

Русская литература

№ 1

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1982

Год издания двадцать пятый

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
А. Н. Иезуитов. Литература как идеология	3
С. В. Заика. Творчество А. М. Горького и проблема литературной преемственности (90-е—начало 900-х годов)	16
П. С. Выходцев. Труд — нравственность — искусство (о книге В. Белова «Лад»)	32
Н. Ю. Грякалова. Фольклорные традиции в поэзии Анны Ахматовой	47
А. М. Грачева. «Семейные хроники» начала XX века	64
А. И. Батюго. Идеи и образы (к проблеме «И. С. Тургенев и Ф. М. Достоевский в 1860—1870-е годы»)	76
С. Н. Азбелев. Поэтизация исторического события в былинке	97

ПОЛЕМИКА

Ф. Я. Прийма. Нужна ли здесь поспешность?	115
Г. Н. Моисеева. Читал ли Василий Крашенинников «Новгородскую летопись»?	121
Ю. А. Андреев. Метод живой, развивающийся (к методологии изучения социалистического реализма)	124

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Т. Г. Иванова. Классические собрания былин в свете текстологии	135
В. П. Мещеряков. Стихотворение неизвестного автора, адресованное «Г.ву»	149

(См. на обороте)

Н. П. Дробова. Малоизвестные биографические заметки о русских писателях XVIII века	155
Ф. З. Канунова, О. Б. Лебедева. Письмо Руссо к д'Аламберу в восприятии В. А. Жуковского	158
М. Д. Эльзон. Кем переведено «Философическое письмо»? (к истории закрытия «Телескопа»)	168
Н. С. Никитина. О реальной основе «стихотворения в прозе» И. С. Тургенева «Мои деревья»	176
Б. В. Мельгунов. «Княгиня Трубецкая» как историческая поэма	180
К. В. Зенкова. Особенности эстетического анализа в критике Д. Писарева	189
И. Е. Бабушкина. Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» и роман Фрэнка Норриса «Спрут»	197
Неизданные автографы А. П. Чехова (публикация С. Э. Лушика)	203
С. И. Карпова. О связи поэзии и прозы Н. К. Рериха с индийской культурой	205

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Я. Г. Солодкин. К приурочиванию песни об осаде Смоленска	211
С. И. Николаев. К интерпретации притчи А. П. Сумарокова «Коловратность»	212
А. В. Лужановский. О прототипе лесковского Однодума (по поводу сообщения В. Н. Бочкова)	215
А. З. Дун. А. С. Грин на страницах «Асхабада» и «Самарканда» (дополнения к библиографии)	216

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Т. С. Царькова. Книги о Некрасове последних лет	217
Р. Ю. Данилевский. Литературные отношения России и Швейцарии	223
А. В. Огнев. О новом учебнике по истории русской советской литературы	233
С. А. Кибальник. Античность в русской поэзии конца XVIII—начала XIX века	240
А. С. Мыльников. Философские труды Феофана Прокоповича	243
А. Л. Ершов. Русская советская поэзия 1941—1945 годов	246
ХРОНИКА	249

Редакционная коллегия:

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

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

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

Журнал выходит 4 раза в год

ЛИТЕРАТУРА КАК ИДЕОЛОГИЯ

Есть такие научные проблемы, которые имеют непреходящее теоретическое и практическое значение и в то же время в определенных исторических условиях приобретают особенно актуальный смысл. К ним относится и проблема, связанная с выяснением идеологической сущности искусства.

В постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» содержится развернутая и долгосрочная программа, нацеливающая всех работников идеологического фронта, в том числе ученых-обществоведов, на углубленное исследование важнейших вопросов культурной политики в нашей стране.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии говорится о необходимости перестройки многих участков и сфер идеологической работы, чтобы ее содержание стало более актуальным, а формы отвечали современным запросам и потребностям советских людей, подчеркивается, что идеологическим работникам должно быть в высшей мере присуще чувство нового. Это чувство нового предполагает и новый, методологически и методически перспективный, вытекающий из более сложных задач, стоящих сейчас перед идеологическими работниками, подход к пониманию самой сущности, основного характера и главнейших функций идеологии как специфического духовного явления и к анализу идеологической направленности художественного творчества. Надо сказать, что в этой области знания есть еще немало непроященного, спорного и порою упрощенно толкуемого, что отрицательно дает себя знать и в науке об обществе, и в науке об искусстве.

* * *

Механистическим и поверхностным представляется взгляд некоторых современных авторов на непосредственно интересующую нас проблему. К сожалению, стало почти привычным выражение «идеология и художественное творчество».¹ В результате идеология выглядит как нечто стороннее по отношению к искусству и существующее в виде некой самостоятельной и замкнутой в себе субстанции, а искусство лишается в этом случае идеологичности как своего неотъемлемого качества. В действительности идеология не есть что-то внешнее, попутное, необязательное для искусства, а внутренне и органично связана с сущностью и характером художественного творчества, его генезисом, структурой и основными функциями.

Что же такое идеология по своей природе и составу? Этот вопрос тоже нуждается в более углубленном осмыслении.

¹ См., например: Лукин Ю. А. Идеология и художественное творчество. — В кн.: Марксистско-ленинская эстетика и художественное творчество. М., 1980, с. 115—129.

Идеология представляет собою *систему*. Это положение стало сейчас общепризнанным в марксистско-ленинской науке, но все дело в том, какие именно компоненты включаются в состав идеологии при ее определении. Возьмем типовое определение идеологии, в различных вариантах встречающееся во многих современных работах: Идеология — «система политических, правовых, нравственных, религиозных, эстетических и философских взглядов и идей, в которых осознаются и оцениваются отношения людей к действительности»;² идея — «форма отражения в мысли явлений объективной реальности».³

На самом деле идеология — не просто система идей как таковых. Это слишком рационалистическое и умозрительное ее понимание. Идея не есть нечто сугубо головное и внеличное. В данном случае смешивается вопрос о генезисе идеи и ее функциях. Идея имеет мыслительное происхождение и в то же время получает эмоционально-чувственное проявление в реальной и многообразной человеческой практике. В. И. Ленин отмечал, что идеи выражают «потребности, интересы, стремления и вождения известного класса».⁴ Это ленинское положение имеет для нас основополагающий смысл.

Ю. А. Лукин пишет, что «идеология как определенная система экономических, политических, правовых, нравственных и т. п. ценностей представляет собой такое общественное сознание, которое воплощает в себе интересы того или иного класса, является руководством к действию класса и его партии и призвано закрепить, развить или, наоборот, ниспровергнуть существующие общественные отношения».⁵ Правильнее было бы говорить о «системе оценок», а главное, автор фактически смешивает в своем определении *два* понимания идеологии — более широкое и более узкое, которые взаимосвязаны, но далеко не тождественны.

Идеология в широком плане — это система различных форм осознания и оценки тем или иным классом самого себя, своего места в обществе и отношения к другим классам, своих социальных потребностей, интересов, целей и задач.

Идеология в более узком смысле — это систематизированное и теоретически осознанное, социально-политически направленное и последовательное выражение определенных классовых взглядов, интересов, представлений, оценок, потребностей и т. п. Идеология в более узком смысле тяготеет к научной идеологии. В. И. Ленин отмечал, что «исторически условна всякая идеология, но безусловно то, что всякой научной идеологии (в отличие, например, от религиозной) соответствует объективная истина, абсолютная природа».⁶ Подлинно научной идеологией является марксизм-ленинизм, который представляет собою науку, выполняющую идеологические функции, и одновременно дает научно адекватное отображение социальной действительности, а также интересов и целей классовой борьбы пролетариата, имеет отчетливо выраженную партийную направленность.⁷

Генетически, функционально и структурно-эстетически значима сама идеология как духовное явление, взятое в широком плане. В данном случае идеологию не нужно «дополнять» или «наполнять» эстетическим смыслом. Он объективно уже присутствует в ней, хотя, естественно, не исчерпывает ее содержания. В особых отношениях находятся эстетика с идеологией, рассматриваемой в сравнительно узком смысле. Это вопрос,

² Советский энциклопедический словарь. М., 1979, с. 481.

³ Там же.

⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 7, с. 213.

⁵ Лукин Ю. А. Указ. соч., с. 116.

⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 138.

⁷ См.: Келле В. Теория идеологии и идеологическая деятельность. — Коммунист, 1979, № 5, с. 118.

к которому мы еще вернемся, а сейчас речь пойдет об идеологии в широком плане и о значении верного понимания этого плана для теории и практики художественного творчества. В первую очередь мы будем иметь в виду литературу как самый содержательный и внутренне синтетический вид искусства, в котором его идеологический характер выражается наиболее полно, целостно и многообразно.

К. Маркс говорил о необходимости всегда отличать материальный переворот в экономических условиях производства «от юридических, политических, религиозных, художественных или философских, короче — от идеологических форм, в которых люди осознают этот конфликт и борются за его разрешение».⁸ Это марксистское положение имеет принципиальный смысл для понимания сущности литературы как своеобразной идеологической формы и особенностей ее структуры. В данном случае литература рассматривается нами как специфический вид идеологии.

Суждение К. Маркса относится и к творцам искусства, и к самому художественному творчеству. В этом суждении можно выделить три взаимосвязанных и в то же время эстетически самостоятельных структурных момента: осознание, конфликт, борьба за разрешение конфликта. Свидетельством идеологической зрелости и самого писателя, и персонажей его произведений является осознание ими основного социального конфликта той исторической эпохи, в которую они живут и действуют. Одновременно именно конфликт составляет «структурную основу литературных произведений... в его определенном художественном выражении. Как в выборе конфликта, так и в поэтическом его воплощении ясно проявляются идейные начала творчества... Конфликт, его своеобразие в значительной мере определяют и особенности действующих лиц, и их расстановку в процессе повествования, ибо художник замышляет не просто „чистый“, абстрактный конфликт, а конфликт между так или иначе прояснившимися в его творческом сознании героями, характерами. Развитие конфликта обуславливает не только связи и противоречия художественных образов, но и соотношение отдельных сторон, компонентов литературного произведения, его внутреннее строение».⁹ Безусловно, что «любые конфликты литературных произведений всегда так или иначе отражают противоречия реальной жизни. Однако формы, способы отражения в литературе противоречий действительности, как известно, необыкновенно разнообразны».¹⁰

Вопрос об идеологической роли конфликта имеет первостепенное значение для теории и практики советской литературы. Ни в коей степени не устарели в этой связи высказывания известного советского писателя А. С. Макаренко, который считал, что «идеологическим источником стандартизации наших литературных героев является упрощенное представление о нашем советском человеке и вообще о нашем трудящемся... Этого самого нашего героя освободили от всех конфликтов и радуются: какое счастливое бесконфликтное существо!.. Разве наши люди таковы, разве так скучна и однообразна их жизнь... прежде всего наш, советский человек вовсе не бесконфликтен. Напротив, характерной особенностью нашей жизни является ее конфликтный характер. Как раз свобода нашей жизни прежде всего приводит к обнажению конфликта, к возможности атаки на конфликт. Наша жизнь именно потому прекрасна, что мы способны бороться, то есть разрешать конфликты, смело идти им навстречу, смело и терпеливо переживать страдания и недостатки, бороться за улучшение жизни, за совершенствование человека. Только человечество, за-

⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 13, с. 7.

⁹ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. Изд. 3-е, М., 1975, с. 258.

¹⁰ Там же, с. 259.

давленное эксплуатацией, способно прийти к бесконфликтному прозябанию, к покорности судьбе и фатуму, к затушевыванию противоречий жизни, к остановке».¹¹

Основным социальным конфликтом, практически не разрешимым в условиях капитализма, является конфликт между трудом и капиталом. «Проклятие безвыходных социальных конфликтов»¹² в жизни накладывает особый отпечаток на структуру литературных произведений, создаваемых в современном капиталистическом обществе писателями, стоящими на позициях буржуазной идеологии, придает им специфическую тональность, далекую от социального оптимизма.

В социалистическом обществе основным конфликтом является конфликт между постоянно растущими материальными и духовными потребностями людей и конкретно-исторически обусловленной степенью их удовлетворения, между объективными и субъективными возможностями социализма и мерой их практической реализации в данный исторический период. Конфликт этот имеет практически разрешимый и стимулирующий характер, что определяет и принципиальную авторскую позицию и позицию персонажей в литературных произведениях, создаваемых советскими писателями, обладающими самыми разными творческими индивидуальностями, вкусами, симпатиями и антипатиями.

Во всемирно-историческом масштабе основной конфликт в наше время — это конфликт между силами, борющимися за мир на Земле, и силами, стремящимися развязать новую мировую войну. И в этом случае писатели, стоящие на позициях социалистического реализма, как и персонажи их произведений, выражают «идеологию социального оптимизма»,¹³ опираясь на исторически оправданную уверенность в том, что силы мира, прогресса, разума и справедливости сумеют преодолеть бешеное сопротивление сил войны, ядерного безумия и гегемонизма.

Люди, глубоко осознавшие основной социальный конфликт своего времени, способны особенно целеустремленно и бескомпромиссно бороться за его практическое разрешение. Отсюда вытекает активный характер идеологии, ее активизирующая роль для деятельности самого писателя и героев, созданных его творческим воображением. В Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партия приветствовала свойственный лучшим произведениям советской литературы гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество, и призывала писателей к тому, чтобы герои их произведений не замыкались в круге мелочных дел, а жили заботами своей страны, жизнью, наполненной напряженным трудом, настойчивой борьбой за торжество справедливости и добра. В этом как раз и заключается идеологический пафос нашего искусства.

* * *

Классики марксизма показали, что идеология вовсе не представляет собою какую-то умозрительную абстракцию, раскрыли ее истинно человеческий смысл. Идеология выступает как ложное, иллюзорное, спекулятивно-субъективистское сознание лишь в том случае, если рассматривать идеологию вне порождающих ее материальных условий, вне ее живых творцов и носителей, вне человека как субъекта и объекта идеологии. Именно человек во всей его социально-исторической конкретности выражает определенную идеологию, а изучение той или иной идеологии неизбежно приводит к изучению человека, который утверждает ее в своей материальной и духовной практике.

¹¹ Макаренко А. С. Соч., т. 6. М., 1952, с. 423, 424.

¹² Там же, с. 424.

¹³ См.: Шахназаров Г. Идеология социального оптимизма. — Правда, 1979, 2 ноября.

К. Маркс и Ф. Энгельс подчеркивали в «Немецкой идеологии»: «... для нас исходной точкой являются действительно деятельные люди, и из их действительного жизненного процесса мы выводим также и развитие идеологических отражений и отзвуков этого жизненного процесса... мораль, религия, метафизика и прочие виды идеологии и соответствующие им формы сознания утрачивают видимость самостоятельности... Не сознание определяет жизнь, а жизнь определяет сознание. При первом способе рассмотрения исходят из сознания, как если бы оно было живым индивидом; при втором, соответствующем действительной жизни, исходят из самих действительных живых индивидов и рассматривают сознание только как *их* сознание». При втором способе рассмотрения «история перестает быть собранием мертвых фактов, как у эмпириков, которые сами еще абстрактны, или же воображаемой деятельностью воображаемых субъектов, какой она является у идеалистов».¹⁴

Такое понимание идеологии имеет важное значение для теории и практики литературы как «человековедения», помогая выработать и литературоведам и писателям подлинно научную концепцию человека, которая противостоит и «абстрактной эмпирике», «мертвым фактам» в понимании человеческой жизни, и спекулятивно-идеалистическим представлениям о ней как «воображаемой деятельности воображаемых субъектов».

Развивая положения, выдвинутые К. Марксом и Ф. Энгельсом в «Немецкой идеологии», В. И. Ленин так определял важнейший критерий идеологической ценности человека и человеческой деятельности: надежный критерий того, что мы имеем дело с «живыми», действительными личностями, с действительными помыслами и чувствами», состоит в том, «что у них уже „помыслы и чувства“ выразились в действиях, создали определенные общественные отношения».¹⁵ «... По каким признакам судить нам о *реальных* „помыслах и чувствах“ *реальных* личностей? Понятно, что такой признак может быть лишь один: *действия* этих личностей, — а так как речь идет только об общественных „помыслах и чувствах“, то следует добавить еще: *общественные действия* личностей, т. е. *социальные факты*».¹⁶

Эти ленинские положения позволяют дать верную идеологическую характеристику тем или иным литературным персонажам, понять истинный идеологический смысл их самых психологически изощренных и запутанных переживаний, скрытых чаяний и намерений.

* * *

В диалектически сложных и динамичных взаимоотношениях — типологических и конкретно-исторических — находятся идеология и общественная психология.¹⁷ «По сравнению с общественной психологией, — считают современные исследователи, — идеология является более высоким „слоем“ сознания, в котором общественная информация передается на уровне знаний, понятий, базирующихся на представлении об интересах... Содержание понятий общественной психологии и идеологии не остается постоянным и зависит от того, о каких эпохах и классах идет речь. На разных исторических стадиях изменяется и характер их взаимодействия. В реальном процессе общественной жизни не существует идеологии в чистом виде, как нет и общественной психологии, лишенной концептуальных и идеологических моментов».¹⁸

¹⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 25.

¹⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 427.

¹⁶ Там же, с. 423—424.

¹⁷ См. об этом: Горячева А. И., Макаров М. Г. *Общественная психология*. (Философская и социально-политическая характеристика). Л., 1979, с. 150—166.

¹⁸ Там же, с. 150.

Чрезвычайно многомерен и подвижен процесс взаимодействия идеологии и психологии в художественном творчестве, в первую очередь литературном. Известно, что предмет искусства — человек в целом, включая его внутренний мир, существенную часть которого составляет психология. Отсюда всякое подлинное искусство так или иначе имеет дело с психологией человека, вольно или невольно обращается к ней в своих произведениях.

Художественное творчество как результат деятельности писателя выражает и отражает психологию самого автора, его персонажей и, шире, — общественную психологию (класса, сословия, социальной группы, эпохи и т. д.), которая в свою очередь раскрывается через личность художника и созданные им образы героев. Из литературы самых разных исторических периодов и художественных направлений мы в той или иной мере получаем объективное представление о психологии автора, героя, общества.

Первоочередное и углубленное внимание писателей к психологии человека может составить сознательный и определяющий эстетический принцип в их творчестве. В этом случае воспроизведение психологии героя является главной и непосредственной целью художника, достижению которой служит специальная и всесторонняя разработка им различных способов и форм воплощения и анализа психологии персонажа. Согласно этому творческому принципу общественно-эстетическая ценность человека определяется мерой его психологической сложности и духовного богатства, а главный аспект воспроизведения характера — собственно психологический. Разумеется, внутренний мир человека не сводится к его психологии, но именно через психологию героя наиболее глубоко и наглядно, убедительно и целостно раскрывается в искусстве его внутренний мир.

Идеологический аспект как важная часть духовного облика и жизненной деятельности героя может стать своего рода предметом изображения в литературе, а результатом художественного творчества — отражение в нем той или иной идеологии. Но в основном идеологический аспект творчества выражается как определенная идеологическая позиция, занимаемая автором и его персонажем, которая направляет и поведение героя, и отношение к нему самого писателя. Причем позиции эти в принципе могут не совпадать. Вспомним роман-эпопею М. Горького «Жизнь Клима Самгина», в котором его персонажи выступают как носители и выразители самых разных идеологий и все они оцениваются и осмысливаются автором с позиции социалистической идеологии.

В литературе непосредственно чувственный характер проявления идеологических взглядов автора и его персонажа в значительной степени зависит от особенностей их психического склада. Со своей стороны идеологические воззрения оказывают существенное влияние на внутренний мир героя, его психологию, а также психологию самого автора. В целом психология более стихийна и устойчива, чем идеология.¹⁹ Существует индивидуальная психология, но нет и не может быть индивидуальной идеологии, хотя в реальной жизненной практике идеология вовсе не неличностна, что влияет на ее конкретное выражение тем или иным субъектом в своей жизни и деятельности. В. И. Ленин подчеркивал, что в художественной литературе (особенно в романе) «*весь гвоздь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики даны их типов. . .*»²⁰

¹⁹ См.: Ядов В. А. Идеология как форма духовной деятельности общества. Изд. ЛГУ, 1961, с. 12; Парыгин Б. Д. Социальная психология как наука. Л., 1967, с. 100—101; Платонов К. К. Психология религии. Факты и мысли. М., 1967, с. 206.

²⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 49, с. 57.

В целом можно сказать, что (если их в принципе сравнивать между собой) идеологический аспект в литературе скорее тяготеет к типизации персонажей, а психологический — к их индивидуализации. Хотя, конечно же, в непосредственной литературной практике различия эти весьма подвижны и относительны.

Психологизм как особый творческий принцип появляется в литературе сравнительно поздно и получает наиболее полное и разностороннее развитие в реалистическом искусстве.²¹ Что касается идеологического аспекта в литературе, то он возникает вместе с формированием ее классового характера. Как подчеркивал В. И. Ленин, «не может быть никогда внеклассовой или надклассовой идеологии».²² Разумеется, способы и формы выражения идеологической направленности литературы исторически весьма изменчивы и многообразны. Они зависят от национальных, социальных, эстетических и других условий, которые всегда необходимо учитывать при конкретном анализе тех или иных произведений, принадлежащих к различным эпохам и направлениям, жанровым и стилевым системам и созданным писателями, обладающими различным психическим складом и своеобразным творческим обликом.

* * *

По своей структуре идеология — явление синтетическое. Она включает в себя философские, политические, экономические и другие взгляды общества. Литература как идеологическое образование в свою очередь способна отражать различные по содержанию общественные представления.

В силу особых национально-исторических условий русская литература издавна выступала как средоточие всей духовной жизни общества и в первую очередь идеологической, составляющей ее сердцевину и ведущее начало. Таким образом, русская литература имеет как бы вдвойне идеологический характер, будучи литературой вообще и в то же время литературой, обладающей существенным национальным своеобразием. Это обстоятельство всегда необходимо иметь в виду, когда мы обращаемся к изучению теории и практики литературного творчества в России. Писатели и критики разных взглядов, пристрастий и вкусов обращали специальное внимание на общественную, а тем самым принципиальную идеологическую направленность русской литературы, видя в этом ее важнейшее эстетическое свойство и творческое завоевание.

В. Г. Белинский был убежден, что литература «всегда бывает выражением общества»,²³ а «миросозерцание есть источник и основа литературы».²⁴ При этом критик подчеркивал, что «литература была для нашего общества живым источником даже практических нравственных идей».²⁵

В работе «О развитии революционных идей в России» А. И. Герцен писал: «У народа, лишенного общественной свободы, литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести. Влияние литературы в подобном обществе приобретает размеры, давно утраченные другими странами Европы».²⁶ В аналогичном духе характеризовал важнейшую особенность русской литературы, по сравнению с литературами Западной Европы, Н. Г. Черны-

²¹ См. подробнее об этом: Иезуитов А. Н. Проблемы психологизма в эстетике и литературе. — В кн.: Проблемы психологизма в советской литературе. Л., 1970, с. 39—57.

²² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 6, с. 39—40.

²³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. X. М., 1956, с. 302.

²⁴ Там же, т. IV, с. 418.

²⁵ Там же, т. IX, с. 434.

²⁶ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. VII. М., 1956, с. 198.

шевский. Он отмечал, что литература «в нашем умственном движении играет... более значительную роль, нежели французская, немецкая, английская литература в умственном движении своих народов, и на ней лежит более обязанностей, нежели на какой бы то ни было другой литературе. Литература у нас пока сосредоточивает почти всю умственную жизнь народа, и потому прямо на ней лежит долг заниматься и такими интересами, которые в других странах перешли уже, так сказать, в специальное заведывание других направлений умственной деятельности... У нас до сих пор литература имеет какое-то энциклопедическое значение, уже утраченное литературами более просвещенных народов».²⁷ В России беллетристы считают своей прямой обязанностью «касаться всех вопросов, занимающих общество»,²⁸ поскольку «энциклопедическое значение русской литературы имеет своим следствием то оригинальное состояние, в котором находится она относительно условий своего развития».²⁹

Н. Г. Чернышевский полагал, что «литература не может не быть служительницей того или другого направления идей: это назначение, лежащее в ее натуре, — назначение, от которого она не в силах отказаться, если бы и хотела отказаться».³⁰ Причем «ни одна в мире литература не возбуждает в образованной части своего народа такой горячей симпатии к себе, как русская литература в русской публике, и едва ли какая-нибудь публика так здраво и верно судит о достоинстве литературных произведений, как русская».³¹

Определяя сущность и общественное значение литературы, Н. А. Добролюбов писал: «Литература продолжает свое дело добросовестно: служение делу общественного совершенствования она считает своим священнейшим назначением»,³² а «направление и содержание литературы может служить довольно верным показателем того, к чему стремится общество, какие вопросы волнуют его, чему оно наиболее сочувствует... Сознательности и ясности стремлений в обществе литература много помогает — в этом мы отдаем ей полную справедливость».³³

Что же касается России, то в ней «литература становится элементом общественного развития; от нее требуют, чтобы она была не только языком, но очами и ушами общественного организма. В ней должны отражаться, группироваться и представляться в стройной совокупности все явления жизни».³⁴

Разделяя в этом плане идеи революционно-демократической критики, И. А. Гончаров подчеркивал, что русская литература представляет собою «выражение духа, ума, фантазии, знаний целой страны... ибо литература есть только орган, т. е. язык, выражающий все, что страна думает, чего желает, что знает и что хочет и должна знать и т. д.»³⁵ А Некрасов заявлял, что «русская литература с давних времен шла всегда впереди общества, отличалась постоянно, так сказать, характером воспитательным».³⁶

Весьма примечательно суждение Н. П. Огарева, опирающееся на существенную особенность именно русской литературы: «Мы не устраняем — как еще недавно было общепринятым мнением — возможность

²⁷ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. III. М., 1947, с. 303, 304.

²⁸ Там же, с. 304.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же, с. 301.

³¹ Там же, с. 306.

³² Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 2. М.—Л., 1962, с. 124.

³³ Там же, с. 224, 225.

³⁴ Там же, т. 5, с. 552.

³⁵ И. А. Гончаров и И. С. Тургенев. Л., 1923, с. 90.

³⁶ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. IX. М., 1950, с. 287.

совпадения политического содержания с изящно-поэтической формой. Мы убеждены, что в нее способно облечься всякое живое содержание... И кто же может верить, чтобы живое стремление к общественному благу, лирическая перестройка общественных отношений и сопряженные с ними политические ненависти и восторги — были недоступны для художественной формы?»³⁷

С приведенным высказыванием Н. П. Огарева перекликаются слова В. Г. Короленко: «Идея политическая, как и всякая другая, имеет право гражданства в искусстве. Неужели с этим можно спорить?»³⁸

Основная задача литературы, прежде всего отечественной, считал Д. И. Писарев, показывать обществу «столкновения между различными страстями, характерами и положениями, наводить его на размышления о причинах этих столкновений и о средствах устранить подобные неприятности, заставлять его сочувствовать в книге тому лицу или поступку, против которого оно (общество) вооружилось бы в действительной жизни...»³⁹

Характеризуя обязанности литературы относительно общества, М. Е. Салтыков-Щедрин отмечал: «Издавна принято видеть в литературе не что иное, как выражение понятий, стремлений и верований той общественной среды, в которой она живет и действует»,⁴⁰ поэтому ничто в процессе литературного творчества «в такой степени не возбуждает умственную деятельность, не заставляет открывать новые стороны предметов и явлений, как сознательные симпатии или антипатии».⁴¹

А. Н. Островский не сомневался, что «литература каждого образованного народа идет параллельно с обществом, следя за ним на различных ступенях его жизни».⁴²

Признак настоящего искусства Ф. М. Достоевский видел в том, что «оно всегда современно, насущно-полезно... Искусства же несовременного, не соответствующего современным потребностям, и совсем быть не может».⁴³ А по мнению Н. С. Лескова, «связь литератора (в первую очередь русского, — А. И.) с обществом такая органическая, что нарушение ее с одной стороны тотчас же разрушает ее и с другого конца; неверно понимающий и несправедливо воспроизводящий явления писатель покидается общественным вниманием одновременно с тем, как он покинул жизнь в своем произведении».⁴⁴

А. П. Чехов подчеркивал, что литератору «нужен хоть кусочек общественной и политической жизни»,⁴⁵ и почти одновременно с ним Л. Н. Толстой решительно заявил: «... писатель, который не имеет ясного, определенного и нового взгляда на мир, и тем более тот, который считает, что этого даже не нужно, не может дать художественного произведения».⁴⁶

Из приведенных высказываний русских писателей и критиков следует теоретически и практически важный вывод: именно ярко выраженная идеологическая направленность и признание ее определяющей роли для искусства слова образуют основу национально-исторического единства русской литературы, обуславливают ее общественно-эстетическую значи-

³⁷ Огарев Н. П. Избранное. М., 1977, с. 340, 341.

³⁸ Короленко В. Г. Дневник, т. 1. ГИЗ Украины, 1925, с. 182.

³⁹ Писарев Д. И. Соч. в 4-х т., т. 3. М., 1956, с. 112.

⁴⁰ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 6. М., 1968, с. 191.

⁴¹ Там же, т. 9, с. 65.

⁴² Островский А. Н. Полн. собр. соч., т. XIII. М., 1952, с. 139.

⁴³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 18. Л., 1978, с. 101.

⁴⁴ Цит. по: Русские писатели о литературном труде, т. 3. Л., 1955, с. 206.

⁴⁵ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т., Письма в 12-ти т., т. 4. М., 1976, с. 287.

⁴⁶ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., юбилейное издание, т. 30. М., 1951, с. 19.

мость. Одновременно это ни в коей мере не унифицирует творчество самых разных авторов, а, напротив, придает им «лица необщее выражение».

* * *

Особое эстетическое значение для советской литературы и других социалистических литератур мира, вооруженных новым творческим методом, имеет идеология в сравнительно узком плане как ясно осознанное, научно обоснованное, последовательное и целенаправленное выражение писателем и его героями взглядов, представлений, желаний, намерений и потребностей самого передового класса общества.

Красноречиво признание основоположника литературы социалистического реализма М. Горького: «Смысл жизни — в службе революции, иного смысла в наши дни не может быть. Революция есть дело, требующее товарищеского единения всех честных людей, всех, кто чувствует и понимает величие задачи, поставленной рабочим классом пред самим собой». ⁴⁷ «... Литература объединяет все племена Союза Советов не только силой своей революционной идеологии, но и своим активным товарищеским стремлением понять человека „изнутри“, изучить и осветить его древний быт, вековые навыки его. Иными словами, молодая литература наша энергично служит делу объединения всего трудового народа в единую культурно-революционную силу. Это — задача совершенно новая, важность ее не требует доказательств, и само собою разумеется, что старая литература перед собой такую задачу не ставила, не могла поставить». ⁴⁸

Характеризуя особенности своего творческого процесса, М. Горький отмечал, что для него импульсом к литературной работе является «впечатление, полученное непосредственно и действующее положительно или отрицательно на опыт, уже спрессованный в мироощущение, миропонимание, сиречь — на идеологию». ⁴⁹

Безоговорочно перейдя на сторону Советской власти, В. Я. Брюсов писал: «Новые идеи, бывшие сначала достоянием лишь круга специалистов-ученых, разливаясь шире, проникают всю жизнь, ждут, что и поэзия выразит их своими методами. Все мирозерцание человечества изменяется: может ли остаться неизменным мировоззрение поэзии?» ⁵⁰

В. В. Маяковский считал, что он «прежде всего поэт-агитатор, поэт-пропагандист, поэт, на любом участке слова стремящийся стать активным участником социалистического строительства», ⁵¹ и для успешного начала своей поэтической работы полагал необходимым: «Первое. Наличие задачи в обществе, разрешение которой мыслимо только поэтическим произведением. Социальный заказ... Второе. Точное знание или, вернее, ощущение желаний вашего класса... в этом вопросе, т. е. целевая установка». ⁵²

Первостепенную роль идеологического аспекта в литературном творчестве акцентировал А. Н. Толстой. «Мы хотим, — отмечал он, — чтобы художник был историком, философом, политиком, организатором жизни и провидцем ее. Художник — это строитель духовной жизни человечества». ⁵³ Раскрывая сущность собственного творческого процесса, А. Н. Толстой подчеркивал: «В каждой картине должен быть центр. Центром является смысл этой картины, ее идеология. Это, конечно, очень

⁴⁷ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 26. М., 1953, с. 54.

⁴⁸ Там же, т. 25, с. 252.

⁴⁹ Там же, т. 26, с. 223.

⁵⁰ Брюсов В. Я. Избр. соч. в 2-х т., т. 2. М., 1955, с. 335.

⁵¹ Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., 1959, с. 211.

⁵² Там же, с. 87.

⁵³ Толстой А. Н. Полн. собр. соч., т. 13. М., 1949, с. 94.

трудная для художника вещь, но основная...»⁵⁴ Известный писатель-романист открыто заявлял: «Подлинную свободу творчества, ширину тематики, не охватываемую одною жизнью богатство тем, — я узнаю только теперь, когда овладеваю марксистским познанием истории, когда великое учение, прошедшее через опыт Октябрьской революции, дает мне целеустремленность и метод при чтении книги жизни. В истории протягиваются становые жилы закономерности, человек становится хозяином, распорядителем и творцом истории настоящего и будущего».⁵⁵

В беседе с молодыми писателями Д. Бедный говорил: «Может ли пролетарский художник, не имея единства цели с нашим революционным рабочим классом, не участвуя непосредственно в героической его борьбе за достижение этой цели, не включив себя целиком и полностью в передовые ряды строителей социализма, в ряды борющегося класса, в его авангард, в Коммунистическую партию, не будучи, точнее, целеустремленным большевиком-партийцем, может ли, говорю я, пролетарский писатель-художник быть в таком случае пламенным и художественным агитатором за самые передовые идеи самого революционного класса? Нет, нет и нет! Это надо помнить тверже всего».⁵⁶

Делясь своим творческим опытом, поэт отмечал: «Что играет исключительную роль в нашем писательском деле, товарищи? Глаза и уши. Прежде всего глаза. Надо уметь видеть. И не как-либо видеть, а пролетарски-классово».⁵⁷ Ведь *«пролетарский писатель — это прежде всего борец за идеи революционного рабочего класса, за осуществление тех величественных планов, за решение тех поистине гениальных задач, которые намечены генеральной линией нашей Коммунистической партии»*.⁵⁸

А. С. Серафимович был убежден, что «истинное творчество тогда не мертво, когда оно глядит на жизнь, на борьбу революционными глазами восставшего класса, а не померкшим взглядом уходящего в забвение»,⁵⁹ и так отвечал на вопрос, откуда берется столь громадная сила в советской художественной литературе: «Только от одного — от того страшного напряжения, направленного к одной цели, от того громадного внутреннего единства художественного творчества, которое несет в себе советская литература. Эта направленность одна — на постройку социалистического общества».⁶⁰

Как бы переключаясь с А. Н. Толстым, Д. А. Фурманов обращал внимание на то, что *«для каждого рода деятельности, а в том числе и деятельности литературной, необходима широкая, всесторонняя ориентация, — лишь в этом случае такая деятельность будет верной, убедительной и полезной. Политика, экономика, искусство — это лишь отдельные виды человеческой деятельности, в совокупности называемые человеческой жизнью, и кто не понимает хотя бы одной из них, тот никогда не может верно изображать и человеческую жизнь. А задача искусства — в чем же ином, как не в изображении жизни человеческой?»*⁶¹ Автор «Чапаева» был уверен, что «каждый порядочный художник непременно причастен к общегосударственной жизни, понимает ее, ею интересуется, следит за нею, даже часто активно в ней участвует своими собственными силами, знаниями, опытом»,⁶² что, «не замыкаясь в круг вопросов узколитературных, в то же время следует понимать литератур-

⁵⁴ Вопросы философии, 1955, № 5, с. 87.

⁵⁵ Толстой А. Н. Полн. собр. соч., т. 13, с. 323.

⁵⁶ Бедный Д. Вперед и выше. М., 1933, с. 14.

⁵⁷ Там же, с. 21.

⁵⁸ Там же, с. 45.

⁵⁹ Серафимович А. С. Собр. соч., т. X. М., 1948, с. 336.

⁶⁰ Лит. газ., 1934, № 109.

⁶¹ Цит. по: Русские писатели о литературном труде, т. 4. Л., 1956, с. 697.

⁶² Фурманов Дм. Соч. в 3-х т., т. 3. М., 1936, с. 376.

ную работу как одну из форм классовой борьбы, добиваться всячески признания за нею самостоятельного серьезного значения...»⁶³

Рассматривая вопрос об организации литературного дела в новых исторических условиях, Д. А. Фурманов в духе идей знаменитой ленинской статьи «Партийная организация и партийная литература» пронизательно замечал: «Процесс организационный — это большой, целостный, органический процесс, который увязывает в себе элементы и политические, и художественно-идеологические, и непосредственно организационные».⁶⁴

Советский писатель, считал А. С. Макаренко, «должен обладать настоящим и исчерпывающим знанием жизни, которую он описывает. Тут нельзя ограничиться наблюдением или поверхностным знанием предмета. Необходимо самому испытать все радости и трудности работы, необходимо самому быть членом коллектива, интересы которого являются собственными интересами автора»,⁶⁵ ибо «советская литература — это орган художественного народного зрения, умеющий видеть дальше и проникать глубже, в самую сущность событий, отношений и поступков».⁶⁶

Итак, самые разные советские писатели именно в идеологической направленности и в идеологической значимости искусства слова видели суть своего литературного творчества, самое сокровенное и дорогое для себя и для своих читателей, видели живой источник внутреннего эстетического единства и неисчерпаемого художественного многообразия литературы социалистического реализма.

Мы живем в условиях дальнейшего обострения идеологической борьбы. При этом необходимо подчеркнуть, что идеологическая борьба — это не просто борьба идей самих по себе, а в первую очередь борьба людей, живых личностей, взятых во всей их конкретно-чувственной данности, одержимых и руководимых определенными идеями. В принципе такими личностями могут выступать критики, литературоведы, писатели, а также созданные теми или иными авторами литературные персонажи. Идеологическая борьба предполагает накал страстей и эмоций, пафос, проявление духовной энергии, большое интеллектуальное напряжение, психологическую остроту, вызываемую столкновением различных натур и темпераментов.

Идеологическая борьба способна захватить всего человека и проявляется в его многогранной духовно-практической деятельности. Идеологическая борьба, которую ведут наши противники, становится сейчас все более изощренной и коварной. Все в большей мере идеологическая борьба втягивает в себя человеческую личность в целом, со всем ее внутренним миром, помыслами и желаниями, намерениями и поступками.

Современная идеологическая борьба — это борьба в международном масштабе между людьми, обладающими различными идеологиями, за или против нового человека, идейно и нравственно зрелого и духовно совершенного, активного строителя социально и национально справедливого и подлинно гуманного образа жизни на Земле. В этой борьбе нет и не может быть никаких компромиссов.⁶⁷

В систему идеологических взаимоотношений духовных явлений с обществом органично включается наука о литературе, которая имеет идео-

⁶³ Русские писатели о литературном труде, т. 4, с. 699.

⁶⁴ Там же, с. 700—701.

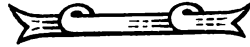
⁶⁵ Макаренко А. С. Соч., т. 7, с. 174.

⁶⁶ Там же, с. 177.

⁶⁷ См. об этом подробнее: Пезутов А. Н. Идеологическая борьба и литература. — Звезда, 1981, № 3, с. 209—213.

логический характер в двойном плане: исследуя литературу как идеологическое образование и сама будучи по своим целям, задачам и направленности идеологическим феноменом. В литературоведении происходит своего рода идеологическая интерференция, причем определяющее положение в этом процессе принадлежит идеологическим взглядам ученого. Как показывает исторический опыт, лишь наиболее верная и объективная идеология — марксизм-ленинизм — позволяет с самых передовых научных позиций понять и оценить любую другую идеологию и в прошлом, и в настоящем.

Таковы некоторые и, по нашему мнению, весьма существенные вопросы, встающие перед теорией, историей и практикой литературного творчества при рассмотрении литературы как идеологии.



ТВОРЧЕСТВО А. М. ГОРЬКОГО И ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

(90-е НАЧАЛО 900-х ГОДОВ)

«Не голое отрицание, не зряшное отрицание, не скептическое отрицание... характерно и существенно в диалектике...», — писал В. И. Ленин в примечаниях к книге Гегеля «Наука логики», — а отрицание как момент связи, как момент развития, с удержанием положительного».¹ Мысль В. И. Ленина — глубокое и точное определение сути подлинной диалектики, ключ к ее пониманию. Она имеет бесспорную методологическую значимость для историко-генетических исследований, в частности — для разработки проблемы традиции и новаторства. «Отрицание как момент связи» требует выявления всей динамики литературной преемственности, в которой неизбежны и разрывы.

Осмысление творчества Горького в контексте идей и образов предшествующей литературной эпохи играет первостепенную роль в разработке вопроса о генезисе литературы социалистического реализма, своеобразии ее становления. На сегодня мы располагаем большим числом работ, в которых устанавливаются контактные отношения идейно-художественной концепции Горького практически с большинством выдающихся явлений русской литературы XIX века.² В данной статье принята попытка рассмотреть проблему, обозначенную в заглавии, в историко-функциональном аспекте, в связи с литературными дискуссиями «рубежа веков». Работа в известной мере построена на обращении к материалам газетной и журнальной периодики, другим, подчас мало привлекавшимся источникам. На наш взгляд, анализ этих материалов способствует воссозданию «картины мнений» и «суматохи эпохи», о которых позднее сам Горький писал как о важных факторах постижения творческой эволюции «типичного русского литератора XX века».³

* * *

Конец XIX—начало XX столетия — период коренного обновления русской литературы. За доказанностью данного тезиса, почти общепринятого ныне в нашем литературоведении, стоят вопросы, требующие дальнейшего прояснения и уточнения. Прежде всего вскрывается неоднозначность самого понятия «обновление», обусловленная пересечением

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 207.

² Приводим лишь наиболее значительные из них, появившиеся в послевоенное время: Десницкий В. А. М. Горький и национальные традиции русской литературы. — Учен. зап. Лeningr. пед. ин-та, 1947, т. 58; Михайловский Б. В. Горький и мировая литература. М., 1965; Бялик Б. А. Развитие традиций русской классической литературы в творчестве М. Горького. — В кн.: Творчество Горького и вопросы социалистического реализма. М., 1958; Благой Д. Горький и Пушкин. — В кн.: Благой Д. Литература и действительность. Вопросы теории и истории литературы. М., 1959; Касторский С. В. Герцен и Горький. — Нева, 1962, № 4.

³ Архив А. М. Горького, т. XI. М., 1966, с. 158.

на одном историческом отрезке противоположных тенденций общественно-литературного развития. Обновление под знаком преемственности или «отказа» от наследства? Что должно отойти в прошлое, а что — остаться в настоящем? Безусловно, ответить на эти и многие другие вопросы можно только коллективными усилиями.⁴

Острота проблемы преемственности неодинакова на разных этапах литературного развития. Одно дело — переключки художников, пусть и разделенных годами, но родственных по литературному ряду, и другое — то напряжение связи и частичного разрыва, которое возникает на стыках литературных эпох, как это было в рассматриваемый период. Здесь, очевидно, необходимо разделять два момента. С одной стороны — историческую ограниченность художественного феномена, известную исчерпанность заложенных в нем формотворческих возможностей, а с другой — фактическую безграничность его идейно-художественного потенциала, способного преодолевать временные рамки создания произведения и воздействовать на писателя, творящего в иную эпоху, в других формах, в непохожей манере. Тогда станет более понятной сложность состояния критического реализма конца XIX века: достижение определенного пика, завершенности, пределов возможного, и в то же время продолжение развития, выразившегося в поисках новых форм. При всем том, что на переломе двух столетий художественное могущество русской литературы определялось прежде всего творчеством Толстого и Чехова, исторической необходимостью было появление художника, который возглавил бы магистральный процесс перестройки реализма на путях к новому методу. Им стал Горький. Писатель, с чьим именем были связаны кардинальные изменения в литературе, объективно становился главным соединительным звеном между прошлым литературы и ее современным состоянием. В перспективе каждый из представителей новой литературы постарается установить с наследством прямые контакты, искать в нем то, что наиболее отвечает его индивидуальным творческим запросам, но и на таком «личном общении» с классикой будет лежать отсвет опыта, принадлежащего зачинателю.

Процесс осознания преемственных связей Горького критикой 90—900-х годов был довольно противоречивым. Поначалу — и это симптоматичная черта литературно-критической атмосферы времени — преимущественно шло уяснение «разрыва», а не связи. В потоке рецензий, хлынувшем после выхода в 1898 году первого двухтомного собрания горьковских произведений, можно выделить мысль-доминанту, которая роднила многие, даже противоположные по своему пафосу суждения: своеобразие раннего творчества писателя воспринималось вне предшествующей литературной традиции и даже вопреки ей. Подобное восприятие сохранилось и позднее. Горький, читаем мы, например, не имел корней в предшествующей литературе, он «с первых же шагов резко порвал с традициями реализма»,⁵ «вторгся» в литературу как «исключо-

⁴ Комплекс сложных проблем литературного развития «рубежа веков» рассматривается в серии трудов и монографий, подготовленных литературоведами в 60—70-е годы; см., например: Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. Л., 1966; Русская литература конца XIX—начала XX века, в 3-х т. М., 1968—1971; Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972; Бялик Б. А. Судьба Максима Горького. М., 1968; Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. Л., 1973; Овчаренко А. И. М. Горький и литературные искания XX столетия. М., 1971; Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975; Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX в. М., 1975; Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1977; Революция 1905—1907 годов в литературе. М., 1978; Каминский В. И. Пути развития реализма в русской литературе конца XIX века. Л., 1979.

⁵ Александрович Ю. [Потеря и н. А. Н.] После Чехова, т. 2. М., 1909, с. 83—84.

чение», как «чудо», как «чужестрамец». Предвзятость подобных заявлений очевидна: автор не скрывает своей позиции ортодоксально настроенного народника, которому чуждо новое содержание творчества писателя.

Впрочем, с заключениями такого рода мы встретимся и у народнических литераторов, положительно в целом относившихся к Горькому. Горький, писал А. Скабичевский, «отстает от... школы» «реализма», он свободен от старых литературных традиций.⁶ Критик видит в этом подтверждение собственной версии о неизбежной «смене школ». Но вот признание, сделанное не без вздоха сожаления. «Вы — создание нового времени, говорящего на языке совершенно другом, во многом мне чуждом и непонятном... Ваше письмо я прочитал с большой грустью... оно еще больше убедило меня, насколько Вы человек совершенно другой эпохи», — писал Горькому П. Якубович-Мельшин,⁷ не без основания причислявший себя («по духу») к поколению революционного народничества.

Что касается модернистов, то в их взгляде на Горького не было единодушия. К тому же отношение к писателю менялось. Часть теоретиков поспешила привлечь творчество Горького для оправдания идеи строительства нового в разрыве с передовыми традициями. Н. Минский стремился увидеть в произведениях молодого писателя то, чего искал сам — освобождение от «старых понятий о добре и зле», проповедь новой философии, каковой в глазах критика было ницшеанство и т. д.⁸ А. Волинский, казалось, отдавал должное Горькому — самобытному явлению в молодой русской литературе, но в то же время характеризовал его героев как «пришельцев», лишенных «русской почвы» и «неведомо откуда явившихся».⁹ Сочувственное отношение к новому дарованию можно встретить в отзывах К. Бальмонта, В. Брюсова, других символистов. Однако скоро обнаружившаяся несовместимость Горького с модернистским лагерем привела к решительному размежеванию, а затем и к прямой конфронтации. Горького стали резко отлучать как от прошлого русской литературы, так и от «нового искусства». Особую активность в этом плане проявляла группа Мережковского.¹⁰

В оживленном комментировании критикой нового явления прослеживается и тенденция к установлению связи Горького с литературой 60—70-х годов, о чем пойдет речь ниже. Но тон все же задавали выступления, в том числе представителей реалистического направления, в которых акцентировался разрыв Горького с предшествующей традицией. Высказывания Скабичевского и Якубовича уже приводились. Характерным примером могут быть также суждения М. Неведомского, много и в целом положительно писавшего о Горьком, в том числе в таком авторитетном издании, как «История русской литературы XIX века», вышедшем в 900-х годах под редакцией Д. Овсянко-Куликовского. В самом начале главы «Максим Горький», написанной для V тома «Истории...», М. Неведомский представляет писателя как «совершенную неожиданность» «в нашей литературе», «сплошной дерзкий вызов всему — отечественной истории, родной действительности, общепринятым формам и тону, всяческим традициям!...»¹¹ Подобная «бес-

⁶ Скабичевский А. Новые течения в современной литературе. — Русская мысль, 1901, № 11, с. 98, 100.

⁷ М. Горький. Материалы и исследования, т. II. М., 1936, с. 369—370.

⁸ Минский Н. Литература и искусство. — Новости, 1898, 21 мая, № 138.

⁹ Волинский А. Книга великого гнева. СПб., 1904, с. 183.

¹⁰ См.: Гиппиус З. И. «Выбор мешка». II. «Углекислота». — Новый путь, 1904, № 1, с. 254—261; Мережковский Д. 1) Откуда явился босяк. — Русское слово, 1905, № 200; 2) Босяк и христианство. — Русское слово, 1905, 14 авг., № 219; Философов Д. О «лжи» Горького. — Новый путь, 1903, № 6, с. 212—217.

¹¹ История русской литературы XIX в., т. V. М., 1910, с. 230—231.

прецедентность»,¹² считает автор, достигалась ценою постепенного освобождения от влияния пройденных литературных этапов, «возражательства» им. «Почти „семидесятичестные“ мелодии»¹³ М. Неведомский находит в «Песне о Соколе» и «Песне о Буревестнике», рассказах «Емельян Пиляй» и «Дед Архип и Ленька», но полагает, что в целом творческая эволюция Горького (в работе рассмотрен период от ранних вещей до пьесы «Мещане») характеризуется «ссорой» со «своими учителями», утверждением творческой индивидуальности писателя путем отказа от «служения чужому богу».¹⁴

Такое, вопреки идеологическим разногласиям, совпадение критических заключений в определенной степени знаменательно. Отъединенность нового явления в литературе от предшествующих этапов (насколько она соответствовала действительности — другой вопрос) могла приводить иных в уныние, другим давала повод для оптимизма, но в любом случае подобная идея, как говорится, носилась в воздухе и, кстати сказать, применялась не только к творчеству Горького, но и ко многим представителям молодой литературы «рубежа веков». Она отнюдь не уйдет в прошлое вместе с рассматриваемым периодом. Со временем, в преддверии Октября, мысль об автономии нового в искусстве будет перекликаться с лозунгами литературных группировок, призывавших, в пылу борьбы с рутинной, застоем, сбросить «с корабля современности» лучшие достижения культуры XIX столетия.

Следует, разумеется, дифференцировать смысл, вкладываемый разными литературными группировками в понятие «разрыва». Для реалистического направления критическое отношение к прошлому диктовалось отстаиванием права на новаторский поиск. «Критицизм» здесь во многом продиктован желанием уберечь молодую литературную поросль от эпитонства. Несостоятельность подобных опасений опровергалась развитием самой реалистической линии, диалектикой рождения нового, по которой даже самые смелые дерзания невозможны без вольного или невольного унаследования достижений прошлого. Это признавалось и самими критиками. Тот же М. Неведомский в указанной выше работе счел необходимым предварить весь ход своих рассуждений оговоркой: Горький «при всей... новизне и резком отличии от предшественников... все же являлся лишь новым звеном в цепи развития нашей литературы, органически спаянным с звеньями предыдущими».¹⁵

Что же касается модернистского течения, то для него установка на размежевание с предшествующим литературным этапом (при одновременном выявлении в нем отдельных писателей как своих предтеч) была принципиальной стратегической линией. Она свидетельствовала о кризисе буржуазно-индивидуалистической концепции искусства, выразившемся в поисках «своего», «особого» пути, свободного от «диктата» традиций (прежде всего революционно-демократических) XIX столетия. Поэтому естественно, что суждения модернистской критики о Горьком были весьма далеки от истины, более всего страдали субъективизмом.

Действительное положение вещей восстанавливалось объективным ходом литературного процесса. Необычайный интерес к творчеству Горького, поразившего многих новизной манеры и дерзостью мысли, вспыхнул, как только его произведения стали известны широкой публике. По поводу Горького критики, даже недоброжелательные, писали: «Он всем нужен, все зовут его в свидетели».¹⁶ Творчество молодого писателя стало своего рода катализатором духовного брожения, коснувшегося различ-

¹² Там же.

¹³ Там же, с. 234.

¹⁴ Там же, с. 238.

¹⁵ Там же, с. 232.

¹⁶ Меньшиков М. О. Критические очерки, т. II. СПб., 1902, с. 7.

ных слоев русского общества — от сугубо консервативных до радикальных. С другой стороны, эстетическая концепция писателя вбирала в себя духовную память прошлого. И, как ни увлечена была критика «злостью дня», выявление особых, «своеобычных» примет новой литературной волны исподволь вело к обращению к классике.

Показательно то, что горьковские произведения ассоциировались с творчеством не одного писателя, а многих больших художников, творивших в разные литературные периоды. На писателя, рожденного третьим, пролетарским этапом освободительного движения, начинающего новый виток спирали художественного развития, ложилась ответственная задача сохранения преемственности со всей духовной культурой России.

Таким образом, наряду с идеей «разрыва» в литературно-критическом процессе находила себе подтверждение идея связи, благодаря которой взгляд на Горького обретал большую глубину. К разговору о творчестве молодого писателя так или иначе привлекались имена Гоголя, Пушкина, Достоевского, Тургенева,¹⁷ не говоря уже о современниках — Толстом, Чехове, Короленко.

Для критики прочность связей Горького с литературной традицией заметнее стала после того, как улеглось возбуждение, вызванное «неожиданностью», «необычностью» нового таланта. К примеру, если Е. Соловьев (Андреевич) в первых своих рецензиях связывал мир горьковских ранних произведений прежде всего с культом ничем не ограниченной свободы, усматривая в этом своеобразное ницшеанство на русской почве, то в последующих работах он увидел в творчестве Горького развитие темы, «за которую не раз брались наши классики»,¹⁸ в тоске и беспокойстве горьковских натур — «вековечную драму нашей литературы»,¹⁹ разрабатывавшуюся Достоевским, Гл. Успенским, Л. Толстым, другими художниками. Вывод критика получил дальнейшее развитие в его очерках истории отечественной литературы.²⁰

Русская литература XIX века сумела подняться в лучших своих образцах до понимания диалектики исторического развития, была «глазом народным», средоточием (в отдельные периоды — единственным) освободительных идей, важнейшей силой прогресса. Постановка русской литературой глубинных проблем бытия человека, ее органическая сопричастность ходу истории — факторы, которые играли доминирующую роль в распространении ее влияния на новую эпоху. Горький стал законным восприимчивым наследником, обратившись к кардинальным проблемам своего времени.

В творчестве Горького жил гуманистический пафос критического реализма XIX века, его гражданский оптимизм. Первое и самое главное впечатление, которое выносил современник из чтения «Макара Чудры», «Старухи Изергиль», «Мальвы» и других произведений, — это ощущение свободы, бодрости, задора, твердой веры автора в победу светлых начал. «Чем же берет Горький?» — не без раздражения вопрошал обозреватель официозного «Нового времени» и отвечал: «... тем, что... в нужную минуту вместо страдательных героев дал действующую

¹⁷ См. об этом: Новоселов В. Босяки в русской литературе. — Новый мир, 1901, № 67; Краснов П. Самородок и культурный писатель. — Новый мир, 1900, № 34; Бодяновский Вл. В погоне за смыслом жизни. — Вестник всемирной истории, 1900, № 8; Яродкий А. Об одном из типов, выведенных М. Горьким. — Вестник воспитания, 1903, № 3.

¹⁸ Андреевич [Соловьев Е.]. Книга о Максиме Горьком и А. П. Чехове. СПб., 1900, с. 8.

¹⁹ Там же, с. 159.

²⁰ См.: Соловьев Евг. (Андреевич). Очерки из истории русской литературы XIX в. СПб., 1903, с. 532.

щих».²¹ В произведениях молодого писателя звучала жизнеутверждающая, вольнолюбивая нота. Разумеется, мажорный тон повестей и рассказов Горького не был адекватным «прозрачно-светлому тону» (выражение А. Луначарского) мироощущения Пушкина. Органическое переплетение в произведениях Горького жизнеутверждающего пафоса с революционным отрицанием было знаменем нового времени, предощущением решающих схваток за коренное переустройство жизни.

Широко известны слова Достоевского о влиянии на русскую литературу гоголевской традиции изображения «маленького человека». Однако русские писатели не только «выходили» из «Шинели» Гоголя, но и, можно сказать, «кроили» ее по-своему. Значительное углубление, развитие темы осуществлено самим же Достоевским. В конце XIX века в традиционном внимании к униженным и оскорбленным теряет ведущую роль мотив сострадания. Например, подход Чехова к теме маленьких людей обусловлен стремлением возбудить активное отношение к жизни. Наконец, в творчестве Горького во всю силу зазвучала тема человеческого достоинства, органически присущего низам общества.

Впрочем, такая эволюция была расценена некоторыми критиками тех лет как отход от путей, проложенных предшественниками. Так, Н. Коробка усмотрел в изображении Горьким «сильных людей, умеющих желать и чувствовать» «нарушение литературных традиций, родоначальником которых был Гоголь».²² Увлечшись горьковским поиском, критик упустил из виду важнейшее — момент должного, сближающий Гоголя и Горького. Идея свободной, гордой личности присуща и творческой концепции Гоголя. Она получила реальное воплощение в повести «Тарас Бульба». Таким образом, в творчестве Горького произошло не «необходимое и своевременное» нарушение,²³ а развитие традиции в новых условиях.

Напомним о другой ветви гуманистического древа русской литературы — изображении не забытых и робких Акакиев Акакиевичей, а личностей незаурядных, нередко исключительных по своим задаткам, но по условиям своего существования в обществе — «лишних». Характеры этих людей захватывают воображение Пушкина, Грибоедова, Лермонтова, Герцена, Гончарова, Некрасова, Тургенева, т. е. по сути проходят через всю русскую литературу 20—50-х годов.

В 60—70-е годы в решении проблемы личности наметился важный поворот, в литературу пришли герои иного склада, среди которых особо выделялись «новые люди» Чернышевского. Мотив отчужденной личности не мог быть ведущим в период огромной популярности идей служения народу, «хождения» в народ. Наконец, в пору позднего народничества, когда героям был предложен «выход» (продиктованный эпохой реакции) — употребить нерастроченные силы свои на реализацию теории «малых дел», образ человека, выпадающего из породившей его среды и мечтающего об осуществлении своих радикальных идей, казалось, потускнел окончательно. Но мощные импульсы, излучаемые на протяжении десятилетий темой «лишнего человека» с ее пафосом утверждения личности, не могли исчезнуть без следа.

Пытаясь объяснить сущность горьковских образов раннего периода творчества, критика порою сводила все к экзотике. Эпитет «экзотический» был весьма употребительным в ее лексиконе: «экзотический мир босняков», «живописная, экзотическая одежда» героев Горького, «экзотическая жизнь золоторотцев» и т. д. и т. п. Иногда же судьбы людей

²¹ К.-и.-н. Толстой—Чехов—Горький (настроение трех поколений). — Новое время, 1901, № 9030, с. 3.

²² Коробка Н. Очерки литературных настроений. СПб., 1903, с. 84.

²³ Там же.

из мира «отверженных» соотносили с так называемой древней традицией — якобы исконной страстью русского человека к перемене мест, бродяжничеству, мечтой о вольной волюшке и т. п.²⁴ Эти представления изжили себя в 900-е годы, когда, кстати, начала постепенно тускнеть и пресловутая легенда о «ниществеанстве» Горького. Авторы критических работ обнаруживали соотнесенность образов Горького с персонажами, которые не один десяток лет занимали авансцену русской литературы.²⁵

Как ни несопоставим (и по исторической отдаленности, и по социальному положению) горьковский босяк с классическим типом «лишнего человека», есть основания говорить о заметном сходстве. Оба либо вышли, либо стремятся выйти из отведенного им круга жизни, являясь по своей душевной настроенности, неприятию окружающего изгоями общества. Наделенные умом, смелостью, умеющие желать и чувствовать, они не в состоянии найти применения своим способностям. Вынужденная бесцельность их существования, как и черты внутренней ущербности, соединяются в этих героях с неприятием существующего порядка жизни. Критик А. Богданович не без оснований называл ряд горьковских характеров «новыми людьми», которые «сильно отличаются от прежних хотя бы уже тем, что несправедливость жизни они испытывают гораздо чувствительнее».²⁶

Долгое время литература исследовала противостояние личности среде на верхних этажах социальной постройки. Но, как было замечено в одной из статей 900-х годов, «„печальный демон, дух изгнания“ постепенно понижался в общественной лестнице. Уже у Лермонтова он стал гвардейским офицером... Затем он опустился еще ниже, сделался разночинцем, нигилистом и, наконец, босяком».²⁷

Горький пришел к обобщениям более глубоким, чем, казалось бы, позволял ему материал. Обратившись к теме «дна», он показал в обездоленных отнюдь не малоосознанную, инстинктивную реакцию отхода от обидевшей их жизни. Его герои, по верному замечанию критика, не только «враждебно относятся к окружающему... но переходят к бурному, негодующему протесту».²⁸ Писатель поднялся над эмпирикой фактов, создал образы людей, сознательно отвергающих несправедливые жизненные условия и даже стремящихся к философскому обоснованию своего нового положения, которое расценивается ими как предпочтительное по сравнению с жизнью имущих сословий. Философ-босяк — самая колоритная фигура ранних горьковских рассказов. Размышления над сущностью человеческой личности перестали быть привилегией благородных одиночек из «образованного» общества; в творчестве Горького заговорили некогда безмолвные низы.

Своеобразие созданных писателем характеров, «взыскующих града» несмотря на бесправность своего общественного положения, вызвало среди части критиков упреки в отступлении от правды. Ю. Айхенвальд, например, считал, что Горький возложил на своих героев непосильную задачу — сделал их рупорами авторских идей, более того — как бы на-

²⁴ См., например, работы: Михайловский Н. Литература и жизнь. (... О Максиме Горьком и его героях). — Русское богатство, 1898, № 9; Скриба [Соловьев Е. А.]. Рассказы Горького. Трущобная вольница и трущобные протестанты. Циник Кувалда и меланхолик Филипп. К вопросу о культуре городской и деревенской. — Новости и биржевая газета, 1897, 4 дек., № 334; Боцяновский Вл. В погоне за смыслом жизни. — Вестник всемирной литературы, 1900, № 8.

²⁵ См.: Липовский А. Л. Представители современной русской повести и их оценка литературной критикой. СПб., 1901; Боцяновский В. Ф. Горький. Критико-биографический этюд. Изд. 2-е, Пб., 1903.

²⁶ А. Б. Очерки и рассказы Максима Горького. — Мир божий, 1898, № 7, с. 8.

²⁷ Трубецкой С. Лишние люди и герои нашего времени. — Научное слово, 1904, № 2, с. 37.

²⁸ Вернер И. В защиту лишних людей. — Новый путь, 1904, № 6, с. 160.

сильно вывел их из естественной для такой категории людей сосредоточенности на своих страданиях. По мнению критика, писатель был бы ближе к истине, если бы оставил им удел «нецелесообразного и неосмысленного существования».²⁹ К слову сказать, советы подобного рода давались и в сатирических фельетонах, когда слова предоставлялось самим персонажам — босякам, предъявлявшим «претензии» своему создателю за то, что тот вывел их — народ «самый ничтожный, совсем пропащий... — настоящими ероями».³⁰ Между тем, утверждая, что горьковские персонажи — лишь отражение миросозерцания писателя, критика упускала из виду характерную особенность переломного времени. Процесс пролетаризации оборачивался самыми неожиданными человеческими метаморфозами, и Горький достоверно передал это. Наличие прототипа (подтверждаемого многими свидетельствами) — существенная особенность созданных писателем характеров Коновалова, Шакуро, Кувалды, Промтова и других носителей философии как положительного, так и отрицательного плана. «Дно» жизни порою эпатировало «чистую» публику не только беспашанной удалой золоторотцев, но пронизательными суждениями о современных верованиях и идеалах. В статье Л. Клейнборта «Максим Горький и читатель низов» приводилась история нижегородского босяка Л., на которого «наткнулся» писатель И. Н. Касаткин, «остановившийся перед ним в изумлении»: «Внешность — с точки зрения Кувалды — не оставляющая желать лучшего, как и жизнь прошлая, страшная жизнь: детство, отрочество, юность — „много нас сюда приходит, но уходит — никогда“. Тем не менее перед нами философ. Память феноменальная, пафос не меньший. Критики... глубокомысленно спрашивали: не читали ли герои Горького Луначарского? А вот не угодно ли критикам поспорить с нижегородским Челкашом о Ницше, об Авенарнусе, о Махе. Хотя бы на бумаге. И пишет Л. так же изумительно для своего „общественного положения“, как говорит: талантливо».³¹

Однако значение выведенных Горьким типов отнюдь не определялось их эмпирической достоверностью. Являясь крупными художественными обобщениями, они составляли новое звено в ряду литературных образов — носителей важной социальной идеи. В русской литературе XIX века «лишний человек», сколь ни сильна в нем была тенденция к «выламыванию», представлен, как правило, в устойчивом социальном окружении. Конфликт личности с породившей ее средой не выходил за ее границы, отражал противоречия самой этой социальной общности. Герой Горького при всем своем социальном бесправии в моральном плане более автономен: реальность, в которой он действует, окружающая среда имеют для него значение лишь места обитания, не более; ячейка, отведенная ему обществом, является для него условной и в любой момент может быть разрушена. Для пронзительней Горького становится характерным мотив расшатывания и даже обрывания связей человека с первичной средой. Понятие «люмпен-пролетариата», верное по отношению к деклассированным элементам, страдало неточностью в применении к горьковским персонажам. Последние, преображенные авторской идеей, жили своей особой жизнью и лишь условно могли быть соотнесены с той или другой социальной общностью.

Верная интерпретация образов Горького как глубоких обобщений была дана В. Воровским. В своей первой статье о Горьком (1902)³² марксистский критик увидел в горьковских «бывших людях» отражение исторически обусловленной закономерности — возникшего «противоречия

²⁹ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей, вып. III. М., 1910, с. 56.

³⁰ Тоже из рыбаков. В тумане. Драма, но может быть и комедией... — Новости и биржевая газета, 1903, 12 апр., № 99.

³¹ Вестник Европы, 1913, № 12, с. 181.

³² Впервые опубликована: Красная новь, 1929, № 4.

между содержанием жизни и вырабатываемой ею формой». ³³ Современная действительность, отмечал автор, «с самым жестоким ригоризмом укладывает... бесконечное богатство жизненных явлений на прокрустово ложе сложившихся общественных форм и безжалостно уродует все, что не хочет поместиться в этих тесных рамках... Благодаря этому... все больше и больше сил выбрасывается за борт... становится „тесно и душно“ людям на свете». ³⁴

Продолжение, которое получила у Горького тема «лишних людей», не принималось прежде всего критикой консервативного толка. Ф. Добронравов в книге, полной субъективистских натяжек и открытой неприязни к Горькому, обвинил писателя в приукрашивании опасных для общества элементов — противных «чистой» публике, «безнравственных дармоедов, создаваемых культурными центрами из всякой городской швали и негодных отбросов деревни». ³⁵ Об ущербе, наносимом нравственностью «хищной» философией горьковских персонажей, писал Е. Ляцкий. ³⁶ Критики подобного рода стремились не замечать многосложности изображаемого Горьким мира. Прежде всего игнорировался тот несомненный факт, что автор никогда не впадал в идеализацию и, наряду с персонажами, которые вызывали его симпатию, четко очерчивал негативные портреты натур нравственно разложившихся.

Между тем задача состояла в том, чтобы в многообразии содержания произведений Горького уловить суть гуманистической концепции в целом, определить направленность его идеала. Здесь проходил главный водораздел между подходом предвзятым и объективным. Последний был продемонстрирован марксистской критикой. Если Добронравов на протяжении всей своей книги буквально навязывал читателю мысль о том, что «неэстетичные» образы Горького не могут быть выражением высокого общественного идеала, и даже не вправе занимать место в литературном ряду, то критики-марксисты прежде всего увидели в творчестве молодого писателя приумножение завоеваний отечественной литературы. По их мнению, круг тем и образов Горького значительно расширяет наше познание действительности. Художник, отмечал А. Луначарский, «показал нам присутствие чести на самом дне общества, сумел подслушать... там гордые песни, подсмотреть не страдание, а трепет порывающейся к счастью горделивой души человеческой». ³⁷ Отражение мирочувствия, охватившего значительную часть общества, уловил в творчестве Горького В. Воровский. Подчеркнув, что писатель не только обнаружил в среде отверженных тип социально чуткий (Коновалов), но вскрыл «волчью» мораль паразитирующей личности (Промтов), Воровский и в первом и во втором случае увидел знаменательную примету времени: «В современной жизни трудно найти место цельному человеку, живущему всеми способностями и чувствами. Жизнь не дает поля приложения для этих способностей, — и они чахнут». ³⁸ В. Воровский делает справедливый вывод об общезначимости гуманистического идеала Горького: «... вечная неудовлетворенность серой посредственностью, ненасытная жажда чего-то лучшего, сосущая тоска по необыденному, по „безумству храбрых“, — все эти симптомы протеста против установившегося склада общественных отношений — разве это не есть живое воплощение тех идеальных порывов, к которым тянутся лучшие силы современного общества, которых они не находят в своей среде?» ³⁹

³³ Воровский В. В. Соч., т. II. Л., 1931, с. 177.

³⁴ Там же, с. 178.

³⁵ Добронравов Ф. Прогорький романтизм Максима Горького. Пб., 1902, с. 10.

³⁶ Вестник Европы, 1901, № 11, с. 294—297.

³⁷ Образование, 1903, № 8, с. 89.

³⁸ Воровский В. В. Соч., т. II, с. 182.

³⁹ Там же, с. 188.

В литературном процессе 90-х—начала 900-х годов переключкой с одним из важнейших мотивов русской литературы XIX века характеризовалось не только творчество Горького. Тема личности, не находящей применения своим силам, волнует также его старших современников А. П. Чехова и В. Короленко. Она развивается в произведениях указанных художников как производная центральной проблемы пошлости жизни, ущербности буржуазного миропорядка в целом. Своеобразие Горького состояло в том, что концепция «выломившейся» личности носит у него максималистско-действенный характер. Писателя интересует прежде всего способность человека воспротивиться тем условиям существования, в которые он заключен, и не возвращаться на старую колею жизни. Художник ищет героев, которые «не подчиняются среде, а бегут от нее и всегда ее презирают».⁴⁰ Правда, если говорить о героях-босьяках, то Горький вскоре столкнулся с противоречием, вытекающим из самой природы люмпен-пролетариата: возражение людей «дна» обществу столько же беспаселляционно, сколь и бесплодно. Отрицание — начало и конец их жизненного поведения. Большого они дать не могут. К концу 90-х годов расставание с «босьяком» стало неизбежностью для писателя. Пьесе «На дне» (1902) можно считать логическим завершением этой темы. Еще раньше, в первых повестях писателя — «Фома Гордеев» и «Трое» — возникает иной вариант типичного горьковского героя. Фома Гордеев и Илья Лунев поставлены в условия активной деятельности. Они занимают либо стремятся занять положение в среде предпринимателей, рождающее иллюзию силы, способной разрешить мучившие их вопросы бытия. Однако приобщение к власти денег вместо обретения душевного спокойствия лишь обостряет зародившиеся ранее сомнения. Наступает момент выламывания человека из своей социальной среды.

Но отрицание, к которому приходят Фома Гордеев и Илья Лунев, не носит характера всеохватывающего отвержения. Не отказ от жизнедеятельности вообще, а неприятие несправедливых форм человеческих отношений, основанных на хищничестве, лицемерии, попрании личности, — вот главный мотив их протеста. Образы горьковских «белых ворон» — это уже развитие темы в качественно иных условиях, в преддверии революционных катаклизмов. Герой Горького не только осознает свою «ненужность» практике класса «хозяев» и тяготеет жизнью «не на той улице». Он гораздо активнее своего предшественника в сопротивлении среде, возможность создания новых форм человеческого общежития начинает смутно ощущаться им как неизбежная грядущая реальность, хотя сам он неспособен приобщиться к этому новому. Образы людей из верхов общества, стоящих «бокком» к своему окружению, были заповем к плодотворной теме, которую Горький по сути разрабатывал всю жизнь. От «Фомы Гордеева» к произведениям окурковского цикла, затем — к «Делу Артамоновых», к пьесе «Егор Булычов и другие», к «Жизни Клима Самгина».

Тема «выламывания», сопротивления личности «нормальному ходу» жизни, связующая опыт Горького с предшествующей традицией, естественно вплеталась в многоголосие других идейно-тематических линий творчества писателя, включающих классическое искусство — в его целостном разнообразии — в процесс формирования новых духовных ценностей. Участие Горького в выполнении этой задачи обуславливалось не только масштабами таланта писателя: Горькому удалось как «никогда и никому... великолепно связать века мировой культуры с революцией».⁴¹

⁴⁰ Липовский А. Л. Указ. соч., с. 10.

⁴¹ Роллан Р. Памяти друга. Год двадцать первый. Альманах 13. М., 1938, с. 46.

Обретая авторитет писателя социально устремленного, по определению ленинской «Искры» — «талантливого выразителя протестующей массы»,⁴² Горький входил в литературу «рубежа веков» как достойный восприимчив и продолжатель идей революционных демократов.⁴³ При всех коррективах, которые внесла история в учение русских социалистов, их идеи служения народному благу, воспитания человека-гражданина, поиски идеала героической личности и героического дела не утратили своего глубокого значения для передовой литературы конца XIX — начала XX века.

Знакомство Горького с воззрениями революционеров-демократов относится еще к периоду самообразования, участия в молодежных кружках Казани. В ранних произведениях писателя сказался пафос увлечения героическими заветами шестидесятников и революционного народничества. Отмеченная критикой основная мысль аллегории «О Чиже, который лгал, и о Дятле — любителе истины» — об активном отношении к действительности, о «необходимости для людей веры и именно веры в определенный идеал лучшего»⁴⁴ — имеет несомненную связь с передовой традицией семидесятиничества. По справедливому замечанию А. В. Луначарского, «эта тема чрезвычайно родная Горькому», к ней писатель будет возвращаться «много раз».⁴⁵ Идеи революционно-демократической линии русской литературы все глубже осознавались Горьким на последующих этапах творческого развития; в публицистических выступлениях 900-х годов писатель найдет точные слова для высокой оценки того влияния, которое наследство 60—70-х годов оказывало на него и современных ему литераторов. Но в ранний период это было не просто воздействие, а нравственная опора.

Горькому оказался близок художественный опыт писателей — современников революционных демократов, воплотивших в своем творчестве их идейную и эстетическую программу. Это прежде всего Н. Помяловский и Глеб Успенский — художники, которые (если воспользоваться автохарактеристикой Помяловского) по праву считались «воспитанниками»⁴⁶ Чернышевского и Добролюбова. Впоследствии Горький подчеркнет свою духовную близость к этим писателям. По его словам, сочинения Помяловского и Г. Успенского подтолкнули к решению «самому пойти посмотреть, как живет „народ“».⁴⁷ Произведения Горького были особенно созвучны романам Помяловского, что не осталось незамеченным критикой.⁴⁸ В большинстве случаев рецензенты не шли дальше отдельных текстовых параллелей. Но порою, например в книге К., Н., улавливалось нечто большее — близость идейно-творческих установок, принадлежность «к числу писателей неистового беспокойного пера — протеста».⁴⁹

⁴² Искра, 1902, 1 апреля.

⁴³ О воздействии революционно-демократической мысли на творческие принципы Горького идет речь в книге С. Касторского «Статьи о Горьком» (Л., 1953), монографии А. Овчаренко «О положительном герое в творчестве М. Горького. 1892—1907» (М., 1956, с. 21—25, 51—59, 68—69); интересные соображения по этому поводу есть в работах Б. В. Михайловского (см. главу «Творческие искания молодого Горького» и др. в его книге «Горький и мировая литература» (М., 1965)). Небезуспешная попытка анализа этих связей сделана также в монографии Э. Бабаяна «Ранний Горький» (М., 1973).

⁴⁴ Оболенский Л. Е. М. Горький и причины его успеха (Опыт параллели с А. Чеховым и Глебом Успенским). Критический этюд. СПб., 1903, с. 59.

⁴⁵ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 2. М., 1964, с. 145.

⁴⁶ См.: Помяловский Н. Полн. собр. соч., т. 2. М.—Л., 1935, с. 272.

⁴⁷ См.: Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 25. М., 1953, с. 347—348.

⁴⁸ См.: Новоселов В. Босяки в русской литературе. — Новый мир, 1901, № 67; К., Н. Помяловский и Горький (Критическая параллель). СПб., 1903.

⁴⁹ К., Н. Указ. соч., с. 6.

В «Заметках о мещанстве» Горький охарактеризовал Помяловского как талант «яркий и огромный». «Помяловский, — писал автор «Заметок...», — глубоко чувствовал враждебную жизни силу мещанства, умел беспощадно правдиво изобразить ее и мог бы дать живой тип героя».⁵⁰ Эти слова можно отнести к творчеству самого Горького, лишь с тою оговоркой, что, будучи художником новой эпохи, он не только «мог... дать... героя», но и дал его уже в начале 1900 года в своей первой пьесе «Мещане».

* * *

Обширность затронутой темы побуждает ограничиться попыткой обозначить лишь некоторые линии, связывающие Горького с русской классической традицией. Горьковедение насчитывает не один десяток работ, посвященных раскрытию связей основоположника литературы социалистического реализма с творчеством Пушкина, Гоголя, Тургенева, Салтыкова-Щедрина и других выдающихся художников слова на разных уровнях — от типологически широкого до «эмпирически» конкретного. В первом случае представляется важным установление общностей в самом типе творческой индивидуальности. Сделаем попытку такой параллели, выделив из блестящей плеяды русских классиков два имени, с которыми творческая индивидуальность Горького, на наш взгляд, особенно близко соприкасается пристальным вниманием к проблемам личности. Это — М. Лермонтов и Ф. Достоевский.

Идеал Лермонтова, его концепция человека, глубина неприятия окружающего — это литературный феномен, исторически возродившийся в иную литературную эпоху — эпоху Горького. Определяя значение Горького в литературном движении «рубежа веков», современники сравнивали его «со значением Лермонтова для поколения 30-х годов».⁵¹ «Поэт совсем другой эпохи, — писал о Лермонтове Белинский, — ...его поэзия — совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества».⁵² Новое было прежде всего в особенно обостренном ощущении Лермонтовым жизни как данности, нуждающейся в коренном изменении, в резком противопоставлении идеала реальности и осознании этого противопоставления как центральной проблемы творчества.

«Я в мир пришел, чтобы не соглашаться» — эта фраза из раннего поэтического опыта юного А. Пешкова несла в себе зачатки максимализма, родственного лермонтовскому. Да и сам романтизм, возрождавшийся в творчестве Горького, по своему типу близок прежде всего традиции Лермонтова. У обоих художников мотив отрицания, неприятие сущего и порыв к должному были весьма сложными по содержанию и давали повод к значительным колебаниям в оценке их творчества. Поэзию Лермонтова одни характеризовали как бунтарскую, другие — как пессимистическую, как развитие после Байрона идеи «мировой скорби». Противоречивую оценку в критике 90—900-х годов вызывали горьковские произведения. Размышления о жизнеутверждающей устремленности автора «Макара Чудры» перемежались в текущей периодике с выводами о «босаячком» скептицизме и отсутствии идеалов. Оказывалось непонятым органическое переплетение в творчестве этих писателей скепсиса с верой, отрицания с надеждой. Знаменательно, что Горький находил в подлинно романтической поэзии, в частности у Байрона, «энергический скептицизм»,⁵³ подразумевая под этим нечто активно противостоящее консерватизму человеческого бытия и мышления. Что же ка-

⁵⁰ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 23, с. 356.

⁵¹ Замечание П. Якубовича в кн.: Русская муза. СПб., 1904, с. 380.

⁵² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IV. М., 1954, с. 503.

⁵³ Горький А. М. История русской литературы. М., 1939, с. 57.

саются отношения к Лермонтову, то здесь он весьма близок Белинскому, увидевшему в «рассудочном охлажденном и озлобленном взгляде» поэта «на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого».⁵⁴ В лекциях каприйского периода Горький определяет «пессимизм» Лермонтова как «действенное чувство», полное «жажды борьбы»⁵⁵ и тоски по идеалу.

Идеал же у Лермонтова исключительно, если можно так выразиться, антропоцентричен. Тоска по идеалу — это пронизывающая всю его поэзию мечта о личности свободной и гордой, глубокой и энергичной, жаждущей без остатка исчерпать себя в жизненных битвах и тревогах. Мятельное беспокойство лермонтовского героя, поиск им «покоя» «в бурях» — это поистине неопенимый вклад в гуманистическую концепцию русской литературы, который благотворно сказался на всем ее последующем развитии, а в творчестве Горького обрел свежесть и чистоту первоизданного звучания. «Он, — писал о Горьком один из критиков, — готов пожелать, чтобы жизнь была для людей „сплошным критическим моментом“: тогда бы они не опустили рук, а постоянно кипели энергией, постоянно хотели, искали».⁵⁶

Внимание Горького к яркой индивидуальности обусловлено, разумеется, самой остротой переломного времени, требовавшей подвигов, большой ненависти и большой любви. В то же время истоки творческого поиска писателя идут и от традиции изображения героев, «лозунг которых — как было в свое время замечено В. Г. Белинским — все или ничего»,⁵⁷ движимых «неукротимыми порывами дерзких желаний»,⁵⁸ готовых скорее разрушить себя и мир, чем подчиниться условиям ненавистной им действительности.

Сила влияния лермонтовского творчества — в страстном желании жизни-деяния. Именно это подчеркивал Горький в уже упоминавшихся «каприйских лекциях», когда говорил о громко звучащей в поэзии Лермонтова ноте «активного вмешательства в жизнь», «жажды дела».⁵⁹ В этом направлении развивался идеал самого Горького.

«... Общественные запросы, идейные и эстетические потребности времени, — замечает М. Б. Храпченко, — получают свое яркое выражение в творчестве художников, которые по своему психическому складу, по своей умонастроенности органически близки к веяниям эпохи».⁶⁰ Такими художниками для «своих» эпох были Лермонтов и Горький.

В реализации творческого кредо Горький шел от низов, от подземелья буржуазной действительности, полной кричащих противоречий и взрывоопасных ситуаций. Писатель начинал с изображения протеста людей, у которых ничего нет, кроме предельной обнаженности чувств и презрения к тем, кто находится на верху жизни. Мы вправе здесь говорить об определенных общностях между истоками его творчества и творчеством Ф. Достоевского.

В одной из дневниковых записей за 1877 год Ф. Достоевский, сопоставляя факты литературы («Детство и отрочество» Л. Толстого) и факты жизни (трагическая история 12-летнего воспитанника прогимназии, сообщенная писателю одним из его корреспондентов), приходит к выводу о наличии в окружающей действительности черт, неизвестных ранее, может быть, оттого, что «огромная часть русского строя жизни

⁵⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. XI, с. 509.

⁵⁵ Горький А. М. История русской литературы, с. 165.

⁵⁶ Модестов А. О смысле жизни в русской художественной литературе XIX в., вып. II. СПб., 1914, с. 88.

⁵⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IV, с. 513.

⁵⁸ Там же, с. 545.

⁵⁹ Горький А. М. История русской литературы, с. 160.

⁶⁰ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972, с. 71.

осталась... без наблюдения и без историка». «По крайней мере, ясно, — продолжает далее автор, — что жизнь средне-высшего нашего дворянского круга, столь ярко описанная нашими беллетристами, есть уже слишком ничтожный и обособленный уголок русской жизни. Кто ж будет историком остальных уголков, кажется, страшно многочисленных?»⁶¹ Обратившись к судьбам «людей на чердаках и в подвалах»,⁶² Достоевский перевернул пласты жизни, с изучения которых начинался Горький.

Социальное родство героев давало критикам 90—900-х годов повод для сближения творчества этих писателей. Правда, в результате сопоставления яснее проступала позиция самого критика, нежели своеобразии Достоевского и Горького как художников. Например, уже в заглавии статьи Д. Мережковского «„Дно“ и „подполье“»⁶³ обозначена основная тенденция — сведение произведений Горького о босяках к апологии «подполья», ницшеанских воззрений на человека. Мережковский не приемлет вольного отношения Кувалды, Пляши-Ноги и других героев к религии, призывам к смирению и кротости. Аналогия с Достоевским понадобилась ему главным образом для того, чтобы вспомнить о «подпольном человеке» и породнить с ним босяков Горького.

В самом начале статьи Мережковский заявляет: «Достоевский не имел никакого влияния на Горького». Казалось бы, если исходить из вышеизложенного, автор противоречил сам себе. На деле же он был последователен в обосновании главной своей мысли о чуждости мира Достоевского Горькому. По Мережковскому получалось: Горький утверждал в своем творчестве то, что отвергал создатель «Записок из подполья». Наряду с Вл. Соловьевым, Достоевский был для Мережковского генератором религиозной философской идеи. Поэтому Мережковский, с одной стороны, постарался «отвести» своего вероучителя от писателя, к которому относился резко отрицательно, а с другой — использовать творчество Горького в обоснование собственной концепции. Вывод о том, что два разных художника независимо друг от друга обнаружили явление, которое с его точки зрения чрезвычайно опасно, в известной мере был предвосхищением основных положений программной работы Мережковского «Грядущий хам», появившейся год спустя.

В отличие от Мережковского, А. Волынский не отрицает близости этих писателей, более того — причисляет Горького «к направлению Достоевского». Но суть этого направления критик толкует в своем духе. Волынский находит в образах братьев Карамазовых «черты русского декадентства», а самому Достоевскому отводит роль вдохновителя декаданса, религиозно-мистических исканий «на противоположных полюсах человеческого духа».⁶⁴ В итоге — размышления Волынского вели к тем же упрощениям, что и выводы Мережковского. Объективно обобщения вдохновителей модернистской эстетики были таким же обеднением творчества Достоевского и Горького, как и сугубо эмпирические наблюдения менее маститых критиков, которые не шли далее таких, к примеру, «глубоких» заключений: «Много общего у героев Горького, людей грубых, пьяных, преступных с героями Достоевского, в особенности, в мучительных вопросах, в тоске, в наслаждении болью и страданием другого».⁶⁵

Истинная общность между художниками определялась глубоко личностным отношением писателей к кардинальным проблемам обществен-

⁶¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. художеств. произв., т. XII. М.—Л., 1929, с. 36.

⁶² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IX, с. 554.

⁶³ Русское слово, 1905, 2 авг., № 207.

⁶⁴ Лекция Волынского. — Новости и биржевая газета, 1903, 17 (30) марта, № 75.

⁶⁵ Лухманова Н. А. 1. Недочеты жизни современной женщины. 2. Влияние новейшей литературы на современную молодежь. Две лекции. М., 1904, с. 110.

ного развития, к философским вопросам бытия. Она прежде всего проявлялась в обостренном ощущении неблагополучия мира, его «катастрофичности». Отсюда столь характерные для обоих писателей идеологическая и художественная «возбужденность», публицистический пафос, полемичность авторского голоса.

Как и многие писатели «рубежа веков», Горький не мог не быть в сфере воздействия творчества Достоевского. С самого начала отношение Горького к Достоевскому обретает сложную форму притяжения-отталкивания, но в любом случае — пристального внимания. Об этом свидетельствует хотя бы столь частое преломление в ранних произведениях Горького мотивов, особенно активно используемых автором «Идиота» и «Братьев Карамазовых»: двойничество (рассказ «Извозчик»), разговор с чертом, беседы в царстве мертвых (рассказы «О черте», «Еще о черте» и др.). Вместе с тем выводы Достоевского резко расходились со взглядами молодого писателя — представителя новой литературной эпохи. «... Если для Достоевского, — писал И. Ф. Анненский, — девизом было — смиришь, дай говорить богу, то для Горького он звучит гордым: борись и ты одолеешь мертвую стихию, если умеешь желать».⁶⁶ Это заключение чересчур категорично. По верному замечанию А. Мясникова, между формулой Достоевского «Смиришь, гордый человек!» и формулой Горького «Человек — это звучит гордо!» нет прямолинейного противостояния, как может показаться на первый взгляд.⁶⁷ А. Мясников справедливо указывает на то, что эти формулы многосложны. Гордость как синоним эгоцентризма, абсолютизация своего «я» и противопоставление его остальному миру («я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить») — предмет разоблачения и Достоевского и Горького. Именно за такую гордость понес наказание один из героев горьковской легенды «Старуха Изергиль» — Ларра. В свою очередь, идея свободной личности, истинно «гордого» ее предназначения неотъемлема от творчества Достоевского. Для автора «Идиота» человек «звучит гордо» в перспективе заложенных в нем возможностей, в тяге к прекрасному, к добру. Однако углубляясь в психологический мир личности, Достоевский устрашает возможности извращения высоких целей человеческого бытия, когда неограниченная свобода рождает соблазн своеволия, добро превращается в свою противоположность. Отсюда отрицание революционных форм изменения жизни, идея искупления эгоистической гордыни ценою смирения.

В конечном счете именно этим выводам Достоевского (далеко не исчерпывающим, а, напротив, ограничивающим основное направление творчества писателя) воспротивился Горький. Резко полемическая по отношению к идее смирения нота звучит в первом же его рассказе «Макар Чудра». Слова некоего русского философа: «Нужно... жить не так, как ты сам хочешь, а так, как сказано в божьем слове. Богу покоряйся и он даст тебе все, что попросишь у него», — сопровождается явно ироническим комментарием старого цыгана. По контрасту с ними развертывается и вся история Радды и Лойко. Идея свободной личности, первоначально возникающая у Горького в романтически условном обобщении, впоследствии проникается глубоким историческим содержанием. И в утверждении этой идеи всегда важным для Горького был и опыт Достоевского, постоянно побуждавший к спору и поискам художественно убедительных контраргументов. Но спор не носил тотального характера. Фома Гордеев — «брат родной Идиота», — писал один из критиков, отмечая, что у горьковского героя «такая же младенчески невинная душа

⁶⁶ Анненский И. Ф. Книга отражений. СПб., 1906, с. 130.

⁶⁷ Мясников А. С. Достоевский и Горький. — В кн.: Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972, с. 580—585.

с ее вечными поисками людей среди толпы», как у героя Достоевского.⁶⁸ Несогласие возникает там, где Достоевский развивал идею всемогущества темных сил, сводящих на нет усилия человека самостоятельно найти дорогу к счастью и возрождению. И чем решительнее отстаивал Горький, прибегая нередко к прямой полемике (роман «Трое», рассказ «Извозчик», пьеса «На дне»), свою концепцию человека, тем яснее обозначался адрес творческого «раздражителя». Безусловно прав А. Бушмин, когда замечает, что состояние «постоянной творческой полемики» Горького с Достоевским «не исключало известного воздействия второго на первого. Преемственность проявлялась здесь по контрасту, в столкновениях внутри родственной идейно-творческой проблематики, трактуемой каждым в своем духе, в противоположном друг другу направлении».⁶⁹

Но одновременно шло укрепление преемственной связи не только по контрасту. Исследование Достоевским глубин человеческой души (к тому же во многом на близкой обоим писателям тематике «униженных и оскорбленных»), раскрытие гениальным художником двойственной природы личности периода крушения буржуазных иллюзий, разоблачение воинствующего буржуазного индивидуализма в его крайних проявлениях — линия, которая успешно, новаторски разрабатывалась Горьким на всем протяжении его творческого пути.

⁶⁸ Порцкий И. Е. М. Горький и его произведения. Варшава, 1903, с. 28.

⁶⁹ Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы. Л., 1975, с. 130.



ТРУД — ПРАВСТВЕННОСТЬ — ИСКУССТВО

(О КНИГЕ В. БЕЛОВА «ЛАД»)

Некоторым читателям новая книга одного из наиболее талантливых современных прозаиков Василия Белова может показаться неожиданной и странной. Автор широко известных, давно полюбившихся читателю повестей, романов и рассказов («Привычное дело», «За третьим волоком», «Плотницкие рассказы», «Бухтины вологодские», «Кануны» и другие книги) обратился к публицистике, причем, казалось бы, далекой от актуальных проблем. Могут найтись и такие читатели, которым книга, повествующая о быте и нравах русской деревни с такой авторской любовью и уважением, покажется не только несовременной, но и ненужной. Ученые-специалисты, вероятно, найдут в ней неточности и субъективные толкования отдельных явлений. Однако для непредубежденного читателя эта книга окажется весьма полезной и захватывающе интересной не только благодаря тому, что ее автор в совершенстве знает то, о чем рассказывает, и открывает часто такие стороны предмета, мимо которых проходят даже люди, выросшие в деревне, но и благодаря по-особому мудрому и пронизательному его взгляду на жизнь, искусство и человека.

В. Белов тонко, ненавязчиво разрушает все еще, к сожалению, бытующие упрощенные взгляды на прошлое нашей деревни и внутренний облик крестьянина, раскрывает перед читателем живой, многообразный, духовно богатый мир крестьянской жизни со своим особым укладом, порядком и творческим началом.

Но главное содержание книги В. Белова и в историко-литературном, и в социально-нравственном смысле значительно шире. Она — не только благодарная дань крестьянского сына прошлому деревни, но и активный голос нашего современника, глубоко переживающего судьбы своего народа и нравственное состояние общества.

Пожалуй, никогда в нашей литературе тема исторической памяти не занимала такого видного места, как в последние два десятилетия. Подсказанная своеобразием переживаемой нами эпохи, она получила многообразнейшее развитие в разных литературных родах и жанрах. Далекий и недавний опыт народа стал объектом анализа, раздумий, обобщений и выводов многих прозаиков, поэтов и драматургов, что во многом определило стилевые и жанровые поиски писателей. Наряду с историческими романами и повестями большое место заняли очерковые и публицистические произведения о прошлом, романы о современности раздвинули свои горизонты за счет обильного насыщения их историей, раздумьями о связи времен, об уроках прошлого. Социально-психологический роман Валентина Распутина «Прощание с Матёрой», социально-публицистическое «повествование в эпизодах» Виктора Астафьева «Царь-рыба», роман-исследование Владимира Чивилихина «Память», очерки-рассказы Александра Иванова и Ивана Васильева о среднерусской деревне и народных промыслах, роман-диспут Юрия Бондарева «Берег», широкомасштабная поэма Егора Исаева «Даль памяти» — эти и другие прекрасные произведения послед-

них лет, непохожие по тематике, сюжетам, художественному стилю, имеют одну общую черту — постоянное соотношение истории и современности, чуткое и очень внимательное отношение к прошлому своего народа, его социально-нравственному опыту. Глубинно-патриотическая направленность этих произведений определяется не только анализом героических страниц нашей истории, но не в меньшей мере исследованием нравственно-трудовых основ народной жизни.

В русле названной тенденции находится и новая книга В. Белова «Лад. Очерки о народной эстетике».¹ В беседе с поэтом Александром Брагиным В. Белов так определил свою цель в работе над книгой: «Много крестьянин из столетия в столетие работы поднимал, а не надсаживался. Времени свободного не имел, а красоте детей обучить успевал. Все в крестьянской жизни было продумано и увязано — об этом ладе лет десять я всерьез размышляю... Теперь вроде бы и для книги созрел... Вне памяти, вне традиций истории и культуры, на мой взгляд, — нет личности. Память формирует духовную крепость человека. Только и память разная бывает. Иной всемирную историю вызубрил, а про славу своей деревни не слышал — не интересовался. Это теперь, пожалуй, один из самых распространенных видов невежества». Далее Белов говорил об «обнаженной совестливости» писателя, которая начинается с уважения к «предкам своим», коим каждый «рождением обязан», о содружестве ручного и машинного труда, народных промыслов и современного быта. Чтобы писать серьезно о дне нынешнем, говорил он, «надо сначала разобраться, как испокон крестьянская „вселенная“ была устроена» (1979, № 10, с. 112—116).

Итак, память истории и проблемы духовного облика современника. Мы видим, что уже в самом замысле книги, как его пояснил автор, заключена задача огромной социально-исторической и художественной значимости. Но актуальность книги не только в поставленной писателем проблеме исторической памяти. В последние годы на страницах нашей печати неоднократно вспыхивали дискуссии о месте народно-поэтических традиций в современной литературе (например, дискуссия «Литература и мифология»), о соотношении литературы и быта (дискуссия «Литература и быт»), о деревенской прозе и ее истоках, наконец, о традициях и новаторстве вообще. В. Белов по существу включается своей книгой во все эти споры, хотя непосредственно ни с кем конкретно не вступает в полемику. Он идет своим индивидуальным писательским путем.

Белов решился написать широкую картину крестьянской трудовой жизни под нравственно-эстетическим углом зрения. Это необходимо иметь в виду для того прежде всего, чтобы понять своеобразие книги. Сам автор, говоря о «необъятности» постижения «стихии народной жизни», не раз дает понять читателю, что он не претендует на всестороннее социально-историческое и научно-этнографическое освещение истории русской деревни. Его интересует народная культура. Подзаголовок «Очерки о народной эстетике» имеет определяющее значение. Но даже в рамках народной эстетики он ограничивается лишь своим личным жизненным опытом, теми достоверными знаниями народной жизни Северного края, области, района, деревни, которые почерпнуты не из книг, а из собственных наблюдений и рассказов своих близких и односельчан. Хорошо зная, что в других краях необъятной России и жизненный уклад, и народное творчество имели свои специфические особенности, Белов строит свое повествование как воспоминание о прошлом и раздумья о сущности народной культуры.

¹ Наш современник, 1979, № 10, с. 112. «Очерки» «Лад» опубликованы в журнале «Наш современник»: №№ 10, 12 за 1979 год, № 3 за 1980 год, №№ 1, 5, 6, 7 за 1981 год. Далее ссылки даются в тексте.

³ Русская литература, № 1, 1982 г.

В небольшом авторском предисловии к книге Белов излагает как бы основное направление своей работы. Говоря о многовековых традициях в народной жизни, о неотвратимой потребности народа в познании мира и жажде прекрасного, он особенно подчеркивает абсолютную нераздельность этих извечных «двух человеческих потребностей»: «Все было взаимосвязано, и ничто не могло жить отдельно или друг без друга, всему предназначалось свое место и время. Ничто не могло существовать вне целого или появиться вне очереди. При этом единство и цельность вовсе не противоречили красоте и многообразию. Красоту нельзя было отделить от пользы, пользу от красоты. Мастер назывался художником, художник мастером. Иными словами, красота находилась в растворенном, а не в кристаллическом, как теперь, состоянии» (1979, № 10, с. 117).

Нужно сразу же заметить, что подход В. Белова к народной эстетике не чисто фольклористический, а более широкий — народоведческий. Те стороны формирования, развития и сущности культуры родного ему края, которые рассматривает писатель, призваны помочь ответить на коренной вопрос, поставленный в книге, — о связи труда, нравственности и эстетики в укладе русской деревни.

Уже из сказанного видно, что не любование ветхозаветной стариной, не милые сердцу писателя этнографические детали крестьянского быта, не обычные воспоминания о «счастлимом детстве» составляют предмет авторского повествования, а нечто гораздо более серьезное. Широко понимая проблему народной культуры как проблему народознания, Белов включает в нее предметы и явления, казалось бы, не сопрягаемые с ней. Постепенно, однако, выясняется их единство и целостность.

Для того, чтобы конкретнее ощутить и характер творческого замысла автора «Лада», и движение его мысли при всей кажущейся пестроте очерков, и, наконец, общую композицию книги, отражающую авторскую концепцию, перечислим некоторые названия очерков. Книга открывается циклом очерков о трудовых заботах крестьянина в разные времена года; автор назвал его «Круглый год» и включил очерки: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима». Второй цикл «Подмастерья и мастера» рассказывает о деревенских профессиях: «Плотники», «Кузнецы», «Пастухи», «Сапожники», «Столяры», «Коновалы», «Торговцы», «Знахари», «Прочие мастеровые и промышленные люди». Третий цикл «Спутник женской судьбы» посвящен лишь одному виду женского труда, связанного с обработкой льна. Затем идет цикл очерков о мужских и женских домашних ремеслах и о художественных промыслах.

Вторая часть книги посвящена социально-бытовому укладу северорусской деревни. Первый раздел «Не хлебом единым» включает наблюдения и раздумья автора о социально-нравственных и экономических основах крестьянской жизни. Второй раздел «Жизненный круг» освещает жизнь человека от младенчества до старости и хозяйственный уклад деревни.

Специально выделенный раздел «Будни и праздники», в котором рассказывается о том, как деревенский уклад формирует в человеке целостное восприятие духовного и материального начал жизни, своеобразно подготавливает правильное и глубокое понимание обычаев и обрядов, былин и сказок, песен и заговоров, пословиц и поговорок, частушек и анекдотов — словом, собственно художественного творчества. Заключительная, третья часть книги «Лад» названа емко и многозначительно: «Длиною в жизнь». Сюда вошли очерки-раздумья над различными фольклорными жанрами — от обрядовой поэзии до прикладного искусства в их живом бытовании. Завершает книгу своеобразное лирическое размышление «О художественном образе».

Автора, как мы видим, волнует все — быт, труд, экономика, этнография, социология, история, культура, ремесла, народная педагогика, рели-

гия, язык, но главным образом — нравственная философия их создателей и носителей. Говоря современным языком, именно такой комплексный подход позволяет все явления видеть в их сущностном значении. Упомябляя научный термин, этот подход следует назвать народознанием. К сожалению, в наше время для литературной публицистики (как и для других видов литературы, искусства и науки) он не характерен. Но он имеет свою давнюю традицию в русской фольклористике и этнографии.

Первые труды по обстоятельному изучению народного быта принадлежат И. М. Снегиреву («Русские простонародные праздники и суеверные обряды» и др.) и В. И. Далу. Много внимания ему уделяли П. И. Якушкин, П. И. Мельников-Печерский, Н. С. Лесков, Г. И. Успенский и другие русские писатели. Всю свою жизнь посвятил изучению и описанию народного быта С. В. Максимов. В конце XIX—начале XX века несколькими изданиями вышло его двадцатитомное собрание сочинений, включившее книги «Год на Севере», «Бродячая Русь Христа-ради», «Куль хлеба и его похождения», «На Востоке», «Сибирь и каторга» и др.

Революционные демократы, особенно Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов, выдвинули и отстаивали принцип народознания в изучении быта, фольклора и этнографии как важнейший научный принцип познания социально-политических воззрений народа. В советское время одним из энтузиастов народознания, много сделавшим для изучения народного творчества, общественно-политических движений нового времени под этим углом зрения, был профессор В. Г. Базанов.²

Однако специально обращаясь к исследованию народной жизни, никто не ставил перед собой такой широкой и актуальной задачи, как В. Белов. Очерковые книги Снегирева, Даля, Максимова — это чисто этнографические и социальные зарисовки и наблюдения. Значение их огромно. Но именно сугубый этнографизм придал им узкоописательный характер. Даже книги С. В. Максимова, наиболее обстоятельно запечатлевшие картины быта русской деревни XIX века (различных районов), ее обычаев и нравов, трудовых устоев, форм и орудий труда, обрядов и суеверий, ремесел и отхожих промыслов, праздничных развлечений и процесса приготовления пищи («Куль хлеба и его похождения»), подробнейшим образом рассказывающие о жизни и быте социальных «низов» (преступников, бродяг и беглых), староверов и духоборов, политических ссыльных и монастырской братии («Сибирь и каторга» в 4-х книгах), дающие незаменимый материал для понимания процессов заселения русскими Сибири и других районов Востока, их взаимоотношений с местными племенами и народами («На Востоке») и т. п., — даже эти книги — всего лишь «картины прошлого».

Реализуя заветы революционных демократов, В. Г. Базанов собрал и проанализировал интереснейший материал о социальном и политическом пробуждении крестьянских масс (слухи, толки, политическое красноречие, народные книги) в до- и пореформенную эпоху, с точки зрения народознания рассмотрел образование новых народно-поэтических форм.

В. Белова интересуют прежде всего социально-нравственные уроки прошлого. Задаче выяснения позитивных начал жизни крестьянской России, которые обеспечили не только многовековое развитие могучего государства, но и послужили истоком мощного взлета русской культуры, подчинено все — отбор материала, построение книги, манера авторского повествования. По существу, объяснение в подзаголовке книги — «очерки» — несколько условно, это скорее раздумья, чем описания. Ни один из разделов книги не может быть в строгом смысле слова назван

² См. его книги: «От фольклора к народной книге» (1973), «Русские революционные демократы и народознание» (1974) и другие работы.

очерком о том или ином явлении быта, труда или культуры. Для очерков им не хватает ни полноты, ни «картинности», ни объективной манеры повествования. Все «эпизоды» проникнуты страстным авторским началом. Описания чередуются с личными воспоминаниями, размышлениями, лирическими признаниями, пояснениями и даже публицистическими выводами, причем переход часто происходит быстро, но незаметно. В сущности, это лирический дневник, насыщенный прекрасными художественными картинами. И вместе с тем книга представляет собой удивительно целостное и целеустремленное произведение благодаря внутреннему нравственному пафосу. Это нетрудно заметить даже в разделах (главах и главках), в которых более всего ожидается очерковый принцип, — о быте, этнографии, труде.

Внимательно изучив условия жизни, обычаи, нравы, труд, взаимоотношения людей деревенской среды, Белов приходит к выводу, что единство и цельность материального и духовного бытия, эстетического и практического познания мира, полная их взаимообусловленность являются основой как прикладного искусства, так и искусства вообще.

Вот он наблюдает (да и сам не раз испытал) обычную крестьянскую работу — пахоту, косьбу ли, жатву или постройку дома — и приходит к выводу, что как бы ни был тяжел труд, он приятен здоровому и крепкому человеку. Хорошо осознавая практическую необходимость труда, крестьянин ощущает в нем себя полноценным, достойным уважения других. Настроение приподнятости, душевного удовлетворения рождает потребность выразить это состояние в слове, песне, шутке, поучении. Незаметно рождается образ, который становится одновременно и практически полезным, и эстетически многозначным. «Извечное стремление русского крестьянина, — пишет В. Белов, — не оказаться последним, не стать посмешищем, прекрасно было использовано в первые колхозные годы. Даже стахановское движение основано на этом свойстве. Так, мужик, умирая, давал малолетнему сыну наказ: „Ешь хлеб с медом, первый не здоровайся“. Только трудолюбивые сыновья узнавали настоящий вкус хлеба (как с медом). Тот, кто уже работает в поле, — например, косец, — лишь кивком головы отвечает на приветствие идущих, вот и выходит, что любители сна здоровались всегда первыми» (1979, № 10, с. 122).

Интересно размышляя о единстве процесса труда и рождения эстетического мироощущения, В. Белов приходит к выводу о нераздельности пользы и красоты. «Человек всегда ощущал свое единство с природой. В союзе с нею он создавал сам себя и высокую красоту своей души, отраженную в культуре труда» (там же, с. 126). Есть глубокая закономерность в том, что часто, особенно при малоподвижной работе (вышивка, резьба, пряжа нитей и т. п.), труд сопровождался исполнением песен, сказок, преданий и т. д.

От ощущения культуры труда совсем недалеко до стремления расширить эту культуру, украшая собственными руками свой быт. Так рождается необходимость художественных промыслов, в которых цели пользы и красоты сливаются. Украшенные дом, предметы обихода, одежда, орудия труда становятся одновременно и объектами эстетического наслаждения, вызывая, в свою очередь, новое вдохновение к труду. Часто разница между «необходимой» вещью и сделанной ради «забавы» терялась. Причудливые детские игрушки тоже были необходимы. Плотницкое, гончарное, кузнечное мастерство, как и резьба по дереву, вышивка и иное рукоделие занимали равноправно почетное место в жизни крестьянина. Слово «умелец» включало не только понятие о прочности сделанной вещи, но и о красоте, удобстве, привлекательности.

В. Белов приводит многочисленные примеры трудовой деятельности человека, которая не ограничивается чистым «практицизмом» и «потребительством». В труде плотников, кузнецов, сапожников, столяров, ло-

дочников, печников и даже мельников и пастухов он находит творческое начало, возвышающее личность, побуждающее человека к красоте, нравственному порядку.³ Обладая большим талантом становился не просто мастером, но поистине художником.

Крестьянин-труженик хорошо понимал скоротечность собственной жизни и вечность времени. Создавая красоту, подчиняясь ее зову как природной силе, он думал не только о себе и не только о «выгоде». «Нет, — заключает автор, — для души, для памяти, нужно было построить дом с резьбой, либо храм на горе, либо сплести такое кружево, от которого дух захватит и загорятся глаза у далекой праправнучки» (1979, № 10, с. 146).

Если в обычном крестьянском труде, который «сопровождали» «тысячи полуязыческих примет, трудовых поэтических деталей, маленьких и больших обычаев» (там же, с. 149), заложены нравственно-эстетические начала, то в художественных промыслах эти начала получают простор и завершение. Следует при этом иметь в виду, что, как верно обобщает В. Белов, «неуловима, ускользающе неопределенна граница между обычным ручным трудом и трудом творческим. Мастеру и самому порой непонятно, как, почему, когда обычный комок глины превратился в красивый сосуд. Но во всех народных промыслах есть этот неуловимый переход от обязательного, общепринятого труда к труду творческому, то есть индивидуальному» (1979, № 12, с. 88). «Художественный промысел рождался на границе между эстетической и экономической потребностью человека» (1979, № 12, с. 94), но он мог подниматься и на уровень собственно искусства.

Рассказывая о «секретах» мастеров народных промыслов, В. Белов видит в них своеобразное связующее звено между творческим обычным трудом и художественным, равным образом призванным утвердить и красоту мира, и человеческую личность. «Умение, мастерство и, наконец, искусство живут, вероятно, в пределах любого труда. И, конечно же, лишь в связи с трудом и при его условии можно говорить о трех этих понятиях. Художника, равного по своей художественной силе Дионисию, с достаточной долей условности можно представить вершиной могучей и необъятной пирамиды, в основании которой покоится общенародная, постоянно и ровно удовлетворяемая тяга к созидающему труду, зависящая лишь от физического существования самого народа» (1979, № 12, с. 88).

Здесь автор уже выходит к большим общеэстетическим проблемам художественного творчества — народности, новаторства и традиций. Многообразно развитая им характеристика прикладного искусства как реализации одновременно и устоявшегося народного опыта, «отточенного веками мастерства», через «бездну» которого «перескочить» нельзя, и индивидуально-неповторимого таланта мастера также имеет общеметодологическое значение. Именно накопленный поколениями опыт (в содружестве с природными данными и трудом) порождает и формирует талант. «Мастерство та же почва, на которой выростали художники» (там же, с. 93).

Однако автора «Лада» интересует не теория, а сама жизнь, судьбы искусства, духовный облик общества. Глубоко убежденный в неиссякаемости творческих сил народ, он обеспокоен сохранением и развитием на-

³ Увлекательно, с точным знанием дела рассказывая о мастерстве деревенских умельцев, В. Белов замечает: «На керамике легче всего пронаблюдать, как рождается пластический образ, объединяющий материальную и духовную суть изделия», обычный, малопривлекательный материал (глину) и фантазию мастера (1979, № 10, с. 139); а «сложнейшая ткацкая технология всегда сочеталась с высоким художественным мастерством» (там же, с. 155).

родного художественного опыта. Именно в связи с этим он размышляет о судьбе вологодского кружевного плетения, великоустюжского чернения по серебру, холмогорского искусства резьбы по кости. Как соединить «массовость» машинного труда, неминуемо ведущего к шаблону, штампу, и неповторимость творчества мастера? Как закрепить в народе, не растерять в погоне за «новизной», часто эфемерной и чуждой исторически складывавшимся национальным вкусам, обычаям и нравам, те драгоценные качества культуры, которые искони сопутствовали социально-правственному совершенствованию человека и общества?

Забота об этом заставляет писателя предпринять большой экскурс (раздел «Не хлебом единым») в прошлое с тем, чтобы, опираясь на народную педагогику, поразмышлять над вопросами воспитания не просто художников, писателей и артистов, но прежде всего граждан — тружеников, созидателей, патриотов, для которых служение искусству было бы лишь средством служения народу.

И снова В. Белов начинает издалеку — из глубин самой народной жизни, веками «поставлявшей» отечеству и хлебопашцев, и защитников, и строителей, и писателей, и ученых. При этом автор с особым вниманием исследует своеобразие национальных и социальных условий, формирующих личность, ее психологию, ее вкусы, ее склад ума и чувств.

Человека, по образному слову поэта, «не женщина, а дом родит» (П. Васильев). В. Белов обстоятельно рассказывает о социально-этнографической и географической среде (в пределах края, волости, деревни, дома), в которой рождается человек и незаметно складывается как личность. Здесь писатель обнаруживает поразительно глубокие знания не только конкретной этнической среды, но и тончайших, часто незримых связей ее и окружающей природы с психологией человека. Он раскрывает эти связи тщательно, можно сказать, микроскопически, начиная с первого крика младенца и до поведения подготовившегося в иной мир старца.

Еще человек не родился, а ему уже заботливо уготовано место в жизни. Целые поколения трудились над тем, чтобы устроить, упорядочить, обжить среду, вырастить хлеб и скот, выковать орудия труда и быта, построить хижины, храмы, корабли и каналы. Так человек рождается для мира и мирной жизни. Делая исторические экскурсии в далекое прошлое, В. Белов убежденно пишет, что, несмотря на бесчисленные войны, разорения и захватничества, основу жизни, а следовательно, и психологии человека, в частности русского, составляет созидательный труд. Природа содействовала укреплению этой психологии. Слова «мир», «миряне» постепенно обретали емкий и широкий смысл, но начало начал — семья, дом, деревня. Здесь-то и обнаруживается единство общего, вырабатываемого веками, и неповторимого в жизни человека.

Жизнь в деревне на виду. Обычай постоянного общения, взаимовыручки, мирской борьбы с природными стихиями и т. п. был нормой (и необходимостью) жизни. Однако общее не только не мешало своеобразному в каждом доме, но, напротив, предполагало индивидуальное. Писатель прав: «О доме родном, отцовском сложено и до сих пор слагается неисчислимое множество стихов, песен, легенд. По своей значимости „родной дом“ находился в ряду таких понятий русского крестьянина, как смерть, жизнь, добро и зло, бог, совесть, родина, земля, мать и отец. Родимый дом для человека нечто определенное, конкретно-образное... Дом этот всегда отличен от других домов и внешне, и внутренне» (1980, № 3, с. 64—65). Веками установленный порядок в доме (авторитет родителей, забота о детях, внимание к слабому и старому, строгое распределение труда и т. п.) был следствием разумного жизнеустройства, основанного на гуманизме. Явления дикости, зверства, насилия и жестокости, проявлявшиеся в старой деревне (как, впрочем, и во всех других социаль-

ных слоях), вовсе не были нормой и получали суровое осуждение в той же крестьянской среде. В подавляющем большинстве семей, как бы ни были они многодетны, господствовали доброта, взаимопомощь, терпеливость, любовь. Стремление к «идеальному воплощению семейного устройства» было определяющим, а «строгость семейных отношений исходила от традиционных нравственных и религиозных установок, а вовсе не от родительского деспотизма» (1980, № 3, с. 66). И хозяйну, главе дома и семьи, и хозяйке (большухе), и их детям в равной мере доставалось и труда, и забот. В той же мере разделялись отдых, праздники и развлечения. Складывавшаяся веками народная педагогика была рассчитана прежде всего на нравственно-трудовое воспитание. Она была последовательной и мудрой, хотя и не имела ни специально выработанных приемов, ни даже названия. Она была нераздельной частью быта. Однако она не была и неуправляемой стихией. «Мелочи» быта, труда и отдыха, в окружении которых рос будущий гражданин, своеобразно, чаще всего незаметно, направлялись, опекались взрослыми именно с педагогическими целями. Крестьянин, как бы он ни был занят, никогда не был безразличен к тому, какого сына, дочь или внука вырастит он, как они продолжат его дело. Поэтому забота о воспитании входила как одна из главных забот в семью, начиная с рождения младенца.

В. Белов не ограничивается характеристикой общей нравственно-трудовой атмосферы деревни, формирующей личность, но и специально рассматривает «жизненный круг» человека под углом зрения преемственности и вечности. «Младенчество, детство, отрочество, юность, молодость, пора возмужания, зрелость, старость и дряхлость,⁴ — пишет он, — сменяли друг друга так же естественно, как в природе меняются, например, времена года. Между этими состояниями не было ни резких границ, ни взаимной вражды... Степень тяжести физических работ (как, впрочем, и психологических нагрузок) нарастала в крестьянском быту незаметно, последовательно, что закаливало человека, но не надрывало. Так же последовательно нарастала и мера ответственности перед сверстником, перед братом или сестрой, перед родителями, перед всей семьей, деревней, волостью, перед государством и, наконец, перед всем белым светом. В этом была основа воспитания» (1980, № 3, с. 67—69).

В. Белов обстоятельно рассказывает о самом процессе нравственного воспитания ребенка в атмосфере труда, забав, развлечений, народного творчества. Автор книги при этом часто ссылается на песни, причитания, легенды, пословицы и другие формы выражения нравственно-эстетических основ народного миропонимания, которые являются и активной силой, формирующей человека. Фольклор, как сама жизнь, «обеспечивает» все возрасты и все человеческие наклонности. Он же, точнее — народная художественная культура в целом, в силу своей универсальности способствует индивидуальному определению личности, которая сама незаметно становится ее продолжателем и творцом.

Полная слитность практического отношения к жизни и нравственно-философского ее истолкования с эстетическими вкусами и представлениями, выверенными многими поколениями, воспитывали целостное мировоззрение, включая и взгляды на самые глобальные вопросы бытия. Давая интересное объяснение народного отношения к жизни и смерти («спокойное и мудрое»), В. Белов заключает: «Стройностью и своевременностью всего, что необходимо и неминуемо свершалось между рождением и смертью, обусловлены все особенности народной эстетики» (1980, № 3, с. 84).

⁴ Каждому из этих возрастных состояний человека посвящена специальная глава.

«Граница между реальностью и фантазией была едва заметна в крестьянском быту. Традиционные древнейшие народные поверья, освежаемые богатым воображением, совмещались с реальными впечатлениями, создавали полуфантастические образы поэтического сознания» (1981, № 1, с. 170). Вера в домовых (или просто сохранение этой веры) — не только плод невежества, но и свидетельство художественной фантазии.

В. Белов прекрасно понимает, что прошлое не может повториться и что не все в нем достойно продолжения. Но он также глубоко уверен, что в многовековом народном опыте тружеников отстоялись и испытались временем такие нравственные и эстетические ценности, которые способны, обновляясь и обогащаясь, служить людям вечно. Среди этих ценностей особое внимание писателя привлекает многообразно проникшая во все сферы материальной жизни крестьянина (и порожденная ею) духовная культура. С этой точки зрения автор великолепно анализирует, многие явления народного быта, в которых полезность неотделима от нравственного отношения к предмету, например связь практичности народной одежды (для разных возрастов и нужд) с красотой, изяществом и даже с психологией человека, его поведением, развитием художественного вкуса и творческого начала. Под этим же углом зрения интересно рассмотрены различные игры детей и взрослых. При этом В. Белов делает столько тонких, порой неожиданных наблюдений и выводов, что их с большой пользой могут использовать и родители, и педагоги, и фольклористы, и этнографы.

Особое и значительное место в раздумьях писателя занимает народное творчество в прямом значении этого слова. Ему посвящена вся третья часть книги, которая в еще большей мере подчинена нравственно-воспитательным задачам, продиктованным нашим временем. Поэтому все раздумья автора о самом фольклоре, его связях с профессиональным искусством, о «тайнах» художественного ремесла и сущности художественного творчества вообще имеют нравственно-философское направление.

В самом начале «очерков» о народном творчестве В. Белов пишет: «В душе любого народа таится жажда беспредельного совершенства, стремление к воплощению идеала. Одно из доказательств тому существование искусства во все времена и у всех народов. Но, рождая великих и малых художников, ни один народ не отрекался от непосредственной художественной деятельности, не передоверял ее начисто своим гениям, утоляя жажду прекрасного одними шедеврами. Шедевры в искусстве и народные гении, словно пики великих вершин, непредставимые вне цепи других гор и хребтов, не могут рождаться ни с того ни с сего, на пустом месте. Они появляются только на исторической почве, достаточно подготовленной, уваженной повседневным и повсеместным народным искусством» (1981, № 5, с. 161—162).

Здесь выражена исходная позиция автора «Лада». В. Белов закрепляет и подтверждает проверенную веками, ставшую путеводной для русских художников идею о глубинной народности искусства, определившую во многом и национальное своеобразие нашей литературы. Почти с уверенностью можно сказать, что, утверждая эту мысль, В. Белов не оглядывался на своих предшественников, он впитал ее, что называется, с молоком матери, выстрадал своей собственной жизнью и творческим опытом, получил в наследство от самого народа.

Василий Белов, разумеется, не ставит перед собой задачи давать всестороннюю характеристику видов и жанров фольклора. Более того, специалисты могут обнаружить не только неполноту, но и приблизительность суждений. Например, вряд ли можно согласиться, что «содержание святок заключалось главным образом в хождении ряжеными, в гадании и в так называемом баловстве» (1981, № 6, с. 150). Святочные обряды и святочный песенно-хореографический фольклор значительно

богаче, разнообразнее и по своим истокам далеко не в первую очередь связан с «баловством», в основе которого лежит «озорство», дающее «выход накопленным за год отрицательным эмоциям» (там же).⁵

Однако наблюдения и раздумья писателя над фольклорными жанрами с точки зрения единства и цельности всей народной художественной культуры представляют большой интерес и для фольклористов, и для писателей, и для всех деятелей культуры. Ценность этих наблюдений прежде всего в постоянном соотношении народного творчества с общими законами искусства. Говорит ли автор о свадьбе, святочных или похоронных обрядах, о сказке или причитаниях, песне или пословице, он не только вскрывает глубокую обусловленность этих жанров и их поэтики жизненным содержанием и нравственными побуждениями создателей и носителей фольклора, но и связывает их с вопросами традиций и новаторства, общезначимого и индивидуально-неповторимого в искусстве, мастерства и нравственного облика творца, реального содержания образа и художественной фантазии.

Так, опираясь на опыт народного творчества, Белов не раз возвращается к мысли о том, что «художник возможен в любом человеке», но что реализация истинного «художника» в человеке может быть только при условии его творчески-трудового участия в жизни и отсутствии эгоистических интересов в отношении к искусству. «Красота, — пишет он, имея в виду народные художественные промыслы, — будучи повсеместной и неотъемлемой частью быта, не ставилась в ранг исключительности» (1981, № 7, с. 154). Также и народный художник, даже самый талантливый, как, например, М. Д. Кривополенова, никогда не выделял себя над окружающим, не считал свой талант чем-то особым среди других талантов земледельцев и мастеров. «Переход к высокому искусству от красочной бытовой повседневности незаметен, — пишет В. Белов. — Он плавный, незеркий, и о нем не стоило бы вспоминать, если бы в какую-то пору в спутники не навязалось человеческое тщеславие. Нетрудно представить разницу между любовью к себе в искусстве и любовью к искусству в себе. Вспомним, что даже самые прекрасные произведения русских иконописцев не подписаны, что имена создателей архитектурных шедевров известны лишь из легенд. Художник не ставил подпись на своем произведении не потому, что не знал литер, как это представляется иному горе-исследователю. Цель художника была отнюдь не в самоутверждении. Он не себя утверждал в мире, а через себя утверждал окружающий мир» (1981, № 7, с. 158—159).

При всей полемичности этого утверждения, при всем том, что усиление индивидуального начала в искусстве было исторически закономерным и вопрос о «человеческом тщеславии» в художественном творчестве значительно сложнее беглого замечания о «навязывании» его искусству «в какую-то пору», — автор безусловно прав в утверждении мысли о полном отсутствии у создателей народной художественной культуры эгоистических побуждений, о растворении их интересов в интересах коллектива.⁶ И именно это выдвигается В. Беловым в качестве важнейшего нравственного критерия истинности творчества и несомненно имеет глубоко актуальное значение, направлено против самоценного экспериментаторства, формализма и литературного снобизма.

Решительно выступая против высокомерной элитарности в подходе к искусству, В. Белов утверждает подлинное, а не мнимое уважение к личности, веру в ее возможности: «Нет, не бывает совсем бездарных

⁵ См., например, книгу В. Я. Проппа «Русские аграрные праздники» (Л., 1963).

⁶ Можно было бы здесь напомнить и слова А. Блока о том, что народная культура «не позволяет творить кумиров», и характеристику создателей этой культуры как «мастеров по званию и художников по знанию», данную Б. Шергиным, и мысли М. Пришвина о людях труда как о «поэтах в душе», и мн. др.

людей! Потребность творчества так же естественна, как потребность пить и есть, — она теплится в каждом из нас даже в самых невероятно тяжелых условиях. Каждая личность по-своему талантлива, иными словами, *своеобразна*, людей, совершенно внутренне и внешне похожих друг на друга, к счастью, не существует... Почему же с годами творчество по-немногу исчезает из нашей жизни, почему творческое начало сохраняется и развивается не в каждом? Грубо говоря, потому, что мы занялись либо не своим делом (не нашли себя, своего лица, своего таланта), либо не научились жить и трудиться (не развили талант). Второе нередко зависит от первого, но и первое от второго не всегда бывает свободно. Не научившись трудиться, нельзя узнать, чем наградила тебя природа» (1981, № 7, с. 161).

Так обнаруживается еще один аспект глубинной связи труда и творчества, искусства и жизни, эстетики и нравственности. И здесь снова автор выходит за пределы чисто художественных вопросов, соединяет индивидуальное и общее, историю и современность, природное и гражданственное в человеке (ответственность за свой талант). Творческому раскрепощению личности, утверждает В. Белов, мешают как сторонники индивидуалистической философии, так и защитники догматико-нивелирующего подхода к общественной жизни: «И вот мы видим, что общественная ориентация отнюдь не всегда безошибочна и что мода вообще вредна в таком деле, как дело *нахождения себя*. Почему, собственно, считается творческой только жизнь артиста или художника? Ведь *артистом* можно быть в любом деле, *художником* тоже. Добавим, что не только можно, но и должно. ореол исключительности той или иной профессии, иерархическое деление труда и быта по таким принципам, как „почетно—непочетно“, „интересно—неинтересно“, как раз и закрепляет социальное равнодушие личности, поощряя мысль о недоступности творчества *для всех и каждого*» (1981, № 7, с. 162).

Подобно тому как А. Блок («Поэзия заговоров и заклинаний»), С. Есенин («Ключи Марии»), М. Пришвин (дневники, «Кашеева цепь», «Осударева дорога» и др.) или С. Залыгин («Слово о народном слове») на основе изучения народной поэзии извлекали общие законы художественного творчества и нравственного поведения личности, В. Белов, отталкиваясь от основ народной культуры, подводит читателя к пониманию смысла жизни как творческого труда, обретения в нем подлинного личного счастья, истинной духовности. При этом он (как и его предшественники), разумеется, не сводит многомерное понятие счастья к труду, но лишь подчеркивает его основополагающее значение.

О могучей и определяющей силе творчески-трудового начала в жизни и психологии крестьянина говорят буквально все стороны его духовного искательства. Даже сфера религии. Выступая против разделения народного творчества на «бытовое» и «культурное», В. Белов находит убедительные доказательства своеобразного «подчинения» интересам крестьян религиозно-христианских канонов. Он, например, объясняет, почему в столь распространенной древнерусской иконописи самыми популярными были сюжеты и образы, близкие крестьянскому мировоззрению: богородица как выражения темы материнства, которая «звучит во всех видах народного творчества» (1981, № 7, с. 159), Егория как олицетворения воинской доблести и силы и Николая-чудотворца, который «оберегал старых и малых, в лесу и на воде, в бою и в труде» (1981, № 7, с. 160).

Вновь и вновь призывая задуматься над сущностью вопроса о связи искусства с действительностью, автор «Лада» вскрывает такие широкие и глубинные аспекты этих связей, которые критики часто забывают или упрощают. Многообразно выясняя тайну сокрытого в народной художественной культуре единства социально-нравственного и эстетического содержания, пользы и красоты, В. Белов опять-таки имеет в виду общие

законы искусства и, думается, более всего — индивидуального, профессионального творчества. Опираясь на личный опыт восприятия и понимания крестьянских быта и культуры (автор, повторяю, редко выходит за пределы своей родной деревни Тимонихи и своего северного края), В. Белов нигде не ограничивается простыми воспоминаниями, самоценными зарисовками. Он размышляет о прошлом ради извлечения уроков для современности и будущего, и даже не столько ради искусства, сколько во имя гармонического единства развития личности и общества. Понимая искусство как неотъемлемую часть жизни и одновременно как условие формирования подлинной личности, Белов озабочен прежде всего тем, чтобы преемственность как верховный закон развития истории и судеб культуры была осознана современниками со всей ответственностью и глубиной. Он прекрасно знает, сколь губительны были разного рода нигилистические концепции в отношении прошлого, особенно крестьянской России, сколь опасны эти тенденции и в наше время. Поэтому, о чем бы ни рассказывалось в «Ладе», внутреннее соотношение прошлого с современностью остается определяющим принципом повествования. И это застраховывает автора от увлечения этнографизмом.

Как мы видели, очень часто рассказ сменяется раздумьем или даже полемическими суждениями, а в ряде случаев автор, словно бы подытоживая сказанное, делает теоретические обобщения. Так, высказав на протяжении всего повествования много интереснейших соображений о сути художественной образности в народном искусстве, но не решившись дать терминологическое определение образа, более того — придя к выводу, что никакое умозрительное определение не способно «проникнуть в тайну художественного образа», В. Белов формулирует свое понимание диалектики традиций и новаторства: «Художественный образ — это родное дитя традиций, оплодотворенное вдохновением художника. Как бы ни был талантлив художник, игнорируя художественную традицию, он все равно будет бесплоден. Но что значит и традиция без вдохновения художника? Не озаренная этим высоким вдохновением, она также бесплодна, как бы ни велико было художественное богатство прошлого» (1981, № 7, с. 162).

В этом высказывании заключена глубокая мысль о сущности связи писателя с фольклором. Ее по-своему сформулировал еще Твардовский: «Ни одно слово, ни один ход нашей поэзии не созданы нами. Каждая часть поэтического создания существует в природе, существует в фольклоре. Когда художник выявляет это, используя художественный опыт народа, когда в своем творчестве находит этому опыту свой ряд, подчинение законам ритма, тогда и происходит поэзия».⁷

Литература, искусство всегда уходят своими корнями в глубину веков, национального самосознания и мировосприятия. Прогресс в жизни, науке, культуре невозможен без осмысления и развития накопленных народом, человечеством ценностей. Эта, казалось бы, азбучная истина нередко подвергается сомнению и дискредитации. Пренебрежение к народному художественному опыту всегда создавало и будет создавать почву для появления никому не нужных словесных, музыкальных, живописных и иных упражнений. Все, что не имеет социально-нравственного, жизнедеятельного потенциала в искусстве, как бы ни оправдывалось «поисками», «мастерством» и т. п., нельзя, по убеждению автора «Лады», отнести к искусству. В этой позиции В. Белова обнаруживаются и заветы великих русских классиков. Рассматривая народную культуру с точки зрения коренных свойств художественного образа — ритма, гармонии, соразмерности (композиции), интонации, нравственной содержательности в совокупности с практической полезностью и воспитательной

⁷ Твардовский А. О литературе. М., 1973, с. 260.

ролью искусства, В. Белов внес немало нового, самобытного в наши представления о сущности искусства.

Особого внимания в этом смысле заслуживает большой раздел книги, названный автором «Начало всех начал. Искусство народного слова». Здесь рассмотрена жизнь слова в обычной речи («Разговор»), в преданиях, бывальщинах, сказках, бухтинах, пословицах, песнях, частушках, раешнике, заговорах, загадках и прозвищах. «Слово приравнивалось нашими предками к самой жизни. Слово порождало и объясняло жизнь, оно было для крестьянина хранителем памяти и залогом бесконечности будущего. Вместе с тем (и может быть, как раз поэтому) оно утешало, побуждало на подвиг, заступалось, лечило, вдохновляло» (1981, № 7, с. 125). Поэтому в народе «со временем возник *культ* слова», проявляющийся в постоянном стремлении к упорядоченному, образному слову. «Эстетика *разговора*, — пишет Белов, — как жанра устного творчества, выражается в умении непринужденно завести беседу, в искусстве слушать, в умении реплик, в искренней заинтересованности. А главное — в *образности*, которая подразумевает юмор и лаконизм... Иносказания и пословицы, доброе подшучивание подчас составляли весь смысл разговора между приятелями или хорошо знакомыми...» (1981, № 7, с. 127).

Отсюда шаг к собственно поэтическому творчеству: «Способность образно говорить, особенно женская, оборачивалась причиной многих фантастических слухов. Любой заурядный случай после нескольких изустных передач обрастал живописными подробностями, приобретая сюжетную и композиционную стройность. Банальное, плоское, документально-точное и сухое известие не устраивало» (там же). Так рождались, например, предания, легенды, сказания как «поэтическая обкатка реальных происшествий, образное преувеличение в обрисовке повседневных случаев». «Прошедшее через тысячи уст событие становится образом. Предание, пережившее не одно поколение, растет словно жемчужина в раковине, теряя все скучное и случайное» (1981, № 7, с. 128).

В иных условиях создаются бывальщины, бухтины, сказки. Рожденные игрой воображения, «сочинительства» «на неуловимых стыках реального и фантастического», эти жанры любят слово занимательное, праздничное, импровизированно-затейливое. В песне оно оснащается символическими значениями, в пословице стремится к предельной емкости мысли, содержит в себе подтекст и даже некоторую загадочность. Конечно, подобные разделения «монолита народной культуры» (фольклора) достаточно условны. В. Белов постоянно подчеркивает единство образного содержания словесного народного искусства. Вместе с тем общность эта проявляется в бесконечно живом многообразии. Автор «Лада» обнаруживает хорошую осведомленность в суждениях обо всех фольклорных жанрах, своеобразии их бытования и словесно-образной структуры. Интересны и свежи, например, размышления о сказке, которая «утоляла в народе жажду прекрасного», «укрепляла нравственность» и служила средством «самоочищения национального духа» (1981, № 7, с. 133—134), о постареющем веками «нравственном максимализме» пословиц, которые не только рождались как образное постижение мира, но и развивали образное мышление, и т. п.

Автор имеет основания скорбеть по поводу исчезновения (кстати, далеко не всегда закономерного) многих форм народной художественной культуры. В то же время он не перестает верить в могучую силу ее традиций. «Накопленная в течение многих веков образная энергия языка не исчезает с отмиранием какого-либо (например, былинного) жанра, она может сказаться в самых неожиданных формах, как фольклорных, так и литературных» (1981, № 7, с. 143). Важно сохранить, поддерживать и развить в современнике высокое чувство образного слова истинно народной культуры, оградить его от безвкусицы и чуждых «модных» влия-

ний, которые, увы, так часто стали поощряться нашими средствами массовой информации (кино, телевидение и т. п.). И здесь писателя порой покидает спокойный тон, появляются гневные и негодующие слова. Но даже резко полемические оценки некоторых явлений современной культуры, в которых автор видит отступления от подлинно народных традиций («скоростная» и шумовая эстрада, разухабистое «циркачество» в выступлениях «народных ансамблей» и т. п.), оправданы и наводят на глубокие раздумья.

Приведем два-три примера.

Размышляя о природе сказки, с сожалением говоря о том, что «современная жизнь сказки почти целиком сводится к прозябанию в фольклорных текстах, она ограничена книжной культурой» (1981, № 7, с. 131), В. Белов делает, казалось бы, слишком резкий вывод: «Цельность даже и такого существования постоянно разрушается театром, кино и телевидением, с помощью так называемых „авторских“ текстов. Заимствование сказочных образов и сюжетов современными драматургами и сценаристами сильно смахивает на плагиат» (там же). Справедливо утверждая, что «большие писатели никогда не путали литературную запись (обработку) фольклорного материала с индивидуальным творчеством» (там же, с. 132), автор приводит лишь два примера подлинно народной трактовки сказочного образа — пушкинского Балду («Сказка о попе и о работнике его Балде») и шукшинского Иванушки («До третьих петухов»). «Настоящая сказка, — заключает В. Белов, — живет только там, где есть триединство рассказчика, слушателя и художественной традиции» (там же).

Затронутая автором проблема имеет, конечно, более широкое содержание, она более сложна, чем вопрос о триединстве бытования сказки и «плагиате». Начиная с Пушкина и кончая Шукшиным (и не только им), русская литература разработала огромную традицию в создании литературной сказки, которая приобрела почти самостоятельное значение. Самый термин «литературная сказка» давно стал устойчивым в науке и практике. Положительная роль ее в развитии литературы и особенно литературы для детей несомненна. Кроме того, русская литература новейшего времени дала немало высоких образцов подлинно творческого преломления сказочных образов, сюжетов и мотивов в создании национальных художественных типов. Достаточно назвать имена Горького, Шолохова, Леонова, Пришвина, Твардовского.

И все же В. Белов верно уловил распространившуюся в наше время в кино, на телеэкране, в книжках для детей тенденцию упрощения и даже искажения самой сущности фольклора. «Тысячи фальшивых, самозванных Емель и Иванов», а также созданных якобы на народно-поэтической основе «разбойников», «красных шапочек», «золушек», «волков», «зайцев», «лисиц» в современных джинсах, с приемниками на боку и с нарочито сниженной вульгарной «современной» речью стали бедствием многих экранов, детских сцен и книжек. Это, по существу, дискредитирует народное творчество и играет негативную роль в формировании вкуса детей.⁸

Справедливо утверждая мысль о сложности художественного образа, создаваемого народными мастерами, певцами и сказителями, и даже имея основания говорить о непостижимой его «тайне», В. Белов склонен пронически оценивать вообще возможность «умозрительного» (научного) его постижения. Употребляемые им фразы («Вовсе не обязательно быть докой-специалистом, чтобы читать „Войну и мир“ или смотреть и слу-

⁸ Конкретные примеры см.: в статьях Ю. Селезнева «Если сказку сломаешь» и В. Пархоменко «О народно-национальном в современной сказке для театра» (в кн.: О литературе для детей. Сборник критических статей. Л., 1979).

шать „Лебединое озеро“» (1981, № 7, с. 163) и др.) не подтверждают мысли о некоем конфликте между «чувственным» и «научным» познанием искусства: литературоведение, искусствознание имеют по сравнению с самой литературой и искусством специфические задачи, и не только «разъяснительные». Однако известные основания для едких упреков в адрес историков и теоретиков искусства у Белова, несомненно, есть как, впрочем, и в адрес тех художников, которые «сложностью и недоступностью формы» «маскируют» «недостаток таланта» (1981, № 7, с. 163).

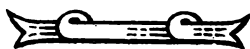
Можно в чем-то оспорить и те выводы автора, которые безоговорочно формулируются на последней странице книги, — о прямой несовместимости таланта и эгоизма, средств художественной «информации» и воспитания творческого поведения личности. Но нельзя не согласиться с тревожной мыслью писателя о «великой опасности» «культурного иждивенчества» в наше время, которая полностью исключалась в условиях народного творчества. «По глубококому убеждению автора, — пишет В. Белов в сноске на последней странице, — в наше время сформировался „полупроводниковый“ характер культуры, когда радио, телевидение, кино, концерты вырабатывают потребительское отношение к культуре, а сама культура напоминает улицу с односторонним движением. Люди разделены на две части: одни на сцене поют и пляшут (создатели), другие внизу смотрят и слушают (потребители)... Художественная самодеятельность, в которой бы участвовали все без исключения, в клубных условиях невозможна... В этом принципиальная разница между художественной самодеятельностью и такими явлениями, как старинная свадьба или нынешняя горка в Усть-Цыльме, в которых участвуют все и где нет разделения на артистов и зрителей» (1981, № 7, с. 164).

Суть дела, можно было бы возразить, не в разрыве между «артистами» и «зрителями» в процессе самого исполнительства. В конечном счете и на свадьбе были свои зрители, а участники самодеятельных выступлений в иное время становятся и зрителями, и творцами у станка, на пашне и в научной лаборатории. «Опасность культурного иждивенчества» подстерегает современника при забвении главной миссии искусства — отнюдь не развлекательной. Потребительство и жизненная потребность в искусстве, столь характерная для народной жизни, — принципиально разные явления, даже противоположные. И здесь нельзя не разделить тревогу В. Белова, всей своей книгой призывающего задуматься над многовековым опытом народной культуры.

Автор не дает готовых рецептов, как избежать этой опасности, которая уже порождает немало отрицательных явлений, но его внимательное и любовное исследование народного опыта помогает не умозрительно, а «предметно» и живо понять тончайшие и органические нити, связывающие духовный мир человека с его трудом, его искусством и жизненным поведением.

«Очерки о народной эстетике» — это своеобразный «внутренний», скрытый диалог писателя с современниками. Верность жизненной позиции, точность наблюдений и доверительность интонации повествователя придают книге убедительность и силу.

Своей книгой «Лад» Василий Белов утверждает правду о великой культуре крестьянской России, воспитывает у современников глубочайшее уважение к своему прошлому, веру в духовные возможности человека труда. Рассматривая сущность народной художественной культуры, автор вскрывает общие законы подлинного искусства.



ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В ПОЭЗИИ АННЫ АХМАТОВОЙ

В начале XX века интерес к народной жизни, к русскому народному творчеству, характеризовавший русскую культуру на всех этапах ее развития, приобрел особую значимость и актуальность. Сюжеты и образы славянской мифологии и фольклора, народный лубок и театр, песенное творчество народа по-новому осмысляются художниками, композиторами, поэтами самых разных социальных и творческих ориентаций. К различным, нередко противоположным идейно-художественным результатам в своем обращении к фольклору приходили В. Васнецов и М. Врубель, Н. А. Римский-Корсаков и И. Стравинский, М. Горький и А. Ремизов, Андрей Белый и А. Блок, Н. Клюев и С. Есенин, М. Цветаева и А. Ахматова. Обостренное внимание деятелей искусства к народной культуре, к нравственно-эстетическому опыту народа явилось отражением конкретной исторической обстановки эпохи, когда народные массы активно выступили как революционная сила. Вопрос об отношении к народному творчеству сливается с проблемой «народ и интеллигенция», заостряется в спорах о классическом наследии русской литературы, о народности и историзме. Решение его оказывалось в непосредственной связи с общей мировоззренческой и эстетической позицией художника, и потому фольклоризм никогда не был лишь внешним стилеобразующим элементом, за ним всегда стояла определенная авторская концепция народности. Крупнейшие представители нереалистических направлений в своей художественной практике преодолевали ограниченность выдвигавшихся программных установок, жесткие идейно-эстетические требования отвергались во имя более широких потребностей самовыражения художника. На этом пути и проходило усвоение фольклорных традиций, в этом направлении шла эволюция творчества А. Блока, В. Маяковского, А. Ахматовой.

Восприятие поэтом эстетического и нравственного опыта народной культуры является серьезным аргументом в полемике со взглядами тех исследователей, которые умаляют значение отдельных поэтов начала XX века в истории русской поэзии, ограничивая их творчество рамками выражения субъективных переживаний. Довольно долго такая точка зрения распространялась и на поэзию Анны Ахматовой, в которой видели лишь «лирику любовного чувства», хотя уже современников поразили черты поэтики Ахматовой, позволявшие, по словам О. Мандельштама, «в литературной русской даме двадцатого века угадывать бабу и крестьянку».¹ Критики отмечали близость некоторых сторон ахматовской поэтики народной песне и частушке.²

Действительно, особое отношение к народно-поэтической традиции выделяло Ахматову в акмеистском кругу. В поэтической системе акме-

¹ Мандельштам О. Буря и натиск. — Русское искусство, 1923, № 1, с. 80. Ср.: Шагинян М. Литературный дневник. М., 1923, с. 118—119, 123.

² Виноградов В. В. О символике Анны Ахматовой. — Литературная мысль, вып. 1. Пгр., 1922, с. 95—100, 107, 121 и др.; Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа. Пб., 1923, с. 77—80, 128.

изма произошло изменение функциональной роли фольклора. Определенным образом это было связано с декларативно заявленной западной ориентацией. В отличие от «младших» символистов, апеллировавших в своем творчестве к национальным корням, акмеизм подчеркивал преемственную связь с традициями Шекспира, Рабле, Вийона, Т. Готье.³ По характеристике А. Блока, акмеизм «не носил в себе никаких родимых „бурь и натисков“, а был привозной „заграничной штучкой“».⁴ По-видимому, этим отчасти объясняется и тот факт, что русский фольклор не стал одним из органических элементов художественной системы акмеистов.

На этом фоне особенно ярко выделялось поэтическое лицо Анны Ахматовой с ее художественными поисками, неразрывно связанными с наследием национальной культуры. Не случайно А. Блок, выступая против эстетства и формализма акмеистов, выделил Ахматову как «исключение».⁵ Прав оказался В. М. Жирмунский, который уже в 1916 году связывал будущее русской поэзии не с акмеизмом, а с преодолением его: «Нам грезится, что новая поэзия может стать более широкой — не индивидуалистической, литературной и городской, а общенародной, национальной, что она включит в себя все разнообразие сил, дремлющих в народе, в провинции, поместье и деревне, а не только в столице, что она будет вскормлена всей Россией, ее историческими преданиями и ее идеальными целями, совместной и связанной жизнью всех людей, пребывающих не в уединенной келье, а в дружном соединении друг с другом и с родной землей».⁶ Именно по линии преодоления акмеизма, от субъективности и замкнутости лирического дневника через трудные поиски эпической формы к темам большого гражданского звучания шла эволюция лирики Ахматовой.

Поэзия Ахматовой представляет собой необычайно сложный и оригинальный сплав традиций русской и мировой литературы. Исследователи видели в Ахматовой продолжателя русской классической поэзии (Пушкина, Баратынского, Тютчева, Некрасова) и восприемника опыта старших современников (Блока, Анненского), ставили ее лирику в непосредственную связь с достижениями психологической прозы XIX века (Толстого, Достоевского, Лескова).⁷ Но был еще один, не менее важный для Ахматовой, источник ее поэтического вдохновения — русское народное творчество. Народно-поэтическая культура очень специфично преломилась в поэзии Ахматовой, воспринимаясь не только в «чистом виде», но и через литературную традицию (прежде всего через Пушкина и Некрасова). Интерес, проявившийся у Ахматовой к народной поэтике, был прочным и устойчивым, принципы отбора фольклорного материала менялись, отражая общую эволюцию ахматовской лирики. Это дает основание говорить о фольклорных традициях в поэзии Ахматовой, следование которым было процессом осознанным и целенаправленным. В. М. Жирмунский, указывая на необходимость «более углубленного специального изучения» роли народно-поэтических традиций в развитии Ахматовой как

³ Ср. также самооценку поздних акмеистов: «Осью вращения нашей молодой поэзии, ее смыслом и жизнью является решительное и окончательное „принятие“ Европы, даже откровенное и долгое еще ученичество, хотя бы и верно было то, что Европа сейчас — только кладбище» (Адамович Г. Смерть Блока. — Цех поэтов. Книга третья. Пгр., 1922, с. 50).

⁴ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962, с. 181.

⁵ Там же, с. 180.

⁶ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм. — Русская мысль, 1916, № 12, с. 56.

⁷ «Генезис Ахматовой лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развила с оглядкой на психологическую прозу», — писал О. Мандельштам (цит. по: Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973, с. 45). См. также: Эйхенбаум Б. Роман-лирика. — Вестник литературы, 1921, № 6—7, с. 8.

национального поэта, предостерегал против зачисления ее «в разряд поэтов специфически русского „народного стиля“». «И все же не случайно, — замечает исследователь, — „песенки“ как особая жанровая категория, подчеркнутая заглавием, проходят через все ее творчество, начиная с книги „Вечер“:

Я на солнечном восходе
 Про любовь пою.
 На коленях в огороде
 Лебеду пою».⁸

Народная песенная стихия оказалась близка поэтическому мироощущению ранней Ахматовой. Лейтмотив первых сборников Ахматовой — женская доля-судьба, горести женской души, рассказанные самой героиней. Выделение женского поэтического голоса — характерная черта эпохи, своеобразно отразившая общую тенденцию развития русской поэзии начала XX века — усиление лирического начала в поэтическом творчестве.⁹ Стремление изобразить женский лирический характер с особым акцентом на национальном, с подчеркнутой апелляцией к народному началу, на первый взгляд, более свойственно М. Цветаевой с ее ярким «русским стилем» конца 10-х—начала 20-х годов. Не столь явно, но глубже и серьезнее подобные процессы происходили в поэтическом мышлении Ахматовой. Ее лирическое «я» как бы раздваивается, у героини, связанной с изысканной атмосферой литературных салонов, появляется «фольклорное отражение». Как отмечает Л. Гинзбург, «городской мир Ахматовой имеет... двойника, возникающего из песни, из русского фольклора... Эти песенные параллели важны в общей структуре лирического образа ранней Ахматовой. Психологические процессы, протекающие в специфике городского уклада, протекают одновременно и в формах народного сознания, как бы исконных, общечеловеческих».¹⁰ Это главное в трактовке лирического персонажа ранней Ахматовой, который живет в двух мирах: столичном дворянском и деревенском. Такой прием в построении лирического образа у Ахматовой нельзя назвать «фольклористической маской»¹¹ уже потому, что ее «фольклорная» героиня лишена декларативной условности. Напротив, поэтесса пытается подчеркнуть внутреннее родство и душевную общность своих героинь.

Это неожиданное двуединство дает ключ к пониманию особенностей ахматовского фольклоризма. Богатейшая образность и символика народной песни, народно-поэтическая языковая стихия, фольклорные аллюзии и реминисценции («Колыбельная» (1915), «Сослужу тебе верную службу...») преломляются сквозь призму индивидуального поэтического мышления, сочетаясь со свойственным молодой Ахматовой душевным надрывом, изломом, порой утонченным эстетизмом. Четырехстопный песенный хорей, прочно ассоциирующийся в литературной традиции с народной тематикой, у Ахматовой связан с ней косвенно, опять на первый план выдвигается параллель с душевным миром и эмоциональным состоянием фольклорной героини.

Раннее творчество Ахматовой — прежде всего лирика любовного чувства, часто неразделенного. Смысловые акценты, появляющиеся у Ахматовой в трактовке любовной темы, оказываются во многом близки традиционной лирической песне, в центре которой — неудавшаяся женская

⁸ Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой, с. 81.

⁹ См. об этом: Громов П. А. Блок, его предшественники и современники. М.—Л., 1966; Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX—начала XX веков. Л., 1977, гл. 3.

¹⁰ Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974, с. 347, 348.

¹¹ О так называемом приеме «фольклористической маски» в творчестве А. Ахматовой см.: Verheul K. Publik Themes in the Poetry of Anna Achmatova. — Russian Literature, 1971, № 1.

судьба. Передко в народной лирике страстная любовь представляется как болезнь, наведенная ворожкой, несущая человеку гибель. По свидетельству В. И. Даля, «то, что мы называем любовью, простолюдин называет порчей, сухотой, которая... напущена».¹² Характерный для народной песни мотив любви-беды, любви-наваждения, напасти у Ахматовой приобретает тот душевный надлом и страстность, каких не знает сдержанная в выражении своих чувств фольклорная героиня.

От любви твоей загадочной,
Как от боли, в крик кричу,
Стала желтой и припадочной,
Еле ноги волочу.¹³

В народной лирике любовная страсть часто ассоциируется с хмелем. Вот как поет о своей судьбе молодая женщина, ушедшая из постылой мужниной семьи к «милому другу»:

Не сон мою головушку клонит,
Хмелинушка в головушке бродит!..
Бродит, бродит да вон не выходит...
Пойду млада да вдоль долиною —
Искать свою счастливую долю...¹⁴

В поэтике Ахматовой сохраняется этот устойчивый в народной традиции образ: страсть — «проклятый хмель», «темный, душистый хмель». Но особенность ахматовского фольклоризма заключается не в прямом следовании источнику и обработке его, а в индивидуально-творческом восприятии некоторых существенных сторон поэтики определенного фольклорного жанра (лирической песни, заговора, частушки, причитания). Трудно было бы провести отчетливую параллель между традиционной песней и одним из ранних стихотворений Ахматовой — «Муж хлестал меня узорчатым...», но общая лирическая ситуация стихотворения типологически соотнесена с народной песней: и горькая доля-судьба женщины, отданной за нелюбимого, и фольклорный образ жены-«узницы», ждущей у окна своего суженого.

Муж хлестал меня узорчатым,
Вдвое сложенным ремнем.
Для тебя в окошке створчатом
Я всю ночь сижу с огнем.

Рассветает. И над кузницей
Поднимается дымок.
Ах, со мной, печальной узницей,
Ты опять побыть не мог.

Для тебя я долю хмурую,
Долю-муку приняла...¹⁵

(с. 36)

¹² Даль В. И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. СПб., 1880, с. 44.

¹³ Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976, с. 153. (Библиотека поэта, большая серия). Далее ссылки на это издание даются в тексте.

¹⁴ Лопатин Н. М. и Прокунин В. П. Сборник русских народных лирических песен, т. 1. М., 1889, № 79, с. 204.

¹⁵ Ср. распространенный сюжет народной песни:

Голова болит, да худо можется,
Да худо можется, не здоровится...
Гулять хочется, да гулять воли нет...
Я украдуся, да пагуляюся,

С милым дружкой да погуляюся...
Мой постылый муж да поднимается,
За шелкову плетку принимается...

(Собольевский А. И. Великорусские народные песни, т. II. СПб., 1902, № 524, с. 439. См. также: т. V, № 159, № 194; т. VII, № 135, № 140 и др.).

Ранняя Ахматова берет из фольклора только любовную тему — то, что близко ее поэтическим интересам, полностью исключая из своей художественной сферы важнейший для фольклора социальный аспект. Отсутствует в ее художественной системе и характерная для народного творчества поэтизация труда как основополагающего нравственного начала народной жизни. Фольклоризм ранней Ахматовой не был непосредственно связан с поисками жизненного идеала, близкого народному. Ее лирическая героиня чувствует ущербность и ограниченность собственного индивидуалистического мирозерцания, но вместе с тем и народный идеал для нее пока недостижим:

Ведь где-то есть простая жизнь и свет,
Прозрачный, теплый и веселый...
Там с девушкой через забор сосед
Под вечер говорит, и слышат только пчелы
Нежнейшую из всех бесед.

А мы живем торжественно и трудно
И чтим обряды наших горьких встреч...

Но ни на что не променяем пышный
Гранитный город славы и беды,
Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные, мрачные сады
И голос Музы еле слышный.

(с. 99)

Дворянская отчужденность от народа глубоко переживается Ахматовой в этот период («Лучше б мне частушки задорно выкликать...», «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...»). И народная культура осознается как возможность приобщения к «простой жизни».

Для Ахматовой в ее попытках приблизиться к народной России оказались важны некрасовские традиции, она сама признавалась в том, что ее творчество испытало на себе некоторое влияние Некрасова.¹⁶ Заслуживает внимания тот факт, что имя Некрасова в литературном процессе начала XX века связывалось с мыслями об «общественном служении», о народности поэзии, включалось в полемику о «народе и интеллигенции»,¹⁷ освещало собой проблему «новой гражданственности» в интерпретации Блока: «И сама Россия в лучах этой новой (вовсе не некрасовской, но лишь традицией связанной с Некрасовым) гражданственности оказалась нашей собственной душой».¹⁸ Открыто ориентирован на некрасовские традиции был поэтический сборник Андрея Белого «Пепел», и сам автор подчеркивал: «„Пепел“ — не подражание Некрасову, а созвучие органическое (разумеется, 1905 года, не 60-е годы)».¹⁹ Мотивы некрасовской поэзии отчетливо звучали в творчестве С. Городецкого 10-х годов. Свообразно отразились они и в лирике Ахматовой, особенно в манере описания сельского пейзажа. Свои пейзажные зарисовки Ахматова насыщает приметами деревенского быта: «На пригорке дремлет мельница...», «Под навесом темной риги жарко...», «Все сильнее запах спелой ржи...», «На дороге бубенец зазвякал...», «Журавль у ветхого колодца...» — черта, характерная и для поэтики Некрасова. Но чаще всего бытовая деталь у Ахматовой — лишь элемент фона, на котором разыгрывается душевная драма ее героини («Под навесом тем-

¹⁶ См. анкету «Некрасов и мы», предложенную К. Чуковским писателям разных творческих ориентаций в 1919 году. — *Летопись Дома Литераторов*, 1921, № 3.

¹⁷ Воссоздавая в своих мемуарах общественную и литературную атмосферу начала XX века, А. Белый отмечал: «Искания шли от невяжицы — к логике, от бодлеризма — к Некрасову, от романтизма — к критическому реализму» (Белый А. Начало века. М.—Л., 1933, с. 331).

¹⁸ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5, с. 431.

¹⁹ Белый А. Пепел. М., 1929, с. 6.

ной риги жарко...», «Каждый день по-новому тревожен...» и др.), неизменная любовная коллизия исключает социальный пафос, которым проникнута некрасовская лирика. Однако в лучших своих стихотворениях («Приду туда, и отлетит томленье...», «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...») Ахматова сумела достичь глубокого лиризма в передаче душевного состояния своей лирической героини: ее тяги к народному началу и ощущения трагической вины перед простыми людьми из народа:

Ты знаешь, я томлюсь в неволе,
О смерти господина моля.
Но все мне памятна до боли
Тверская скудная земля.

Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака,

В полях скрипучие воротца,
И запах хлеба, и тоска.

И те неяркие просторы,
Где даже голос ветра слаб,
И осуждающие взоры
Спокойных, загорелых баб.²⁰

(с. 69)

Такой ракурс в изображении лирического персонажа свидетельствовал о поисках поэтессой нравственных ориентиров. Даже Муза, персонифицированный образ которой сопровождал творчество Ахматовой на всех этапах ее эволюции, предстает в облике женщины из народа:

И Муза в дырявом платке
Протяжно поет и уныло.
В жестокой и юной тоске
Ее чудотворная сила.

(с. 105)

Художественные искания, сложные и трудные, вели Ахматову к наследию национальной культуры и народно-поэтическому творчеству как ее неотъемлемой составной части.

Фольклорная традиция — особенно песенная — в значительной степени повлияла на поэтический язык и образность ахматовской лирики. Народно-поэтическая лексика и разговорный синтаксис, просторечие и народные присловья выступают здесь органическим элементом языкового строя.

Горе душит — не задушит,
Вольный ветер слезы сушит,
А веселье, чуть погладит,
Сразу с бедным сердцем сладит.

(с. 157)

Внимание к живому народному слову, острота восприятия народной речи, присущие Ахматовой, способствовали преодолению художественного индивидуализма ее ранней акмеистской поэтики и усиливали процесс демократизации ее поэтического языка, что, в свою очередь, вело к «объективации» лирического переживания. Обращение к народной языковой основе оказалось чрезвычайно важным для поэтессы как этап накопления языковых возможностей для позднейшего перехода к эпической форме.

К народно-поэтическому источнику восходит и богатая песенная символика Ахматовой, отмеченная еще В. В. Виноградовым. Особое место в художественном восприятии действительности занимает многозначный символ птицы, прочно связанный с народной традицией. В образе птицы предстает возлюбленная в поэме «У самого моря»; в стихо-

²⁰ В недавно опубликованных фрагментах из записных книжек Ахматовой содержится план биографической книги «Мои полвека (1910—1960)», один из разделов которой имеет характерное заглавие: «Слепнево в 1911—1917. Его огромное (в другом месте — «великое», — Н. Г.) значение в моей жизни» (Встречи с прошлым. М., 1980, с. 409, 410). Этот штрих очень важен для понимания творческой биографии поэтессы в интересующем нас аспекте.

творении на смерть А. Блока («Пришесли мы Смоленской заступнице... Александра, лебеда чистого!»), написанном в жанре, близком народным плачам, образ лебеда заимствован из причитаний, где «белая лебедушка» нередко выступает как печальная вестница (ср. в стихотворении 1936 года: «Не прислал ли лебеда за мною, Или лодку, или черный плот?»); от народной поэтики и символ смерти — черная птица («Черной смерти мелькало крыло»). Из фольклора пришел и символ любви — перстень («И он перстень таинственный мне подарил, Чтоб меня уберечь от любви»), он же стоит в центре «Сказки о черном кольце».

Символика народной песни тесно вплетена в ткань ахматовского стиха и обнаруживается даже в тех произведениях, где нет «фольклоризма как осознанной художественной установки автора».²¹ «Не будем пить из одного стакана Ни воду мы, ни красное вино...» — реминисценция народного символа «пить вино — любить».²² Из фольклора, из народных верований и образ улетающих журавлей, уносящих души умерших («Сад», «А! Это снова ты...», «Так раненого журавля...»). Он часто возникает у Ахматовой, несет важную семантическую нагрузку и связан либо с темой уходящей любви, либо с предчувствием собственной смерти:

Так раненого журавля
Зовут другие: курлы, курлы!
.....
И я, больная, слышу зов,
Шум крыльев золотых...
.....

«Пора лететь, пора лететь
Над полем и рекой.
Ведь ты уже не можешь петь
И слезы со щеки стереть
Ослабнувшей рукой».²³

(с. 113)

С поэтическим строем народной песни связан характер метафоризации в лирике Ахматовой. Отдавая предпочтение сравнению перед метафорой, не принимая ее абсолютизации символистами, Ахматова в то же время не исключает ее из репертуара художественных средств, а, напротив, делает зыбкой грань между сопоставлением и метафорическим отождествлением. Сравнения вводятся не только союзом «как», но чаще словами «будто», «как бы», «словно», «еще более расширяющими дистанцию между сопоставляемыми предметами»,²⁴ а также выражаются творительным падежом, оказываясь в таких случаях близкими метафоре:

То змейкой, свернувшись клубком,
У самого сердца колдует,
То целые дни голубком
На белом окошке воркует.

(с. 25)

Своеобразно преломилась поэтическая образность русского фольклора в стихотворении «Углем наметил на левом боку...»:

Углем наметил на левом боку
Место, куда стрелять,
Чтоб выпустить птицу — мою тоску
В пустынную ночь опять.

Милый! Не дрогнет твоя рука,
И мне не долго терпеть.
Вылетит птица — моя тоска,
Сядет на ветку и станет петь.

²¹ Горелов А. А. Насущные проблемы освоения культурного наследия (фольклористика). — Русская литература, 1977, № 4, с. 43.

²² А. А. Потемня приводит пример из сербской песни: «Лепо ме је сетовала мајка, Да не пијем првенога вина, Да не носим зеленога венца, Да не љубим туђина јунака» (Потемня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914, с. 11).

²³ Мотивы предчувствий («За озером луна остановилась...», «О тебе вспоминаю я редко...»), предзнаменований («Июль 1914», «Город сгинул...»), слухов («Слух чудовищный бродит по городу...»), гаданий («А, ты думал — я тоже такая...»), примет («Не оттого, что зеркало разбилось...», «Как невеста, получаю...»), вещей слов («Все обещало мне его...»), проходящие через все творчество Ахматовой, восходят не столько к литературной традиции (Жуковский, Пушкин), сколько к некоторым сторонам народного мировосприятия и являются одним из аспектов фольклоризма поэтессы.

²⁴ Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой, с. 88.

Чтоб тот, кто спокоен в своем дому,
Раскрывши окно, сказал:

«Голос знакомый, а слов не пойму», —
И опустил глаза.

(с. 70)

Переосмысливая фольклорную образность («птица — моя тоска»), Ахматова сохраняет сам принцип метафорического перевоплощения, характерный для народного поэтического мышления, и лирическую ситуацию, родственную народной песне.²⁵ Но вместе с тем поэтесса вносит в стихотворение элемент эстетизации страдания — акцент, не свойственный произведениям народного творчества.

В стихотворении «Милому» сохраняются поэтические формулы и их грамматическое оформление (глагол в форме будущего времени, существительное в творительном падеже со свойственной ему предикативной функцией), характерные для фольклора:

Серой белкой прыгну на ольху,
Ласочкой пугливой пробегу,
Лебедью тебя я стану звать,

Чтоб не страшно было жениху
В голубом кружащемся снегу
Мертвую невесту поджидать.²⁶

(с. 123)

Но в общем балладно-романтическом контексте стихотворения, героиня которого «вошла вчера в зеленый рай, Где покой для тела и души», народно-поэтическая образность теряет связь с нравственно-эстетическими категориями фольклорной поэтики. В поздней лирике Ахматовой элемент эстетизации уступит место более глубокому осмыслению и усвоению народного творчества.

Некоторые черты ахматовской поэтики роднят ее с принципами художественного отражения действительности в народной частушке. Б. М. Эйхенбаум увидел эту близость в интонационном строе: «В противовес городской, романсной лирике символистов (Блок) с ее стиховой мелодией Ахматова обращается к фольклору, и именно к тем его формам, которые отличаются особой интонацией выкликания».²⁷ Что же касается влияния этого жанра с точки зрения композиционной, то в таком аспекте вопрос не освещался,²⁸ хотя творчество Ахматовой дает богатый материал для сопоставлений. Не имея возможности подробно останавливаться на данном вопросе, ограничимся некоторыми замечаниями.

²⁵ Исследуя метафорический строй народной лирики, В. И. Еремина отмечает: «Грань между действительным и воображаемым превращением в лирической песне патка: воображаемое способно осуществляться, мечта легко переносится в план действительности.

Рассержусь на матушку, в гости не пойду,
На седьмое летечко пташкой полечу...
Увидала матушка из окошечка:
— „Что это за пташечка во саду поет,
Где эта прилетная причеты берет?“
Первый братец говорит — „пойду погляжу“.
Второй братец говорит — „ружье снаряжу“.
Снарядили ружье — и убили пташечку,
В зеленом саду,
Серую кукушечку, милую сестру»

(Еремина В. И. Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978, с. 29).

²⁶ Аналогичные зооморфные превращения происходят и в народной песне: «Уж я скинусь, молоденька, серым зайцом, Перебегу ли я своему дружку дорожку» (Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. II, ч. 2. М., 1929, № 1927). Ср. метафорические трансформации в «Слове о полку Игореве», произведении, тесно связанном своим стилистическим строем с устной народной поэзией: «А Игорь князь поскочи горнастаемъ къ тростию и бѣлымъ гоголемъ на воду. Вѣрвѣржеся на брѣзь комонь, и скочи съ него бусымъ влькомъ. И потече къ лугу Донца, и полетѣ соколомъ над мглами...» — Слово о полку Игореве. Л., 1953, с. 54. (Библиотека поэта, малая серия).

²⁷ Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа, с. 77.

²⁸ В. В. Виноградов в своей работе ограничился лишь замечанием о том, что «частушки повлияли... на композицию стихов Ахматовой» (Указ. соч., с. 121).

Вырастая из народной песни, частушка стремилась к художественной самостоятельности, трансформируя определяющие черты традиционной песни — символическую образность и психологический параллелизм, строящийся на сопоставлении жизни природы и душевного мира человека. Теперь в основу параллелизма лег принцип свободных поэтических ассоциаций, причем «ассоциативные отношения человека и окружающего мира стали богаче, тоньше и прихотливей, сознание единства бытия личности и бытия мира — глубже»,²⁹ символику заменила реально-бытовая образность: возникает, таким образом, параллелизм гетерогенных мотивов, который наряду с двухчастным построением является главной композиционной особенностью народной частушки.

Композиционная структура этого фольклорного жанра оказала определенное влияние на характер построения строфы у Ахматовой, которая четко делится на две части, а параллельные ряды сопряжены друг с другом относительно произвольными ассоциациями.

Я окошка не завесила,
Прямо в горницу гляди.
Оттого мне нынче весело,
Что не можешь ты уйти.

(с. 142)

Отмечая особенности частушечного параллелизма, З. И. Власова пишет: «В отличие от песни образную основу параллелизма в частушке составляют не только явления природы, растительный и животный мир, окружающий человека, но и предметы быта, домашнего обихода и самые будничные явления человеческой жизни».³⁰ С этим принципом частушечной поэтики сопоставим и характерный для Ахматовой интерес к конкретно-бытовой образности, к предметной детали, которая несет сложную психологическую нагрузку и нередко дает толчок развитию действия. Внимание Ахматовой к бытовой стороне описания, к детализации дало повод исследователям видеть в Ахматовой восприимчива достижений русской реалистической классики.³¹ Соглашаясь с этим мнением, следует все же добавить, что найденное Ахматовой созвучие между миром вещей и внутренней жизнью героини оказалось столь богатым по силе лиризма благодаря тому, что она не только усвоила опыт предшествующей литературной традиции (прозаической и стихотворной), но и дополнила его традицией народно-поэтической.

Элементы частушечной поэтики входят составной частью и в создаваемые Ахматовой «синтетические» жанры, вобравшие в себя черты народных заплачек, причитаний, заклятий («Не бывать тебе в живых...»):

Горькую обновушку
Другу шила я.
Любит, любит кровушку
Русская земля.

(с. 172)

Тенденция к лаконизму поэтического выражения событий душевной жизни, отмеченная еще первыми критиками,³² одно из своих проявлений нашла в обращении Ахматовой к афористичным жанрам фольклора — пословицам, поговоркам, присловьям. Поэтесса либо включает их в структуру самого стиха («А у нас — тишь да гладь, Божья благодать»; «А во-

²⁹ Горелов А. Русская частушка в записях советского времени. — В кн.: Частушки в записях советского времени. М.—Л., 1965, с. 19.

³⁰ Власова З. И. О приемах композиции в частушке. — Русский фольклор, V. М.—Л., 1960, с. 242.

³¹ См., например: Павловский А. И. Анна Ахматова. Очерк творчества. Л., 1966; Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.

³² См., например: Недоброво Н. В. Анна Ахматова. — Русская мысль, 1915, № 7.

круг старый город Питер, Что народу бока повытер (Как народ тогда говорил)»), либо средствами своего стиха старается передать синтаксическую и ритмическую организацию народной речи (двучленность построения, внутренняя рифма, созвучие окончаний), особый, пословичный тип сопоставлений и сравнений, и в таком случае она только отталкивается от фольклорного образца.

А у нас — тишь да гладь,
Божья благодать.

А у нас — светлых глаз
Нет приказу подымать.

(с. 75)

Или пример из более поздней лирики — «Двустипшие» 1931 года:

От других мне хвала — что зола.
От тебя и хула — похвала.

(с. 186)

В зрелом творчестве Ахматовой «малые» стихотворные формы обретают статус самостоятельного стихотворного жанра, а сама поэтесса предстает как великолепный мастер лирической миниатюры (вероятно, на это в определенной степени повлияли многолетние занятия восточными переводами).

В творческом развитии Ахматовой наблюдается и обратная тенденция: стремление к циклизации стихов (от двух до тринадцати), объединенных тематическим («Июль 1914», «Тайны ремесла», «Ветер войны», «Луна в зените»), жанровым («Песенки», «Вереница четверостиший»), стилевым («Эпические мотивы», «Новоселье») единством. Обобщающее начало, резко выступившее уже в ранней лирике Ахматовой, определило ее переход к характерному для зрелого периода лиро-эпическому жанру. Поиски эпической формы проходят через все творчество поэтессы, от «Эпических мотивов» (1913—1916) до «Поэмы без героя» (1940—1962).

Знаменательной вехой на пути к овладению эпической формой явилась для Ахматовой поэма «У самого моря» (1914). Весьма показателен тот факт, что первый опыт Ахматовой в новом для нее жанре был связан со стремлением создать произведение, близкое по стилю народной поэзии. Своей ритмико-интонационной структурой (четырёхударный стих с женскими окончаниями) поэма восходит к традициям пушкинского фольклоризма, воспринявшего, в свою очередь, опыты Востокова по освоению русского народного стиха.³³ Но народно-поэтическая символика,³⁴ синтаксические параллелизмы («Как я легла у воды — не помню, Как задремала тогда — не знаю»), иносказания («Знатного гостя жди до Пасхи, Знатному гостю кланяться будешь»), тонко переданная атмосфера пред-

³³ В. М. Жирмунский считает, что литературным прототипом для Ахматовой послужила «Сказка о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина, откуда происходит и заглавие поэмы (ср.: «Жил старик со своею старухой у самого синего моря»). — Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой, с. 127—128.

³⁴ «Ласточка, ласточка, как мне больно!» — обращается к своей возлюбленной умирающий царевич в финале поэмы. В народно-поэтической традиции ласточка — символ девушки, которая скоро должна выйти замуж, устойчивый образ подблюдных песен:

Ласточка, касаточка!

Слава!

Не вей гнезда во высоком терему.

Слава!

Ведь не жить тебе здесь и не летывать.

Слава!

(Снегирев И. М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды, вып. 2. М., 1838, № 19, с. 80). См. также: Терещенко А. В. Быт русского народа, т. VII. СПб., 1848, с. 155.

чувствий, примет и предсказаний — черты, освященные устно-поэтической традицией, в сочетании с любовной фабулой, недосказанностью, аллегорической образностью, религиозно-христианскими мотивами ставят поэму ближе к романтической литературной сказке, чем к явлениям, родственным народной поэзии. Неудивительно, что Блок в письме к молодой поэтессе от 14 марта 1916 года, отмечая «много отрадного... свежего» в поэме, в то же время не принял ее «сюжета»: «...не надо мертвого жениха, не надо кукол, не надо „экзотики“, не надо уравниваний с десятью неизвестными; надо еще жестче, неприглядней, больше».³⁵

К жанру литературной сказки принадлежит и «Сказка о черном кольце» (1917—1936), восходящая прежде всего к «Сказке о царе Салтане» Пушкина и отчасти к его балладе «Жених». Вполне объяснимо, что фольклорность воспринимается Ахматовой сквозь призму пушкинской традиции. Именно при Пушкине литература, по словам В. Г. Белинского, «встретилась» с народной поэзией и проблема фольклоризма «сливается с вопросом о народности в поэзии».³⁶ Особую значимость приобретает этот факт для Ахматовой. Хорошо известно, каким авторитетом на протяжении всего творческого пути был для нее Пушкин. Примечательно, что предметом одной из своих «пушкинских штудий» она избрала «Сказку о Золотом петушке». «Пушкинская тема», которой принадлежит важное место и в поэзии, и в прозе Ахматовой, сливается с монументальными темами национальной культуры, русской истории, философски и художественно осмысляемыми поэтессой.

Выход на простор эпической формы требует от поэта объективного рассмотрения движения истории, выявления тенденций этого процесса и предполагает не только художественную переориентацию, но прежде всего следование принципам историзма в оценке явлений жизни и искусства. Путь Ахматовой к гражданственности, к философско-историческому осмыслению проблем, поставленных перед людьми ее поколения революционной эпохой, не оказался для нее простым и прямолинейным, а был исполнен острого драматизма и противоречий. Как замечает П. С. Выходцев, для Ахматовой, Пастернака, Цветаевой «смысл драмы состоял и в ощущении необходимости и в попытках найти общий язык с эпохой, и в неспособности слиться с ней».³⁷

Пореволюционные книги Ахматовой — «Белая стая» (1917), «Подорожник» (1921), «Anno Domini» (1922) — своей тематической и стилиевой тональностью продолжают лирическую линию раннего творчества и за исключением отдельных стихотворений («Мне голос был. Он звал утешно...», «Все расхищено, предано, продано...», «Не с теми я, кто бросил землю...», «Нам встречи нет. Мы в разных станах...») не несут на себе примет переломного времени. Стихотворение «Течет река неспешно по долине...», помеченное «лето 1917» и включенное в книгу «Подорожник», характеризует и настроения поэтессы, далекой от революционной современности, и определяет интонацию всей книги:

Течет река неспешно по долине,
Многооконный на пригорке дом.
А мы живем как при Екатерине:
Молебны служим, урожай ждем...

(с. 146)

Противоречивость мировоззрения поэтессы, сказавшаяся в оценке революции, не помешала Ахматовой сделать нелегкий для нее выбор — остаться в революционной России. И это решение было вполне законо-

³⁵ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8, с. 459.

³⁶ Белинский В. Г. Собр. соч., т. V. М., 1954, с. 653.

³⁷ Выходцев П. С. В поисках нового слова. Судьбы русской советской поэзии двадцатых-тридцатых годов XX века. М., 1980, с. 8.

мерным. Любовь к родной земле, чувство кровной связи с русской культурой, глубокие национальные корни поэтического дарования Ахматовой объясняют определенность избранной ею позиции: судьба поэта — судьба его Родины.

20—30-е годы проходят у Ахматовой под знаком расширения объективной основы лирики, преобразования формы, способной адекватно отразить изменившееся содержание. Однако, как правильно отмечает П. С. Выходцев, «трудный процесс творческого самоопределения поэтессы слишком затянулся, в известной мере сковывая ее возможности».³⁸ Только в 1929 году появляется стихотворение «Тот город, мной любимый с детства», ставшее прологом возрождения поэтессы, но уже как лирика гражданской, философской, эпической темы, мастера «исторической живописи»:

Тот город, мной любимый с детства,
В его декабрьской тишине
Моим промотанным наследством
Сегодня показался мне.

Глядела я, как мчатся санки,
И слушала язык родной.

И дикой свежестью и силой
Мне счастье веяло в лицо...

Но с любопытством иностранки,
Плененной каждой новизной,

(с. 185)

В процессе освоения эпической формы особенно плодотворным для Ахматовой оказался конец 30-х годов, и она сама подчеркивала, что именно этот период стал для нее переломным в мировоззренческом и творческом плане: «Почерк у меня изменился, голос уже звучит по-другому... Возврата к первой манере уже не может быть. Что лучше, что хуже — судить не мне. 1940 — апогей... Появляется острое ощущение истории...»³⁹ Для характеристики новой манеры Ахматовой важна ее поэма 1940 года «Путем всея земли». В причудливых видениях героини возникают, перекрещиваясь друг с другом, воспоминания о личной драме и трагических событиях русской истории (Цусима, первая мировая война).⁴⁰ Временные пласты смещаются, прошлое предстает как страшное пророчество надвигающейся мировой катастрофы:

Окопы, окопы —
Заблудишься тут!
От старой Европы

Остался лоскут,
Где в облаке дыма
Горят города...

(с. 348)

Исторические события окрашены индивидуальным восприятием героини, но лирический персонаж уже не мыслится Ахматовой в отрыве от хода истории. Напротив, в поэтическом мышлении Ахматовой появляется историческая перспектива, с точки зрения которой она теперь оценивает эпоху, время, судьбу своего поколения («Поэма без героя»). Как считают некоторые критики, «историзм... как способ познания мира и бытия человека» в творчестве Ахматовой связан прежде всего с «Предысторией» (1945).⁴¹ На наш взгляд, процесс исторического осмысления действительности интензивно шел уже в предвоенные годы (кроме отмеченных про-

³⁸ Там же.

³⁹ Цит. по: Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой, с. 25—26.

⁴⁰ События русско-японской войны были восприняты Ахматовой как «потрясающие на всю жизнь». Придавая им важное значение в формировании своего исторического сознания, она неоднократно возвращалась к ним в произведениях, повествующих о дореволюционном прошлом ее поколения, его истоках (например, в отрывке из цикла «Юность»: «И облака сквозили Кровавой цусимской пеной...», в «Поэме без героя»: «Пятым актом из Летнего сада Пахнет... Призрак цусимского ада Тут же...»).

⁴¹ Озеров Л. Тайны ремесла. (О поэзии А. Ахматовой). — В кн.: Озеров Л. Работа поэта. М., 1963, с. 180. См. также: Чуковский К. Читая Ахматову. — Москва, 1964, № 5, с. 201.

изведений сюда примыкает цикл «В сороковом году»), а Великая Отечественная война в значительной мере ускорила его.

Войну Ахматова встретила зрелым, много испытавшим поэтом, прошедшим нелегкий путь внутренней работы над собой и совершенствования своего мастерства. В первый день войны рождаются скупые по форме, но эмоционально содержательные строки:

Жить — так на воле,
Умирать — так дома.
Волково поле,
Желтая солома.

(с. 291)

Военные годы стали годами гражданского мужания поэтессы, обретения ею поистине народного голоса. Испытания, выпадавшие на долю народа, всегда воспринимались поэтессой как ее личная трагедия. Такова была позиция Ахматовой в период империалистической войны, когда она создает цикл стихотворений («Июль 1914», «Утешение», «Молитва»), проникнутых искренней болью и состраданием, обретающих форму плачей и молитв. Народное горе, переживаемое поэтессой, увидено глазами простой русской женщины («Утешение»), картины разоренной войной деревни написаны со щемящим душу лиризмом:

Можжевельника запах сладкий
От горящих лесов летит.
Над ребятами стонут солдаты,
Вдовий плач по деревне звенит.⁴²

(с. 106)

Патриотическая лирика Ахматовой периода Великой Отечественной войны явилась закономерным продолжением темы Родины, определившей творческую эволюцию поэтессы. Чувство сопричастности судьбе народа никогда не покидало Ахматову, этим чувством было продиктовано ее раннее лирическое признание:

Спокойной и уверенной любви
Не превозмочь мне к этой стороне:
Ведь капелька новгородской крови
Во мне — как льдинка в пенном вине.

(с. 114)

В годы войны Муза Ахматовой обретает скорбные, суровые черты. Ей оказывается близка фигура народной плакальщицы. В оплакивании погибших Ахматова видит свой гражданский долг поэта:

А вы, мои друзья последнего призыва!
Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена.
Над вашей памятью не стыть плакучей ивой,
А крикнуть на весь мир все ваши имена!

(с. 214)

Ахматова, лирике которой присущ высокий трагедийный пафос («О Муза плача!» — скажет о своей современнице М. Цветаева), неоднократно обращалась к народным причитаниям, каждый раз находя новые точки соприкосновения с этим жанром устного поэтического творчества. В стиле, близком народной причете, написаны стихотворения

⁴² Показательно, что цикл «Июль 1914», опубликованный в литературно-художественном альманахе «В тылу» в 1915 году, вышел с цензурными купюрами. В частности, из цитируемого четверостишия были исключены две последние строки. См.: Генин Л. Анна Ахматова и царская цензура. — Звезда, 1967, № 4 с. 203—204. В письме к А. Н. Чеботаревской от 16 июля 1915 года Ахматова отмечала, что цикл «Июль 1914» «слишком не нравится военной цензуре» (ИРЛИ ф. 289, оп. 5, № 26).

«И вот одна осталась я...» (1916), «А Смоленская нынче именинница...» (1921). Теперь этот жанр вновь оказывается эмоционально и эстетически значимым для поэтессы.

Причитание сформировалось в крестьянской среде как специфически женская поэзия, «лирика больших человеческих переживаний», возникающая «под впечатлением таких драматических событий народной жизни, как смерть близкого человека, тяжесть положения сироты или вдовы, пожар, рекрутчина и т. д.»⁴³ Сюжетные истоки плачей, как замечает В. Г. Базанов, «находятся в самой жизни, в биографии вопленицы».⁴⁴ Биографическая основа делает причитание эмоционально насыщенным, исполненным проникновенного лиризма. Вопленица выступает как «истолковательница чужого горя», «обличительница людских пороков», ее импровизации приобретают социальный смысл. На эту примечательную особенность народных плачей обратил внимание М. Горький: «стон», выраженный в причитаниях, наполнен, по его мнению, общественным содержанием. И в этом смысле Ахматовой оказалась близка по духу фольклорная поэтика.

Показательно, что в годы войны жанр причитания в крестьянской среде возрождается, «причитания... были возвращены к жизни событиями военного времени».⁴⁵ Причем это были плачи уже не профессиональных воплениц, а простых крестьянок, о чем свидетельствуют записи причитаний, сделанные В. Г. Базановым в 1942—1945 годах.

Аналогичные процессы происходили и в сфере индивидуального поэтического мышления. Жанр причитания оказался той поэтической формой, которая могла выразить и вместить чувства, понятные всему народу. Исполненное высокой патетики «Причитание» Ахматовой явилось поэтическим памятником погибшим ленинградцам:

Ленинградскую беду
 Руками не разведу,
 Слезами не смою,
 В землю не зарюю.
 За версту я обойду
 Ленинградскую беду.
 Я не взглядом, не намеком,
 Я не словом, не попреки,
 Я земным поклоном
 В поле зеленом
 Помяну.

(с. 296)

Стихотворение лежит в русле поэтического мышления, свойственного фольклору, и пронизано народно-поэтической образностью, вырастающей из народного причитания. Оно построено на традиционном для народной поэтики образе неизбежного горя, «кручинушки», которую вопленица хочет передать темным лесам, чистым полям, быстрой реченьке, но «злойдейной обидушке» нигде нет «местечка»:

Мне куды с горя горюше подеватися?
 Рассадить ли мне обиду по темным лесам?
 Уже тут моей обидушке не местечко,
 Как посохнут вси кудрявы деревиночки;
 Мне рассеять ли обиду по чистым полям?
 Уже тут моей обидушке не местечко,

Задернят да вси роспашисты полосушки;
 Мне спустить ли то обиду во быстру реку?
 Загрузить ли мне обиду во озерышке?
 Уже тут моей обидушке не местечко,
 Заболотеет вода да в быстрой риченьке,
 Заволочится травой мало озерышко...⁴⁶

⁴³ Базанов В. Г. Причитания русского Севера в записях 1942—1945 гг. — В кн.: Русская народно-бытовая лирика. Причитания Севера в записях В. Г. Базанова и А. П. Разумовой. М.—Л., 1962, с. 5.

⁴⁴ Там же, с. 25.

⁴⁵ Там же, с. 8.

⁴⁶ Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым, ч. I. М., 1872, с. 17.

И в образце народного творчества, и в созданном на основе традиционной поэтики «Причитании» Ахматовой в центре — «вневременной» образ горя, беды. Как замечает Д. С. Лихачев, «особое значение в причитаниях имеют „вневременные“ мотивы: описания доли-судьбы, описания горя, смерти, разлуки — самих по себе, как некоторых явлений, стоящих над жизнью и над временем».⁴⁷ Но вместе с тем причитание как жанр имеет четкую временную определенность и конкретность, это лирический монолог о настоящем. А потому так велик в нем элемент импровизации, когда «при каждом новом исполнении рождаются... индивидуальные и неповторимые сочетания привычных ритуально-обязательных элементов, новые оттенки и черточки, вызванные конкретными очертаниями легшего в их основу факта».⁴⁸ В авторском творчестве еще более усиливается значение индивидуального начала, ассимилирующего народную традицию причитания, что позволяет говорить о внутреннем фольклоризме произведения. В таком стилистическом ключе написано и ахматовское «Причитание». Беда, пришедшая на родную землю, воспринимается поэтессой как личная трагедия; «вневременной» мотив приобретает локальную и временную соотнесенность: «Ленинградскую беду Руками не разведу». Отталкиваясь от образности народной поговорки «Чужую беду — рукой разведу, ко своей — ума не приложу», Ахматова создает образ народного горя одновременно и как своего собственного.

Общие беды настолько сблизили поэтессу с народом, что для выражения своих чувств она обращается к народно-поэтическим образам и формам. Как народная заплачка звучит стихотворение, посвященное ленинградским детям:

Щели в саду вырыты,
Не горят огни.
Питерские сироты,
Детоньки мои!

(с. 212)

Эмоциональная глубина и художественная выразительность народной поэзии столь же близки и созвучны Ахматовой, как и переживаемые вместе с народом трудности и утраты. Чувство единения с народом подчеркнуто устранением лирического «я» из стихотворений публицистического стиля («Клятва», «Мужество»), устами поэта говорит многомиллионный народ.

Расширявшаяся эпическая основа, укрепившееся народное начало в лирике Ахматовой свидетельствовали об обретении ею подлинного историзма поэтического мышления. На этом фоне особую значительность приобретает для Ахматовой тема исторической памяти, которая стала одной из важнейших в позднем творчестве и выразила собой стремление поэтессы постичь истоки национальной жизни. Тема исторической памяти — попытка осмыслить исторические события в жизни народа и своей личной жизни в общей перспективе. Психологически сгущенные ситуации, имеющие биографическую основу, Ахматова рисует на историческом фоне, что рождает чувство личной сопричастности автора событиям истории:

По той дороге, где Донской
Вел рать великую когда-то,
Где ветер помнит супостата,
Где месяц желтый и рогатый, —
Я шла, как в глубине морской...

Шиповник так благоухал,
Что даже превратился в слово,
И встретить я была готова
Моей судьбы девятый вал.

(с. 240—241)

⁴⁷ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е, Л., 1971, с. 272.

⁴⁸ Чистов К. В. Народная поэтесса И. А. Федосова. Очерк жизни и творчества. Петрозаводск, 1955, с. 260.

Реальная дорога, в ее национально-историческом ореоле, вырастает в метафору дороги — жизненного пути, пройденного вместе с народом и страной. Мотив пути-дороги сливается с темой исторической памяти в «маленькой поэме» «Путем всея земли» (в одном из вариантов — «Китежанка»). По дороге памяти лирическая героиня, отождествляющая себя с мудрой девой Февронией русской легенды, возвращается назад, в свое прошлое, к событиям, ставшим вехами на жизненном пути ее поколения (русско-японская и первая мировая войны):

Прямо под ноги пулям,
Расталкивая года,
По январям и июлям
Я проберусь туда...

Никто не увидит ранку,
Крик не услышит мой,
Меня, китежанку,
Позвали домой.

(с. 347)

Тема памяти станет предметом философских раздумий поэтессы в таких разных по стилю и лирической интонации произведениях, как «Поэма без героя», «Северные элегии», «Царскосельская ода», «Подвал памяти», «Три стихотворения» и других. Переоценка прошлого, непрекращающийся диалог с «неукротимой совестью» все в большей степени проникаются историей. Но до конца дней лирика Ахматовой сохранит отзвук драматичных для поэтессы событий крушения старого мира, смены эпох и культур. И хотя Ахматова скажет: «На прошлом я черный поставила крест», это прошлое будет настойчиво напоминать о себе. Ушедшее невозвратно, но память хранит даже то, «о чем теперь не надо вспоминать».

В прошлое давно пути закрыты,
И на что мне прошлое теперь?
Что там? — окровавленные плиты,
Или замураванная дверь,

Или эхо, что еще не может
Замолчать, хотя я так прошу...
С этим эхом приключилось то же,
Что и с тем, что в сердце я ношу.

(с. 258)

Одним из определяющих в философской лирике Ахматовой 50—60-х годов стал мотив пути, имеющий устоявшуюся литературную традицию, но генетически восходящий к фольклорному символу жизни:⁴⁹

И голос вечности зовет
С неодолимостью нежданной,
И над цветущею черешней
Сиянье легкий месяц лет.

И кажется такой нетрудной,
Белея в чаще изумрудной,
Дорога не скажу куда...

(с. 251)

На основе внутреннего фольклоризма решается Ахматовой и обретающая трагическое звучание тема времени, его быстротечности:

Какой короткой сделалась дорога,
Которая казалась всех длинней.

(с. 299)

Течение времени — «основной стержень» многопланового образа пути-дороги, освященного народно-поэтической традицией.⁵⁰

В зрелой лирике Ахматовой не ослабевает и ритмико-стилистическая и речевая фольклорная стихия, тесно слитая с индивидуальной авторской манерой. Ахматова продолжает обращаться к созданному ею в раннем творчестве особому стихотворному жанру «песенки». Написанные в 1943—1964 годах «песенки» — «Дорожная», «Лишняя», «Прощальная», «Последняя» — объединены в отдельный цикл, две «песенки» 1956 года помещены в цикл «Шиповник цветет» (№№ 4, 5), к ним примыкает

⁴⁹ См.: Потемкина А. А. Указ. соч., с. 22.

⁵⁰ См.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975, с. 392.

«Песенка слепого» из оставшейся незавершенной пьесы «Пролог». Темы, образы, язык, стихотворный строй народной поэзии помогают полнее выразить лирическое настроение и эмоциональное состояние героини, что подчеркивает близость народного мироощущения поэтике Ахматовой.

Творчески усвоенный опыт русской классической литературы и фольклора, верность лучшим традициям отечественной культуры способствовали становлению Ахматовой как национального поэта. Путь этот был долгий и сложный, отмеченный кризисными сомнениями и творческими взлетами. Не теряя собственной индивидуальности, Ахматова стремилась придать своим поискам направленность, присущую основным линиям развития советской поэзии. И путеводной нитью для Ахматовой служила трепетно пронесенная ею тема Родины, патриотического долга поэта, тема высокого служения народу, уходящая своими корнями в самую толщу национальной культуры.



«СЕМЕЙНЫЕ ХРОНИКИ» НАЧАЛА XX ВЕКА

Вопрос о жанровой природе «семейной хроники» сложен и почти не изучен. В обобщающих трудах по истории русского романа и повести XIX века — «История русского романа» (в 2-х т. М. — Л., 1964), «Русская повесть XIX века» (Л., 1973) — «семейные хроники» как разновидность того или иного жанра специально не рассматриваются. И тем не менее в ряде статей названных коллективных монографий их появление обозначено. Так, А. С. Бушмин, анализируя поиски М. Е. Салтыкова-Щедрина в области романного жанра, отмечает создание им семейно-бытового романа в форме «хроники головлевской семьи», в которой представлен «процесс нравственного оскудения, вырождения и конечного распада фамильного рода».¹ И. В. Столярова, характеризуя лексковские романы, в свою очередь выделяет среди них «собственно исторические хроники» «Старые годы в селе Плодомасове» и «Захудалый род». В этих «хрониках» писатель избрал «героями своего повествования представителей не одного, а трех поколений дворянской семьи, желая таким образом проследить ее исторические судьбы».²

В 60-е годы XIX века происходят значительные социально-политические перемены в жизни России. Усилившийся в этот период интерес русского общества к истории был обусловлен желанием отыскать в прошлом истоки современных процессов. В большом количестве публикуются воспоминания, дневники, записки. В литературе активно развивается очерк, расцветает художественно-мемуарный жанр.³

«Семейные хроники», оформившиеся в качестве особого жанра во второй половине XIX века, сразу же образовали две разновидности. Одна из них восходит к мемуарному жанру. Повествование о судьбе рода ведется здесь от имени героя (обычно члена семьи), речь которого отличается специфическими стилистическими чертами, но который чаще всего не выступает в качестве действующего лица. При этом взгляды героя-повествователя почти всегда близки взглядам автора «семейной хроники». Даже при максимальном, казалось бы, удалении автора от рассказчика («Захудалый род» Лескова написан от имени княжны Протозановой) современники все же отмечали факт использования данной повествовательной формы для выражения сокровенных авторских мыслей. Лесков вспоминал высказывание И. С. Аксакова о «Захудалом роде»: «... говорил, что я напрасно избрал не общеромантический прием, а писал мемуаром, от имени вымышленного лица, Ив<ан> Серг<еевич> указывал мне даже места, где из-за вымышленного лица, от коего веден мемуар, проглядывала моя физиономия...»⁴ Вторая разновидность «се-

¹ Бушмин А. С. Роман в теоретическом и художественном истолковании Салтыкова-Щедрина. — В кн.: История русского романа в 2-х т., т. 2. М. — Л., 1964. с. 373.

² Столярова И. В. Роман-хроника Лескова. — Там же, с. 431.

³ См.: Лотман Л. М. Динамика взаимодействия романа и повести. Углубление концептуальности в повествовании. — В кн.: Русская повесть XIX века. Л., 1973, с. 388.

⁴ Лесков Н. С. Собр. соч. в 11-ти т., т. 10. М., 1958, с. 451.

мейных хроник» представлена произведениями с объективно-авторским типом повествования.

Обобщив те немногие замечания, которые имеются в литературе, посвященной отдельным «семейным хроникам»,⁵ можно прийти к следующим выводам. «Семейная хроника» — романский жанр, основное содержание которого составляет показ соотношения человека как части целого (семьи, рода) и истории. Предметом изображения служит бытовое течение жизни нескольких поколений данного рода. Основой сюжета «хроники» является не интрига, а временная последовательность составляющих ее содержание событий.

Отмена крепостного права подвела итог предшествующему этапу развития России. Дальнейший процесс капитализации страны сочетался с борьбой передовых общественных сил против сохранявшихся пережитков крепостничества, следы которого «насквозь проникали собой всю хозяйственную (особенно деревенскую) и всю политическую жизнь страны». ⁶ Начался революционно-демократический этап освободительного движения. В литературе этого периода одной из важнейших проблем становится показ крушения старых и выдвижения на смену им новых форм жизни.

Авторы «семейных хроник» постигают значение происходящих исторических сдвигов при помощи ретроспективного анализа взаимоотношений двух основных классов старой крепостнической России — дворянства и крестьянства. «Семейные хроники» обычно прослеживают судьбы трех последних поколений дворянского рода и их крепостных. Как правило, в конце «семейной хроники» выясняется, что истоки настоящего (судьбы «внуков») коренятся и закономерно обусловлены прошлым (делами «отцов» и «дедов»). При этом за судьбой рода, семьи видится судьба целого класса русского общества.

Наиболее значительные «семейные хроники» второй половины XIX века были созданы С. Т. Аксаковым («Семейная хроника», 1856), Н. С. Лесковым («Старые годы в селе Плодомасове», 1869; «Захудалый род», 1874), М. Е. Салтыковым-Щедринным («Господа Головлевы», 1880; «Пошехонская старина», 1887—1889).

«Семейная хроника» Аксакова, само название которой послужило определением нового повествовательного жанра, находится на грани между мемуарной и художественной прозой. С. И. Машинский так определяет новаторство этого произведения: «Мемуарная основа „Семейной хроники“ сочеталась с такими художественными элементами, которые были в сущности свойственны роману... Называя свое произведение „Семейной хроникой“, Аксаков как бы сам отказывался от его точного жанрового определения. Он отлично сознавал, что это произведение выходит за границы традиционных жанровых обозначений. По существу „Семейная хроника“ — мемуары в форме романа. В развитии русской и

⁵ Помимо уже указанных, отметим некоторые исследования, в которых затронут вопрос о жанровой специфике «семейной хроники»: Белокопытова О. Н. У истоков русского мемуарно-автобиографического романа. (О жанре «Семейной хроники» С. Т. Аксакова). — В кн.: Вопросы истории литературы. Воронеж, 1970, с. 35—48. (Изв. Воронежск. пед. ин-та, т. 104); Ви ду э ц к а я И. П. «Пошехонская старина» в ряду семейных хроник русской литературы. — В кн.: Салтыков-Щедрин. 1826—1976. Л., 1976, с. 206—219; Д е с н и ц к и й В. А. Семейная хроника Н. Щедрина «Господа Головлевы». — В кн.: Д е с н и ц к и й В. А. Статьи и исследования. Л., 1979, с. 268—289; Л е б е д е в В. А. Хроникальный жанр в творчестве Н. С. Лескова. — Учен. зап. Томск. ун-та им. В. В. Куйбышева, 1967, № 67, с. 134—146; М а ш и н с к и й С. О мемуарно-автобиографическом жанре. — Вопросы литературы, 1960, № 6, с. 129—145; P o s p í š i l Ivo. Hodnotová antinomičnost ruské románové kroniky. — Československá rusistika, 1980, № 1, s. 10—14.

⁶ Л е н и н В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 38.

западноевропейской прозы середины XIX века эти две жанровые линии нередко скрещивались».⁷

В «Семейной хронике», несмотря на ее «пограничное» положение в жанровой системе, уже проявились многие существенные черты проблематики и поэтики «семейных хроник», и прежде всего тип повествования о своих предках от лица «внука».

Произведение Аксакова состоит из пяти глав — «отрывков», освещающих отдельные моменты жизни нескольких поколений рода Багровых. Вместе с тем фрагментарное изложение подчинено здесь определенной закономерности авторского замысла. За описанием медленного течения жизни поместных дворян Багровых все яснее проглядывает основная тема «Семейной хроники» — тема «родины» не только как места рождения Багрова-внука, но и как Родины-России. Для Аксакова Багровы — род «исконных» русских дворян, чья жизнь основана на следовании передаваемому из поколения в поколение кодексу дворянской чести. Главное место в повествовании отведено эпическому герою, «зачинателю» рода — Багрову-деду, как бы олицетворяющему творческую силу рода. Автор отдает должное размаху и целенаправленности его деятельности (освоение новых земель, установление справедливых отношений с местными народностями и собственными крестьянами). В дальнейшем деятельная фигура предка («деда», основателя рода) будет непременно присутствовать в образной системе «семейных хроник», хотя авторская оценка этой фигуры не останется неизменной. Аксаков не идеализирует своего героя (не случайно Салтыков-Щедрин определил Багрова-деда как «игралоце, беспрекословно подчиняющееся указаниям крепостных порядков»),⁸ но он преимущественно положительно оценивает патриархальность его отношения к семье и крестьянам. Интересы господ и их крепостных кровно взаимосвязаны и неантагонистичны до тех пор, пока обе стороны не нарушают своих обязанностей. Для автора примерами подобных «нарушений» являются (в равной степени) и истязания крестьян их «незаконным» владельцем Куролесовым, и пугачевское восстание. У Аксакова богатство и сила багровского рода мельчают из-за разделов поместий, но деятельному Багрову-деду удается на время стабилизировать положение, переселившись на новые плодородные земли. Таким образом, в аксаковском произведении процесс родового упадка еще только намечен, но в плане дальнейшей эволюции жанра само появление темы «оскудения» симптоматично. В последующих «хрониках» она станет центральной.

Если Аксаков обратился к «хронике» Багровых в тот момент, когда Россия находилась лишь в преддверии коренных перемен в своей жизни, то Лесков создавал свой «Захудалый род», когда они уже совершились, и жестокие противоречия пореформенной действительности стали очевидны. Молодая княжна Протозанова вспоминает по семейным преданиям и рассказам старой горничной историю своего рода, которую она «должна записать на память измельчавшим и едва ли самих себя не позабывшим потомкам древнего и доброго... рода».⁹ Теперь «захудание», оскудение князей Протозановых находится в центре повествования. Значение этого процесса подчеркнуто эпиграфом из Библии (Экклесиаст, I, 4): «Род проходит и род приходит, земля же вовек пребывает». Для Лескова судьба «земли» — это судьба России, и в свете ее исторического пути ему важно определить, что именно и почему уходит из русской жизни, что идет ему на смену. «Древний род» для писателя — понятие не столько сословное, сколько нравственное. В «Захудалом роде» при-

⁷ Вопросы литературы, 1960, № 6, с. 137.

⁸ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 17. М., 1975, с. 338.

⁹ Лесков Н. С. Собр. соч. в 11-ти т., т. 5, с. 71.

надлежность человека к «доброму роду» есть прежде всего его связь с моральными традициями предков, созидание «добрых дел», которыми, как считал Лесков, и жива русская земля. В этом смысле значение слов «родовитый человек» приближается к излюбленному им понятию «праведника». Героиня «хроники» — княгиня Протозанова (бабушка повествовательницы) — связана через традиции своей семьи с исконными началами русской жизни, нравственной основой которых являются специфически понимаемые Лесковым раннехристианские идеалы. Живя по этим законам, дворянство неотделимо от крестьянства и составляет вместе с ним единый русский народ. Однако с течением времени это отделение происходит, «хроника» свидетельствует об исчезновении «праведников» и современном расчленении русского общества на отдельные противостоящие друг другу социальные группы. Дворяне теперь чужды народной жизни, они «ревниво особились от всего остального мира и старались как можно менее походить на русских».¹⁰

В «хрониках» Аксакова и Лескова преемственность традиций «исконно» дворянского рода выступает как положительная сила в развитии русской жизни. Место, где с максимальной полнотой реализуются позитивные возможности рода, — дворянское «гнездо», поместье. Именно в нем протекает неизменная патриархальная жизнь. Трактовка характера этой жизни в обеих «хрониках» связана с концепцией бытия в жанре идиллии. Традиции руссоизма, слитой с природой жизни «естественного человека» проявились на русской почве в создании идиллии на основе русского патриархального быта, воспринимавшегося как выражение народных норм бытия.¹¹ Уход из родового «гнезда» для героев «семейных хроник» Аксакова и Лескова равносителен разрыву связей с народными корнями и несет в себе залог грядущей гибели рода и полного разрушения идиллии.

Иная позиция занята Салтыковым-Щедриным, показавшим в своих «хрониках» процесс социально-нравственного оскудения дворянских родов. Все члены семейств Головлевых и Затрапезных объединены одинаковым отношением к собственности, владением крепостными душами. Дворянство и крестьянство представлены в произведениях сатирика как две антагонистические силы, между которыми нет и не могло быть и ранее никакого взаимопонимания. В «Пошехонской старине» перед читателем проходят трагические тени из «портретной галереи „рабов“»: повесившаяся Мавруша-новоторка, сданный в солдаты веселый Ванька-Каин, покончившая с собой «бесщастная» Матренка и многие другие погубленные господами дворовые.

Так же как и в «семейных хрониках» Аксакова и Лескова, родовая сила Головлевых и Затрапезных воплощена в образах «первоначальницы» Арины Петровны Головлевой и ее своеобразного двойника — Анны Павловны Затрапезной. Но их стяжательская деятельность «во имя семьи» (все новые и новые приобретения имений и крепостных душ) лишена будущего. Потомок Анны Павловны Никанор Затрапезный с негодованием отрекается от всех черт «пошехонского», т. е. порожденного крепостничеством, образа жизни. А то, что копит и приобретает Арина Петровна, достается Иудушке Головлеву, который умирает, погубив или поглотив жизни и собственных детей, и остальных прямых потомков головлевского рода. Щедрин показывает, что основы существования дворянства, покоившиеся на крепостном праве, разрушаются вслед за его отменой. В «Пошехонской старине» наиболее развернут план прошедшего «пошехонского раздолья», «Господа Головлевы» посвящены поре-

¹⁰ Там же, с. 119.

¹¹ См.: Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма. — В кн.: Русский романтизм. Л., 1978, с. 135.

форменному периоду истории дворянского рода. В связи с этим центральной здесь становится тема головлевских «умертвий», а родовое «гнездо» превращается в символ смерти: «Головлево — это сама смерть, глобная, пустоустробная; это смерть, вечно подстерегающая новую жертву. Двое дядей тут умерли; двое двоюродных братьев здесь получили „особенно тяжкие“ раны, последствием которых была смерть; наконец, и Любинька... Все смерти, все отравы, все язвы — все идет отсюда».¹² Примечательно, что вместе с изменением семантики понятия родового «гнезда» преобразуется и смысловая наполненность внутрисюжетного движения героев, направленного уже не в мирок, ограниченный рамками родового поместья, а в большой мир. Более того, возвращение в этот мирок (Головлево) означает моральную, а затем и физическую смерть героев. Подобное переосмысление традиционной оценки патриархального семейного быта знаменательно и в дальнейшем получит преимущественное развитие в «семейных хрониках».

В конце века интерес к этому жанру заметно падает, хотя продолжают появляться интересные и социально значимые «хроники» («Оскудение. Очерки, заметки и размышления тамбовского помещика» (1880) С. Н. Терпигорева (С. Атавы), «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги» (1889) А. И. Эртеля и др.).

Терпигорев видит цель своего произведения в следующем: «... так как я все-таки пишу, в некотором роде, историю дворянского оскудения, то должен... начать с отдаленнейших времен и рядом фактов, иногда, по-видимому, разнородных, но, в сущности, имеющих внутреннюю связь, воспроизвести перед читателем это грандиозное и вместе печальное событие».¹³ Автор «Оскудения», идя вслед Салтыкову-Щедрину, рисует процесс разорения дворянства, прослеживая его этапы от «отдаленнейших времен» крепостного права до пореформенной эпохи. Рассказывая истории «отцов» и «матерей» нынешнего поколения, обращаясь к теням «бабушек» и «дедов», писатель выявляет совершенную неподготовленность дворянства к разному труду тогда, когда его существование за счет жестокой эксплуатации крепостных стало уже невозможным.

Автор констатирует, что в современном обществе убыстряется распад родовых связей: приспособляющиеся к новой капиталистической действительности «дети», не задумываясь, продают, вплоть до иконных окладов, все имение своих «отцов» (история Петеньки и его родителей в «Увертюре»); хладнокровно вгоняют в гроб отца с целью скорее получить наследство (рассказ о Наденьке и «дяденьке» автора Дмитрия Павлыче в «Итого»). Деньги — единственное, что связывает детей с их матерью — бабушкой рассказчика («Бабушка»), а их решение добиться дележа доходов становится причиной ее смерти. В «хронике» Терпигорева представлены многообразные попытки дворянства сохранить свое экономическое положение в новых условиях. Всевозможные темные «отхожие промыслы» (от махинаций с железнодорожными концессиями до открытия игорных домов и модных магазинов), «рациональное» хозяйствование с использованием иностранных машин, кредитные операции — все эти начинания почти неизбежно заканчиваются крахом вследствие неспособности дворян приспособиться к новым жизненным условиям. На смену прежним владельцам в их «родовые» Осиновки и Семеновки приходят «безродные» купцы и кулаки Подъягольниковы и чиновники-ростовщики Сладкопепцевы.

Новой существенной чертой «семейных хроник» конца XIX века становится то, что они не только описывают социально-экономические причины разорения дворянства, но и останавливаются на фигурах при-

¹² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 13, с. 249.

¹³ Терпигорев С. Н. (Атава С.). Собр. соч., т. I. СПб., [1899], с. 7.

ходящих безродных «хозяев жизни». Почти каждый эпизод в «Оскудении» заканчивается финальным появлением Поддугольникова или Сладкопевцева. Итоги раздумий Терпигорова над настоящим капитализирующейся Россией горестны, но важно то, что писатель не связывает никаких надежд с «новыми господами» старых помещичьих усадеб: «...очень скоро они (дворяне-помещики, — А. Г.) все будут „слопаны“ Поддугольниковым и высосаны Сладкопевцевым. „Мужички“ достаточно, можно сказать, усовершенствованы уж и теперь... Сладкопевцеву и Поддугольникову „не хватит“ их и на десять лет, — кого „новые господа“ тогда будут сосать и лопать?.. и, если в конце концов кинутся друг на друга, кто кого одолеет?»¹⁴

«Семейные хроники» XIX века возникли в момент завершения целой эпохи в жизни России. Новая «волна» произведений этого жанра появляется при сходных исторических условиях. В. И. Ленин писал: «1861 год породил 1905. Крепостнический характер первой „великой“ буржуазной реформы затруднил развитие, обрек крестьян на тысячи худших и горших мучений, но не изменил направление развития, не предотвратил буржуазной революции 1905 года».¹⁵

Революция потерпела поражение, но подготовила почву для новых, решающих битв. Важнейшим ее итогом было усиление роли рабочего класса, занявшего ведущее место в освободительном движении. Дворянство окончательно сходило с исторической арены; крестьянство явственно ощутило крушение своих патриархальных иллюзий. Буржуазия завоевала новые позиции в жизни, но в ее среде все отчетливее стали проявляться черты социально-правственного «оскудения».

В демократической литературе пореволюционных лет остро ставятся вопросы о судьбе России и о роли в ней различных классов русского общества. Вновь воскресает интерес к «семейным хроникам», основу жанровой концепции которых составляло исследование взаимосвязи представителя определенной среды и истории.

«Семейные хроники» 1910-х годов обозначили новый расцвет этого жанра: «Великая разруха» (1908) П. Д. Боборыкина, «Суходол» (1911) И. А. Бунина, «Проклятый род» (1911—1912) И. С. Рукавишниковой, «Четыре века» (1914) А. Н. Толстого и др. Они продолжали традиции, сложившиеся в XIX веке, но в соответствии с новой социальной действительностью изменились задачи их авторов и характер самого художественного материала. С целью показать как преемственную связь, так и то, что внесли в «семейные хроники» писатели начала XX века, остановимся на двух «хрониках» — «Суходоле» и «Проклятом роде», наиболее ярких примерах дальнейшего развития двух ранее отмеченных видов «семейных хроник». Автор «Суходола» излагает историю рода в форме «мемуара», подобно тому как эта история излагалась в «хрониках» Аксакова, Лескова, Щедрина («Пошехонская старина»). В «Проклятом роде» — объективно-авторская манера повествования.

В «Суходоле» один из последних потомков дворян Хрущевых вспоминает о жизни ряда поколений своего рода. Конкретное социальное понятие «дворянский род» подчинено здесь понятию «древняя семейственность». Оно включает в себя две тесно взаимосвязанные силы — дворянство и крестьянство. Раскрывая смысл «Суходола», Бунин говорил о специфике своего понимания характера русского дворянства: «Мне кажется, что быт и душа русских дворян те же, что и у мужика; все различие обуславливается лишь материальным превосходством дворянского сословия. Нигде в иной стране жизнь дворян и мужиков так тесно, близко не связана, как у нас. Душа у тех и других, я считаю, одинаково

¹⁴ Там же, с. 106.

¹⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 177.

русская».¹⁶ Этой национальной «душе», сформировавшейся на базе «суходольского бытия», присущи такие качества (равно дворянам и крестьянам), как первобытная косность, отсутствие рациональных действий и сопряженные с ними смирение, своеволие и буйство. Причину гибели рода Хрущевых Бунин видит не только в отмирании породившего его социального уклада, но и в особом типе сложившегося в условиях этого уклада характера: «Гибель вырождающегося суходольца пошла как раз навстречу его душе, его жажде гибели, самоуничтожения, разора, страха жизни».¹⁷

Основное внимание писателя сосредоточено на событиях «хроники», относящихся к XIX веку: убийстве Петра Кирилловича, любви и сумасшествии тети Тони, любви и ссылке Натальи и т. п. С них начинается суходольская «хроника», а затем они вновь и вновь будут повторяться в преображенном виде то в рассказах бывшей крепостной Натальи, то в мечтах юных Хрущевых, претворяясь в поэтическую легенду из «времени молодых господ» или из «дедушкиного времени». Когда же о них повествует Хрущев-«внук», то они становятся неприкрашенным свидетельством закономерного оскудения дворянского рода.

Авторский голос в «Суходоле» неоднозначен. С одной стороны, бунинский герой с грустью вспоминает о невозвратимом прошлом, а с другой — с болью и гневом отрекается от этого прошлого. Эта многоплановость авторской позиции была подмечена М. Горьким, который писал, что Бунин в «Суходоле» «отслужил панихиду по умершему сословию своему и, несмотря на гнев, на презрение к бессильным скончавшимся, отслужил все-таки с великой сердечной жалостью к ним...»¹⁸ Раскрывая причины разорения хрущевского рода, автор учитывает и многочисленные разделы имений, и неудачные спекуляции, и, самое важное, отмену крепостного права, но он не придает всем этим социально-экономическим факторам того значения, какое они имеют, например, в «семейных хрониках» Салтыкова-Щедрина. Примечательно, что в бунинской «хронике» времена родового расцвета отодвинуты в столь далекое, «легендарное» прошлое, что фигура сильного «предка» не играет почти никакой роли в повествовании, хотя Наталья и вспоминает о богатом прадеде, переселившемся в суходольские края. Однако и здесь, в «Суходоле», представлена своеобразная «галерея рабов», чьи жизни были погублены господами Хрущевыми. Бунинская «хроника» сообщает о Наталье, сосланной на дальний хутор за свою любовь к барину; о ее отце, отданном в солдаты; о ее матери, умершей от страха перед господским наказанием; о Герваське, убившем своего отца-помещика.

Большое значение придается в «Суходоле» усадьбе, где локализуется родовая жизнь Хрущевых. В представлении повествователя, тоже «суходольца» по своему происхождению, облик Суходола двойствен: это и «поэтический памятник былого»,¹⁹ и обычная «разоренная усадьба»,²⁰ увиденная «трезвыми глазами» покинувшего ее последнего Хрущева. Суходол, для обитателей которого характерна первобытная дикость природы, а внешняя культура тесно сплетена с суевериями и старыми преданиями, противопоставлен автором усадьбам Лариных и Лаврецких как «оазисам» среди помещичьих усадеб.

В «Суходоле», как и в «хрониках» XIX века, между автором и художественным материалом существует определенная историческая дистанция. Это касается не только изображения эпизодов из родовой жизни

¹⁶ У академика П. А. Бунина. (Беседа). — Московская весть, 1911, 12 сент., № 3, с. 4.

¹⁷ Бунин П. А. Суходол. Повести и рассказы 1911—1912 гг. М., 1912, с. 19.

¹⁸ Горьковские чтения. 1958—1959. М., 1961, с. 92.

¹⁹ Бунин П. А. Указ. соч., с. 7.

²⁰ Там же, с. 13.

Хрущевых, соотносимых с событиями общенационального значения, но и показа различных ипостасей «суходольской души». Подаром Хрущев-«внук» говорит о людях, отошедших в прошлое: «А теперь уже и совсем пуста суходольская усадьба. Умерли все помянутые в этой летописи, все соседи, все сверстники их».²¹ «Суходол», как и большинство дворянских «семейных хроник», — произведение о «конце» хрущевского рода. Но в отличие от концовок других «хроник» итог бунинского повествования о гибели рода двупланов. Умершие предки продолжают существовать в памяти Хрущева-«внука». В его философских раздумьях краткие мгновения их жизнью соединяются с вечным бытием природы и становятся как бы частью никогда не прекращающегося природного и исторического процесса. В то же время прямой наследник Суходола покидает усадьбу своих предков, которая уже не может кормить их потомков. «Уход» представителя нового поколения Хрущевых воспринимается как разрыв с нравственно-психологическими основами суходольского бытия, как стремление побороть в себе фатально ведущую всех членов рода к гибели «суходольскую душу». Именно в этом «уходе» видится повествователю единственный залог жизнеспособности потомков хрущевского рода: «Мы последние в летописи, мы порвали последние нити, связывавшие нас с землей. Даже самое имя Хрущевых скоро исчезнет навсегда. Но, право, мысль об этом только радует меня теперь».²² Таким образом, Бунин 1910-х годов²³ констатирует окончательное распадение старых родовых связей и не питает никаких надежд на возможность их возрождения. Пути дальнейшего развития России не ясны для писателя, но в вечной жизни природы для него сокрыт залог продолжения и преемственности национального бытия.

«Суходол» Бунина как бы завершал серию «хроник» об оскудении дворянских родов, авторы которых фиксировали этапы процесса деградации дворянства как в самих названиях своих произведений, так и при помощи постоянных эпитетов, сопровождающих слово «род». «Хроника» Лескова — это история «захудалого», т. е. обнищавшего рода. Но захудалый род мог вновь стать «богатым и славным», и автор еще надеется в связи со своей нравственной концепцией на возможность преодоления духовной нищеты выродившихся потомков князей Протозановых. Для Салтыкова-Щедрина его «господа Головлевы» — прежде всего бывшие владельцы крепостных душ, а потому с отменой крепостного права они обречены, и их род — «выморочный» (вымерший, оставшийся без наследников). Наконец, в произведении Бунина Хрущевы неотделимы от своего имения — Суходола, в топонимическом значении которого скрыт намек на судьбу всего рода: Суходол — Сухой дол («сухой» — иссохший, завядший, пересыхающий; «дол» — низменность, природная земная впадина, а одно из диалектных значений этого слова — яма, ров, могила). Таким образом, мысль о завершаемости исторического пути русского дворянства проходит через все посвященные ему «семейные хроники».

Жанровая традиция названий, содержащих оценку судьбы рода, «приговор» ему, проявилась и в романе И. С. Рукавишников «Проклятый род». Развивая тему, начатую в «Фоме Гордееве» М. Горького, Рукавишников изображает жизнь трех поколений волжских купцов-миллионеров. Его «хроника» рассказывает о социально-конкретной и в то же время символически обобщенной судьбе буржуазной семьи. Характерно, что род, о котором идет речь в повествовании, лишен фамилии, в подзаголовке первой части произведения о нем говорится как о роде «желез-

²¹ Там же, с. 17.

²² Там же.

²³ Мотив отречения потомка Хрущевых от прошлого был введен Буниным только в первую печатную редакцию «Суходола». Впоследствии писатель изменил звучание своего произведения.

ного старика». Это определение, смысловым ядром которого является метафорический эпитет «железный», проходит через все повествование. Основа богатства героев — торговля железом, основатель дела — «железный старик», полный энергии и силы, его потомки — дети и внуки «железного старика». Через сквозную метафору «железный» раскрывается центральная тема «хроники» — тема власти денег, обезличивающей людей и поглощающей все доброе в душах героев.²⁴

Деньги — основа бытия рода «волжских миллионеров», и они же являются их родовым «проклятием». Рукавишников — писатель, тяготевавший к модернизму, и потому «родовое проклятие» в его «хронике» предстает в двух аспектах: конкретно-социальном и мистическом. «Волжские миллионы» — злоеущая сила, губящая одного за другим основных персонажей произведения. Именно так воспринимает значение родовых богатств внук «железного старика» Антон: «Вот, хоть бы наши деньги, то есть не наши с тобой, а эти миллионы... Ведь это проклятие какое-то. Проклятие... Жизнь — она богата. И совсем не деньгами богата... Да, жизнь. А это что? Проклятие, говорю. Проклятие».²⁵

В начале романа автор описывает пророческий сон умирающего «железного старика»: тонет в Волге барка со всеми его сыновьями, а они должны были стать продолжателями его трудов. Традиционная для «семейной хроники» фигура представителя старшего поколения (воплощение родового могущества) у Рукавишникова приобретает символическое значение. Служение «великому волжскому делу» на первых порах обуславливает господство патриархального семейного уклада, при котором все подчинены главе торгового дома — «железному старику». Но деспотическая власть отца порождает безволие у его потомков. Одни из них как бы по инерции продолжают заниматься делами фирмы (Семен), другие (Макар, Корнута, Федор) предаются сумасбродным затеям или погружаются в несбыточные мечтания (Доримедонт). Постоянно возникающие подчеркивают разницу между деятельной природой стяжательства первоначальника и внутренней бесцельностью всевозможных «чудаществ» наследников его миллионов. Рукавишников тяготел к истолкованию власти богатства как Рока, однако сам подбор фактов в его романе давал возможность сделать вывод не о мистических, а о вполне реальных причинах «мельчания» рода «волжских миллионеров».

Непреложность вымирания рода «господ Головлевых» вытекала из того, что материальная база бытия была уничтожена. Используя иной жизненный материал, «хроника» Рукавишникова как бы продолжает традицию изображения отмирания определенного уклада, но в иной художественной манере. На первое место выдвигается нравственное омертвление членов «проклятого рода», причем автор обращает особое внимание на патологические черты психики потомков «железного старика» и в мистическом духе истолковывает их роковую «тягу к смерти».

Мотив наследования судьбы как Рока характерен и для поэзии Рукавишникова тех лет, в которой отразились и многие другие темы романа:

Ковал для власти цепь из золота
В подвалах сумрачных старик.

И умер он. И цепь расколота.
Но из подвалов старчий крик.

²⁴ Источником названия романа послужила и местная топонимическая легенда об одном эпизоде из странствования в Золотую Орду московского митрополита Алексия, который проходил через Нижний Новгород и, неоднократно испытав на себе жестокость его жителей, паложил на них заклятие: «Город каменный — люди железные». См. изложение этого эпизода в романе П. И. Мельникова-Печерского «В лесах» (Мельников П. И. Печерский и Андрей). Собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М., 1976, с. 265). Формула заклятия превратилась в популярную нижегородскую поговорку.

²⁵ Рукавишников И. С. Проклятый род, ч. 2. М., 1912, с. 162.

Все выше, выше строю здание.
 Всегда под крышею живу.
 Но черной тайной обладание
 Томит во сне и наяву.

Старик. Покинь подвалы темные.
 О, прадед. Дай тебя забыть.

Я люки выходов подъемные
 Тебе открою, так и быть.

Давно трясутся стены здания.
 Но ныне купол застопал.
 То ужас предкова преданья
 Под небо правнука загнал.²⁶

Наиболее ярко психическая деградация проявляется в третьем поколении рода, представленном в «хронике» «Макаровичами» — детьми старшего сына «железного старика». Каждого из них автор наделяет каким-нибудь пороком или недостатком (слабоумием, сумасшествием, алкоголизмом, патологическими влечениями). Сужая к концу «хроники» жизненный масштаб повествования, автор особо останавливается на фигуре художника-декадента Виктора. Его творчество лишено жизнеутверждающей силы, как лишены ее и строительные выдумки его отца Макара, и предпринимательская деятельность дяди Семена. Декадентство Виктора — еще одна разновидность родового «чужачества» и воспринимается как закономерное порождение нравственного «оскудения», присущего всем членам этого купеческого рода. Герой всецело поглощен отображением в искусстве темных глубин своего подсознания, своих болезненно-извращенных переживаний. Симптоматичны сюжеты его картин («Амог» — портрет лежащей в гробу любовницы-сестры; «Последний в роде» — портрет брата-самоубийцы), в которых постоянно варьируются две темы, связанные с историей рода, — темы смерти и вырождения. В художественной системе романа символичен по своему значению крах попытки Виктора создать картину «Радость жизни», которая должна была запечатлеть прекрасных женщин, приветствующих восходящее солнце. Вместо нее появляется картина «Страх жизни», на которой «ужасаются, глядя на красно-восходящее из моря солнце, эти нагие фигуры женщин, сбжавшие со скалы и ноги свои купающие в волнах расплавленного свинца, но в холодных, холодных... Между солнцем, зловецем проснувшимся, и этими женщинами, к морю сбжавшими, идет по морю белая тень ли, женщина ли, смерть ли».²⁷ Это произведение как бы противопоставлено Рукавишниковой картине «К солнцу» (гимну человеческой личности, устремленной в будущее и бессмертной в своих творческих свершениях), о создании которой мечтают герои горьковской пьесы «Дети солнца» (1905).

Представители каждого нового поколения «проклятого рода» пытаются избежать судьбы своих «отцов». Так, дети основателя рода стремятся выбраться из его «железного дома», жить по своей воле, но затем первенец «железного старика» Макар, желая утвердить незыблемость своего социального бытия, возводит миллионный дом — «крепость», «тюрьму», где, в свою очередь, подавляется воля и калечатся души «Макаровичей». Те также бегут из семейного дома, хотя, уйдя из «крепости», так и не обретают нового смысла жизни. В итоге прочность родового бытия каждый раз оказывается поколебленной.

В контексте литературы начала XX века тема наследования, как отмечено ее исследователями, приобретает символическое значение.²⁸ В художественных произведениях за вопросом о наследовании встает вопрос о будущем родной страны, о судьбах различных классов русского общества и присущих им морально-нравственных норм. Грядущая историческая обреченность капитализма проглядывает в поиске истинного наследника капиталов горьковской героиней Вассой Железновой, в отсутствии здорового потомства у Захара Куроедова («Город в степи» А. С. Серафимовича).

²⁶ Рукавишников И. С. Стихотворения. 1909—1914. М., 1915, с. 23—24.

²⁷ Рукавишников И. С. Проклятый род, ч. 2, с. 258.

²⁸ См.: Муратова К. Д. Роман 1910-х годов. Семейные хроники. — В кн.: Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972, с. 127.

мовича). Вырождение дворянства символически подчеркнуто рождением мертвых детей у помещиков Ознобишиных («Печаль полей» С. Н. Сергеева-Ценского).

В русле идейных исканий литературы своего времени возникают и «семейные хроники» начала XX века. В произведении Рукавишникова постоянно спрашивается, кто же из многочисленных потомков — настоящий наследник «железного старика». Один из героев так поясняет предсмертный замысел основателя рода отыскать преемника для своего дела: «Дед капитал наживал, и до некоторой степени вправе был сыновьям своим не доверять... Так почему же он в завещании всем поровну?.. Коли бы он наследника себе достойного искал, настоящего наследника, он бы ни дяде Семе ни копейки, ни моему папашеньке... А взял бы он, да Рожнову Агафангелу все и отписал бы. А то еще лучше — Ротшильду. У того бы из этих миллионов миллиард бы вырос... А он сыновьям поровну... Почему?.. А потому, что он роду своему всему завещал. Роду!.. Думал он... может, у козлица моего агнцы народятся?.. И дело они мое продолжат и прославят имя. Внуки то есть».²⁹ Таким образом, стать истинным наследником «железного старика» — это значит сохранить присущий ему дух стяжательства, страсть к погоне за обогащением и тем самым принять на себя всю тяжесть родового «проклятия». И в бунинской «хронике» обреченность хрущевского рода заложена в их «наследстве» — передающейся из поколения в поколение «суходольской душе», контрастными составляющими которой являются своеволие, смирение, отсутствие разумной воли. В результате владельцы Суходола не способны преодолеть косность своего быта и приспособиться к ведению хозяйства в новых исторических условиях. Возможность освободиться от заключенных в «суходольской душе» сил разрушения автор «Суходола» видит, как уже сказано выше, в отречении правнука Хрущевых от «родовой семейственности», поскольку лишь это придаст новые жизненные силы представителям рода. В свою очередь и Рукавишников усматривает спасение от родового «проклятия» в отказе от старого «наследства», в избавлении от власти денег.

Один из сыновей «железного старика», Вячеслав, отказывается пустить сыновей делить наследство бездетного дяди, говоря: «Не могу я семье своей яму рыть. В той яме и себя я похоронить должен... Семью хочу сохранить, детей моих, чтоб их дети, а мои внуки, на меня вину не взвели. Деньги — яд великий... И нет моего согласия на это Доримедонтово дело».³⁰ В отличие от братьев и «Макаровичей» Вячеслав и его сыновья ставят на место «дедовской» жизненной цели новую. Это — искатели правды, новых нравственных основ жизни. И если владеющие миллионами оказываются в дни революции 1905 года на стороне реакции, то Вячеслав и его дети увлечены общим революционным подъемом и сражаются на баррикадах Москвы, за что затем приговариваются к ссылке. И хотя третья часть «семейной хроники» Рукавишникова (наиболее модернистская по содержанию и стилистике) посвящена не судьбе «отцепенцев» Вячеслава и его детей, а прослеживанию «путей смерти» вырождающихся наследников, знаменательно то, что путь «выламывания» из рода все же указан. Именно этот путь является новым элементом, внесенным авторами начала XX века в образную систему «семейных хроник».

«Семейные хроники» предшествующего века повествовали о едином, большей частью неуклонно движущемся к завершению пути родового развития. При этом он был единообразен для всех членов данного рода. Произведения этого жанра, созданные в начале XX века, ставят вопрос о том,

²⁹ Рукавишников И. С. Проклятый род, ч. 2, с. 130.

³⁰ Там же, с. 173.

неизбежно ли будущий наследник должен разделить судьбу своих предков. Как правило, в «хрониках» этого времени отказ от социального и нравственного наследия обреченного на вымирание рода несет в себе залог жизнеспособности родовых «отщепенцев».

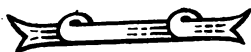
В «хрониках» XIX века бытие рода определялось социальной основой его жизни. С ее исчезновением неизбежно следовал процесс родового распада и оскудения. На новом этапе существования жанра столь очевидная детерминированность исчезает.

При этом наблюдается усиление размывания жанровых границ «семейной хроники». С одной стороны, она почти полностью растворяется в романном жанре («Великая разруха» П. Д. Боборыкина, «Земные сокровища» А. Н. Толстого), с другой — тесно взаимодействует с повестью и рассказом («Суходол» И. А. Бунина, «Четыре века» А. Н. Толстого). В то же время происходит проникновение элементов «семейной хроники» в произведения других жанров, в частности, как отметила К. Д. Муратова, в художественно-автобиографические («Детство» и «В людях» М. Горького, «Повесть о днях моей жизни» И. Вольнова).³¹ В этих произведениях произошло смещение центра авторского внимания с изображения прошлого («предков») на настоящее («наследников»). Так, в самом начале «крестьянской хроники» Вольнова кратко изложена история предшествующих поколений рода Володимировых, представляющая по своей структуре «семейную хронику». Сжав до минимума повествование о разорении крестьянского рода, автор обращается затем к показу рождения новых сил, пробуждения воли к борьбе у потомка Володимировых — Ивана.³² Типичен также «распад» рода Кашириных и изображение процесса рождения нового мировоззрения в автобиографических повестях Горького.

В период развития послеоктябрьской литературы в произведениях, показывающих жизнь нескольких поколений, преобладает романная форма, но целый ряд черт, свойственных «семейным хроникам», присутствует и в «Деле Артамоновых» М. Горького, и в «Угрюм-реке» Вяч. Шишкова, и в ряде других романов. Преемственно связаны с «семейными хрониками» также эпические романы последних десятилетий, прослеживающие судьбы поколений от предреволюционного времени до наших дней. Таковы, например, «Строговы» и «Соль земли» Г. Маркова, «Судьба» и «Имя твое» П. Проскурина, «Тени исчезают в полдень» Ан. Иванова.

³¹ Муратова К. Д. Указ. соч., с. 128—134.

³² Миокин М. В. Иван Вольнов. Тула, 1966, с. 22—50.



ИДЕИ И ОБРАЗЫ

(К ПРОБЛЕМЕ «И. С. ТУРГЕНЕВ И Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ
В 1860—1870-е ГОДЫ»)

Почти сорокалетняя история личных и литературных связей Достоевского с Тургеневым подобна дороге с крутыми спусками и подъемами. Или пустыне, усеянной цветущими оазисами. В самом деле, глубокая приязнь в общении этих писателей соседствовала с острой антипатией, а восторги их по поводу произведений друг друга («Дворянское гнездо», «Записки из Мертвого Дома», «Отцы и дети») сменялись резкой критикой. Наиболее мрачный период в истории этих отношений — время от момента появления в печати романа «Дым» (1867) до завершения романа «Бесы» (1872). Но даже и в этот период, характерный идеологической несовместимостью почвенничества Достоевского с западничеством Тургенева, позитивная связь между ними не иссякала, хотя и уходила в потаенные глубины творчества. В настоящей статье тезисы о позитивных контактах Достоевского с Тургеневым, уже выдвигавшиеся нами в статьях, напечатанных в журнале «Русская литература» (1977, № 2; 1979, № 1), подкрепляются новыми данными.

* * *

Видное место в «Бесах» отведено пародии на личность Тургенева и его творчество. Причины, обусловившие обращение Достоевского к этой пародии, да и самая фактура ее неоднократно подвергались скрупулезному анализу. Тем не менее изучение этого вопроса нельзя считать завершенным. Прежде всего, не до конца раскрытым и объясненным остается на первый взгляд все-таки вопиющее противоречие между первоначальной хвалебной оценкой «Призраков» в переписке Достоевского с Тургеневым и презрительной трактовкой содержания этого произведения в «Бесах».

Сам Тургенев усматривал в этом противоречии свидетельство непорядочности Достоевского. В письме к М. А. Милютиной от 3 (15) декабря 1872 года он отмечал: «Достоевский» позволил себе нечто худшее, чем пародию „Призраков“; в тех же „Бесах“ он представил меня под именем Кармазинова тайно сочувствующим нечаевской партии. Странно только то, что он выбрал для пародии единственную повесть, помещенную мною в издаваемом некогда им журнале „Эпохе“, повесть, за которую он осыпал меня благодарственными и похвальными письмами!.. Вот было бы забавно напечатать их! Но он знает, что я этого не сделаю... мне остается сожалеть, что он употребляет свой несомненный талант на удовлетворение таких нехороших чувств; видно, он мало ценит его, коли унижается до памфлета».¹ Тургенев был не одинок в этом своем заключении. Однако по прошествии полувека возобладала иная точка зрения, выдвигав-

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т., Письма в 13-ти т., т. X. М.—Л., 1965, с. 39. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно: Соч., Письма.

нутая Ю. А. Никольским и поддержанная А. С. Долиным. Оба исследователя полагали, что на ссору Достоевского с Тургеневым и все ее последствия необходимо «смотреть... становясь на сторону Достоевского».² В свете такой точки зрения, на которой особенно настаивал А. С. Долин, у Достоевского было немало веских оснований для того, чтобы представить Тургенева в карикатурном образе Кармазинова. Стремясь нейтрализовать невыгодные для престижа Достоевского представления о его пародии, А. С. Долин указывал и на то, что основной удар в «Бесах» направлен не столько на «Призраки», сколько на лирико-философский отрывок «Довольно» и статьи «По поводу „Отцов и детей“» и «Казнь Тропмана».³ Убедительность вежливо-беспощадного комментария относительно «странности» выбора предмета для пародии ставилась, таким образом, под сомнение. А на передний план выдвигалось желание во что бы то ни стало обелить Достоевского, представить его поведение в истории отношений с Тургеневым вполне безупречным.

Но не кроется ли причина парадоксально-противоречивой трактовки Достоевского «Призраков» в чем-то другом, не имеющем ничего общего с нарушениями этических норм?

В связи с такой постановкой вопроса следует вспомнить прежде всего о данных, позволяющих сделать вывод о долговременном (а быть может, и постоянном) двойственном отношении Достоевского к «Призракам».

Первое впечатление Достоевского от «Призраков», высказанное в письме к Тургеневу от 23 декабря 1863 года, было похоже на дифирамб. В письме же к брату Михаилу Михайловичу от 26 марта 1864 года он отзывался о «Призраках» исключительно резко: «... по-моему, в них много дряни: что-то гаденькое, большое, старческое, неверующее от бессилия, одним словом весь Тургенев с его убеждениями».⁴ Казалось бы, этим суждением совершенно перечеркивался первоначальный хвалебный отзыв о «Призраках». Однако еще через две недели, характеризуя отношение заурядного читателя к «Призракам» после появления этого произведения в журнале «Эпоха», Достоевский сообщал тому же адресату: «Статью же Тургенева все, что называется массой, не хвалит, а таких людей как песку морского» (Письма, I, 366).

И в письме к Тургеневу, и в обоих письмах к брату искренность Достоевского не подлежит сомнению. Вместе с тем разноречие в оценках «Призраков», бьющее в глаза в этих письмах, едва ли можно считать следствием шаткости его литературной позиции. Скорее всего это разноречие следует объяснить всегдашним тяготением Достоевского к диалектике, к разносторонне исчерпывающему выражению своих чувств и мыслей по поводу того или иного объекта его критического анализа. Впрочем, и диалектика, в свою очередь, нуждается в комментариях...

Пародийные сцены в «Бесах» были вышиты по канве, скупое намеченной в письме к М. М. Достоевскому от 26 марта 1864 года. Но и восторженный отзыв о «Призраках», сформулированный в письме к Тургеневу от 23 декабря 1863 года, оставил характерный след в позднейшем творчестве Достоевского.

Гоголевская лексика, использованная Достоевским в качестве одного из определений типичности подавленно-беспокойного настроения героя «Призраков» («это „струна звенит в тумане“, и хорошо делает, что зве-

² Никольский Ю. Ф. М. Достоевский и И. С. Тургенев. (История одной вражды). София, 1921, с. 45.

³ Долин А. Тургенев в «Бесах». — В кн.: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы под ред. А. С. Долинина, сб. II. Л., 1925, с. 123, 126—130.

⁴ Достоевский Ф. М. Письма под ред. и с примечаниями А. С. Долинина, т. I. М.—Л., 1928, с. 352. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно: Письма.

пит»), спустя несколько лет применяется по существу в том же значении в романе «Преступление и наказание» при характеристике мятежа сознания Родиона Раскольникова.⁵ Гоголевским выражением «струна звенит в тумане» Достоевский как бы подчеркивал в переживаниях главных героев «Записок сумасшедшего», «Призраков» и «Преступления и наказания» лишь субъективно разнородный протест против «действительности» в результате «брожения» по ней «без всякого облегчения». Случилось так, что в середине 1860-х годов эти казалось бы совершенно разные по духу произведения породили в душе Достоевского одинаково беспокойное ощущение трагизма русской жизни.

И все же как бы ни был сам по себе убедителен каждый из приведенных доводов, этого еще недостаточно для того, чтобы поколебать представление о пародии на «Призраки» как о чем-то по крайней мере неожиданном. Для радикального решения этого вопроса необходим какой-то иной, более общий критерий.

Как отмечено выше, резкий поворот к худшему в отношениях Достоевского к Тургеневу был обусловлен романом «Дым».⁶ В слагавшейся ситуации для автора «Бесов» было бы естественно и логично пародировать весь «Дым» или хотя бы некоторые эпизоды этого романа, вызывавшие наибольшее идеологическое неприятие. Однако Достоевский не пошел по этому пути. В период работы над «Бесами» «Дым» лишь подразумевается. А главными объектами для пародии служат ему произведения более или менее нейтральные, в которых нет апологии западничества. Объясняя этот феномен, можно и должно прийти к заключению: в содержании и особенно в форме «Призраков» таилось что-то такое, что едва ли не в равной степени предрасполагало как к восторженно положительной, так и к отрицательной, даже пародийной их трактовке, причем с одной и той же практически неизменной идеологической позиции.

Близок к истине был А. С. Долинин, отметивший присутствие почвеннического начала в положительной трактовке Достоевским содержания «Призраков» в 1863 году.⁷ Исследователь, по-видимому, полагал, что реальное в «Призраках», охарактеризованное Достоевским как «тоска развитого и сознающего существа, живущего в наше время», воспринималось писателем как нечто сродное тоске мыслящих людей из «верхнего слоя» русского общества, с горечью сознающих свой отрыв от народной «почвы».

Тургенев, быть может, меньше всего помышлял о таком понимании душевного состояния и настроения своего героя, но в таком именно ракурсе виделось оно Достоевскому. Последнему достаточно было даже смутного намека на свою мысль в тургеневских изображениях, чтобы подхватить ее и приветствовать «Призраки» как произведение, не чуждое направлению журналов «Время» и «Эпоха». В связи с этим не мешает вспомнить строки одного из позднейших писем Достоевского, в котором охарактеризованы принципы сотрудничества редакции «Времени» и «Эпохи» с литераторами, желавшими напечатать свои произведения в этих журналах. В письме к А. Г. Ковнеру от 14 февраля 1877 года Достоевский писал: «... комедия или повесть Ваша, чуть-чуть они бы подходили к направлению журнала, несомненно были бы напечатаны, хотя бы Вы сидели в остроге» (Письма, III, 256). Очевидно, «Призраки», с уче-

⁵ Факт двукратного употребления Достоевским цитаты из Гоголя впервые отмечен в сообщении В. Е. Холшевникова «О литературных цитатах у Достоевского» (Вестник ЛГУ, 1960, № 8, серия истории яз. и лит., вып. 2, с. 135).

⁶ См. письмо Достоевского к А. Н. Майкову от 16 (28) августа 1867 года (Письма, II, 31, 32).

⁷ Долинин А. Указ. соч., с. 122—123.

том своеобразного подхода Достоевского к их содержанию, не противоречили «направлению журнала».

Почвеннической трактовке господствующего в «Призраках» настроения чрезвычайно способствовала и художественная форма этой повести. В цитированном выше письме к Тургеневу Достоевский писал: «Мне довольно, что я уж слишком осязательно понял тоску и прекрасную форму, в которую она вылилась, то есть брожением по всей действительности без всякого облегчения» (Письма, I, 344; курсив мой, — А. Б.). Словом брожение здесь подменялись какие-то другие слова, характерные для публицистики почвенников. Достоевский вынужден был прибегнуть к этой подмене с целью маскировки почвеннической позиции, которая могла шокировать Тургенева. Помимо тактических соображений, он должен был считаться и с просьбой Тургенева, выраженной в кратком предисловии к повести: «не искать в предлагаемой фантазии никакой аллегории или скрытого значения, а просто видеть в ней ряд картин, связанных между собою довольно поверхностно» (Соч., IX, 389). И все же в письме к Тургеневу «Призраки» интерпретируются Достоевским с учетом прежде всего их «скрытого значения». На ряде примеров из публицистики «Времени» легко убедиться в том, насколько предрасположен был Достоевский к специфически-почвенническому восприятию тургеневской фантазии.

Суть дела заключалась в том, что форма тургеневских изображений (полеты героя над землей в объятиях таинственной Эллис) соответствовала типичным представлениям почвенников о «верхнем слое» русских людей, оторвавшихся от почвы, утративших былую связь с самобытной народной жизнью. В основном безотрадные чувства, испытанные героем Тургенева во время этих полетов: страх, тоскливая неудовлетворенность увиденным, предположение возможной гибели, наконец, катастрофическое низвержение на землю с захватывающих дух высот — все это во многом походило на то, что обречены испытать или уже испытывают, по Достоевскому, наиболее чуткие люди из упомянутого «верхнего слоя» общества. Так, в объявлении о подписке на журнал «Время» на 1862 год Достоевский писал: «Движение вперед — явление нормальное, законное, и боже нас сохрани противоречить ему! Но отказавшись от того, что было бесплодного и губительного в явлениях нашей прежней жизни, мы унеслись на воздух и отказались чуть ли не от самой почвы. Без почвы ничего не вырастет и никакого плода не будет. А для всякого плода нужна своя почва, свой климат, свое воспитание. Без крепкой почвы под ногами и движение вперед невозможно: еще, пожалуй, поедешь назад или свалишься с облаков... Но у нас, у нас! какая у нас новая почва?.. Мы просто поднялись на воздух. В самом деле, наше внутреннее ощущение часто бывает теперь похоже на ощущение воздухоплователя, поднявшегося на 7000 футов от земли. Он, конечно, с такой высоты может сделать много прелюбопытнейших наблюдений, разумеется слишком отвлеченных, не совсем близких, и главное — как-то нестерпимо высоко; а все-таки, какую бы любовь он ни питал к науке, ему все хочется на землю. Даже трусит немножко один-то... дышать трудно, упасть можно...»⁸

Славянофильско-почвеннической терминологией, выделенной курсивом (отчасти авторским, отчасти моим), Достоевский пользовался так часто, что даже друзья и единомышленники указывали на нее с оттенком некоторой иронии. По словам Н. Н. Страхова, например, «выражения, что мы оторвались от своей почвы, что нам следует искать своей почвы, были любимыми оборотами Федора Михайловича» (Соч., XII, 321—322). Да и сам Страхов грешил в этом отношении не меньше Достоевского. Достаточно сказать, что его перу принадлежала статья под примечательным

⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. XIX. Л., 1979, с. 147—148. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно: Соч.

пазванием «Воздушные явления». В мае 1864 года эта статья была запрещена цензурой, в «Эпоху» не попала и увидела свет только в девяностые годы. Приводим из нее отрывок, в котором полемически охарактеризованы разночинцы-демократы и их «оторванная от почвы» литература: «... все способствует тому, чтобы эти люди оторвались от почвы, забыли и думать о ее живых соках. Они ведь двигаются кверху, а не книзу. Их тянет к себе французский язык, европейские нравы, привычки и понятия; над ними носится в виде светлых призраков целая туча иноземных идеалов, идеалов чужих, непонятных, незнакомых, трудно достижимых, но тем более заманчивых и привлекательных. Так они и остаются на воздухе — и от своих отстали и к чужим не пристали... Между тем жизнь, настоящая живая жизнь, течет глубоко под ними и идет своим чередом... Много шума и блеску может совершаться в воздушных слоях; но дунет ветер, и все это разлетается и развеивается; глубокий же поток народной жизни не боится ветра и продолжает течь, как река, с которой ветер снес туманы».⁹ Как видим, и в этой статье переключки с изображениями «Призраков» не менее поразительна.

В декабре 1863 года в заслугу автору «Призраков» ставится «уловленная тоска» развитого и сознающего существа, типичная для «нашего времени». И рассматривается эта тоска в тесной связи с чаяниями лучших представителей «верхнего слоя» русского общества, почувствовавших ненормальность отрыва от почвы. В пору работы над «Бесами» «Призраки» прочитываются как бы заново, причем то, что раньше оставалось в тени (характеристика тургеневских убеждений в письме Достоевского к брату от 26 марта 1864 года), выдвигается на передний план.

Противопоставление Запада Востоку не характерно для «Призраков», однако в создавшейся обстановке (тенденциозная работа над «Бесами») некоторые реплики героя этой повести определенно могли быть восприняты Достоевским как свидетельство особого пренебрежения к России и усугубить, таким образом, его нерасположение к Тургеневу-Кармазинову. Так, желание оторваться от родной почвы, еще еле сквозящее в словах героя: «... я даже не старался понять, что со мной происходило; мне только хотелось полетать подальше по любопытным местам» (Соч., IX, 88; курсив мой, — А. Б.), должно было показаться Достоевскому несравненно более внятным в соседнем отрывке: «— Отправимся в Италию, — шепнул я ей на ухо» (Соч., IX, 89). А перенесясь из Италии на берега суровой Волги, герой капризничает уже явно в духе идейных противников почвенников: «— Отчего ты меня вырвала оттуда, из того прекрасного края?» (Соч., IX, 94). Далее идет колоритное описание жестокой расправы разинской вольницы над «белоручками». Конечно, в этой картине исторической жизни Достоевский не мог уловить и намек на такие дорожки для него качества народа, как любовь и смирение. Наконец, еще одна реплика героя и сопровождающий ее иронический комментарий вполне могли быть восприняты Достоевским как выражение барства, презирающего устои народной жизни: «Ступай домой, — отвечал я ей (т. е. Эллис, — А. Б.) тем же голосом, каким я говаривал эти слова моему кучеру, выходя в четвертом часу ночи от московских приятелей, с которыми с самого обеда толковал о будущности России и значении общины. — Ступай домой, — повторил я...» (Соч., IX, 106). Здесь очевидна насмешка над общиной. Достоевский же, как известно, сохранение общины считал признаком несокрушимости самобытного национального начала у русского народа, одним из залогов великой «будущности России».

Летая над необозримыми русскими просторами, герой «Призраков» не видит на них ни одного уголка, который порождал бы в его душе от-

⁹ Страхов Н. Борьба с Западом в нашей литературе. Исторические и критические очерки, кн. 2. Изд. 3-е, Киев, 1897, с. 169—170; курсив мой, — А. Б.

радное, безмятежное чувство любви. Между тем уже через несколько месяцев после первого знакомства с этой повестью Достоевский утверждает: «Признак... настоящего русского теперь — это знать то, что именно теперь надо не бранить у нас на Руси. Не хулить, не осуждать, а любить уметь — вот что надо теперь наиболее настоящему русскому». И далее: «Почва вообще есть то, за что все держатся и на чем все держатся и на чем все укрепляются. Ну а держатся только того, что любят. А что мы любим и умеем любить теперь в России?..» (Соч., XX, 217).

Итак, диалектика противоречивого отношения Достоевского к «Призракам» в разные периоды его литературной деятельности становится как будто до конца понятной. Объяснение ее природы мы находим в условиях места и времени, в разрастании почвенного начала в системе идей и образов Достоевского, в сложной неоднозначности тургеневского творчества.

Коснемся еще одного вопроса из истории неровных отношений между двумя писателями.

Давно установлено, что в образе Степана Трофимовича Верховенского нашли отражение черты характера и поведения многих маститых представителей западничества 1840-х годов — Т. Н. Грановского (в первую очередь), А. И. Герцена, Б. Н. Чичерина, В. Ф. Корша. В сравнительно недавнее время к этим именам присоединилось имя Тургенева. М. С. Альтман в статье «Этюды по Достоевскому» утверждает, что Тургенев изображен не только в лице Кармазинова, но «некоторыми чертами отчасти — также и в Степане Трофимовиче», что образы Кармазинова и старшего Верховенского — «вариации на один мотив — русский либерализм 1840-х годов».¹⁰ Другой исследователь считает, что Тургенева и Степана Трофимовича сближают «любовь к искусству», сочетающаяся с «половинчатым отношением к молодому поколению».¹¹ В свете нашей темы особенно любопытно (хотя и слишком лаконично и общо) заключение второго из названных исследователей. Скажем по этому поводу несколько слов.

В главе «Пред праздником» Степан Трофимович заявляет, что будет говорить на «кадрилы литературы» «об... идеале человечества, Мадонне Сикстинской...» (Соч., X, 265). Этот пассаж, а затем и речь, произнесенная Степаном Трофимовичем после кармазиновского «Мегси», были полемичны по отношению к критику «Русского слова» В. А. Зайцеву, который в 1864 году писал о поклонниках искусства: «Они 2000 лет восхищаются Венерой Милосской и 300 лет мадоннами Рафаэля, не замечая, что этими восторгами изрекают приговор искусству» (Соч., XII, 312). Но логика опровержения этого положения Зайцева несомненно родственна и логике Тургенева, выдвинувшего в «Довольно» свой знаменитый тезис: «Венера Милосская, пожалуй, песомненное римского права или принципов 89-го года» (Соч., IX, 119). В самом деле, на «кадрилы литературы» Степан Трофимович изрекает: «... а я объявляю, что Шекспир и Рафаэль — выше освобождения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества...» (Соч., X, 372).

Нетрудно заметить, что освобождение крестьян, народность и социализм синонимичны здесь буржуазным принципам свободы, равенства и братства, провозглашенным французской революцией 1789—1793 годов. А эти-то принципы и подразумевал Тургенев в тезисе о Венере Милосской. Сделанное же Тургеневым несколько выше конкретное перечисление «великих представлений» («народность, право, свобода, человечество...») находит совсем уже несомненный отголосок в речи Степана Трофимовича. Противопоставление искусства и создаваемой им красоты

¹⁰ См.: Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1963, т. XXII, вып. 6, с. 495.

¹¹ Буданова Н. Ф. Проблема «отцов» и «детей» в романе «Бесы». — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, I. Л., 1974, с. 181.

принципам 89-го года очевидно и в тираде Степана Трофимовича о «подлом рабе... который первый взмостится на лестницу с ножницами в руках и раздерет божественный лик великого идеала, во имя равенства, зависти и... пищеварения» (Соч., X, 265—266; курсив мой, — А. Б.). Что же касается упоминаний Степана Трофимовича о Рафаэле и химии, можно вспомнить о кирсановском и, конечно, тургеневском осуждении заявлений Базарова о том, что «порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта» и что «Рафаэль гроша медного не стоит» (Соч., VIII, 219, 247). Таким образом, заявления Тургенева (в «Довольно») и Степана Трофимовича на «кадрилы литературы» и до нее разнятся лишь по тону (тургеневская интонация торжественно-печальна, у Степана Трофимовича она исступленно-истерична). Этот эпизод — одно из свидетельств скрытно позитивной опоры на Тургенева в «Бесах». В самом деле, несмотря на то, что по-стариковски взволнованный Степан Трофимович являет собою жалкое зрелище, его речь ни в коей мере не пародия на речь Тургенева и отнюдь не профанация тургеневской мысли о высоком значении искусства. Доказательство этому — последующий текст его полемики с «молодым поколением»: «Да знаете ли, знаете ли вы, что без англичанина еще можно прожить человечеству, без Германии можно, без русского человека слишком возможно, без науки можно, без хлеба можно, без одной только красоты невозможно, ибо совсем нечего будет делать на свете! Вся тайна тут, вся история тут!» (Соч., X, 373). В этих словах слышится отголосок убеждений самого Достоевского, писавшего еще в 1861 году: «Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, — неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете» (Соч., XVIII, 94). Но и аналогии с «Довольно» здесь тоже ощутимы. Упоминания об «англичанине», «Германии» и «русском человеке», без которых «прожить человечеству... слишком возможно», отдаленно ассоциируются с мыслью Тургенева о том, что из всех культурно-исторических ценностей и социально-политических завоеваний человечества искусство наиболее ценно, наиболее долговечно, наименее призрачно; что именно в этом смысле оно несомненное римского права, придуманного римлянами, и принципов 89-го года, выработанных французами. Тургеневский афоризм о несомненности Венеры Милосской оказывается в конце концов эквивалентным итоговому суждению Степана Трофимовича об искусстве: «Вся тайна тут, вся история тут!».

В данном случае Степан Трофимович даже больше похож на Тургенева, чем на Грановского, хотя согласие с Тургеньевым и выражено здесь опосредованно — через Степана Трофимовича, олицетворяющего Грановского. Вообще же преломление тургеневского материала в свете данных, почерпнутых из биографии и научного наследия Грановского, было характерно для Достоевского уже в начале шестидесятых годов. Подтверждение этому мы находим в цитированном выше его письме к Тургеневу (23 декабря 1863 года). Противоппоставляя в этом письме «Призраки» современной русской «утилитарной» литературе, Достоевский утверждает: «„Призраки“ похожи на музыку». А несколько выше копсатирует с сарказмом: «Проза у нас страшная. *Квакерство!*» (Письма, I, 343). Этими сравнениями Достоевскому хотелось указать на недостаток фантазии, таинственного, воображения, красоты, поэзии, — одним словом, чисто эстетического элемента в произведениях таких писателей, как Н. Успенский, В. Слепцов и, быть может, Салтыков-Щедрин и Чернышевский. Но указания на «музыку» «Призраков» и противостоящее ей «квакерство» имели не только злободневный, но и культурно-исторический подтекст.

Воздавая должное Тургеневу за музыкальность «Призраков» и возмущаясь «квакерством» литераторов — его современников, Достоевский в какой-то, а быть может и в значительной, степени опирается на суждения о квакерах, сформулированные некогда Грановским.

В 1847 году Грановский опубликовал статью, которая так и пазывалась: «Квакеры». Приведем из этой статьи несколько высказываний о квакерах, которые могли быть учтены Достоевским при саркастической характеристике современной русской литературы в письме к Тургеневу. 1) «Их богослужение отличается особенно простотою и совершенным отсутствием символизма. В местах, где квакеры собираются для совещаний и общей молитвы (meeting houses), нет ни алтарей, ни образов; *пенье и музыка изгнаны*». 2) «В их собраниях царствует глубокая тишина, прерываемая только голосом проповедников». 3) «Квакеры не допускают никаких обрядов и не признают таинств». 4) «Семейный и домашний быт квакеров *носит тот же характер простоты с некоторою примесью ригоризма*». 5) «До конца прошлого столетия частная жизнь квакеров была *очень однообразна и бедна наслаждениями, потому что из нее изгонялись искусства*».¹²

Статья «Квакеры» невелика по объему и теряется в потоке других статей историка, имеющих зачастую более звучные названия и трактующих о несравненно более важных вопросах. Но она не осталась обойденной вниманием читателя второй половины XIX века. Доказательство этому — почти буквальная пересказ ее (без ссылки на автора) в статье о секте квакеров, помещенной в энциклопедическом словаре Брокгауза — Ефрона. И этим фактом, хотя и косвенно, подтверждается знакомство с нею Достоевского.

* * *

Тургенев — центральная фигура в литературном процессе своей эпохи. Слишком многое в этом процессе отмечено печатью его новаторского участия или влияния. Так, памятником борьбы за отмену крепостного права остались на вечные времена его «Записки охотника», положившие, по слову Салтыкова-Щедрина, «начало целой литературе, имеющей своим объектом народ и его нужды».¹³ Тургенев «открыл» «лишних людей» и нашел немало последователей в их изображении. А его роман «Отцы и дети», знаменитый постановкой проблемы нигилизма, породил настоящий поток романов и повестей о нигилистах и новых людях. Достаточно сказать, что в числе продолжателей Тургенева в разработке этой животрепещущей темы были, каждый по-своему, Писемский, Лесков и Чернышевский. Центральная роль Тургенева в этой области изображения русской общественной жизни в известном смысле обусловила неизбежность его влияния и на Достоевского, — причем, влияния, в конечном итоге благотворного. В значительной степени от Тургенева унаследовал Достоевский остро критическое — и объективное — отношение к некоторым действительно несимпатичным проявлениям нигилизма.

Продолжим разговор о трансформации тургеневских идей и образов в «Бесах». Подготовительные материалы к «Бесам» показывают, что Достоевского сначала очень занимала мысль представить в образе Петра Верховенского своего рода «сниженного двойника» Базарова, без тени намёка на авторское к нему сочувствие.¹⁴ От этого замысла пришлось отказаться. По всей вероятности, сходство Петра Верховенского с Базаровым в таком плане оказалось бы в резком противоречии не только с положительными суждениями Достоевского о Базарове, высказанными в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863), но и с концепцией глав и частей романа, посвященных изображению нечаевщины. Опровергая распространенное мнение о том, что все нечаевцы непременно «идиоты», «фанатики», «паллопаи», люди обязательно мелкие, непорядочные и т. п.,

¹² Грановский Т. Н. Полн. собр. соч., т. I. СПб., 1905, с. 103, 105; курсив мой, — А. Б.

¹³ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. XV. М., 1940, с. 613.

¹⁴ Буданова Н. Ф. Указ. соч., с. 175.

Достоевский в статье «Одна из современных фальшей» утверждал, что во дни своей юности он и сам мог бы «сделаться... нечаевцем» (Соч., XXI, 129). А в набросках оставшегося нереализованным послесловия к «Бесам» Достоевский резонно указывал на «идеальных», «чистых» нигилистов-нечаевцев и в самом романе — Кириллова и Виргинского (Соч., XII, 269). Таким образом, отношение Достоевского к нечаевской молодежи не было огульно отрицательным и враждебным. Но все доброе, сказанное Достоевским о нечаевцах, ни в коей мере не относилось к самому Нечаеву. И в статье «Одна из современных фальшей», и в «Бесах» Нечаев, представленный в лице Петра Верховенского, это прежде всего мерзавец, бездушный авантюрист, убийца, законченный циник, человек, не склонный к рефлексии и совершенно незнакомый с муками совести. Поэтому, наделив его хотя бы одной чертой, напоминающей о трагическом начале в характере Базарова, Достоевский-художник погрешил бы и против Достоевского-идеолога, ненавидевшего Нечаева без всяких скидок и послаблений. Тем не менее кое-что из первоначального замысла «Бесов» все-таки не было отринуту. В окончательном тексте своего романа Достоевский постарался, правда, не прибегая к карикатуре, весьма ощутимой в подготовительных материалах, подчеркнуть то, что среди тургеневских изображений нигилизма представлялось ему, по-видимому, непреходяще типическим явлением, а именно: небезупречное поведение нигилистов в семейном кругу. Многие тургеневские наблюдения, характеризующие нигилистов в этой сфере их контактов с окружающим миром, так или иначе перекочевали в текст «Бесов».

Еще в подготовительных материалах к «Бесам» подчеркивается бестактное невнимание Петра Верховенского к отцу. Там есть такая заметка о Степане Трофимовиче: «Ждет сына в квартире (а он уже с неделю как приехал)» (Соч., XI, 79). В связи с этим вспомним, что и Василий Иванович Базаров ждет не дождется сына, уже появившегося в губернии. В окончательном тексте «Бесов» эта аналогия не получила углубленного развития. Зато предметом пристального внимания Достоевского стали тургеневские описания встречи отца с сыном, подробности краткого пребывания Базарова в отцовской деревеньке.

Базаров достаточно сдержан и при первой встрече с родителями, а уже на другой день Василий Иванович говорит Аркадию о своем сыне: «... я не смею при нем выказывать свои чувства, потому что он этого не любит. Он враг *всех излишних*» (Соч., VIII, 320). Базаров-отец находится здесь под свежим впечатлением афронта, перенесенного накануне, когда Базаров-сын бесцеремонно «отослал» его, «говоря, что ему спать хочется, а сам не заснул до утра...» (Соч., VIII, 316). В дальнейшем восторженные восклицания отца («Диоскуры, Диоскуры!») Базаров прерывает сурово:

«— Однако полно, отец, *не нежничай*.

— В кои-то веки разик можно, — бормочет старик, но, покорно выполняя приказание сына, сам удерживается и Арину Власьевну удерживает «от всяких лишних изъявлений нежности» (Соч., VIII, 328, 382). И мать Базарова «боялась ласкать» сына, «и он не ободрял ее, не вызывал ее на ласки» (Соч., VIII, 330). Быть может, самое тяжкое обвинение Базарову за пренебрежение к родителям содержится в авторском замечании: «Впрочем, Базарову было не до того, чтобы разбирать, что именно выражали глаза его матери» (Соч., VIII, 330). Наконец, в описании отъезда Базарова из родительского дома опять звучит осуждающая нота: «Когда же Базаров, после неоднократных обещаний вернуться никак не позже месяца, *вырвался наконец из удерживавших его объятий*...» (Соч., VIII, 333; курсив мой, — А. Б.).

Достоевский был на редкость внимательным читателем Тургенева. Поэтому не мог он не заметить в отношении Базарова к своим роди-

телям скрытой до поры до времени сердечности. Но изображая отношение своего нигилиста Петра Верховенского к отцу и опираясь при этом в известной мере на Тургенева, Достоевский заимствует из тургеневских изображений только теневое начало. Все тургеневские свидетельства черствого отношения Базарова к своим родителям, выделенные нами курсивом (см. выше), нарочито вкраплены Достоевским в изображение первой же встречи Петра Верховенского с отцом:

«— Петруша! — вскричал Степан Трофимович. . . — *Pierre, mon enfant, а ведь я не узнал тебя!* — *сжал он его в объятиях*, и слезы покатались из глаз его.

— Ну, не шали, не шали, без жестов, ну и довольно, довольно, прошу тебя, — торопливо бормотал Петруша, *стараясь освободиться из объятий*.

— Я всегда, всегда был виноват пред тобой!

— Ну и довольно; об этом мы после. Так ведь и знал, что заплалишь. Ну будь же немного потрезвее, прошу тебя.

— Но ведь я не видал тебя десять лет!

— *Тем менее причин к излияниям. . .* (Соч., X, 144—145; курсив мой, — А. Б.).

В обращении с отцом Петр Верховенский многословен и как будто почтительно вежлив, но эта вежливость холодная, бездушно издевательская. Имитируя поведение Базарова, он в тысячу раз грубее Базарова, потому что не только отмахивается от отца, как от назойливой мухи, но злорадно унижает его и хочет, чтобы это унижение заметили окружающие. Он явно играет на публику, глумливо спекулируя чувствами своего отца: «Ну верю, верю, что любишь, *убери свои руки*» (Соч., X, 145).

Продолжая обыгрывать тургеневские слова «излияния» и «объятия», Достоевский вкладывает в уста хроникера естественное замечание о том, что Степан Трофимович «несомненно и глубоко оскорблен был давешнею первую встречей с Петрушей, именно *давешними объятиями*» (Соч., X, 162—163; курсив мой, — А. Б.). Но и на этом поток реминисценций не иссякает. В начале второй части романа, комментируя «как в бреду» следующую встречу с сыном, Степан Трофимович вопиет: «„Fils, fils chéri“ и так далее, я согласен, что все эти выражения вздор, кухарочный словарь, да и пусть их. . . Но, несчастный, кричу ему, ведь болел же я за тебя сердцем всю мою жизнь. . . *Il rit. . . У него какая-то странная улыбка. У его матери не было такой улыбки. Il rit toujours*» (Соч., X, 171). Французское начало этого текста взято в кавычки не случайно. Конечно, Степан Трофимович цитирует самого себя, но не только в этом суть дела. Взятый в кавычки текст, если его перевести на русский язык, намекает и на второй, не менее важный источник цитаты — речь Василия Ивановича Базарова у постели умирающего сына: «. . . сын мой, дорогой мой, милый сын!» (Соч., VIII, 392). Это «необычайное воззвание» отца «подействовало на Базарова» (там же). А Петру Верховенскому подобные высокие слова кажутся извлечением из «кухарочного словаря» и он только посмеивается издевательски. Здесь «сыновний» цинизм Петра Верховенского достигает апогея. Именно вследствие этого Степан Трофимович и лежит на диване, «обмотав голову платком, намоченным в уксусе» (Соч., X, 170).

В «Бесах» есть любопытнейший случай частичной контаминации в речи отца и сына Верховенских речи Базарова, Аркадия и Николая Петровича Кирсановых. В главе пятой тургеневского романа между Аркадием и его отцом происходит щекотливый разговор о Фенечке. Смущенный отец чуть не извиняется перед сыном за то, что у него появилась Фенечка, а сын великодушничает: «. . . захочу ли я хоть на волос стеснять твою жизнь. . . я уверен, ты не мог сделать дурной выбор. . . во всяком случае, сын отцу не судья. . .» (Соч., VIII, 213). При

этом Тургенев мягко пропизирует над Николаем Петровичем и чуть-чуть осуждает Аркадия за излишнюю развязность и фамильярность. Несколькo позже, в разговоре с Базаровым о Фенечке и ее ребенке, Аркадий находит поведение отца уже не совсем безупречным и рассуждает об этом с оттенком ригоризма. «Видно, лишний наследничек нам не по нутру?» — вопрошает при этом не без ехидства Базаров. «Как тебе не стыдно предполагать во мне такие мысли!.. Я не с этой точки зрения почитаю отца неправым; я нахожу, что он должен бы жениться на ней» (Соч., VIII, 236).

Поставленные рядом, эти эпизоды романа как бы предвосхищают ту сцену в «Бесах», где по поводу предстоящей женитьбы Степана Трофимовича на Даше высказывает свои соображения Петр Верховенский. «Во-первых, — замечает он, имея в виду отца, — просит у меня прощения; ну, положим, это в их нравах...» И далее: «...вдруг теперь, вступая в третий брак, воображает, что нарушает этим ко мне какие-то родительские обязанности...» (Соч., X, 161). В соответствии с присущей Достоевскому манерой сгущения событий и красок здесь появляется «третий брак». Упоминание же о «нарушении каких-то родительских обязанностей» — это, конечно, своего рода аналог базаровскому замечанию о «лишнем наследничке». Затем, подобно Аркадию, Петруша фамильярничаёт: «я широко смотрю и не осуждаю...». Но тут же, уже не по-базаровски и не по-кирсановски, делает своему безвольному, но доброму отцу свирепую подножку: «Женюсь, дескать, по грехам...» (там же). В этом эпизоде «Бесов» опять все утрируется — с целью подчеркнуть полную утрату сердечной близости и взаимного уважения между отцом и сыном. Но утрируется опять-таки с целым рядом тонких намеков на тургеневскую позицию и тургеневский текст, ставший уже неким эталоном в литературе о нигилизме.

Случайны ли, преднамеренны ли у Достоевского отмеченные выше сходства, а иногда и совпадения с тургеневскими диалогами и ремарками, — все они обусловлены стремлением указать на дальнейшее нарастание несовместимости бытия представителей разных поколений, катастрофическое, необратимое нарушение родственной и духовной связи между «отцами» и «детьми».

Как видим, роль Тургенева в «Бесах» не только страдательная (пародия на «Призраки» и некоторые другие его произведения), но и конструктивная (использование при построении «Бесов» «материала» целого ряда эпизодов «Отцов и детей»). Эта вторая роль обычно недооценивается. И главная причина такой недооценки кроется, по-видимому, в несоответствии тургеневского художественного метода методу Достоевского. Ведь роман Тургенева отличается от романа Достоевского явной «незатейливостью» своей идейно-художественной конструкции. Ибо в «сложном» Тургенев умеет разглядеть простое и понятное каждому. Таково его видение мира. Достоевский же, в соответствии с природой своего дарования, идет по пути предельного сюжетного и психологического осложнения жизненных ситуаций и конфликтов. И точно таким образом поступает он и в тех случаях, когда ему приходится опираться на литературную традицию, в частности тургеневскую. В его творческой лаборатории тургеневские идеи и художественные детали подвергаются существенному осложнению и усложнению, но не узнать их все-таки трудно. Тургеневское их происхождение, а подчас и тургеневская их интонация не подлежат сомнению. В этом смысле особенно примечательна сюжетно-психологическая трансформация в «Бесах» важнейших эпизодов из истории общения Базарова с Ситниковым и Аркадием.

* * *

В главе XII Тургенев рассказывает о встрече Базарова и Аркадия с Ситниковым на улице губернского города. Ситников выскакивает «из проезжающих мимо дрожек» и с криком: «Евгений Васильевич!» — бросается к Базарову. «А! это вы, герр Ситников, — проговорил Базаров, *продолжая шагать по тротуару*, — какими судьбами?» С тою же сродной презрению небрежностью Базаров знакомит Ситникова с Аркадием: «Ситников, Кирсанов, — *проворчал, не останавливаясь*, Базаров» (Соч., VIII, 256; курсив мой, — А. Б.). Затем все трое отправляются, как сказал бы Достоевский, к одной «из наших», т. е. к Кукшиной.

Отметим примечательную особенность позиции Базарова и Ситникова — в данном случае, позиции, явно намекающей на привычное для одного из них состояние унизительного неравенства. Базаров вышагивает по тротуару свободно, широко, стремительно («не останавливаясь»), а Ситников «выступает» как-то «боком». Похоже на то, что ему не хватает места на тротуаре, но он терпит. А Базаров вовсе не намерен считаться с этим обстоятельством, унизительным для его нового собеседника. Несколько позже, в связи с вторичным назойливым появлением Ситникова на базаровском горизонте (гл. XIX), Аркадий недоумевает: «На какого черта этот глупец Ситников пожаловал?» Базаров отвечает: «Ситниковы нам необходимы. Мне, пойми ты это, мне нужны подобные олухи. Не богам же, в самом деле, горшки обжигать!..»

Ситников и ему подобные интересны Базарову лишь в качестве послушных исполнителей какой-то черной работы. Именно в этом заявлении обнаруживается «на миг вся бездонная пропасть базаровского самолюбия», его надменное высокомерие в отношении к обыкновенным смертным, в чем дано убедиться и Аркадию («Мы, стало быть, с тобой боги? то есть — ты бог, а олух уж не я ли?») (Соч., VIII, 303, 304). Базаров не рассеивает подозрений своего «друга». Напротив, в другом месте романа (гл. XXI) «высокое мнение» Базарова «о самом себе» подкрепляется его безапелляционным резюме: «Когда я встречу человека, который не спасовал бы передо мною... тогда я изменю свое мнение о самом себе» (Соч., VIII, 325).

Использование и гиперболическое преобразование почти всей этой семантики и образности обнаруживается у Достоевского в главах «Петр Степанович в хлопотах» и «Последнее решение». Действие в наиболее характерных эпизодах этих глав разворачивается по тургеневскому сценарию и на тургеневской площадке (тротуар). Впрочем, с известным перераспределением ролей и акцентов.

Вот как изображено соотношение характеров Ставрогина и Петра Верховенского в главе «Петр Степанович в хлопотах»: «Вы заранее смеетесь, что увидите „наших“? — весело юлил Петр Степанович, *то стараясь шагать рядом с своим спутником по узкому кирпичному тротуару, то сбегая даже на улицу, в самую грязь, потому что спутник совершенно не замечал, что идет один по самой середине тротуара*, а стало быть, занимает его весь одною своею особой» (Соч., X, 297—298; курсив мой, — А. Б.). «Там, куда мы идем, — продолжает Петр Степанович, — членов кружка всего четверо... Все это материал, который надо организовать, да и убираться». Обосновывая далее принципы подготовки «материала» к делу, Петр Верховенский утверждает: «... самая главная сила — цемент, все связующий, — это стыд собственного мнения... Да, именно с такими и возможен успех. Я вам говорю, он у меня в огонь пойдет, стоит только прикрикнуть на него, что недостаточно либерален...»

— И все этакая-то сволочь! — замечает брезгливо Ставрогин.

— Материал, — повторяет Верховенский. — Пригодятся и эти» (Соч., X, 298—299).

Цельное базаровское начало, заимствованное из романа Тургенева, здесь зловеще усложняется и затем как бы раздваивается, распределяясь поровну между Ставрогинным и Петром Верховенским. Первому достается надменное высокомерие, холодный скептический ум, второму — деспотическая забота о беспрекословном подчинении себе человеческого «материала», т. е. «олухов» вроде Ситникова. От Ситникова же Верховенский наследует унизительно-судорожное припрыгивание по краю тротуара или на его обочине, там, где «самая грязь».

Психологический лейтмотив диалога на тротуаре в «Бесах» — противостояние Ставрогина, привыкшего считать себя существом высшим, суежной, но неукротимо кипучей злобе Верховенского. В данном случае Ставрогин надменен, высокомерен и жесток потому, что имеет дело с гнусным человеком. Верховенский унижен таким отношением и жаждет отмщения. Если удастся — Ставрогину. А не удастся — отыграться на первом встречном, который окажется слабее умом и мягче характером. Ставрогину для Верховенского слишком крепкий орешек, и в качестве козла отпущения избирается вскоре Липутин.

Как бы в подтверждение неслучайности заимствования у Тургенева, в главе «Последнее решение» ситуация Базаров — Ситников на краю тротуара сюжетно и психологически повторяется, но доминирующее положение теперь, поскольку нет Ставрогина, занимает Верховенский: *«Петр Степанович шагал посредине тротуара, занимая его весь и не обращая ни малейшего внимания на Липутина, которому не оставалось рядом места, так что тот должен был поспевать или на шаг позади, или, чтоб идти разговаривая рядом, сбежать на улицу в грязь. Петр Степанович вдруг вспомнил, как он еще недавно сеял точно так же по грязи, чтобы поспеть за Ставрогинным, который, как и он теперь, шагал посредине, занимая весь тротуар. Он припомнил всю эту сцену, и бешенство захватило ему дух»* (Соч., X, 422; курсив мой, — А. Б.).

Играющий в данном случае роль Ситникова — Верховенского Липутин тоже задыхается от злобы, а непрерывно помыкающий им Верховенский делает все это «ужасно хладнокровно» в подражание Базарову и Ставрогину («... и бежите теперь за мной, как подлая собачонка») (Соч., X, 424).

Двукратное изображение Достоевским действия на тротуаре — одно из серьезных свидетельств известной генетической зависимости «Бесов» от «Отцов и детей» — по крайней мере в сфере образно-психологической. По-видимому, беглая тургеневская сценка на тротуаре и эпизоды, к ней примыкающие, представлялись Достоевскому исполненными глубочайшего, но не до конца раскрытого значения. В «Бесах» содержание аналогичных сцен и эпизодов углублено по-своему. Верховенский, например, явно истязает Липутина, чего Базаров все-таки не позволяет себе в отношении Ситникова. Тем не менее и здесь тургеневский элемент просвечивает весьма заметно.

Обилие тургеневских деталей в сюжетнообразной структуре «Бесов» не подлежит сомнению. Обусловлено оно в конечном итоге уважением к авторитету Тургенева как первооткрывателя в области изображения нигилизма и нигилистов. Обращение к Тургеневу было неизбежным и по другой причине. Работая над «Бесами» за границей, Достоевский неоднократно горько жалуется на недостаток непосредственного наблюдения русской жизни. Этот недостаток восполняется до некоторой степени материалом, который писатель черпает из русских газет. Вторым важным источником вынужденного восполнения недостающего оказалась литература. И здесь Достоевский просто не мог не вспомнить о Тургеневе и его романе.

Сопоставление «Бесов» с «Отцами и детьми» в известной мере правомерно и исключительно по линии Базаров—Ставрогин.

* * *

Идейные разногласия с Тургеневым, сказавшиеся наиболее остро в период между опубликованием «Дыма» и работой над «Бесами», естественно обусловили значительное понижение уважения Достоевского к базаровскому типу. В «Дневнике писателя» нет ни одного упоминания о нем, а в «Бесах» сущность этого характера определяется как «неясная смесь Ноздрева с Байроном». Ирония этого определения очевидна. Поставить Базарова на одну доску с гоголевским скандалистом и забиякой Ноздревым, человеком не только грубым, но и пустейшим, значило по крайней мере наполовину отринуть в нем то, что еще так недавно восторженно превозносилось и защищалось.¹⁵ Характеристика «неясная смесь Ноздрева с Байроном», вложенная в уста Степана Трофимовича Верховенского, вспоминаящего об отношении к роману Тургенева в журнале «Современник», в известной степени отражала в этот период точку зрения самого Достоевского. Об этом свидетельствует помета в подготовительных материалах к «Бесам»: «Ноздрев с Байроном, суждение несправедливое и завистливое, но, по-моему, не лишнее ума». Исследователями установлено, что «пародийное соединение в характеристике Базарова имен Байрона и Ноздрева... было навеяно... высказываниями о тургеневском герое М. А. Антоновича и М. Е. Салтыкова-Щедрина».¹⁶ Перед нами в данном случае образец частичной «измены» Достоевского самому себе. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» он негодует на Антоновича и других «теоретиков» за проявленное ими неуважение к Базарову, а в «Бесах», хотя и с существенными оговорками, соглашается с их оценками.

Волею случая или преднамеренно (второе, конечно, более вероятно) смешение ноздревских и байронических черт, инкриминированное в свое время Тургеневу как создателю образа Базарова, стало немаловажным ингредиентом портретной и нравственно-психологической характеристики Ставрогина. В такой парадоксальной форме выразилось стремление Достоевского придать еще большую определенность тому родству между Базаровым и Ставрогиным, о котором говорилось выше. Но в данном случае это родство подчеркивается уже с явным осуждением нигилизма как базаровского, так и ставрогинского.

Благодаря этой операции, проделанной с присущей Достоевскому склонностью к заострению мысли, сюжетно-психологических ситуаций и образов, намеки на негативное ноздревско-байроническое начало в характере Базарова, отмеченное сотрудниками «Современника», как бы получили окончательную расшифровку в поведении Ставрогина. Наряду с различиями в проявлениях художественного таланта (тяготение к норме у Тургенева, тяготение к чрезмерному у Достоевского) такой итог был предопределен и существенными различиями в субъективном восприятии обоими писателями мировоззрения своих героев. Мягкий, уступчивый Тургенев дискредитировал Базарова лишь по некоторым пунктам нигилистического отношения к обществу и его институтам. Экспансивный же Достоевский пошел гораздо дальше. Он сурово осудил атеистическое мировоззрение в целом, так как ему казалось, что именно в этом мировоззрении кроется обязательная первопричина всех низких побуждений и черных дел Ставрогина и ему подобных. В глазах автора «Бесов» ате-

¹⁵ О положительном отношении Достоевского к Базарову см.: Б а т ю т о А. И. Признаки великого сердца (к истории восприятия Достоевским романа «Отцы и дети»). — Русская литература, 1977, № 2.

¹⁶ Б у д а н о в а Н. Ф. Указ. соч., с. 177.

исты — люди, отмеченные печатью неизбежной греховности. Если преступление еще не совершено атеистом, оно обязательно совершится в будущем. Так полагал Достоевский. И «справедливость» такого заключения демонстрируется им на примере Ставрогина, в изображении нравственной катастрофы этого героя. И это несмотря на то, что для самого Достоевского вопросы об атеизме, религии и науке, вере в бога и крайнем отрицании так и остались не до конца решенными.

Для дискредитации Ставрогина как человека неверующего автору «Бесов» понадобились сгущенно мрачные краски, и он нашел их в своей палитре. Однако создавая этот образ, он оглядывался и на Байрона, и на Гоголя, и на Тургенева. Все три писателя, каждый по-своему, «помогли» ему в обрисовке этого характера.

В «Мертвых душах» и в «Отцах и детях» есть данные, о которых можно сказать, что они наверняка послужили исходным «материалом» в процессе осуществления Достоевским этого замысла. Чего стоили, например, одни только гоголевские пояснения и ремарки, проникнутые бархатно вкрадчивым юмором: «Ноздрев был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории. Какая-нибудь история непременно происходила...»¹⁷ Рисуя своего героя, Тургенев почти не прибегает к юмору. Тем не менее и Базаров предрасположен к тому, чтобы вечно попадать в «историю». Красноречивое свидетельство тому — его пребывание в доме Кирсановых, ознаменованное неоднократным нарушением «всех прав гостеприимства».¹⁸ В самом деле, Базарова застают с Фенечкой в момент недозволенных поцелуев, что влечет за собою длительное нарушение безоблачного счастья и спокойствия в кирсановском семействе. Базаров «как мальчишка» дерется на дуэли с братом хозяина дома. И наконец, едва ли не выпроженный из этого дома, он покидает его ворча: «Барчуки проклятые!» (Соч., VIII, 358). Таким образом, с Базаровым происходит чуть ли не «то же самое», что и с Ноздревым, только «на более высоком уровне». Эта-то базаровско-ноздревская способность попадать в «историю» и получила дальнейшее развитие в некоторых из ряда вон выходящих поступках Ставрогина.

* * *

В статье «Г-н — бов и вопрос об искусстве» Достоевский дал очень высокую оценку творчества Байрона, указал на его непреходящее положительное значение. «В муках жизни и творчества, — писал он в этой статье, — бывают минуты не то чтоб отчаяния, но беспредельной тоски, какого-то безотчетного позыва, колебания, недоверия и вместе с тем умиления перед прошедшими, могущественно и величаво законченными судьбами исчезнувшего человечества. В этом энтузиазме (байроническом, как называем мы его), перед идеалами красоты, созданными прошедшим и оставленными нам в вековечное наследство, мы изливаем часто всю тоску о настоящем, и не от бессилия перед нашею собственною жизнью, а, напротив, от пламенной жажды жизни и от тоски по идеалу, которого в муках добиваемся» (Соч., XVIII, 96). Разумеется, такая интерпретация творчества Байрона не имела ничего общего с насмешливым сравнением Базарова с великим английским поэтом. Однако в свете некоторых других, сугубо специфических оценок личности и творчества

¹⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VI. [Л.] 1951, с. 71.

¹⁸ В беловом автографе романа после описания суеты, предшествовавшей окончательному отъезду Базарова из Марьино, Тургенев явно попрекал Базарова: «Ему и в голову не пришло, что он в этом самом доме нарушил все права гостеприимства». В журнальный текст и в текст всех последующих изданий «Отцов и детей» эта фраза не попала.

английского поэта, сохранившихся в эпистолярном и художественном наследии Достоевского, сарказм в отношении тургеневского героя в данном случае становится по-своему убедительно обоснованным. Уже в 1838 году Достоевский утверждает: «Байрон был эгоист. Его мысль о славе была ничтожна, суетна» (Письма, I, 51). Несколько позже, анализируя характер Альбана (разновидность байронического героя у Гофмана), он сетует: «Ужасно видеть человека, который... не знает, что делать ему, играет игрушкой, которая есть бог!» (Письма, I, 57). За байронизм осуждает Достоевский и своего друга-романтика Шидловского, вера которого в бога часто колеблется под влиянием бунтарско-атеистических веяний века: «Он уже готов был тогда пасть в мрачную манию характеров байроновских» (Письма, I, 56). Наконец, в самом романе «Бесы», высмеивая манеру Тургенева в «Призраках» и «Довольно», Достоевский презрительно квалифицирует ее как тщеславное выражение байроновской (или сродни ей) мировой скорби: «Тут казенный припадок байроновской тоски, гримаса из Гейне, что-нибудь из Печорина, — и пошла, и пошла, засвистала машина...» (Соч., X, 367).

Для Достоевского в пору работы над «Бесами» байронические герои, и Базаров, и Ставрогин — олицетворения эгоистического индивидуализма, попирающего мораль и нравственность. В связи с этим характерна и заметка о князе, т. е. о будущем Ставрогине, в подготовительных материалах: «Князь хищный зверь, байроновский корсар и проч... убить ему ничего не стоит» (Соч., XI, 150). И эта характеристика Ставрогина, связанная, быть может, с критикой «хищного типа» Аполлоном Григорьевым (см.: Соч., XII, 229), находит себе генетическое соответствие и в тургеневском романе. В гл. XXI спор между Базаровым и Аркадием грозит превратиться в ссору «до положения риз, до истребления». Базаров явно не прочь подраться и растопыривает «свои длинные и жесткие пальцы», чтобы схватить собеседника «за горло». Лицо Базарова при этом названо «зловещим»; «непуготная угроза» кривит его губы и мелькает «в загоревшихся глазах». Все это косвенные, но достаточно убедительные свидетельства именно «хищного начала» в характере Базарова. Впрочем, в беседе с Аркадием (гл. XXV) Катя говорит о Базарове уже прямо и ничуть не сомневаясь в справедливости своего приговора: «Он хищный, а мы с вами ручные» (Соч., VIII, 327, 365).

Базаров «хищный» потому, что относится к окружающим подчас потребительски («Нравится тебе женщина... старайся добиться толку») (Соч., VIII, 287). Ставрогин же хищник, к которому, помимо этой самохарактеристики Базарова, применяется характеристика из подготовительных материалов к «Бесам», сформулированная с опорой на Апокалипсис: «Сообразите, что значит зверь, как не мир, оставивший веру; ум, оставшийся на себя одного, отвергший, на основании науки, возможность непосредственного сношения с богом, возможность откровения и чуда появления бога на земле» (Соч., XI, 186). Впрочем, почти все сказанное здесь о Ставрогине («ум, оставшийся на себя» и т. д.) мог бы сказать и Тургенев о Базарове. Правда, не такими «высокими» словами. Но зато с гораздо большим сочувствием к своему герою-атеисту.

Нет необходимости доказывать связь такого взгляда Достоевского на байроническое и хищное начало в Ставрогине и Базарове с реакционно-тенденциозными мотивами его художественного творчества и публицистики в 70-е годы. В данном случае важнее подчеркнуть историко-литературную сторону вопроса, а именно: несмотря на прекращение личных отношений с Тургеневым, контакты с ним в области нравственной «проверки» русских людей, которых впоследствии, в речи о Пушкине, Достоевский назовет «несчастливыми скитальцами в родной земле», видоизменяются, но не прерываются.

Паряду с ноздревско-байроническим началом, Достоевскому не импонировало в характерах Базарова и Ставрогина начало демоническое.

Заключение о более или менее ощутимой психологической связи Ставрогина с Базаровым по этой линии (демонизм, крайние формы отрицания, умение властвовать над людьми и т. п.) выводится путем сопоставления данных о «прототипах» Ставрогина, собранных в литературе о Достоевском, с некоторыми признаниями Тургенева. В академических комментариях к «Бесам» подробно освещается вопрос о Спешневеве как одном из главных прототипов Ставрогина (Соч., XII, 221). В связи с этим напомним, что в письме Тургенева к К. К. Случевскому от 14 (26) апреля 1862 года в числе «истинных отрицателей», наблюдения над которыми побуждали автора «Отцов и детей» к созданию образа Базарова, Спешнев был также назван (Письма, IV, 380).

* * *

Первое же появление Ставрогина на авансцене романа ознаменовывается скандальными происшествиями. Он таскает за нос почтенного старшину клуба, «прикусывает» ухо самому губернатору. Сами по себе эти поступки (без привеска осложняющей их садистской психологии, которая будет вскрыта позднее, в беседе Ставрогина с Шатовым), а также результат этих поступков (гауптвахта) — типично ноздревские.¹⁹ И вводная характеристика их от лица рассказчика чисто гоголевская, точно соответствующая гоголевской предварительной аттестации Ноздрева как человека, с которым вечно «что-нибудь да будет такое, чего с другими никак не будет». «Ни с того, ни с сего», замечает хроникер, Ставрогин «сделал две-три невозможные дерзости разным лицам, то есть главное именно в том состояло, что дерзости эти совсем неслыханные, совершенно ни на что не похожие, совсем не такие, какие в обыкновенном употреблении, совсем дрянные и мальчишеские, и черт знает для чего, совершенно без всякого повода» (Соч., X, 38). Это почти явное сближение Ставрогина с Ноздревым тут же сопровождается тайным сближением его с Базаровым. Во всяком случае, в числе ноздревских поступков Ставрогина есть по крайней мере один, который можно условно определить как «ноздревско-базаровский». На вечеринке в доме Липутина в разгар танцев «Николай Всеволодович поднял мадам Липутину — чрезвычайно хорошенькую дамочку, ужасно пред ним робешую, — сделал с нею два тура, уселся подле, разговорил, рассмешил ее. Заметив наконец, какая она хорошенькая, когда смеется, он вдруг, при всех гостях, обхватил ее за талию и поцеловал в губы, раза три сряду, в полную сласть» (Соч., X, 41). Это гиперболизация эпизода тургеневского романа (свидание Базарова с «хорошенькой» «смеющейся» Фенечкой в беседке — см. гл. XXIII). Как и Базаров, Ставрогин внезапно и «в полную сласть» целует приглянувшуюся ему женщину. Правда, не в укромном месте, а всенародно. Фенечка пугливо убегает от Базарова, а жена Липутина падает в обморок. Генетическая связь этих сцен едва ли может быть оспорена.

Ноздрев в изображении Гоголя — своего рода взрослое дитя. Цинизм его вдохновенно-бессознательный, стихийный, можно сказать, почти невинный. Этому шумному человеку некогда даже подумать (если он вообще способен думать) о том, что он делает. Ноздревское же начало,

¹⁹ Г. А. Бялый отметил, что первый неблагоприятный поступок Ставрогина — тасканье за нос старшину клуба — как бы спровоцирован рассуждениями на алогичную тему героя «Отрочества» Л. Н. Толстого (см.: Соч., XII, 289). Очевидно, при создании этой сценки использовался и толстовский и гоголевский материал, но все-таки с преобладанием последнего. В противном случае Достоевский не назвал бы Ставрогина «изящным Ноздревым» (см.: XI, 119).

подбавленное в характер Ставрогина, чревато цинизмом интеллектуальным. Это существенное различие в интерпретации ноздревского типа Гога и Достоевским проступает особенно заметно в напряженно-драматическом развитии этико-философского диалога Шатов—Ставрогин (гл. VII второй части):

«— Но вам надо зайца?

— Что-о?

— Ваше же подлое выражение, — злобно засмеялся Шатов, усаживаясь опять, — „чтобы сделать соус из зайца, надо зайца, чтобы уверовать в бога, надо бога“, это вы в Петербурге, говорят, приговаривали, как Ноздрев, который хотел поймать зайца за задние ноги.

— Нет, тот именно хвалился, что уж поймал его... Скажите мне: ваш-то заяц пойман ли аль еще бегаёт?

— Не смейте меня спрашивать такими словами, спрашивайте другими, другими!..

— Извольте, другими, — сурово посмотрел на него Николай Всеволодович, — я хотел лишь узнать: веруете вы сами в бога или нет?» (Соч., X, 200).

Наряду с ноздревскими чертами в характере Ставрогина проступают черты отрицательно байронические. И эти же черты сильнейшим образом сказываются в наружности Ставрогина. Совокупность этих черт — эффектный комплекс загадочных противоречий, изображаемых с нарочито ироническим использованием традиций романтической поэзии.

Бледный красавец с печатью «роковой тайны» на душе, угрюмо безжалостный бреттер, калечащий и убивающий «наповал» своих противников, Ставрогин — человек, о деяниях которого уже слагаются легенды.

Для окружающих, особенно для женщин из провинциального «высшего общества», его петербургское прошлое (дикая разнузданность, «задавленные рысаками люди») ²⁰ покрыто волнующей дымкой таинственности. Оно притягательно, как запретный плод. Вместе с тем Ставрогин — «самый изящный джентльмен из всех... господин, привыкший к самому утонченному благообразию»; он «удивительно скромен», воспитан «как никто» (Соч., X, 37). Акварельная нежность, прелесть наружных черт, безупречный дендизм, вызывающий зависть одних и почти благоговейное поклонение других, сочетаются, таким образом, с чертами, указывающими на темные глубины характера.

Однако даже «благообразные» свойства и признаки внешнего и духовного облика Ставрогина живописуются с оттенком брезгливого нерасположения к нему со стороны автора или по крайней мере хроникера: «...волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярк и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, — казалось бы, писанный красавец, а в то же время

²⁰ Стремясь успокоить Варвару Петровну, пораженную известиями о зверских забавах сына, Степан Трофимович уверяет ее, что «это только первые, буйные порывы слишком богатой организации, что море уляжется и что все это похоже на юность принца Гарри, кутившего с Фальстафом, Пойнсом и мистрис Квикли, описанную у Шекспира». Однако, прочтя хронику Шекспира, Варвара Петровна «сходства» в ней «не так много нашла» (см.: Соч., X, 36). И «море» злодеяний Ставрогина «не улеглось» с годами. Это дает нам право искать аналогию его поведению не только у Шекспира. Молодость Ставрогина некоторыми особенно колоритными деталями напоминает юность Ивана Грозного, описанную Карамзиным: «...скакал по улицам, давил жен и старцев, веселился их криком» (Карамзин Н. М. История государства Российского, т. VIII. СПб., 1892, с. 49). Эта догадка косвенно подтверждается заключением Ю. М. Лотмана, нашедшего аналогию поступкам Ставрогина (правда, поступкам еще не зверским, а лишь «дрянным и мальчишеским») также у Карамзина — в эпизодах «Моей исповеди» (см.: Соч., XII, 289).

как будто и отвратителен... лицо его напоминает маску» (Соч., X, 37). Это о внешности. А вот о душе, о «сердце».

Повествуя о детстве Ставрогина, протекшем под любяще неусыпным оком Верховенского-отца, оказавшего на него благотворное влияние своим по-детски чистым идеализмом, Достоевский замечает: «Степан Трофимович сумел дотронуться в сердце своего друга до глубочайших струн и вызвать в нем первое, еще неопределенное ощущение той вековой, священной тоски, которую иная избранная душа, раз вкусив и познав, уже не променяет потом никогда на дешевое удовлетворение» (Соч., X, 35). Здесь вновь употребляются те определения и эпитеты, с помощью которых Достоевский характеризовал благородное беспокойство лучших русских людей, ищущих идеала, тоскующих по широкой общественной деятельности, жаждущих обновления действительности. Таким образом, в натуре Ставрогина-отрока есть, как и в натуре Базарова, признаки или по крайней мере задатки «избранной души». Сохраняются они и в натуре взрослого Ставрогина, но, не получая надлежащего нормального развития, коснеют и хиреют в некоей статике. На это обстоятельство намекает непосредственное продолжение процитированного отрывка: «Есть и такие любители, которые тоской этой дорожат более самого радикального удовлетворения, если б даже таковое и было возможно». До низменного уровня этих «любителей» в конце концов и низводится Ставрогин. Глубокая, но уже с мрачным налетом безысходности тоска в его переживаниях остается, а перспектива исчезает. Не хватает желаний для «радикального удовлетворения» жажды, порожденной тоской. Зато желаний хватает на дешевое удовлетворение, на суррогат (дебоши в духе Ноздрева в родном губернском городе и «байронический» разгул в сочетании с телесным и духовным развратом в Петербурге).

Где-то в предыстории «Бесов» Ставрогину свойственны высокие порывы в духе основополагающих идей автора. Некоторые высказывания его перекликаются с настроениями писателя в сыльно-кааторжную пору, другие предвосхищают Достоевского позднего. «... Не вы ли говорили мне, — напоминает Шатов, — что если бы математически доказали вам, что истина вне Христа, то вы бы согласились лучше остаться со Христом, нежели с истиной?» (Соч., X, 198). Достоевский думал, говорил и писал об этом уже в 1854 году (Письма, I, 142). В уста Ставрогина вложены также мысль Достоевского о русском народе-богоносце и критика католицизма, «поддавшегося на третье дьяволово искушение». Обе идеи получают в дальнейшем пространное обоснование в «Дневнике писателя», в речах старца Зосимы и в Легенде о великом инквизиторе. Значит, недаром в разгар работы над романом (октябрь 1870 года) Достоевский признавался в одном из писем, что образ Ставрогина волнует его «слишком давно», что он «из сердца взял его» (Письма, II, 289). Поэтому так же, как некогда Тургенев в связи с полемикой вокруг Базарова, Достоевский указывает на те стороны характера и вообще личности героя, которые могут остаться незамеченными или непонятыми критикой. Сравнивая Ставрогина с Петром Верховенским и его сообщниками, он пишет: «Это другое лицо (Николай Ставрогин) — тоже мрачное лицо, тоже злодей. Но мне кажется, что это лицо — трагическое» (Письма, II, 288—289). Очень характерно это противопоставление трагического злодейскому с явным креном в пользу трагического. Им подчеркивалось, что Ставрогин на голову выше окружающей его «нигилятины», что он достоин сочувствия как глубокая натура, как человек, страдающий от сознания своей порочности, обусловленной шаткостью убеждений. На такой трактовке ставрогинского характера еще сказывалось влияние замысла «Жития великого грешника», согласно которому великий грешник (будущий Ставрогин) должен был найти нравственное успокоение в религии и возродиться к новой жизни.

Как и Достоевский, Ставрогин «дитя века, дитя неверия и сомнения... до гробовой крышки» (Письма, I, 142). О своем неверии и сомнениях Достоевский писал и после создания «Бесов». Отголоски этого неверия слышатся, например, в «Дневнике писателя» за 1876 год. «Я неисправимый идеалист, — признается здесь с горечью Достоевский. — Я ишу святынь, я люблю их, мое сердце их жаждет, потому что я так создан, что не могу жить без святынь, но все же я хотел бы святынь хоть капельку посвятее, не то стоит ли им поклоняться?»²¹ И в другом месте: «Отрицание необходимо, иначе человек так бы и заключился на земле как клоп».²² Но если, наряду с пребыванием в «горниле отрицания», Достоевского отличает страстное стремление вырваться из круга мучительных сомнений и утвердиться на вере в Христа (Письма, I, 142), то Ставрогина пребывание в этом кругу почти устраивает. Зачастую он даже тешится эквилибристикой слов и понятий в связи с постановкой и обсуждением вековых вопросов о смысле бытия, о добре и зле, о боге и бессмертии души, о земном предназначении человека и т. п. Холодное, механическое колебание духа Ставрогина между полярными решениями этих проблем удачно подчеркивается репликой косноязычного Кириллова: «Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует» (Соч., X, 469).

Нравственное развенчание Ставрогина согласуется с одной из модификаций неоднократно формулировавшегося Достоевским «закона» об ущербности духа русского интеллигентного барства, утратившего связь с народом. Называя выходцев из этой среды эмигрантами в своем отечестве, эмигрантами от рождения, Достоевский писал в очерке «Старые люди» (1873): «Отделясь от народа, они естественно потеряли и бога. Беспокойные из них стали атеистами; вялые и спокойные — индифферентными». Несмотря на свое различно-демократическое происхождение, Базаров тяготеет к первой категории отделившихся от народа. Беспокойные люди его типа — атеисты, помышляющие о насильственной переделке мира, мечтающие о мире без бога и социальной несправедливости. Мир без бога и насилие неприемлемы для Достоевского, но общество, в котором будет устранена социальная несправедливость, является и его идеалом. Следовательно, каким бы нигилистом ни был Базаров, он, по Достоевскому, особенно по Достоевскому шестидесятых годов, не потерянный человек. Он неугомный глашатай протеста, необходимый обществу нарушитель его спокойствия, застоя. Обычные для Достоевского противопоставления христианства социализму и революционному демократизму нередко разрушаются его согласием с людьми именно такого типа. Базаров из той когорты пылливо-воинствующих умов, солидарность с которыми будет выражена им следующим образом: «... у нас совершенно утратилась аксиома: что истина — поэтичнее всего, что есть в свете...»²³

«Барчук» Ставрогин принадлежит ко второй категории русских интеллигентных людей, отделившихся от народа. Трагизм его положения усугубляется уходом из лагеря беспокойных атеистов в лагерь атеистов вялых и индифферентных. Он ничего не проповедует, ни во что не верует, ни за что не борется. Поэтому он не знает «различия в красоте между какою-нибудь сладострастной, зверскою штукой и каким угодно подвигом» (Соч., X, 201). Утрата Ставрогиным «священной тоски» и беспокойства приводит к нравственному распаду личности, к позорному духовному и физическому самоубийству.

²¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. художественных произведений под ред. Б. В. Томашевского и К. И. Халабаева, т. XI. М.—Л., 1929, с. 215.

²² Лит. наследство, т. 83, с. 404.

²³ Там же, с. 56—57.

У Тургенева герой гибнет по слепому велению стихийных законов природы, но до последнего своего вдоха приемлет жизнь как деяние, как высшее благо. Ставрогин гибнет весь во власти ледяного равнодушия к миру и самому себе. Крепкий шелковый шнур, запасной гвоздь, щедро намыленная петля — все эти «нужные» вещи заготавливаются им с пугающей механической предусмотрительностью. В противоположность Тургеневу, изображающему смерть сильного и благородного существа, влюбленного в жизнь, Достоевский концентрирует свое внимание на подробностях равнодушного приготовления к смерти — беспощадных свидетельств опустошенности души.

Базарова поминают добрым словом все знавшие его. Над его могилой сияет «красою вечною» родная, пушкинская природа. «Гражданин кантона Ури» лишен и этого апофеоза.

Подытожим вкратце сказанное.

Отношение Достоевского к «Призракам» Тургенева было двояким, сложным, но не парадоксальным. К концу 1863 года относится примечательная попытка Достоевского оценить это произведение в свете основополагающих идей так называемого почвенничества. Этим обстоятельством следует объяснить дифирамб «Призракам», пропетый им в письме к Тургеневу от 23 декабря 1863 года. Пародия же на «Призраки», занимающая видное место в «Бесах», явилась прямым следствием полемики с Тургеневым-западником и Тургеневым-атеистом. В разные периоды своей литературной деятельности, в зависимости от условий места и времени, Достоевский выдвигал на передний план ту или иную сторону своего сложного представления о «Призраках», и у нас нет оснований усматривать в несходстве этих сторон противоречие непримиримое.

При сопоставлении «Бесов» с «Отцами и детьми» определенным образом обнаруживается тяготение Достоевского к использованию и развитию тургеневской традиции в изображении нигилизма. Некоторые мотивы и эпизоды тургеневского романа, включенные в систему идей и образов «Бесов», получили в ней гиперболическое преобразование и до предела осложнились психологически. Таким образом, Достоевский не подражал Тургеневу, а «развивал» Тургенева. К такому выводу мы приходим, сопоставляя прежде всего пары образов: Базаров—Ситников и Ставрогин—Верховенский. Что касается Ставрогина и Базарова непосредственно, общим у них является трагическое ощущение бытия.

А главный вывод таков: в свете многих и многих новых данных традиционная трактовка личных и литературных связей Тургенева с Достоевским как «истории вражды» представляется уже односторонней. Ибо не только в годы сравнительно благополучные (годы до создания «Дыма»), но и в пору резчайшего обострения отношений (период работы над «Бесами») литературная позитивная связь между этими писателями, нашедшая выражение в целом ряде характерных и принципиальных «заимствований» друг у друга, не прекращалась. Работа по обнаружению этих связей и в ряде других произведений Достоевского и Тургенева — работа, несомненно, благотворная в историко-литературном отношении — может и должна продолжаться. Для этого есть все основания.



ПОЭТИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО СОБЫТИЯ В БЫЛИНЕ

1

Очевидная для всех общая соотнесенность былин с эпохами истории народа для понимания историзма народного эпоса, разумеется, недостаточна. Недостаточно и констатации столь же очевидной истины, что былина отнюдь не точная фиксация действительного происшествия. Как это ясно почти всем, былинный сюжет не есть и поэтическое отображение «всего» события в его конкретной неповторимости. Но несомненно ошибочно мнение, будто в основе всякой быliny — художественный вымысел, соотносимый лишь своей общей идейной направленностью с народными чаяниями определенной эпохи.

Почти каждая былина фиксировала и сохраняла в веках народное понимание сущности исторического события. Далеко не всякого события, а только деяний, исключительность которых запечатлелась в сознании современников и оставила след в народной памяти. Былинный эпос собственно и есть закрепление таких деяний в народной памяти. Народными чаяниями и народными идеалами определялся отбор фактов, отображенных былинным эпосом.¹ Своей центральной идеей былина передавала сущность события в народной интерпретации. С большей или меньшей полнотой былина сохраняла следы исторической конкретности (имена, реалии, жизненные эпизоды или фрагменты их, помимо общего бытового фона эпохи) в преломлении, диктуемом поэтической традицией. Сюжет же в его целом отливался из сплава поэтизированных отзвуков реального события и традиционных эпических мотивов. Но и становившиеся традиционными устойчивые мотивы народного эпоса при зарождении своем основывались на поэтизации фактов.

Факты истории народа, по-видимому, не тотчас отражались в былинах. Более непосредственными отзвуками происшедшего оказывались рассказы участников и очевидцев, лиро-эпические песни и сказания, связанные с народными величаниями и плачами, исторические предания и исторические песни. Часть этого устнопоэтического материала переплавлялась в новые сюжеты и мотивы былинного эпоса (нередко посредством контаминаций с его прежними мотивами и сюжетами). Другая часть служила только стимулом актуализации и переработок ранее существовавших былин.²

Общественное предназначение быliny — в художественно убедительной форме сохранить память о сущности события, воспринимаемого

¹ Ср. замечания Н. И. Кравцова об историзме южнославянского эпоса (Кравцов Н. И. Проблемы славянского фольклора. М., 1972, с. 148).

² В разработке этого круга вопросов важный вклад принадлежит А. Н. Веселовскому. Подробнее см. в моих статьях «После дискуссии об историзме былин» («Русская литература», 1977, № 4) и «Эпос и история (один из теоретических аспектов)» (в кн.: Русский фольклор, т. XX. Л., 1981).

как исключительный пример, жизненно актуальный своей этической значимостью. Верная передача центральной идеи не нуждалась в следовании всем деталям факта.³ Былина часто пользовалась и мотивами, идущими от «посторонних» фактов.

Прошло уже полвека с тех пор, как Б. М. Соколов, напомнив, что «былина есть прежде всего художественное произведение, а не летописное свидетельство или архивно-исторический документ», подчеркивал: «По своему существу и самому художественному заданию многие наши былины и так называемые „исторические песни“, что бы ни говорили, являются „поэтизацией“ исторических событий и явлений, то есть в своей основе имеют тот или другой конкретный исторический субстрат».⁴ Сходную мысль несколько раньше высказывал А. П. Скафтымов. Заметив, что «при одинаковой общей эстетической направленности былины о богатырских подвигах сильно разнятся и обособляются друг от друга по своим сюжетам» и что «объяснить происхождение этого разнообразия одними целями эстетического воздействия не представляется возможным», он писал: «Нужно предположить какое-то сюжетное ядро, которое в былине когда-то дорого было самой фактичностью своею, как воспроизведение определенного события подлинной жизни, всем известного и имеющегося в виду».⁵

Правильность этих методологических позиций порой оспаривается до сих пор, а самому А. П. Скафтымову даже отводится первое место среди ученых, которыми будто бы «выявлена» «фактическая и методическая несостоятельность» исторического направления исследований народного эпоса.⁶

Между тем А. П. Скафтымов приводил и конкретные примеры, давая довольно подробный разбор одного из них. Он анализировал по вариантам эволюцию песни о Кострюке (имея, очевидно, в виду итог развития, А. П. Скафтымов называет ее былиной). Не станем повторять ход мысли исследователя, а отошлем к страницам 102—105 его книги, где непосредственно привлечено около пятидесяти вариантов «Кострюка». Сейчас их известно в два раза больше, причем выводы Скафтымова подкрепляются и новыми записями.⁷

³ «Былины отразили историческую действительность в образах, реальная основа которых обогащена фантастическим вымыслом» (Аникин В. П. Теория фольклорной традиции и ее значение для исторического исследования былин. М., 1980, с. 259).

⁴ Соколов Б. Об историко-социологическом методе изучения былин. (По поводу «критики» проф. А. Брюкнера). — В кн.: Памяти П. Н. Сакулина. М., 1931, с. 267—268.

⁵ Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин. Очерки. М.—Саратов, 1924, с. 100.

⁶ Путилов Б. Н. Типология фольклорного историзма. — В кн.: Типология народного эпоса. М., 1975, с. 176. Аналогично в кн.: Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976, с. 235 (ср. критику этих представлений: Емельянов Л. И. Методологические вопросы фольклористики. Л., 1978, с. 123—163). Впрочем, уже современниками труд А. П. Скафтымова так не воспринимался. Недавно В. М. Гацак опубликовал весьма ценные разработки Б. М. Соколова по теории и поэтике фольклора. Среди них — относящийся к 1924 году разбор книги А. П. Скафтымова «Поэтика и генезис былин». Разбор оканчивается таким выводом: «Хорошо подчеркнута мысль, что былина не равна документу. Надо помнить об ее художественном задании. Но разве это не понимает историческая школа? Вообще, кончая третью главу, Скафтымов вновь восстанавливает историческую школу» (третья глава является последней) (Из разработок Б. М. Соколова по теории и поэтике фольклора. (Публикация В. М. Гацака). — В кн.: Фольклор. Поэтическая система. М., 1977, с. 309).

⁷ Среди них, например, варианты, записанные Онежской экспедицией 1926—1928 годов, давшие (как и записи А. М. Астаховой) основание В. К. Соколовой отметить, что в Прионежье «Кострюк» не только «утрачивал исторические черты и забывался»: «М. С. Мякишев превратил его в длинную былинку, включив в нее былинные эпизоды и общие места, А. Б. Суриков перенес действие в Киев-град».

Надо, однако, сказать, что пример, избранный для анализа А. П. Скафтымовым, не самый удачный. Правда, автор писал, что это «наиболее счастливый случай фактической иллюстрации раскрываемого процесса сюжетных изменений»; но он брал только группу былин о богатырских подвигах и среди них наиболее подходящим примером оказался «Кострюк», хотя А. П. Скафтымов указывал, что «и здесь мы не располагаем необходимой полнотой и документальностью восстанавливаемой исторической картины, давшей фактическую основу песенному сюжету».⁸

Если не ограничиваться только этой группой былин, то можно указать несравненно более интересный пример «былинной поэтизации исторического сюжета».⁹ По счастливой случайности мы располагаем материалом, позволяющим наблюдать весь процесс такой поэтизации в русском эпосе — начиная от прозаических рассказов о реальном событии и от непосредственного лиро-эпического песенного отклика на него, через ряд промежуточных стадий, вплоть до былины «киевского цикла», полностью принадлежащей тысячелетней традиции былинного сказительства, и даже до перехода собственно эпической песни в песню обрядовую.

Речь идет о ряде произведений, посвященных М. В. Скопину — одному из ярких деятелей русской истории, талантливому полководцу, сыгравшему видную роль в национально-освободительной борьбе Смутного времени и трагически погибшему в разгаре этой борьбы.

Для исследователей русского эпоса пример уникален в трех отношениях: во-первых, исходные исторические события известны из надежных письменных источников настолько полно, что не составляет большого труда соотнесение с реальностью каждого восходящего к ней мотива фольклорных произведений; во-вторых, фиксации этих произведений имеют значительный хронологический диапазон и не слишком удалены от исходных фактов: первая запись осуществлена через десять лет, дальнейшие через 150—200—300 лет; в-третьих, жанровая принадлежность записей разнородна и позволяет конкретно, а не умозрительно проследить путь жанровых трансформаций.

Кроме более или менее свободной передачи устных произведений о М. В. Скопине в составе летописи, исторической повести и других письменных памятников, существуют в записи: 1) лиро-эпический песенный отклик на смерть Скопина; 2) несколько разновидностей эпической песни о его гибели, не являющейся былиной; 3) былина о смерти Скопина и 4) песня о его подвигах (всего 39 записей).¹⁰ Этому циклу

к князю Владимиру» (Соколова В. К. Русские исторические песни XVI—XVIII вв. М., 1960, с. 48).

⁸ Скафтымов А. П. Указ. соч., с. 102. «Кроме того, — писал исследователь, — и здесь, так же как и в других случаях, возникновение отдельных вариантов песни не имеет хронологической документации, и наша хронологическая линия, в конце концов, будет доказательна лишь по мере внутренней логической очевидности» (там же).

⁹ Скафтымов А. П. Указ. соч., с. 109.

¹⁰ 34 записи опубликованы в кн: Исторические песни XVII века. М.—Л., 1966, №№ 30—63 (далее сокращенно: ИП XVII); остальные см.: Былины Севера, т. 1. Записи, вступительная статья и комментарий А. М. Астаховой. М.—Л., 1938, № 51 (далее сокращенно: Астахова I); Былины М. С. Крюковой, т. II. Записали и комментировали Э. Бородин и Р. Липец. М., 1941, № 112 (далее сокращенно: Бородин-Липец II); Селюкова Т. А. Новые записи произведений устного народного творчества русского нижегородского населения. — Записки Чукотского краеведческого музея, вып. IV. Магадан, 1967, с. 67 (публикация записи Селюковой); Собрание народных песен П. В. Киреевского. Записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях, т. 1. Подготовка текстов, статья и комментарий А. Д. Соймонова. Л., 1977, №№ 43, 44 (далее сокращенно: Соймонов; здесь тексты переданы более точно, чем в ИП XVII); Современный русский фольклор Сибири. Новосибирск, 1979, с. 183—184 (публикация записи Зоркина и Осиповой); рукописный отдел ИРЛИ, р. V, колл. 268, п. 1, № 2 (запись Азбелева). Кроме упомянутых

посвящено несколько работ, но при всем внимательном отношении к материалу, исследователи не рассматривали вопросы, являющиеся, на наш взгляд, весьма существенными: 1) Почему из исторических песен XVII столетия только песня об отравлении Скопина превратилась в былинную? 2) Какой аспект исторической канвы реальных событий лег в основу центральной идеи былинны и в чем, собственно, состоит эта идея? 3) Почему песня о заслугах Скопина в национально-освободительной войне имела гораздо меньшую популярность, чем превратившаяся в былинную песня о его смерти? Ответы на такие вопросы могли бы способствовать уяснению сущности эпической поэтизации в русском эпосе. Проследим на нашем примере, как конкретно развивался этот процесс.

2

По письменным документам историческая основа фольклорных произведений о гибели М. В. Скопина может быть изложена схематически следующим образом.

Во главе собранного им на Севере России русского войска (и вместе с союзными шведскими полками) М. В. Скопин (племянник царя Василия Шуйского) очистил от интервентов, сторонников Лжедмитрия II и других отрядов значительную территорию, освободив несколько крупных городов и сняв блокаду Москвы. Популярность М. В. Скопина в народе и в армии была исключительно велика (в противоположность ненависти к Василию Шуйскому). Часть враждебных последнему войск прислала депутацию к Скопину, предлагая содействие в захвате власти. Эти предложения были Скопиным категорически отвергнуты. Но у Василия Шуйского появились подозрения и опасения относительно целей Скопина; против него интриговали завистники, в особенности брат царя Дмитрий Шуйский, бывший воеводой до назначения Скопина и потерпевший неудачу. Хотя Скопину надо было продолжать поход, царь вызывает его в Москву для воздания почестей. Близкие убеждали Скопина не ехать, сознавая опасность; вместе с тем отказ прибыть по царскому вызову был бы, конечно, интерпретирован врагами Скопина как подтверждение домыслов о его намерении отнять престол у Василия Шуйского. Скопин приехал в Москву, в честь его были устроены официальные торжества. Затем князь И. М. Воротынский пригласил его быть крестным кумом своего сына. Крестная кума — жена Дмитрия Шуйского (дочь Малюты Скуратова) — на пиру по случаю крестин поднесла ему кубок, выпив который Скопин почувствовал себя плохо. Его отвезли домой, где он умер, оплакиваемый матерью. Скопин был по требованию народа похоронен в Архангельском соборе Кремля.¹¹

Рассказы современников отражены, например, в пересказе Псковской летописью, где говорится, что «сотвориша пир дядия его, не яко любве ради желяху его, но убийства, и призваша, и яша, и пиша... Княгиня Дмитриева Шуйского Христина, Малютина дочь Скуратова...»¹² при-

39 записей мне известно четыре текста, к рассмотрению не привлекаемых: четырехстрочный отрывок — в кн.: Былины Печоры и Зимнего берега. М.—Л., 1961, № 56; два отредактированных текста, восходящих к песеннику Чулкова, — в кн.: Летописи русской литературы и древности, т. IV. М., 1862, с. 23—26; запись 1938 года, книжного происхождения, хранящаяся в Архиве Карельского филиала АН СССР (Петрозаводск) (р. III, оп. 1, колл. 7, № 64).

¹¹ См. подробный обзор и анализ письменных источников в статье: Иконников В. С. Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский. — Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца, кн. 1, Киев, 1879, с. 102—173.

¹² На самом деле она носила имя Екатерина. Искажение вызвано, вероятно, недослышанными сведениями о крестинном пиру, где Скопин был отравлен крестной кумой. На это первым обратил внимание С. М. Соловьев.

иде к нему с лестию, нося чашу меду со отравою. Он же незлюбивыи, печая в ней злаго совета по сродству, взем чашу и испит ю; в том часе начат сердце его терзати; вземше его свои и принесоша и в дом... и предаст дух свои...»¹³ Более обстоятельно о событии говорится в специальной повести. Но она следует уже не только за устными рассказами, но и за появившимися ко времени ее составления песнями о смерти М. В. Скопина, причем часть текста повести справедливо оценивалась исследователями как вольный пересказ такой песни, местами передающий ее дословно.¹⁴ В другом месте повести говорится и о причитаниях по умершем, есть даже их цитация. Хотя подобные пассажи составляют одно из традиционных явлений средневековой письменности и нередко текстуально следуют литературным клише, в данном случае есть достаточные основания предполагать, что частично повесть передает реальные воспоминания о причитаниях, звучавших именно по данному поводу (это тоже отмечалось исследователями).¹⁵

Предположение обращается в уверенность при сопоставлении данных повести с лиро-эпическим песенным отрывком, записанным в 1619—1620 годах для Ричарда Джемса: в повести упомянуто, в частности, о причитываниях купцов и предводителя союзного шведского войска. В песне говорится:

А расплачутца гости москвѣичи:
«А тепере наши головы загибли,
Что не стало у нас воеводы
Васильевича князя Михаила!»

А расплачутца свецкие немцы:
«Что не стало у нас воеводы
Васильевича князя Михаила!»

(ИП XVII, 30, ст. 3—6, 13—15)

Конечно, сами песенные формулы традиционны, но столь индивидуальная тематическая перекличка песни и повести при отсутствии какого-либо подобия текстуального сходства говорит о независимом восхождении к исторической реальности.

К реальности восходит и остальное содержание лиро-эпического отрывка. В. Ф. Ржига верно замечал, что «в сжатых словах девятнадцати стихов песня выражает думы и чувства современников».¹⁶ Своим лиризмом этот текст существенно превосходит остальные записанные варианты песен о Скопине.¹⁷ Б. А. Алборов, однако, верно подчеркивал, что «песня Джемса является не просто лирической, а лиро-эпической песней», что «в ней оба элемента (лирический и эпический) пока уравновешиваются», а «былинный размер и выражения, характерные для народной эпической поэзии указывают на то, что она прошла через руки профессионального певца», передавшего «содержание, известное ему из заплачек и других устных сказаний о смерти Скопина».¹⁸

Лирическое начало было весьма сильно и в других ранних песенных откликах, насколько можно судить не только по пересказу в повести, но

¹³ Псковские летописи, вып. 1. Приготовил к печати А. Н. Насонов. М.—Л., 1941, с. 125.

¹⁴ См. публикации по разным рукописям: Попов А. Н. Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в Хронографы русской редакции. М., 1869, с. 379—388; Русская историческая библиотека, т. XIII. Изд. 2-е, СПб., 1909, с. 1323—1348 (далее сокращенно: РИБ XIII); Моисеева Г. Н. Новый список исторической песни о Михаиле Скопине-Шуйском. — В кн.: Русский фольклор, т. XVIII, 1978, с. 208—209.

¹⁵ См.: Алборов Б. А. Песни о Михаиле Васильевиче Скопине-Шуйском. — Изв. Северокавказского пед. ин-та, т. II, Владикавказ, 1924, с. 139; Соколова В. К. Указ соч., с. 84.

¹⁶ Ржига В. Ф. Повесть и песни о Михаиле Скопине-Шуйском. — Изв. по РЯС, т. I. Л., 1928, кн. 1, с. 133.

¹⁷ См. о нем в особенности: Stief C. Studies in the Russian Historical Song. København, 1953, s. 47—53.

¹⁸ Алборов Б. А. Указ. соч., с. 141.

и по утверждению бывшего тогда в России голландского писателя Элиаса Геркмана: из песен, которые русские «поют в честь Скопина», видно, насколько твердо народ убежден, что Скопин «попал в руки изменников, отравивших его». ¹⁹ Записи XVIII—XX веков представляют уже собственно эпические песни.

Варианты эпической песни о смерти Скопина, не относящиеся к былинной обработке, мы подразделяем на следующие разновидности: 1) основная версия, восходящая к недошедшей первоначальной редакции песни; в составе этой версии три редакции: беломорская, колымская, предбылинная; 2) поволжская версия; 3) казачья версия. ²⁰

В первоначальной редакции песня имела, очевидно, экспозицию, где говорилось о победах Скопина, освобождении им русских городов. Следы этого сохранились в записях А. В. Маркова на Терском берегу Белого моря:

Ище взял-то Скопин ровно три города.

(ИП XVII, 57, ст. 3)

Названия двух городов здесь явно вымышлены, третий обозначен как «город кумы Малютихи-вдовы». Этим объяснена причина ее «великой» обиды, приведшей к отравлению Скопина. ²¹ Как видим, позднейшее наивное объяснение повода к злодеянию в сущности не так уж далеко от истины и скорее всего появилось в процессе переосмысления первоначального текста. Именно освобождение русских городов отрядами Скопина и вызвало его популярность, а как следствие ее — интригу, окопчившуюся поднесением отравленной чары дочерью Малюты Скуратова. Что настоящей причиной явилась если не прямая измена, то «великая обида» крайне непопулярных в народе бояр на Скопина в связи с его военными успехами, было, конечно, всем понятно, и песня об отравлении вполне могла ограничиться общими словами по этому поводу, не повествуя подробно о военных действиях.

Следы такой экспозиции видны и в записи Н. П. Леонтьева на Нижней Печоре:

Много Скопин по землям бывал,
Много Скопин городов выдал,
Не нашел он себе-ка поединчика.

(ИП XVII, 43, ст. 1—3)

После этой вводной фразы песня переходит к предупреждениям матери Скопина. ²² Хорошо передают их смысл две записи А. В. Маркова (одна

¹⁹ Сказания Массы и Геркмана о Смутном времени в России. СПб., 1874, с. 315. Не вдаюсь в обсуждение занимавшего некоторых историков вопроса, верным ли было это всенародное убеждение и действительно ли причиной внезапной смерти М. И. Скопина явилось отравление. Отсылаю интересующихся к обстоятельному разбору показаний русских и иностранных источников, выполненному В. С. Иконниковым. Здесь не только объяснены причины и обстоятельства отравления, но и указан основной компонент яда (широко применявшегося в те времена для подобных целей в странах Европы), симптомы действия которого описаны свидетелями гибели М. И. Скопина (см.: Иконников В. С. Указ. соч., с. 146—173). Неудавшаяся попытка отравить И. В. Болотникова, предпринятая незадолго до того окружением Василия Шуйского, вполне засвидетельствованная источниками и не вызывавшая сомнений, также иллюстрирует методы этой боярской группировки.

²⁰ Ср. близкую, но менее дифференцированную группировку у В. К. Соколовой (Соколова В. К. Указ. соч., с. 86).

²¹ В вариантах 58 и 59 аналогично: первый город «купеческий», второй — «первого царя» или «крестьянский», третий — «кумы да Малютихи».

²² В этом варианте они явно искажены:

«Уж ты ой еси, Скопин Федор Михайлович,
Не водись ты с девками со к.,
Не водись ты с женками со б.,
Погубят они твою буйну голову!»

(ИП XVII, 43, ст. 5—7)

от А. М. Крюковой, паспортные данные второй утрачены):

«Уж ты, душенька Михайло да ты Васильёвич,
Уж ты тот ли князь да Скопин-от!
Ты не езд, Скопин, да за Москву-реку:
Там поставят тебя-то ведь не на пир зовут,
Не на пир тебя зовут-то, не пировать с тобой...»

(ИП XVII, 35, ст. 5—9)

После упоминания о крестинах, на которые зовут Скопина, мать предостерегает его:

«Ты не пей-ко-се у их да зелёна вина,
Ты не кушай-ко у их всё есвы сахарныя:
Да уходит тебя кума, да доць Малютёва!»

(ИП XVII, 35, ст. 14—16)

Во второй записи мать Скопина, затем сестра, потом жена его предупреждают:

«Ты не езд-тко, Скопин, да за реку за Москву,
Ты ко той ли ко кумы ко Малютитихи;
Да уходит тя кума, кума Малютитиха!»

(ИП XVII, 52, ст. 5—7)

Очевидно близкие М. В. Скопина действительно настойчиво предостерегали его от поездки в Москву, «зная без сомнения тамошнее настроенье умов». ²³ Во всяком случае о предостережениях матери ясно говорится уже в повести, где плач ее оканчивается словами: «И сколько я тебе, чадо, в Олександрову слободу приказывала: не езд во град Москву, что лихи в Москве звери лютые, а пышат ядом змиинным изменничьим». ²⁴ Если эти слова в повести восходят к песне того времени, то значит уже в первом десятилетии после события песня содержала такие предупреждения (хотя бы *post factum*) и, может быть, усматривала причину смерти Скопина не только в зависти бояр, но и в измене их. Предупреждения в общей форме сохранены большинством вариантов песни и составили один из устойчивых ее мотивов (несомненно, под влиянием распространенности подобного мотива в эпосе).

Группа записей, о которой сейчас идет речь, выделяется тем, что только в них совершенно отсутствует вымышленный мотив похвалы героя как причины его гибели. Подробнее других о самом отравлении говорит вариант А. М. Крюковой; общее содержание его следующее.

Скопин едет «за Москву-реку», мать и жена уговаривают не ехать или, по крайней мере, только участвовать в крестинах, на которые приглашен, но не пить и не есть у дочери Малюты Скуратова; Скопин приезжает «ко князю-то ко московскому», который устроил ему торжественную встречу и пригласил на пир; герой, не подозревая дурного («да ничего-то все не думает»), принимает участие в крестинах («одержал же он своего восприемника»), после чего князь «на радости» собирает пир:

На своих-то князьей да он на бояров,
Для того-то собирает больше Скопина-
кума,
Для того ли-то князя Михайла
Васильёвича.
Да садит он его все во большо место,

Во большо его место да пше все к себе.
Пше тут ведь бояра всё зло подумали;
Розговорили они да всё княгиню тут,
Насыпали в стакап ему зелья лютого;
Подносила кума все ему крестовая.

(ИП XVII, 35, ст. 31—39)

Выпивая, Скопин все еще не ожидает злого умысла, но, почувствовав действие яда, бросает гневное обвинение: «опоила ты меня да зельём

²³ Иконников В. С. Указ. соч., с. 136.

²⁴ РИБ XIII, с. 1335.

лютым», просит отвезти его к матери, на прощанье сказав пригласившему его князю:

«Ишше я-то на вас-то да зла не думаю:
Уходила мня кума-злодейка зла,
Да злодейка та зла, да доць Малютина».

(ИП XVII, 35, ст. 52—54)

Скопин приезжает к матери и жене; войдя в палаты предупреждавшей его матери «сам слезно да уливаитеся»; совершив церковное покаяние «с души он скоро представился: да сторело у ёго-то тут ретивё серью».

В образе кумы — дочери эпически знаменитого злодеяниями Малюты Скуратова — как бы персонифицирована враждебная Скопину группа московских бояр, возглавляемая Василием и Дмитрием Шуйскими. Скопин мог не ехать из Александровой слободы на торжества в Москву, а отправиться в дальнейший поход, как то подсказывали соображения стратегической целесообразности.²⁵ Современниками трагическая ситуация была верно оценена, оценено было и душевное величие бескорыстного защитника родины, сделавшего выбор (в трех вариантах этой же группы мотив выбора вполне ясен, хотя и выражен довольно упрощенно в словах самого героя, который будто бы просто не хочет как крестный отец «прогневить» крестную мать).²⁶

Рассмотренные варианты (мы относим их к беломорской редакции основной версии) утратили много частных реалий, сохраненных другими записями, но лучше сохранили главное в идейном содержании песни, идущем от исторической действительности. Здесь присутствуют следующие мотивы: 1) герой является победителем, военные успехи героя послужили причиной его отравления; 2) близкие убеждают героя не ехать на торжество, где его могут изменнически погубить; 3) зная, что ему может грозить опасность, герой идет ей навстречу, дабы не дать повода для несправедливых обвинений; 4) из поведения героя следует, что он не верит в предательство, хотя и знает о возможности его; 5) исключительные почести, воздаваемые герою, явились для его завистников последним толчком к преступлению; 6) герою дают отравленное питье; 7) он возвращается к близким, которые укоряют его и оплакивают его смерть. Эта версия представлена в ИП XVII вариантами 35, 52, 57, 58 и 59, записанными на Терском и Зимнем берегах Белого моря, а также вариантом 43 с Нижней Печоры.²⁷ Ни одна из записей не дает хорошей сохранности всех мотивов, но тесная близость вариантов в совпадающих частях общего повествования указывает на их принадлежность единой редакции и позволяет гипотетически восстановить первоначальный состав основной версии произведения в целом.

Три варианта из перечисленных являются переходными к трем другим разновидностям песни. Так, печорский вариант 43 сохранил только мотивы 1, 2, 6 и 7, причем утрачено представление о социальной среде,

²⁵ См.: Иконников В. С. Указ. соч., с. 135.

²⁶ «Мне-ка цыра та принеть — дак самому живу не быть,
Мне другаредь не принеть — дак куму прогневить!»
Принимает тут Скопин за на праву руку,
Выпивал тут Скопин да на единой дух.

(ИП XVII, 52, ст. 31—34)

Сходно в вариантах 57 (ст. 51—54) и 59 (ст. 44—48) той же редакции. Этот мотив перешел и в казачью версию — песню о Ставре-Лавре, где присутствует, однако, и мотив похвалы на пиру, а мотив смерти героя утрачен и заменен наказанием кумы самим Ставром-Лавром (№№ 53—56).

²⁷ Условно сюда же может быть отнесен вариант М. С. Крюковой (Бородин-Липец II, 112): это индивидуальная импровизация, основанная на не слишком удачном соединении беломорской редакции с текстом Кирши Данилова, известным, вероятно, сказительнице из книжного источника.

к которой принадлежит сам герой и враги его. Дальнейшая трансформация сюжета — в колымской редакции (варианты ИП XVII №№ 48 и 49, а также записи Зоркина и Осиповой, Селюковой, Азбелева). Здесь полностью утрачен важный мотив 1, враги героя принадлежат иногородней купеческой среде, причины преступления непонятны, основная идея сведена к тому, что герой гибнет вследствие нарушения наказа матери не водиться с дурными людьми. Важная особенность этой редакции не в содержании ее, а бытовом применении и жанровой трансформации: все варианты записаны в функции обходной песни, причем три последних уже и по форме должны быть отнесены к песням обрядовым: после каждого их стиха исполнялся припев «да виноградь красно-зеленое да» (хотя везде сохранены имена Скопина и дочери Малюты Скуратова).²⁸

Если Колымская редакция появилась как следствие выпадения важных мотивов, отражавших историческую действительность, то другие редакции и версии, напротив, развились в результате ассоциативного приращения мотивов, исходными фактами непосредственно не продиктованных.²⁹

Из пяти вариантов следующей редакции (32, 34, 38, 50, 51) полностью паспортизована только одна запись (38) от Н. В. Кигачева (который усвоил через книжный источник текст Кирши Данилова). Места записи, известные приблизительно, относятся к разным регионам. Назовем эту редакцию предбылинной, к чему, как увидим, есть достаточные основания.

Состав эпизодов полнее всего представлен записью из Сольвычегодского уезда (34).

1) Мать и жена отговаривают Скопина ехать в Москву, убеждают не водиться «со князьями-боярами... со Малютвой дочерью Курлатовой... князя Дмитрия Петровича Шустовой женой».

2) Скопин «своей матушки не слушает», приезжает в Москву, здесь он

Скумился с кумой крестовую
С Малютвою дочерью Курлатовой,
С Курлатовой, Щербатовой,
Князя Дмитрия Петровича Шустовой женой.

(ИП XVII, 34, ст. 38—40)

²⁸ Переход эпических песен (былин и исторических) в обрядовые был засвидетельствован в разных местностях применительно к разным сюжетам. Касавшийся специально этого вопроса В. Ф. Миллер отмечал, что для «утилизации в качестве „виноградь“» такого рода песня подходила в случаях, когда «главное ее содержание не припоминалось с достаточной полнотой, тем более, что для обрядового исполнения ее необходимо приходилось сократить». (Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности, т. III. М.—Л., 1924, с. 351). В нашем случае (который В. Ф. Миллером не затрагивался) конкретный повод для такой утилизации, думается, в общем достаточно ясен: среди повогодних добропожеланий хозяину дома исполнялась песня, аллегорический смысл которой — предостеречь от того, чтобы доверяться заезжим купцам, стремившимся дешево скупать в этих местах пушнину, подлаивая местных жителей, промышлявших преимущественно охотой на пушного зверя.

²⁹ Переходным к одной из них является упоминавшийся выше вариант 59 с Терского берега. Здесь первый мотив реализован не в экспозиции песни, а подставлен на место пятого мотива: непосредственным поводом к отравлению Скопина служит то, что герой, выпив поднесенное вино, «прирасхвасталсе»: говорит, что не послушавшись предостережений близких, он поехал за Москву-реку и взял три города:

«Ище первой-от город купеческой взял,
А другой-от город крестьянской взял,
Ище третей — кумы тебя Малютичихи».

(ИП XVII, 59, ст. 32—34)

Вариант дефектный, нет оснований считать, что он прямо отразил промежуточную стадию между двумя редакциями, видимо, это результат влияния редакции, в которой мотив похвалы героя был разработан, хотя и не исторически достоверно, но поэтически оправданно.

3) На княжеском пиру бояре похваляются (в традициях былинного пира); Скопин противопоставляет их пустому бахвальству свою похвальбу: он «Москву причистил всю» (у Кирши Данилова: «очистил царство Московское и велико государство Российское» — 32).

4) Отравление трактуется как результат обидных слов Скопина:

За беду боярам слово показалось,
За досаду куме объявилось.

(ИП XVII, 34, ст. 63—64)

Кума велит отравить чару вина и поднести Скопину. У Кирши Данилова отраву подносит сама кума, но мотивировка аналогична:

А и тут боярам за беду стало,
В тот час они дело сделали:
Поддержули зелья лютого,
Подсыпали в стакан, в меды сладкие,
Подавали куме его крестовья.

(ИП XVII, 32, ст. 151—155)

5) Почувствовав отраву, Скопин уезжает с пира; мать, встречая его, причитывает:

«Не кума ли ты, дитятко, уподчивала,
Не крестова ли ты, дитятко, учествовала?»

(ИП XVII, 34, ст. 89—90)

Скопин умирает; его торжественно погребают в соборе Михаила Архангела, причем описаны и детали:

Клали его тело белое
Во ту фату мелкотравчату,
Клали его тело белое
Во ту колоду белодубову.

(ИП XVII, 34, ст. 94—97)

Сольвычегодский вариант не только полнее других по составу эпизодов, но и сохранил две уникальные реалии (в соответствии с исторической правдой): указание на погребение в Архангельском соборе Кремля, упоминание (хоть и в искаженной форме), что отравительница — жена Дмитрия Шуйского. Вариант Кирши Данилова тоже сохраняет важную реалию — указание на крестины у князя Воротынского (но она есть и в тексте Чулкова). В вариантах Чулкова и Помяловского (50 и 51) центральный эпизод несколько менее ясен: в первом похвальба Скопина задевает только его куму (хотя по смыслу должна была обидеть не ее, а бояр): Во втором похвальба изменена:

«Похвалюсь я добрым конем,
Своим копьём, саблей вострою,
Как пойду я на Литву, на врагов наших,
Я убью самого короля литовского!»

(ИП XVII, 51, ст. 13—16)

Из самого текста неясно, почему кума, услышав это, отравляет Скопина. Оба варианта начинаются прямо с пира (и не упоминают о погребении Скопина). Таков же состав эпизодов в тексте Кирши Данилова, но там опущение первого эпизода «возмещено» особой песней о подвигах Скопина (об этом подробно скажем далее).

Таким образом, отличия редакции обязаны преимущественно разработке мотива похвальбы на пиру. Важность этого подчеркивал еще В. Ф. Ржига, но не раскрывал «механизм» отхода от исторической реальности (частично объясненный позже К. Стифом). Процесс обязан художественной ассоциации: упоминание о пире (нужное в первоначальной редакции как указание на обстоятельства отравления) повлекло за собой описание самого пира в традиции былинного *locus communis* (в ва-

риантах 34 и 50 упомянут даже Владимир); сказав о традиционных похвальбах пирующих, нельзя было оставить безмолвным героя песни, ибо он-то действительно имел «право» на похвальбу; сведения о его заслугах вложены теперь в его уста и отпадает нужда в экспозиции, где о них шла речь. Реальная досада бояр на реальные подвиги Скопина как причина отравления была ясна в подтексте первоначальной редакции; теперь конфликт внешне упрощен и снижен: бояр задевает похвальба героя. Но отравительница — кума, поэтому интерес начинает концентрироваться на ней; однако с забвением реалий из текста становится неясно, в чем связь между ее действиями и настроениями бояр.

Видоизменение сюжета, обязанное введению былинного мотива похвальбы, облегчило последующую переработку песни в былинну. Прежде чем о ней говорить, упомянем о других версиях самой песни.

Поволжская версия представлена двумя сходными вариантами: 36 и 37. Перед нами переработка предбылинной редакции, появившейся довольно рано — когда некоторые реалии конфликта Скопина с Шуйскими и их окружением не были еще забыты. Состав эпизодов внешне почти тот же, что и у Кириши Данилова, но есть два радикальных отличия: 1) похвальба Скопина прямо направлена против его недоброжелателей: он угрожает Шуйским и Воротынским, 2) отравление не состоялось: Скопин предлагает куме самой выпить отравленное вино и срубает ей голову.³⁰

Казачья версия, записанная на Тереке, представлена четырьмя вариантами (53—56). По-видимому, она бытовала и в среде уральских казаков.³¹ Если отвлечься от второстепенных мотивов, обязанных посторонним источникам,³² то видно, что версия образовалась из предбылинной редакции основной версии: герой на пиру в ответ на традиционную похвальбу бояр похваляется своими военными заслугами, тогда женщина пытается его отравить (все исторические имена забыты), но он выплескивает ей в лицо отравленное питье (в концовке, помимо отмечавшегося воздействия посторонних источников, видно и влияние поволжской версии самой песни о Скопине).

Обе упомянутые версии содержат одинаковый сюжетный «дефект», зародившийся еще в предбылинной редакции основной версии: затемнявшееся там объяснение побуждений кумы, подносящей яд Скопину (он оскорбил не ее, а бояр), здесь затемнено совершенно: никаких связующих нитей между отравительницей и боярами уже нет, их объединяет

³⁰ Вариант 36 уникален упоминанием реального имени Алексея — крестника Скопина; упоминания боярских фамилий Шуйских и Воротынских верны, но бессмысленны в варианте 37 (см.: Соколов, 44, ст. 20—21). Достаточно ясно, что песня послужила объектом переработки, когда была еще богата историческими реалиями; ясно и то, что цель переработки — максимально заострить социальную направленность песни (даже в ущерб исторической достоверности). Можно поэтому думать, что своим появлением и сохранностью в Поволжье версия обязана крестьянским войнам под руководством С. Т. Разина и Е. И. Пугачева. Она бытовала, как видно, и не только здесь, так как повлияла на вариант 57 Терского берега: несмотря на сохранность в нем главных отличительных черт беломорской редакции, Скопин, прибыв на пир, обещает срубить голову куме, а выпив отраву исполняет свою угрозу. В торговых селах Терского берега, расположенных у самого моря, постоянно бывали заезжие купцы и команды судов, поэтому занос сюда версий и редакций, чуждых местной традиции, но повлиявших на отдельные ее варианты, легко объяснить (обязанные этой среде инородные вкрапления на фоне устойчивого местного репертуара постоянно попадались нам с Д. М. Балашовым в процессе записей здесь еще в 1960-х годах). Иначе объясняется, по-видимому, снесение Скопиным головы куме в варианте Н. В. Кигачева: он идет через книгу от Кириши Данилова, где действие яда на Скопина передано образно: «голова с плеч покатила» (ИП XVII, 32, ст. 168); стремление разъяснить повлекло за собой внесение желаемого нового смысла.

³¹ См. об этом: Соколова В. К. Указ. соч., с. 93.

³² О них см. там же, с. 92—94.

только присутствие на шпур.³³ Напрашивается вопрос: какая же обида нанесена героем самой отравительнице? Ответы на него содержит былина.

3

Былина об отравлении Скопина известна в девяти вариантах (ИП XVII, 39—42, 44—47; Астахова I, 51) и, судя по месту их записи, оформилась на Средней Печоре.³⁴ Как писал В. Ф. Миллер, «на Печоре в устах сказителей исторический кн. Скопин-Шуйский, народный герой Смутного времени, погибший преждевременной смертью и оплакиваемый народом, превратился в богатыря кн. Владимира, и вся эпическая обстановка — Киев, Владимир, Апраксия, Илья Муромец, Добрыня Никитич — явились на сцену из эпического склада. Яркий пример возникновения былины киевского цикла из очень позднего материала, из московской песни XVII века».³⁵ Это мнение разделялось всеми исследователями песни об отравлении Скопина. Различались лишь оценки качества былины. Так, Б. А. Алборов приходил к выводу, что народные певцы развили этот сюжет «в стройную былинку, ничем не уступающую лучшим былинам Владимирового цикла»;³⁶ по мнению же В. К. Соколовой, «превратившись в былинку, песня проиграла в художественном отношении».³⁷ Думается, что истина в данном случае посередине; важно иметь в виду, что число текстов былины невелико и среди них нет записей от первоклассных исполнителей. В. Ф. Миллер располагал четырьмя записями (включая сибирскую); пять записей позднейшего времени иллюстрируют уже процесс забывания на фоне начавшейся деградации былинной традиции.

Из анализа содержания былинных вариантов в их совокупности видно, что предбылинная редакция основной версии песни послужила материалом былинной обработки в том приблизительно составе эпизодов, какой представлен рассмотренным выше сольвычегодским вариантом (34). Однако в генезисе былины участвовала, очевидно, и беломорская редакция, так как присутствующий в ней и весьма важный в былине мотив выбора вариантами предбылинной редакции не сохранен.

³³ В. К. Соколова писала, что варианты, записанные на Тереке, отразили не только деформацию содержания, но и трансформацию жанра: историческая песня превратилась в бытовую балладу (Соколова В. К. Указ. соч., с. 94). А. В. Кулагина называет «типичной балладой» текст, относимый нами к Кольмской редакции — в противоположность небалладным текстам Р. Джемса и Кирши Данилова (Кулагина А. В. Русская народная баллада. М., 1977, с. 100). А. А. Дубровин относит к балладам все без исключения варианты, где речь идет об отравлении Скопина и пишет о переходе исторических баллад в бытовые (Дубровин А. А. Повесть о Михаиле Скопине-Шуйском и русское народно-поэтическое творчество. Автореферат. М., 1978, с. 8—9). Для нас это не имеет сейчас первостепенной важности, тем более что необходимо дальнейшее уточнение самих жанровых границ: после работы Ф. М. Селиванова, вновь серьезно поставившего вопрос о жанре исторических песен, само существование такого жанра все еще временами оспаривается (см.: Селиванов Ф. М. О специфике исторической песни. — В кн.: Специфика фольклорных жанров. Отв. ред. Б. П. Кирдан. М., 1973, с. 52—67; Балашов Д. М. О родовой и видовой систематизации фольклора. — Русский фольклор, т. XVII, с. 29—30). Считаю, однако, совершенно неоправданной проявляющуюся иногда тенденцию относить к жанру баллады и собственно былинную обработку сюжета о смерти Скопина.

³⁴ Вариант 39, записанный С. И. Гуляевым на Алтае, принадлежит традиции, занесенной сюда с севера Европейской России, что было выяснено еще самим собирателем. По справедливому мнению В. К. Соколовой, «этот вариант фиксирует, возможно, начало той переработки, которой подверглась песня на севере» (Соколова В. К. Указ. соч., с. 89).

³⁵ Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности, т. II. М., 1910, с. 288.

³⁶ Алборов Б. А. Указ. соч., с. 163.

³⁷ Соколова В. К. Указ. соч., с. 90.

Главное внешнее отличие всех былинных вариантов от песенных: похвальба Скопина на пиру оказывается оскорбительной для дочери (или жены) Малюты, отравление выглядит как ее личная месть за нанесенную обиду.³⁸ Сначала в этой похвальбе обычно говорится о военных победах, но оканчивается она всегда унижением Малютиной дочери:

«Да и много Скопин да по землям бывал,
Кабы много Скопин городов бирал,
Да не взявши от города не отъезживал,
Не боялся Скопин да двадцати полков,
Двадцати пяти полков, да полков тысячных;
Да Малютина князя во служенье брал,
Да Малютну Скурлатьевну во служаюцьки,
Чашки-ложки я мыть да повареюцьки».

(ИП XVII, 46, ст. 1—8)

В таком виде это место присутствует в четырех записях (ИП XVII, 40, 46, 47; Астахова, I, 51), близких текстуально и по составу. Здесь, по-видимому, отразилась более ранняя стадия обработки сюжета в былинной манере по сравнению со второй группой записей. Но в ней наиболее полный по составу эпизодов вариант 45 позволяет лучше видеть общее внешнее направление этой обработки.

Подробное развитие получил образ матери Скопина, что привело к появлению ряда новых по сравнению с песней эпизодов. В варианте 45 всего их семь: 1) у князя Владимира родилось «чадо», нужен кум, Добрыню посылают за Скопиным; 2) Добрыня приезжает «в Малу Галичу» (в теремах Скопина он дважды обознается, думая, что встретил его матушку) и передает приглашение Владимира; 3) Скопин просит благословения у матери, она сначала отказывает, говоря, что он «во хмелю да не сурядливой», а в Киеве «злые бояришка подмолвцики», но Скопин приезжает в Киев; 4) окрестив младенца, пируют, все похваляются, Скопин произносит свою похвальбу, причем здесь (как и в остальных вариантах этой группы) говорит, что Малютину дочь он держал «полюбовницей»; 5) она подносит Скопину отравленную чару; 6) мать оплакивает и хоронит сына; 7) затем она едет в Киев, требует выдать отравительницу и расправляется с ней.

В других вариантах этой группы некоторые эпизоды разработаны подробнее. Так, в записях 42 и 44 описание похорон несомненно представляет собой трансформацию соответствующей реалии, сохраненной песенным вариантом 34:

Преставился Скопин сын Михайлович,
Да сделали ему гроб да право вечной дом,
Наверх обтянули да хрущатой камкой,
Да хоронили Скопина сына Михайловича.

(ИП XVII, 44, ст. 119—122)

Во второй записи виднее сущность народного отношения к герою былинны:

Хоронили Скопина сына Иванова,
Украшали его по заслуге его:
В буйну́ голову́ клали меч-кладенець,
Во праву́ руку́ да саблю вострую,

³⁸ В алтайской записи С. И. Гуляева похвальба Скопина касается ее отца:

«Брал я Малюту за черны кудри,
Бил я Малюту о сыру землю,
За тое за измену за великую».

(ИП XVII, 39, ст. 27—30)

А во леву руку клалп тугой лук с каленбй
стрелой,
 А во резвы ноги копёицо бурзомеческо.
 (ИП XVII, 42, ст. 111—116)

В той или иной форме каждый из былинных вариантов (кроме основательно забытого № 41) сохраняет память о крестинах; например, в записи 44 эта тема обыгрывается цинично самой дочерью Малюты: неся отравленную чару, она «во левой руке выносит свое цядо милое» и с поклоном обращается к Скопину:

«Уж ты ой есь, Скопин да сын Михайлов!
 Поздравить надо нам любима крестника».
 (ИП XVII, 44, ст. 64—65)

Еще более выпукло предстает образ отравительницы в другом варианте:

«Да вчера мы ведь с кумушкой кумилисе,
 Да сегодня ведь хрестника поздравить надь».

 Наливала она цяру зелена вина,
 Наливала не малу — полтора ведра,
 Да положила она тут зелья лютого,
 Да положила она сала зменного,
 Да подносит Скопину сыну Ивановичу,
 Поближешенько она да придвигаетсе,
 Понижешенько она да покланяетсе:
 «Ох ты ой есь, Скопин да сын Ивановиць!
 Уж ты выкушай цяру да зелена вина».
 (ИП XVII, 46, ст. 17—18, 24—32)

Важный мотив выбора, отразивший в песне, как уже говорилось, реальную ситуацию, в которой оказался исторический М. В. Скопин-Шуйский (и утраченный в известных нам вариантах предбылинной редакции), сохранен и подчеркнут почти всеми вариантами самой былины:

Ай-я говорит ле Скопін да такovy слова:
 «Ох ты ой еси, солнышко Владимир-князь!
 А ще не пить мне-ка цяры — виновату быть,
 А ще как выпить мне цяру — живому не быть».
 А ще как берет Скопін во праву руку,
 А ще как вышел Скопін к едину духу.
 (ИП XVII, 41, ст. 79—84)

В других записях значение этого мотива акцентировано обращением к богатырям и к дружине:

«Ох вы ой есь, дружинушка хоробрая!
 Вы хоробрая дружина да заговорная!
 Уж вы русьские могущие богатыри!
 Уж как пить мне-ка цяра — живому не быть,
 А не пить мне-ка цяра — дак виновату быть.
 Уж я выпою как цяру да зелена вина,
 Вы тащите меня да вон на улицу,
 Посадите меня вы на добра коня,
 Привяжите меня да ко добру коню,
 Спроводите меня да ко свою двору,
 Пусть и знат про меня да родна матушка».
 (ИП XVII, 46, ст. 37—47)

Следует согласиться с тем, что по сравнению с песней былина утратила «историческую конкретность», но лишь отчасти — с тем, что она утратила «предельно сжатую, но четкую характеристику образов». ³⁹ Образ героя и персонифицировавший враждебные ему силы образ отрави-

³⁹ Соколова В. К. Указ. соч., с. 90.

тельницы в своих главных чертах былиной обрисованы более четко. Подтекст, явствующий из текста, объясняет, казалось бы, странное поведение героя: видно, что и сам Скопин и мать его догадываются, что предстоит; потому она не хочет его пустить; он грозит уехать без благословения, ибо если он не поедет выпить чашу, которая ждет его, то станет «виноват», оправдав наговоры недоброжелателей. Он не уклоняется и не стремится смягчить конфликт. Напротив, сам обостряет его, намеренно задевая будущую отравительницу. Различия в способе похвалой оскорбить ее (при стабильности в похвалбе мотива военных заслуг) свидетельствуют, что для певцов не важны сами по себе слова о том, что Скопин якобы держал ее «служанкой» или «полюбовницей», а важно презрение, выраженное в его словах по отношению к тем, кого олицетворяет на пиру дочь Малюты Скуратова.

Симпатии былины совершенно явно на стороне героя и его матери. То, что именно образ матери получил такое развитие, подчеркивает нравственную правоту героя былины.⁴⁰

Если в ранних редакциях песни встречаются упоминания о неведении Скопина относительно того, что ему поднесена отравка, то в былине, напротив, акцентируется противоположное: отравленная чара не оставляет сомнений своими внешними признаками:

Говорит Скопин сын Иванович:
 «Глядите, дружья-братья-приятели,
 во чару позолочену!
 По бокам-то у чары огонь горит,
 По середочке чары ключ кипит.
 Если не пить эту чару — виновату быть,
 А если пить эту чару — живому не быть!»
 Понадеялся Скопин на могуту-силу,
 Берет-то чару рукой правою,
 Перелаживат в руку левую,
 Крестился рукой правою:
 «Пресвята божья мати богородица!
 Пособи мне-ка нести такой тягости.
 Стоял я за веру за Христовую,
 Держался креста распятого».
 Пьет-то чару ко едину духу.

(III XVII, 42, ст. 67—81)

Заметим, что ни в одном варианте былины не поясняется, почему и в чем Скопин окажется «виноват», если не выпьет подносимую чару, хотя сам этот мотив всюду подчеркивается — так же как подчеркиваются и признаки ядовитого питья.

Достаточно ясно, что былина дает эпическое переосмысление центрального конфликта. Именно в том, что Скопин принимает и выпивает чару, состоит главный его подвиг. Эпическое величие героя, его исключительность, поставившая Скопина в один ряд с богатырями Киевской Руси, обусловлены не военными его победами для освобождения родины, хотя без них он не имел бы права на свое место в эпосе. Военные победы такого же значения были одержаны и другими героями Смутного времени уже после гибели Скопина, и именно их, а не его успехи сыграли в войне решающую роль. Но решающие военные победы оказались подготовлены победой нравственной.

⁴⁰ Нельзя поэтому считать, что былина об отравлении Скопина «обрисовывает его по существу как насильника и хвастуна», хотя внешне это именно так могло бы представиться, причем внешне верно и то, что «присутствующая на пиру дочь Малюты оскорблена и возмущена его словами» (Сokolova В. К. Указ. соч., с. 90). Внутренний смысл конфликта раскрывается не этим, а прежде всего настойчиво подчеркиваемой темой выбора, на что не было обращено внимание исследователей былины.

Думается, что подлинное значение М. В. Скопина в истории России оказалось народом понято вернее, чем некоторыми профессиональными историками. В тяжкое время всеобщей «смуты», когда борьба за власть между разного рода самозванцами и претендовавшими на законность (но мало различавшимися степенью беспринципности) правителями и военачальниками приняла формы ожесточенные и уродливые, нравственный подвиг был для народа не менее важен, чем подвиги воинские.

В песне, сохранявшей сначала верность частным историческим реалиям, центральный конфликт не был еще обнажен. Песня описывала, так сказать, «внешние факты», ибо всем ясна была их внутренняя сущность. По мере забывания деталей на географической периферии искажался и смысл песни. Примеры тому — поволжская и казачья версии, отчасти — колымская редакция. Новгородские земли не были периферией. Скопин собрал свое войско как раз здесь, и из Новгорода он начал свой победоносный поход. Неудивительно, что историческая память о нем сохранялась дольше среди потомков тех, кто составлял основу его армии. По свидетельствам современников, именно в ней его прочили на престол вместо Василия Шуйского.⁴¹ Но сам Скопин не разделял этих настроений, заботясь только о выполнении долга, что засвидетельствовано в летописи: «Он же, беззловивны ни во уме сего помысли еже о царстве, по токмо еже пострадати противу безбожных за божия церкви и за царя своего дядю, и за все православное христианство».⁴²

Современники и их потомки понимали, что исключительность Скопина проявилась в его нежелании противозаконно захватить власть (хотя он имел к тому реальную возможность), в его готовности рискнуть жизнью ради доказательства этого нежелания, вопреки клевете своих врагов, и в смерти во имя нравственной над ними победы. В народном сознании утрачивались, конечно, детали исторической ситуации, но надолго закрепилось общее понимание исключительности героя: победитель, защитник родины доказал свою высокую правоту, приняв смерть от заслуживающих презрения недоброжелателей. На основе сохранявшихся еще в устной традиции немногих реалий и пользуясь средствами былинной поэтики невозможно было передать это прямо. Былина передала сущность через условность.

Исследователи обращали должное внимание на весьма значительные заимствования из других былин в былине об отравлении Скопина: и поездка Добрыни за героем по поручению князя Владимира, и то, что Добрыня в одном варианте дважды принимает служанок за мать героя, и то, что мать его приобрела черты поляницы, что она осуществляет возмездие после его гибели (и даже сказочный по происхождению эпизод оживления Скопина в одном из вариантов), как и ряд других мотивов, — все это, конечно, не имеет прямого отношения к исторической основе былины. Но можно было бы показать, что в той или иной степени каждое из этих заимствований несет художественную «нагрузку», служебную по отношению к центральной идее былины. Как верно писал А. П. Скафтымов по отношению к былине о Кострюке, «забывая исторические подробности, песня пополнялась иными приемами художественной техники слагателя, всасывая в себя ходячие формулы его искусства».⁴³ Сейчас мы не станем на этом задерживаться, поскольку процесс отбора и консолидации заимствований остался здесь незавершенным. При большой стабильности центральной части повествования состав привнесенных эпизодов в былине неустойчив: хотя варианты распадаются на две основные

⁴¹ См.: Иконников В. С. Указ. соч., с. 134.

⁴² Псковские летописи, вып. 1, с. 125.

⁴³ Скафтымов А. П. Указ. соч., с. 105.

группы, почти каждый из них даже внутри своей группы более или менее отличается от других не только по оформлению, но и по составу.

Былина была достигнута записями до того, как «отстоялась», а настоящему «отстояться» она не успела из-за угасания былинной традиции. Пожалуй, именно благодаря этому варианты былины о смерти Скопина дают особенно наглядную иллюстрацию правильности общего наблюдения А. П. Скафтымова: «Сохраняя главный выдвинувшийся или поразивший эмоционально-психологический стержень и выражающую его основную сюжетную ситуацию, былина вольнее распоряжается более отдаленными и, с этой точки зрения, второстепенными деталями, или совершенно опуская их или пользуясь ими как подсобным материалом к построению главного духовного эффекта и по мере надобности и пригодности применяя разные, но равнозначные положения то в качестве опричинивающей мотивировки главного поступка, то в качестве предварительного настраивающего и интригующего средства, то в виде резонирующего фона или рельефа. Так происходит перестройка сюжетной схемы в сторону наибольшей и исключительной сосредоточенности на основном эмоционально-эстетическом эффекте».⁴⁴

4

Необходимо коснуться еще песни о военных подвигах Скопина (ИП XVII, 31—33, 60—63).⁴⁵ Насколько позволяют судить записанные варианты, она не была переработана в былинку, но одна из линий эволюции указывает на предпринимавшиеся в этом направлении попытки, причем здесь проявились аналогичные приемы сказительной работы.

Первоначальная версия представлена записями Кириши Данилова, Суханова и Габышева (ИП XVII, 32, 31, 33). Историческая основа передана более полно текстом Кириши; две последних записи кое в чем более точные, но много опускающие, относят, однако, все события ко времени Ивана Грозного. Достаточно ясно, что уже к середине XVIII века песня о подвигах Скопина хуже сохраняла историческое правдоподобие, чем песня о его отравлении. Упоминание о пении славы в конце варианта

⁴⁴ Там же, с. 102.

⁴⁵ В. Ф. Ржига, впрочем, расценивал ее варианты как фрагменты первоначально единой песни о подвигах и об отравлении. — Песни, сохранившейся целиком только в сборнике Кириши Данилова. Это мнение опровергается рядом соображений. 1) Как мы видели, песня об отравлении в первоначальной редакции основной версии имела вступление, которого нет у Кириши Данилова: повествование об отравлении здесь прямо начинается с пира. 2) Только у Кириши Данилова похвальба Скопина на пиру завершается фразой:

«Еще ли мне славу поют до веку,
От старого до малого,
А от малого до веку моего!»

(ИП XVII, 32, ст. 148—150)

Здесь несомненное влияние концовки предшествующей песни о подвигах Скопина:

И велику славу до веку поют
Скопину князю Михайлу Васильевичу.

(ст. 121-122)

Такая концовка часто употреблялась в былинах, но без того, чтобы продолжать за ней повествование о том же герое. 3) Само соединение достаточно заметно у Кириши Данилова некоторой неловкостью смыслового перескока в тексте: непосредственно за пением великой славы Скопину:

Как бы малое время замешкавши,
А во той же славной каменной Москвы...

— крестят княжича.

Кириш Данилова отражает, может быть, не только поэтическую традицию, но и реальность торжественной встречи М. В. Скопина в Москве. В. Ф. Миллер резонно замечал, что «вероятно Скопину фактически пели славу при этом случае». ⁴⁶ Дошедшая до нас песня могла быть специально для этого случая сочинена. Позже она забывалась гораздо быстрее, чем песня об отравлении, потому что победы М. В. Скопина не были явлением столь исключительным.

Отход от исторической правды сопровождался контаминациями. Так, в вариантах Т. Г. Рябина (ИП XVII, № 61—62) Скопину оказывает помощь не военный отряд, а Микитушка Романович, действующий колдовским образом — как Волх Всеславьевич и Роман Митриевич в былинах о Волхе и о братьях Ливиках. Использование былинного материала здесь весьма существенно (половина варианта 61 текстуально соответствует названным былинам). Но это результат внешнего воздействия былинной традиции на давно существовавшую песню: в произведении нет оригинальной стержневой идеи, центр тяжести перемещается с действий Скопина на колдовские способности Микиты Романовича. Контаминация могла содействовать некоторому оживлению интереса к забывшейся песне, но решающего значения не имела: ни от потомков И. Т. Рябина, ни от других сказителей Прионежья эта песня уже не была записана.

Однако имя Скопина вошло в эпос не только с былинной о его смерти; среди имен русских богатырей оно присутствует и по другим поводам (Скопин оказывается на богатырской заставе при Илье Муромце, участвует в свадьбе Владимира и привезенной Дунаем Апраксии, ⁴⁷ указывает невесту для Владимира). ⁴⁸ Можно с полным правом сказать, что М. В. Скопин — единственный из исторических деятелей XVII века, введенный народом в былинный эпос, и что главная причина этого — эпическая исключительность обстоятельств его гибели.

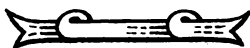
Судьба же песни о военных успехах М. В. Скопина — косвенное подтверждение приведенных выше соображений относительно центральной идеи былины о нем и причин введения этого героя в сонм богатырей русского эпоса: нравственный подвиг М. В. Скопина оказался для народа важнее военных побед. Скорее всего и сама песня о военных успехах сохранялась в репертуаре преимущественно благодаря тому, что именно Скопин был ее главным героем.

Разобранный пример позволил конкретно проследить эволюционный путь жанровых трансформаций: устные рассказы современников события и лиро-эпические песни → историческая песня → былина (боковые линии: историческая песня → обрядовая колядная песня; историческая песня → баллада). Перед нами наиболее ясный и простой пример появления былины на основе исторического факта через посредство произведений иной жанровой принадлежности и с использованием сюжетного наследия былинной традиции.

⁴⁶ Миллер В. Ф. Исторические песни из Сибири. — Изв. ОРЯС, т. XI. СПб., 1904, кн. 1, с. 31.

⁴⁷ См. об этом специально: Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности, т. II, с. 285. Скопин попал в качестве действующего лица и в песню о взятии Азова (ИП XVII, 98).

⁴⁸ Былины Печоры и Зимнего берега, № 33.



ПОЛЕМИКА

Ф. Я. Прийма

НУЖНА ЛИ ЗДЕСЬ ПОСПЕШНОСТЬ?

В № 3 журнала «Русская литература» за 1981 год в разделе «Полемика» опубликована статья Л. А. Дмитриева «К вопросу об истории открытия рукописи „Слова о полку Игореве“». Поводом для написания этой статьи послужила относительно недавно увидевшая свет книга Г. Н. Моисеевой «Спасо-Ярославский хронограф и „Слово о полку Игореве“» (Л., 1976). Главным же предметом исследования Г. Н. Моисеевой явилось оставшееся неизданным географическое и одновременно историографическое сочинение малоизвестного литературного деятеля XVIII века В. В. Крашенинникова «Описание земноводного круга». Любопытное во многих отношениях сочинение В. В. Крашенинникова, написанное в конце 40-х—начале 50-х годов XVIII века, привлекло внимание исследовательницы прежде всего тем, что в нем неоднократно цитируется «Спасо-Ярославский хронограф», рукописью которого, по мнению подавляющего большинства специалистов, открывался конволют, в котором находилась также и замыкавшая его рукопись «Слова о полку Игореве». Изучение труда В. В. Крашенинникова позволило Г. Н. Моисеевой поставить и осветить, а отчасти и разрешить ряд непросясненных вопросов, связанных с открытием и изучением Песни об Игоревом походе.

Отвечая в 1813 году на вопрос о происхождении и первоначальном местонахождении рукописи «Слова», последний ее владелец А. И. Мусин-Пушкин (1744—1817) писал: «До обращения Спасо-Ярославского монастыря в архиерейский дом (1788 год, — Ф. П.) управлял оным архимандрит Иоиль, муж с просвещением и любитель словесности; по уничтожении штата остался он в том монастыре на обещании до смерти своей. В последние годы находился он в недостатке, а по тому случаю комиссионер мой купил у него все русские книги, в коих в одной под № 323, под названием Хронограф, в конце найдено „Слово о полку Игореве“».¹

Известно, что ответ этот не вполне удовлетворил Калайдовича: слова Мусина-Пушкина о том, что Спасо-Ярославский Хронограф входил ранее в состав личной библиотеки Иоила Быковского, несколько расходились со следующим утверждением Н. М. Карамзина, относящимся к 1801 году: «За несколько лет перед сим в одном монастырском архиве нашлось древнее русское сочинение, достойное Оссiana и называемое „Песнью воинам Игоря“».²

Логично предполагать поэтому, что первое время после приобретения уникальной рукописи А. И. Мусин-Пушкин не очень уж скрывал от близких ему лиц действительное место ее первоначального нахождения — Спасо-Ярославский «монастырский архив». В те времена ценителям «древностей российских» лишь в редчайших случаях удавалось ознакомиться с сокровищами монастырских книгохранилищ. Известно, что в 1809 году первый русский палеограф А. И. Ермолаев в чисто научных целях «похитил» из книгохранилища Кирилло-Белозерского монастыря рукописное «Хождение игумена Даниила» и сразу же поставил об этом в известность митрополита Евгения Болховитинова, который искренне радовался тому, что с этой драгоценной рукописью получили, наконец, возможность ознакомиться филологи-специалисты.³

В начале 90-х годов XVIII века Мусина-Пушкина не приводил в смущение вопрос, где найдена рукопись «Слова». Болезненно стал он реагировать на него позднее, особенно после того, как в 1797 году назначенный на должность обер-прокурора св. Синода князь В. А. Хованский возбудил обвинение против Мусина-Пушкина в присвоении монастырских рукописей.⁴

Прежде чем обратиться с подобным вопросом к Мусину-Пушкину, Калайдо-

российских при Московском университете, ч. II. М., 1824, с. 35—36.

² Карамзин Н. М. Пантеон русских авторов, т. I. СПб., 1801.

³ См.: ГПБ, ф. 328 (К. Ф. Калайдовича), сд. хр. 366.

⁴ См.: Русская литература, 1963, № 3, с. 231—232.

¹ Калайдович К. Ф. Библиографические сведения о жизни, ученых трудах и собрании российских древностей гр. А. И. Мусина-Пушкина. — Записки и труды Общества истории и древностей

вич обсуждал его с такими причастными к первому изданию древнего памятника лицами, как Н. Н. Бантыш-Каменский, А. Ф. Малиновский и Н. М. Карамзин, и в силу этого опрашиваемый граф дать заведомо ложный ответ не мог. Он понимал, что новые свои показания надо по возможности приблизить к тем данным, которые уже были известны небольшому кругу «посвященных» лиц, а через них, возможно, и самому Калайдовичу. Да, родословная рукописи связана со Спасо-Ярославским монастырем, но принадлежала она не монастырю, а его настоятелю Иоилю, у которого и была Мусиным-Пушкиным куплена. В этом уклончивом ответе содержалось все же зерно истины. Отважиться на раскрытие истины в полном ее объеме, зная, что она станет достоянием публики (Калайдович намеревался зафиксировать историю открытия рукописи «Слова» в официальном акте), Мусин-Пушкин также не мог. Истина, сплона выданная, способна была нанести непоправимый ущерб репутации сиятельного графа.

Ни сам Калайдович, опубликовавший показания Мусина-Пушкина в 1824 году, через семь лет после смерти последнего, ни современники этого ученого-энтузиаста не подвергли их критике, хотя и не подтвердили их какими-либо достоверными данными.

Ответ Мусина-Пушкина Калайдовичу впервые был подвергнут сомнениям в 1887 году Е. В. Барсовым в его широко известном труде о «Слове». Упомянув ссылку Мусина-Пушкина на Иоиля, Барсов писал: «Ни в архиве, ни в библиотеке, ни даже в преданиях Спасо-Ярославского монастыря не сохранилось ни малейших следов о каком бы то ни было просвещении и любви к словесности этого мужа. . . Речь о необыкновенном просвещении этого мужа заведена лишь для отвода глаз, во избежание нареkania, что обер-прокурор св. Синода обирает монастырские библиотеки».⁵

Отводя кандидатуру архимандрита Иоиля как не идущую к делу, Барсов вместе с тем внушал читателю также мысль о том, что и речь о Спасо-Ярославском монастыре также была заведена Мусиным-Пушкиным «лишь для отвода глаз».

В дореволюционной филологической науке подчеркнутый скептицизм Барсова принимался на веру. Первое серьезное критическое замечание в адрес автора книги «„Слово о полку Игореве“ как художественный памятник Киевской дружинной Руси» было высказано в 1920 году В. В. Даниловым. В его статье «Архимандрит Иоиль» была документально аргументирована несостоятельность суждений Барсова о полной безвестности Иоиля

Быковского в истории Спасо-Ярославского монастыря.⁶ В докладе 1953 года автора этих строк, а затем и в его статье «К истории открытия „Слова о полку Игореве“» (1956), построенных на рукописных материалах XVIII века («Дневника» Арсения Берещагина и сборника стихотворений студентов Ярославской духовной семинарии), архимандрит Иоиль выступал в облике «мужа с просвещением и любителя словесности».⁷ В двух работах В. В. Лукьянова, 1956 и 1967 года, был установлен любопытнейший факт издания Иоилем собственного компилятивного сочинения «Истина или выписка о истине» и частично реконструирована библиотека ученого архимандрита, свидетельствующая, кстати сказать, об устойчивом интересе его к сочинениям на историческую тему.⁸

Пафос работ В. В. Данилова, Ф. Я. Примы и В. В. Лукьянова состоял в своеобразной реабилитации Иоиля Быковского как одного из образованнейших священнослужителей XVIII века; вопрос о том, был ли Хронограф с рукописью «Слова» собственностью Иоиля или же он входил в состав книгохранилища Спасо-Ярославского монастыря, в названных работах не затрагивался. Заслуга постановки этого вопроса принадлежала Е. М. Караваевой. Изучая в конце 50-х годов собрание письменных источников ГИМа, исследовательница обратила внимание на то, что в обнаруженной ею описи книг и рукописей Спасо-Ярославского монастыря, составленной летом 1788 года, наименования четырех рукописей («249. Часослов; 274. Псалтырь; 280. Аввы Дорорея (поучения); 286. Хронограф в десть») снабжены (каждая) следующей пометой на полях: «За ветхостью и согнитием уничтожена».⁹ Абсурдность утверждения о «согнитии» этих рукописей подсказывалась уже тем, что три из них были пергаменными. Мистификаторский характер помет о ветхости четырех рукописей Е. М. Караваева видела также и в том, что подлинная ветхость тех или иных рукописей монастыря по традиции отмечалась вслед за их наименованием, а не на полях описи. «Хронограф в десть», включенный в описи 1788 года в число

⁶ См.: Д а н и л о в В. В. Архимандрит Иоиль (к открытию «Слова о полку Игореве»). — Дела и дни, кн. 1. Пб., 1920, с. 389—391.

⁷ См.: Т О Д Р Л, т. XII, 1956, с. 50.

⁸ См.: Л у к љ я н о в В. В. 1) Первый владелец рукописи «Слова о полку Игореве» — Иоиль Быковский. — Т О Д Р Л, т. XII, 1956, с. 42—45; 2) Библиотека Иоиля Быковского. — В кн.: Древнерусская литература и ее связи с новым временем. М., 1967, с. 49—53.

⁹ К а р а в а е в а Е. М. Хронограф Спасо-Ярославского монастыря в описи 1788 года. — Т О Д Р Л, т. XVI, 1960, с. 83.

⁵ Барсов Е. В. «Слово о полку Игореве» как художественный памятник Киевской дружинной Руси, т. I. М., 1887, с. 61.

четырёх, якобы уничтоженных «за ветхостию» рукописей Спасо-Ярославского монастыря, по справедливому мнению Е. М. Караваевой,¹⁰ как раз и был Хронографом со «Словом о полку Игореве», который оказался в руках А. И. Мусина-Пушкина. Е. М. Караваева считала, что в связи с упразднением Спасо-Ярославского монастыря и перемещением архиепiscopalной кафедры из Ростова в Ярославль (1788) архимандрит Иоиль не решался передать самые ценные рукописи в руки новых хозяев. Поэтому-то он, создав видимость «согнания» четырёх рукописей, решил передать их Мусину-Пушкину. Серьезную корректировку и ценные дополнения в эту концепцию внесла Г. Н. Моисеева, обнаружившая в 1974 году Опись книг и рукописей Спасо-Ярославского монастыря 1787 года, в которой названные четыре рукописи первоначально значились как *отданные*. С достаточным основанием исследовательница пришла к следующему выводу: «Такая приписка позволяет предположить, что отдавшие эти рукописи надеялись их получить обратно».¹¹ Рукописи были выданы во временное пользование не позднее осени 1787 года, момента составления описи, но они могли выбыть из монастырского книгохранилища и значительно ранее. Призная бесспорность передачи монастырских рукописей в руки самого преуспевающего (в смысле служебной карьеры) из уроженцев Ярославского края, Г. Н. Моисеева отмечает: «Может быть, Иоиль и был причастен к этому акту и делал это из добрых побуждений, полагая, что в «Собрании российских древностей» А. И. Мусина-Пушкина эти рукописи найдут лучшее применение, чем в монастырской ризнице. Но возможно, что к передаче рукописей имел большее отношение переехавший из Ростова в Ярославль в 1787 году архиепископ Арсений Верещагин, который был близким другом семейства Мусиных-Пушкиных».¹²

Проделанный Г. Н. Моисеевой сопоставительный анализ двух описей (1787 и 1788 годов) позволил ей правильно объяснить вопиющее расхождение между ними в констатации состояния одних и тех же рукописей («отданы» и «уничтожены»). Правда, скорее всего в 1788 году это противоречие было устранено: заинтересованными лицами приписки «отдан» и «отдана» в описи 1787 года в четырех случаях были тщательно выскоблены и только в 1975 году по инициативе Г. Н. Моисеевой при помощи современных методов фотоанализа восстановлены.

В монографии Г. Н. Моисеевой фактически очерчены контуры двух обособлен-

ных друг от друга стадий в перемещении Хронографа с Игоревой песней из монастырской библиотеки в собрание российских древностей Мусина-Пушкина: 1) передача рукописи во временное пользование Мусину-Пушкину; 2) окончательное присвоение рукописи Мусиным-Пушкиным с последующим вслед за этим мнимым «уничтожением» ее.

В истории открытия «Слова о полку Игореве» остается еще немало непроясненных и даже загадочных эпизодов, ждущих своих исследователей. Но никто из них отныне не сможет игнорировать отмеченные выше открытия Г. Н. Моисеевой.

Следует, впрочем, указать также на одну неточную формулировку в том месте книги Г. Н. Моисеевой, которое приводилось уже нами выше: «Но возможно, что к передаче рукописей имел большее отношение (подразумевается: чем Иоиль, — Ф. П.) . . . Арсений Верещагин» (с. 57). Здесь «две стадии в передаче рукописи» по недосмотру исследовательницы даны в нерасчлененном виде, и для читателя остается неясным, на какой же стадии обозначалась сильнее роль Арсения Верещагина. Эта формулировка Г. Н. Моисеевой дает повод к различного рода тенденциозным истолкованиям. Так, например, Л. А. Дмитриев, используя этот повод, превращает Г. Н. Моисееву в сторонницу той мысли, «что в разрешении передать А. И. Мусину-Пушкину рукописи из Спасо-Ярославского монастыря, а затем. . . „списать“ их играл основную роль Арсений Верещагин».¹³ В этих словах ход суждений Г. Н. Моисеевой умышленно переосмыслен, а их гипотетичность («Может быть, Иоиль . . . Возможно, имел большее отношение . . . Арсений Верещагин . . .») оказалась полностью утраченной.

Едва ли не главная задача статьи Л. А. Дмитриева состоит в отстаивании взгляда, что «к передаче этого (т. е. Спасо-Ярославского, — Ф. П.) хронографа А. И. Мусину-Пушкину архимандрит Иоиль никакого отношения не имел».¹⁴ Приведенная фраза характеризует ее автора как убежденного сторонника того взгляда на историю открытия древней поэмы, который был сформулирован в конце прошлого века Е. В. Барсовым и несостоятельность которого в настоящее время можно считать общепризнанной. Ни в трудах такого выдающегося исследователя «Слова», как академик Д. С. Лихачев, ни в многочисленных работах его учеников попыток пойти на сближение в этом пункте с Барсовым мы не обнаружим. Именно поэтому статья Л. А. Дмитриева вызывает не только удивление, но и же-

¹⁰ Там же.

¹¹ Моисеева Г. Н. «Спасо-Ярославский хронограф и „Слово о полку Игореве“», Л., 1976, с. 55.

¹² Там же, с. 57.

¹³ Дмитриев Л. А. К вопросу об истории открытия рукописи «Слова о полку Игореве». — Русская литература, 1981, № 3, с. 73.

¹⁴ Там же, с. 70.

ланне разобраться с причинами, стимулировавшими ее появление.

Было время, когда автор названной статьи, как, впрочем, и большинство исследователей древнего памятника, с излишним доверием относился к тем данным о рукописи Игоревой песни, которые сообщил ее последний владелец Калайдовичу в 1813 году. Так, в 1960 году Л. А. Дмитриев писал о Мусине-Пушкине, что он потому и заинтересовался хронографами Ярославского архиерейского дома, что обратил внимание на «Слово» в Хронографе, купленном им у Иоила.¹⁵

Статья Л. А. Дмитриева «История открытия рукописи „Слова о полку Игореве“», опубликованная спустя два года, свидетельствовала о капитальной перестройке позиции автора по затронутому вопросу. Достаточно привести хотя бы следующие слова этой статьи: «...мы можем полностью присоединиться к предположению Н. К. Гудзия, что один из трех ярославских хронографов был тот, которым открывался погибший сборник со „Словом“».¹⁶ Хронографы, названные Н. К. Гудзием Ярославскими, в действительности, как известно, не являлись таковыми, поскольку находились они в Ростовской консистории. Таким образом, присоединяясь к точке зрения Н. К. Гудзия, Л. А. Дмитриев отказывался связывать открытие «Хронографа в десть» со Спасо-Ярославским монастырем, а следовательно, и с архимандритом Иоилем. Но в этой же статье Л. А. Дмитриев горячо поддерживал свидетельство А. С. Шишкова о том, что в «переложении», другими словами, — в комментировании поэмы об Игоре в походе принял участие историк И. Н. Болтин.

Вполне резонное признание комментаторских заслуг Болтина взрывало, однако, основной тезис *новой* концепции, поскольку все три хронографа (в одном из них, по убеждению Л. А. Дмитриева, и был обнаружен текст «Слова») прибыли из Ростова в Петербург в самом конце 1792 года, примерно через семь недель после кончины Болтина. Столь существенная несообразность *новой* концепции Л. А. Дмитриева была отмечена в печати.¹⁷ Это обстоятельство, как следует полагать, и привело исследователя к радикальному пересмотру его взгляда на историю открытия древней поэмы.

От обнародованной в 1962 году «повой» концепции Л. А. Дмитриева до его ны-

нешней, изложенной в третьем номере «Русской литературы» 1981 года «новой» концепции прошло без малого 20 лет. За это время неверие в то, что местопребыванием рукописи «Слова» мог быть Спасо-Ярославский монастырь, преодолено исследователем. В статье 1981 года он пишет: «Сообщение А. И. Мусина-Пушкина об Иоиле, чем бы ни было продиктовано это сообщение и с какой бы целью ни было оно сделано, ведет так или иначе к книгохранилицу Спасо-Ярославского монастыря».¹⁸

Признание важное, но читателя, кроме вопроса о месте первоначального нахождения рукописи «Слова», интересует многое другое: кем, когда и при каких обстоятельствах была передана она последнему владельцу и т. д. и т. д. Здесь, на наш взгляд, открывается широкое поле для различного рода раздумий, взвешиваний, поисков, предположений и находок. Однако Л. А. Дмитриева все это не занимает, так как он озабочен одним: любыми средствами отделить архимандрита Иоила от рукописи древней поэмы, навязать читателю мысль, что в передаче Хронографа со «Словом» Мусину-Пушкину основная роль принадлежала архиерейскому Арсению Верещагину. Но если не основная, то может быть хоть небольшая, крошечная роль в этом событии все-таки принадлежала и Иоилу? Оказывается нет, он не имел к передаче «никакого отношения» (ср. с. 70).

Но ведь Иоилем подписаны обе описи книг и рукописей Спасо-Ярославского монастыря — 1787 и 1788 годов. При этом в первой из них подписи Иоила предшествуют им же написанные слова: «К сей описи . . . руку приложил и означенная в ней церковная ризничная и монастырская вещи самолично смотрел».¹⁹

За одиннадцатилетнее (1776—1787) пребывание в должности настоятеля монастыря, неся, выражаясь современным языком, материальную ответственность за монастырское имущество, Иоилу Быковскому не однажды приходилось «самолично» держать в руках каждую из монастырских книг (рукописей), любоваться ими и «взвешивать» их всесторонне. Не раз и не два «взвешивал» он и хранившийся под № 286 «Хронограф в десть», который был в монастырской библиотеке единственной рукописной книгой, состоявшей из произведений на «светские» темы.

Не исключено, что содержание всех 85 рукописных книг библиотеки монастыря Иоил знал «наизусть». А любящая картинами древнего Киева Игоревая песнь не могла не пробуждать в сознании архимандрита воспоминаний о киевском периоде его жизни. Как и

¹⁵ Дмитриев Л. А. История первого издания «Слова о полку Игореве». М.—Л., 1960, с. 309.

¹⁶ Дмитриев Л. А. История открытия рукописи «Слова о полку Игореве». — В кн.: «Слово о полку Игореве» — памятник XII века. М.—Л., 1962, с. 420.

¹⁷ См. сб. статей «От „Слова о полку Игореве“ до „Тихого Дона“» (Л., 1969, с. 265).

¹⁸ Русская литература, 1981, № 3, с. 73.

¹⁹ Моисеева Г. Н. Указ. соч., с. 54.

прежде, мы и в настоящее время придерживаемся предположения, что именно Иоиль был тем лицом, которое обратило внимание Мусина-Пушкина на особые достоинства Спасо-Ярославского хронографа. И для того, чтобы вычеркнуть имя Иоиля Быковского из истории открытия «Слова», нужны не декларации, а факты и аргументы. Но в статье Л. А. Дмитриева 1981 года их нет, если не считать следующей фразы: «Сообщение А. И. Мусина-Пушкина о том, что рукопись со „Словом о полку Игореве“ была приобретена им у Иоиля, давно вызывало сомнения».²⁰ К этой фразе автор дает отсылку к собственной статье о «Слове» 1962 года. Аргументация более чем странная! В той статье Л. А. Дмитриев, как известно, отлучал Иоиля от древней поэмы, поверив тому, что ее рукопись входила в состав одного из ростовских хронографов. Если бы только это подтвердилось, то мы бы охотно предали бы имя ярославского архимандрита забвению. Но ныне Л. А. Дмитриев, признав несостоятельность своей *новой* концепции, использует ее рудимент (неприязнь к Иоилю) как нержавеющее оружие.

Новая концепция (1962) Л. А. Дмитриева оказалась несостоятельной, но она была по-своему логичной; *новейшая* (1981) его концепция несостоятельна прежде всего потому, что она алогична. И в самом деле: рукопись Хронографа со «Словом», как сейчас признает и Л. А. Дмитриев, хранилась в Спасо-Ярославском монастыре. Из него уходят на сторону лучшие рукописи, а знаток и хранитель монастырской библиотеки архимандрит Иоиль к нарушениям библиотечных правил «никакого отношения не имел» (с. 70), он не знал, что у него делается за спиной и охотно подписывал «подправленные» охранные описи. Подобного рода взгляд не выдерживает даже элементарной критики. Нет, причастность Иоиля Быковского к передаче «Хронографа в десть» Мусину-Пушкину останется неопровергнутой даже в том случае, когда будет доказано, что Иоиль выступал в роли послушного исполнителя чужой воли, — скажем, повелений архиепископа Арсения.

Личность архиепископа Арсения Верещагина, бесспорно, заслуживает изучения со стороны специалистов по «Слову», однако работа эта должна быть свободна от налета той поспешности, которой страдает статья об Арсении Г. Ю. Филипповского,²¹ оказавшая большое влияние на новейшую концепцию Л. А. Дмитриева.

В статье Г. Ю. Филипповского мы найдем и ошибочно приписанное А. И. Ермолаеву «упорное молчание» о «Слове»,²² и неверное утверждение, будто в составе книжных собраний Спасо-Ярославского монастыря не обнаружено «следов или намеков на присутствие рукописного сборника, включавшего „Слово“»,²³ и наивную надежду на то, что отмеченная в Дневнике Арсения от 8 января 1790 года пропажа 45 книг из библиотеки Ростовской консистории «помогает... восстановить недостающее звено в цепи событий истории рукописи „Слова о полку Игореве“»,²⁴ и т. д.

Но главное не в этом, а в другом: исследователь пытается охарактеризовать отношение Арсения к рукописи древней поэмы, опираясь лишь на анализ его «Дневника» (1786—1791 и 1797—1799 годов), в котором к тому же *никаких упоминаний о «Слове» нет*. Г. Ю. Филипповский, к сожалению, не привлек к изучению ни архив и библиотеку Арсения, хранящиеся в Ярославском историко-литературном и художественном музее-заповеднике, ни материалы об Арсении, хранящиеся в фонде Синода в ЦГИАЛ и в других архивохранилищах страны.

Вполне возможно, что обстоятельное знакомство с литературными взглядами и деятельностью Арсения Верещагина продиктуют прямую необходимость постановки вопроса о его отношении к поэме об Игоревом походе. Впрочем, исследование влостную примыкающей к этому большому вопросу такой узкой темы, как «Арсений Верещагин и „Опись книг и рукописей Спасо-Ярославского монастыря“», можно признать реальной и целесообразной уже в настоящее время.

Арсений прибыл в Ростов в сентябре 1783 года, после того как в течение восьми лет управлял Тверской епархией. Руководство столь громоздким и сложным механизмом, каким являлась Ростовская епархия, отнимало у Арсения немало сил. Ярославль для него был все же периферией, в дела которой он не имел возможности вникать глубоко. Лишь с момента открытия в Ярославле архиерейской кафедры и назначением на должность архиепископа Ростовского и Ярославского, Арсений переселяется в Ярославль (1788) и приобретает по-настоящему к церковно-культурной жизни этого города.

Есть основания полагать, что Спасо-Ярославский Хронограф попал в руки Мусина-Пушкина не позднее 1786 года, т. е. до того момента, когда Арсений сросся с ярославской действительностью. Его деловое знакомство с библиотекой Спасо-Ярославского монастыря, на наш взгляд, начинается лишь с момента перехода ее в ведение Ярославского архиерейского дома, т. е. с середины 1788 года, когда

²⁰ Дмитриев Л. А. К вопросу об истории открытия рукописи «Слова о полку Игореве», с. 70.

²¹ Филипповский Г. Ю. Дневник Арсения Верещагина. (К истории рукописи «Слова о полку Игореве»). — Вестник Московского ун-та, 1973, № 1, с. 61—71.

²² Там же, с. 62.

²³ Там же, с. 63.

²⁴ Там же, с. 69.

уже фактическим владельцем Хронографа со «Словом» стал Мусин-Пушкин.

Полагать, что инициатива передачи Спасо-Ярославского хронографа в 1786—1787 годах в руки Мусина-Пушкина принадлежала Арсеню, нелогично. Если бы у него и возникло такое желание, то он оформил бы свой «подарок» *единовременным* актом, избежав тем самым того затруднительного положения, в которое он поставил как себя, так и Иоиля, когда противопоставил двух документов (опись книг 1787 года и опись 1788 года) оказались настолько серьезными, что для их устранения, как это показала Г. Н. Моисеева, пришлось в первой описи высказывать помету: «отдана». Более правдоподобным будет предположение, что передачу книг (во временное пользование) осуществлял Иоиль, по наивности своей не предвидевший всех драматических последствий своего благодеяния. Попытки обращения к Мусину-Пушкину с просьбой вернуть взятые рукописи, если только эти попытки предпринимались, успехом не увенчались. В описи 1788 года названная недостача, основным «виновником» которой был Иоиль, должна была найти свое объяснение. Только летом 1788 года в ход дела о недостаче книг вмешивается Арсений: он подает Иоилю руку помощи. Формулировка «уничтожена за согнитнем», независимо от того, кем она была придумана, была санкционирована, скорее всего, Арсением.

Но мог ли Арсений иметь представление о действительной ценности ярославского «Хронографа в десть»? Для авторитетного ответа на этот вопрос еще не настало время. Необходимо тщательное исследование целого ряда тем, в том числе и вопроса об отношении Арсения к сочинениям по русской истории, в частности, к такому жанру древнерусской письменности, как хронографы. Осмыслению этого вопроса в какой-то мере способствует официальный ответ Арсения Верещагина (от 21 ноября 1791 года) на циркулярное письмо Синода, предписывавшее главам всех епархий собрать сведения об имеющихся в их распоряжении рукописных сочинениях по русской истории. Арсений отвечал: «... по учинении наиприлежнейшей в библиотеках и архивах как в ростовском архиерейском доме, так и по ростовской епархии в монастырях и соборных церквах выправки, таковых рукописных летописей, повестей и подобных тому сочинений, к российской истории относящихся, нигде не оказалось, кроме имеющихся в библиотеке ростовского архиерейского дома письменных пяти книг, именуемых хронографами или летописцами и шестая книга, нарцаемая Степенная». Сославшись далее на то, что упомянутые хронографы еще в 1778 году под этим же углом зрения изучал архиепископ Самуил, который не нашел в них ничего достойного публикации, Арсений продолжал: «... и ныне от духовных ученых людей

(коим те хронографы и степенная книга препоручены были еще рассмотреть) репортами объявлено, что в оных ничего относящегося к российской истории, что бы не было напечатано и вновь из них к изданию подходило, не найдено. А какого они каждая особого названия, о том учиненный в консистории реестр представляю при сем».²⁵

Любопытно, что А. И. Мусин-Пушкин, незадолго до этого получивший должность обер-прокурора св. Синода, не был удовлетворен содержанием ответного письма (репорта) Арсения Верещагина. Летом следующего, 1792 года, побывав в Ярославле и Ростове, Мусин-Пушкин распорядился три ростовских хронографа (из пяти имеющихся) доставить ему в Петербург.

Из приведенного выше письма Арсения видно, что пристрастия к хронографам он не питал: за восьмилетний период (1783—1791) жительства в Ростове и Ярославле он не успел выработать собственного мнения о значимости ростовских хронографов и передоверил ознакомление с ними «духовным ученым людям». Мы не говорим уже о том, что в цитируемом письме Арсения совершенно не упомянут Хронограф Толгского монастыря,²⁶ подведомственного Арсеню Верещагину. Таким образом, если о хронографах ростовского архиерейского дома у архиепископа было лишь смутное представление, то о существовании Толгского хронографа он вообще не знал. Логично полагать, что рукописные ценности монастырей, находившихся за пределами Ростова Великого (монастырь Толгский, как и Спасо-Ярославский, находился в черте города Ярославля), ввиду их «периферийности» не были освоены Арсением Верещагиным даже к концу 1791 года.

Л. А. Дмитриева занимает лишь одна сторона в истории открытия Хронографа со «Словом»: кто разрешил его выдать Мусину-Пушкину и кто помог его «писать». Но есть и другая сторона дела: кто заинтересовал Мусина-Пушкина этим Хронографом? На наш взгляд, Арсений Верещагин заинтересовать не мог. Но, может быть, в книгохранилище Спасо-Ярославского монастыря Мусина-Пушкина привел его коллекционерский инстинкт? Подобное предположение также не выдерживает критики. Если *собственный* инстинкт привел сиятельного графа в библиотеку Спасо-Ярославского монастыря, то становится непонятным, почему же пять ростовских хронографов, лежавших у Арсения под руками, заинтересовали Мусина-Пушкина, состоявшего в тесной дружбе с Верещагиным,

²⁵ ЦГИАЛ, ф. 796 (канцелярия Синода). оп. 72, ед. хр. 280, лл. 181—182.

²⁶ Наличие Хронографа в книгохранилище Толгского монастыря установлено Г. Н. Моисеевой.

только в 1792 году?²⁷ Почему же Мусин-Пушкин, каждое лето навещавший родные места, не задался целью сопоставить эти, подвластные ростовскому владыке хронографы друг с другом в надежде открыть для нас второй экземпляр «Слова о полку Игореве»? И далее: почему же Мусин-Пушкин, овладевший Спасо-Ярославским «Хронографом в десть» и ведомый все тем же инстинктом, не заинтересовался уже упомянутым Толгским хронографом, находившимся по соседству, рядом? Нет, Мусин-Пушкин не обладал высокой интуицией. Его поисковая инициатива была ограничена, а его коллекционерская страсть питалась не столько внутренними, сколько внешними побуждениями. И здесь снова перед исследователем возникает тень Иоиля Быковского. . .

Наши размышления о деталях передачи четырех рукописных книг и прежде всего — Хронографа со «Словом о полку Игореве» из библиотеки Спасо-Ярославского монастыря А. И. Мусину-Пушкину носят предварительный характер и никоим образом не претендуют на непогрешимость. История открытия рукописи «Слова» еще долгие годы будет предметом обсуждений и споров, ибо в ней приобретает важное значение каждая страница, каждая фраза, каждая черта. Фундаментальный труд на эту тему, труд коллектива исследователей, будет написан не скоро. И монография Г. Н. Моисеевой «Спасо-Ярославский хронограф и „Слово о полку Игореве“» намечает для подобного труда перспективные пути.

В адрес монографии о Спасо-Ярославском монастыре в статье Л. А. Дмитри-

ева сказано немало лестных слов. Автор статьи правильно указывает на излишнюю увлеченность Г. Н. Моисеевой поисками реминисценций из «Слова» в труде В. В. Крашенинникова. Довольно убедительно ставится в статье под сомнение попытка исследовательницы пассаж о Тмутаракани у Крашенинникова объяснить воздействием «Слова». Правда, мы не думаем, что если Г. Н. Моисеева на странице 44—45, касаясь размышления Крашенинникова о причинах поражения Руси татарами, заявляет, что это размышление «навеяно . . . знакомством с древнерусскими памятниками, в числе которых, возможно, было и „Слово о полку Игореве“» (курсив мой, — Ф. П.), — то это дает Л. А. Дмитриеву основание (без ссылки на страницу текста) утверждать: «По мнению исследовательницы, *глубоким проникновением* (курсив мой, — Ф. П.) В. В. Крашенинникова в суть „Слова о полку Игореве“ объясняются его рассуждения о том, что причиной поражения Руси во время Батыева нашествия явилось феодальное дробление Русской земли» (с. 71). Между «глубоким проникновением» и «возможным ознакомлением» существует, конечно, глубокая разница, которой не замечает критик.

Установление реминисценций — сложнейшая область в работе филолога. Бывают, как известно, случаи, когда литературная параллель наличествует, но сама система доказательств обнаруживает свою недостаточность или уязвимость. При всем том призыв критика к предельной осторожности при установлении реминисценций будет, безусловно, учтен Г. Н. Моисеевой при подготовке ее оригинальной книги ко второму изданию, необходимость в котором не требует доказательств.

²⁷ См.: «Слово о полку Игореве» — памятник XII века, с. 419.

Г. Н. Моисеева

ЧИТАЛ ЛИ ВАСИЛИЙ КРАШЕНИННИКОВ «НОВГОРОДСКУЮ ЛЕТОПИСЬ»?

В полемической статье «К вопросу об истории открытия рукописи „Слова о полку Игореве“»¹ Л. А. Дмитриев поднимает вопрос о том, знал ли Василий Крашенинников, автор историко-географического сочинения середины XVIII века «Описание земноводного круга», в котором впервые использован «Большой рукописный Гранограф Спасова Ярославского монастыря», другие произведения, входившие в состав этого сборника. Л. А. Дмитриев дает отрицательный

ответ, полагая, что Василий Крашенинников внимательно читал только Хронограф редакции 1617 года, которым открывался этот сборник.

В моей работе показано, как в главе 13 «О Российском государстве» Василий Крашенинников, помимо Хронографа 1617 года, неоднократно обращается к другим печатным и рукописным источникам с целью уточнения и углубления исторических сведений.²

¹ Русская литература, 1981, № 3, с. 69—75.

² Моисеева Г. Н. Спасо-Ярославский хронограф и «Слово о полку Игореве». Л., 1976, с. 36—49.

Безусловный интерес вызывает ответ на вопрос: использовал ли Василий Крашенинников материалы, входившие в состав сборника, который имел общее заглавие: «Большой рукописный Гранограф». Совершенно очевидно, что слово «Большой» определяло не объем сборника, а формат — «в десть» (in folio). В этом Василий Крашенинников разобрался совершенно отчетливо, что видно из его сообщения о «Гранографе полудестевом рукописном древнего Толгского монастыря». Этот Толгский хронограф редакции 1617 года, к счастью, сохранился и ныне находится в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина (ф. 237, оп. 1, ед. хр. 13). Он действительно «полудестевой» (in quarto).

Обратим внимание на то, что публика в 1800 году «Слово о полку Игореве», А. И. Мусин-Пушкин п его сподвижники сообщили о «книге, писанной в лист», которая «содержит слѣдующія, по их оглавленіямъ матеріи».

1. Книга глаголемая Гранограф (Хронограф) . . .
2. Временникъ, еже нарицается лѣтописаніе Русскихъ князей и земля Рускыя.
3. Сказаніе о Индїи богатой.
4. Синаграфъ Царь Адоровъ, Иваливаскія страны.
5. Слово о плъку Игоревѣ, Игоря Святославля, внука Ольгова.
6. Дѣянїе прежнихъ временъ храбрыхъ челоувѣкъ о бръзости и о силѣ, и о храбрости.
7. Сказаніе о Филипатѣ, п о Максимѣ, и о храбрости ихъ.
8. Аще думно есь слышати о сведѣбѣ Девгѣевѣ, п о всѣхъщенїи Стратигонвѣ». ³

Д. С. Лихачев убедительно показал, что «Временникъ, еже нарицается лѣтописаніе Русскихъ Князей и земля Рускыя», помещенный вслед за Хронографом, — является Новгородской первой летописью младшего извода. ⁴

Только в Новгородской первой летописи помещен текст «Правды Русской». Он находится под 1016 годом после рассказа о победе Ярослава Владимировича над Святополком. Ярослав, которому

большую помощь в этой победе оказали новгородские войска, щедро их наградил, «дав им Правду и устав списав».

Первые известия о «Правде Русской» в XVIII веке были получены от В. Н. Татищева, который в 1737 году подарил в Библиотеку Петербургской Академии наук рукопись Новгородской летописи, в составе которой была «Правда Русская» (БАН, 31.4.22). По этому списку в 1749 году В. Н. Татищев подготовил к печати комментированный текст Краткой редакции «Правды Русской», увидевшей свет лишь в 1786 году (напечатана С. Я. Румовским в 1 части «Продолжения Древней российской вивлиофики»). В 1767 году по этому же Академическому списку первое печатное издание «Правды Русской» подготовил А.-Л. Шлецер. Остальные списки были открыты в конце XVIII—начале XIX века. Первый полный текст «Правды Русской» по краткой и распространенной редакции был подготовлен лишь в 1940 году. ⁵

По Академическому списку Новгородской первой летописи с «Правдой Русской» познакомился М. В. Ломоносов, осудивший в «Кратком российском летописце» 1760 года Ярослава Владимировича за то, что он «новгородцам пожаловал вольные грамоты и тем к разделению России подал немалый повод». ⁶

Ни в «Синописе» Иннокентия Гизеля 1674—1680 годов, ни в печатном историческом сочинении Феофана Прокоповича «Родословии великих князей и царей российских», изданном в Петербурге в 1717 году, не содержится сведений о «жалованных грамотах», данных новгородцам Ярославом Мудрым. ⁷ И это понятно: Феофан Прокопович, умерший в 1736 году, не мог видеть Академический список Новгородской первой летописи младшего извода, подаренный в Библиотеку Петербургской Академии наук В. Н. Татищевым в 1737 году.

В Хронографе редакции 1617 года не содержится сведений о «грамоте Ярослава» новгородцам, а в сочинении В. Крашенинникова они есть, что особенно наглядно видно при сравнении следующих отрывков:

Хронограф редакции 1617 года

1016 г. Ярослав прииде на Святополка и с ним варяги и новгородцы. . . и одоле Ярослав, а Святополк побеже в Ляхи. В лѣто 6225 (1017 г.) заложи Ярослав град Киев болши перваго

Глава «О Российском государстве» из «Описания земноводного круга» В. Крашенинникова

Князь Ярослав Владимирович по убеждению своем над братом своим Святополком, пришед в Киев и восприял его

³ Иропческая пѣснь о походѣ на половцов удѣльного князя Новагорода-Сѣверскаго Игоря Святославича, писанная старинным русскимъ языкомъ въ исходе XII столѣтія. М., 1800, с: VII.

⁴ Лихачев Д. С. О русской летописи, находившейся в одном сборнике со «Словом о полку Игореве». — ТОДРЛ, т. V, 1947, с: 139—141.

⁵ Правда Русская, т. I. Тексты. Подгот. к печати В. П. Любимов, Н. Ф. Лавров, М. Н. Тихомиров, Г. Л. Гейерман и Г. Е. Кочин. Под ред. акад. Б. Д. Грекова. М.-Л., 1940.

⁶ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. VI, М.-Л., 1952, с. 300.

⁷ Моисеева Г. Н. Печатное «Родословие» Феофана Прокоповича. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1978 года. Л., 1979, с. 44—45.

и церковь святую Софию и Златые врата града. В лето 6526 (1018 г.) прииде Святополк в Болеславом на Ярослава и снидошася у Вельныи, и стаха на обою страну реки Буга.⁸

в свою власть, седе на великое всероссийское княжешче и созда церковь предивную Софии Премудрости божии, подобразную Константинопольской, точию менши. . . *Сего великого князя Ярослава имеется в Новгороде жалованная грамота о пошлине.*⁹

Откуда же в конце 40-х—начале 50-х годов XVIII века мог узнать Василий Крашенинников, до публикации М. В. Ломоносова, А.-Л. Шлецера и С. Я. Румовского, о «жалованной грамоте» Ярослава новгородцам в благодарность за их участие в победе над Святополком? Ни в каких других летописных источниках, кроме Новгородской первой летописи младшего извода, этого известия не содержится. И довод Л. А. Дмитриева о том, что составитель «Сказания о чуде новгородской иконы Знамения богородицы» новгородец Иван Грамотин знал какие-то устные предания начала XVII века о привилегиях, данных новгородцам Ярославом,¹⁰ свидетельствует только о том, что новгородцы хранили память о былых почестях, не зная их конкретного выражения. Но Василий Крашенинников жил в Рыбинске и Ярославле и, следовательно, не мог располагать никакими местными устными преданиями, а пользовался исключительно источниками, рукописными и печатными, основной массив которых он указал в «Предъувещании до благоразумного читателя». Поэтому трудно иначе объяснить появление в его сочинении конкретного известия о «жалованной грамоте» Ярослава новгородцам, как только тем, что он прочел Новгородскую первую летопись младшего извода, находившуюся в составе «Большого рукописного Гранографа Спасова Ярославского монастыря».

Так как В. Крашенинников передавал содержание всех источников своими словами (это можно видеть и на примере многократных ссылок на «Спасов Ярославский Гранограф»), искать прямых «текстуальных совпадений» бесперспективно. Такой способ использования источников является специфической особен-

ностью развития исторической мысли в России в XVIII веке, нашедшей отражение и в трудах В. Н. Татищева и М. В. Ломоносова.

Некоторое удивление вызывает факт, что А. И. Мусин-Пушкин, с конца 80-х годов XVIII века владелец Спасо-Ярославского хронографа, не обратил достаточного внимания на состав этого сборника. Еще М. Н. Сперанский, а вслед за ним и В. Д. Кузьмина отметили, что в описании сборника в первом издании «Слова о полку Игореве» 1800 года А. И. Мусин-Пушкин и его сподвижники приняли за три отдельных произведения (№№ 6, 7, 8) главы одной древнерусской повести — «Девгениева деяния».¹¹

Можно отметить и еще одно наблюдение, также вызывающее некоторое недоумение. В 1792 году А. И. Мусин-Пушкиным была подготовлена к изданию «Правда Русская». В основу издания был положен пергаменный список 1414 года, сохранившийся от пожара и ныне находящийся в ЦГАДА (ф. 135, отд. V, рубр. 1, № 1).

Пообещав в предисловии передать этот список «точно. . . как он в рукописи находится», издатели между тем дополнили его статьями и комментариями из печатного издания «Правды Русской», подготовленной В. Н. Татищевым и изданной в 1786 году.¹² Между тем в их руках находился еще один рукописный список «Правды Русской», входивший в состав сборника со Спасо-Ярославским хронографом и «Словом о полку Игореве», который не был использован в издании 1792 года.

¹¹ Сперанский М. Н. Девгениево деяние. К истории его текста в старинной русской письменности. — СОРЯС, 1922, т. XCIX, № 7, с. 21—24; Кузьмина В. Д. Девгениево деяние. («Деяние прежних времен храбрых человек»). М., 1962, с. 42—45.

¹² Моисеева Г. Н. Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. Л., 1980, с. 111—114.

⁸ БАН, Архан. С. 132, л. 695, об. 696.

⁹ Государственный Архив Ярославской области, 60 (105—3), л. 356 (курсив мой, — Г. М.).

¹⁰ Дмитриев Л. А. Об истории открытия рукописи «Слова о полку Игореве», с. 71.

МЕТОД ЖИВОЙ, РАЗВИВАЮЩИЙСЯ

(К МЕТОДОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА)

1

Семидесятые и начало восьмидесятых годов нашего века войдут в историю изучения социалистического реализма в качестве достаточно своеобразного, на мой взгляд, периода, сочетающего в себе диалектически противоречивые черты. С одной стороны, это был период, на протяжении которого появилось немало ценных монографий, сборников и отдельных статей, авторы которых, опираясь на труды предшественников и на самостоятельные новые разработки, сумели убедительно проследить генезис социалистического реализма, его историческую преемственность и новаторство. В целом ряде серьезных трудов на большом фактическом материале проанализировано многообразие художественных проявлений литературы социалистического реализма как у нас, так и за рубежом. С другой стороны, отчетливо стала ощущаться своего рода пробуксовка в движении теоретической мысли, бесцельное коловращение некоторых многозначных понятий и не совсем точных научных терминов. Озадачивает совершенно непомерная затрата интеллектуальных усилий на дискуссию, которая, как будет далее показано, никуда, кроме методологического тупика, вести не может. Я имею в виду бесконечные споры вокруг социалистического реализма в качестве так называемой «открытой системы».

Поэтому прежде, чем конструктивно говорить о позитивном развитии теории социалистического реализма, представляется необходимым с предельной четкостью, что называется, «объясниться» по поводу дискуссии, которая способна длиться еще долго, отвлекая научные силы от действительно насущных теоретических и практических проблем в области социалистического реализма.

Итак, что такое «открытая система» в представлении лиц, ее исповедующих?

В 1975 году Д. Марков, который много сделал для конкретного изучения литературы ряда социалистических стран, подытоживая свои суждения, выдвинул формулу: «Социалистический реализм — исторически открытая система художественных форм». Именно так была названа заключительная глава первого издания его монографии «Проблемы теории социалистического реализма». В литературоведческий обиход эта формула вошла в несколько ином виде: «Социалистический реализм как исторически открытая эстетическая система», — и в этом своем терминологическом облике подверглась существенной критике. Так, академик

М. Храпченко говорил на VI съезде советских писателей в 1976 году: «... само понятие эстетической системы предполагает наличие не только основных творческих принципов, но и совокупности „своих“ способов, средств художественного выражения, способов и средств, которые непрерывно изменяются и обогащаются и вместе с тем находятся в определенном единстве с другими важнейшими началами системы. Неоправданное обращение к *любым* художественным средствам способно привести к тому, что эстетическая система может превратиться в конгломерат совершенно разнородных явлений, внутренне не связанных между собой. Социалистический реализм тем самым будет утрачивать свою действительную силу, свою целеустремленность».¹

П. Палиевский поддержал это принципиальное положение: «Реализм как художественное течение всегда был открыт общению, но в нем же постоянно жила и определенность — объединяющая, поглощающая, распределяющая, — своя линия и принцип, которыми реализм и приобрел свое значение в художественном мире. Отказаться от этого невозможно. Кроме того, как-то трудно забыть, что художественные формы неразличны к содержанию. Они ведь не являются из пустоты, но всякий раз с чем-то связаны, откуда-то произошли, и даже в их обломках легко видеть следы породившего их мировоззрения. Больше того, опыт искусства XX века говорит, что в художественном строе заключена более глубокая полнота, чем в сопроводительных словах».²

Тактичная, но решительная критика на писательском Съезде привела к некоторым положительным результатам. Во-первых, в исследованиях сторонников «открытой системы» появились суждения о враждебности поэтики социалистического реализма поэтике модернизма. Авторы этих уточнений, не затронув главного содержания формулы, безгранично открытую систему ограничили, обесмыслив тем самым по сути дела понятие «открытости», сведя его к смыслу «частично открытая». Во-вторых же, изменилась и сама формула. Уже в 1977 году («Вопросы литературы», № 1) она получает следующий вид: «Исторически открытая система правдивого изображения жизни», и заключительная глава второго издания монографии Д. Маркова

¹ Шестой съезд писателей СССР. Стенографический отчет. М., 1978, с. 160.

² Там же, с. 204.

«Проблемы теории социалистического реализма» (1978) называется «Социалистический реализм — исторически открытая система правдивого изображения жизни».

Согласимся, что за два года эволюция была проделана значительная: «исторически открытая система художественных форм» (1975 год) и «исторически открытая система правдивого изображения жизни» (1977 год) — понятия существенно различные.

Согласимся также, что определение «исторически открытая система правдивого изображения жизни» не является сколько-нибудь строгим в том смысле, что касается специфики отнюдь не только социалистического реализма: разве не в том особенность, например, реализма в целом как творческого метода искусства, что он нацелен (собственно говоря, тем и силен) на все более глубокое и широкое, т. е. правдивое изображение жизни? Хочу привести суждение академика Д. Лихачева по этому существеннейшему вопросу: «Реализм же вечно нов. Он нов потому, что находится в состоянии постоянных поисков приближенного к действительности выражения этой действительности. Поскольку действительность движется, движется и реализм. Меняются его формы, его виды. Реализм весь в динамике».³

Это было сказано о *реализме*. Сравним с этими словами другие, дающие определение *социалистического реализма*: «Для художника социалистического реализма нет пределов объективному познанию непрерывно развивающейся реальной действительности, нет ограничений в выборе проблем, а следовательно, и в выразительных средствах, способных передать правду жизни».⁴

В глаза бросается практически полное совпадение смысла и логики этих двух высказываний. Правда, в первом случае речь идет о реализме, во втором — о «принципиально новом эстетическом образовании». Спрашивается, если это — принципиальная новизна, то что же такое повторение пройденного?

Впрочем, принципиальная новизна, крайне обидная для социалистического реализма, в подобной трактовке имеется: в отличие от Д. Лихачева, который говорит о состоянии постоянных поисков на собственной основе: «движение изображения к изображаемому»,⁵ Д. Марков акцентирует первоочередное внимание на открытости, т. е. на восприимчивости к воздействию извне: «Социалистический реализм исторически открыт на

всех этих уровнях, и именно в этой открытости (курсив мой, — Ю. А.) заложены его широчайшие эстетические возможности».⁶

На мой взгляд, подобная похвала хуже любой хулы: уж в чем только ни упрекали искусство социалистического реализма, но чтобы на место способности к творческой самостоятельности поставить у него способность к переимчивости — такое прозвучало действительно впервые!

Но на данном этапе трансформация формулы не завершилась, она претерпела очередную, уже третью метаморфозу: после того как лозунг «эстетически открытой системы» сошел со сцены, уступив место лозунгу «открытой системы правдивого изображения жизни», он тихо-тихо, не афишируя этого акта, вернулся назад, и сейчас, употребляя слова «исторически открытая система», вновь имеют в виду прежде всего художественные формы и средства образного постижения жизни, т. е. все ту же «открытую эстетическую систему», которую уже подвергли серьезной и обоснованной критике. Именно в ее защиту прямо выступил Л. Тимофеев в статье «Идти непременно дальше» («Литературная газета», 1979, 23 мая).

Более того, возник уже и четвертый вариант, в котором закономерно сочетаются и эстетическая открытость, и открытость правдивого отражения жизни. Как пример приведу книгу В. Хорева «Становление социалистической литературы в Польше», где читаем о том, что социалистический реализм предстает сразу и как новый тип художественного сознания, и как новая художественная структура, «открытая для художественного изображения новых жизненных явлений и для восприятия художественных завоеваний прошлого и настоящего».⁷ Не будем обращать внимания на уже привычную словесную невнятность, на то, что «новой художественной структуре» — социалистическому реализму — в качестве отличия приписывается опять-таки свойство, характеризующее реализм в целом. Обратим внимание лишь на то, как сторонник четвертой модификации выпукло и рельефно обнажает одну из коренных слабостей базовой формулы: система, по его мнению, лишь воспринимает «художественные завоевания (чьи? — Ю. А.) прошлого и настоящего». А главное-то где? *Собственное*, новаторское, активное художественное творчество писателей социалистического реализма — где? Неужели только и способны воспринимать чьи-то завоевания?.. Еще раз скажу, что подобные положительные определения хуже

³ Л и х а ч е в Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 165.

⁴ М а р к о в Д. Исторически открытая система правдивого изображения жизни. — Вопросы литературы, 1977, № 1, с. 48.

⁵ Л и х а ч е в Д.: Указ. соч., с. 166.

⁶ Вопросы литературы, 1977, № 1, с. 48.

⁷ Х о р е в В. Становление социалистической литературы в Польше. М., 1979, с. 331.

прямой дискредитации, ибо все они принципиально обходят главный вопрос: а *сами-то* что можем? И еще: в чем же отличие от классического реализма, который всегда был направлен на постижение новой действительности, был ей открыт?

Да что там классический реализм! Социалистический реализм объявляется аналогом. . . *всему* прогрессивному искусству. «Социалистический реализм как принципиально новая эстетическая структура сливается с общими формами *правдивого* искусства, *равнозначен* ему по своему содержанию», — цитирует статью Д. Маркова в «Вопросах литературы» 1972 года Г. Поспелов⁸ и выдвигает ряд обоснованных возражений.

В 1978 году Д. Марков эту же мысль во втором издании своей монографии изложил в том же духе: социалистический реализм как принципиально новая эстетическая структура совпадает с «общими свойствами правдивого искусства и выражает историческую перспективу его развития»,⁹ поэтому замечания Г. Поспелова по этому поводу сохраняют свою правомочность. Думается, самым сильным аргументом является цитация из статьи болгарского литературоведа П. Данчева («Вопросы литературы», 1974, № 3), восторженно принявшего концепцию Д. Маркова: «Границы реализма расширяются, — писал П. Данчев, — реализм — это все правдивое искусство». «Вот пример „эрозий“ теоретических понятий», — справедливо замечает Г. Поспелов. И полное обесмысливание научного термина, — добавлю я. Далее, конечно, можно обставать этот зияющий провал разного рода перилами оговорок и условий, да что они могут заслонить?

Примечательным (и совершенно закономерным в данной ситуации, когда надо доказать недоказуемое) элементом в этой чрезмерно затянувшейся полемике является крайняя, давно забытая в наших профессиональных спорах агрессивность защитников «открытой системы», доходящая до применения недозволенных приемов. Чтобы далеко не ходить за примерами, сошлюсь на собственный опыт: мне уже пришлось в статье «Чтобы постигнуть суть вещей» («Литературная газета», 1979, 10 октября) с сожалением демонстрировать крайне небрежное цитирование моей книги «Движение реализма» в статье В. Дмитриева «Перспективы поиска». Кропотливый и дотошный в других случаях, он был более чем неточен, стремясь любыми средствами

защитить «открытую систему». Конечно, огорчительны подобные «приемы» полемики, но сам факт их употребления свидетельствует о невозможности иным способом отстоять свое мнение. Это положение подтвердила статья Д. Маркова в той же «Литературной газете» от 26 марта 1980 года «Богатство эстетических возможностей» (она же в значительно расширенном виде была опубликована в журнале «Дружба народов», 1980, № 3). Д. Марков не только повторил неверно цитированные места, но и вознес полемику на новую «высоту»: из его статьи читатель смог узнать, что Ю. Андреев поразительно узко трактует социалистический реализм, что его позиция анахронична, антиисторична и т. д. Все это выглядело бы вполне резонно, если бы за подобными «определениями» стояла хотя бы тень аргументации, но нет — доказательств не нашлось. Особенно же досадным выглядело в статье отклонение от истины (скажем так): оказывается, социалистический реализм в книге «Движение реализма» отождествляется только с одной формой художественного обобщения, которая характеризуется «классическими жизнеподобными образами» (кавычки Д. Маркова). Вот этого уже никак не понять! По-видимому, здесь расчет на то, что ни один из читателей не прочтает в книге «Движение реализма» о модели реализма как некоей направляющей линии, через которую теоретически и практически можно провести *бесконечное* число плоскостей, т. е. конкретных художественных решений, зависящих от творческой индивидуальности и задач мастера. И это — «только одна форма художественного обобщения»? . . . Да как же вообще можно было *так* писать, если в книге «Движение реализма» специальная глава посвящена условным формам в искусстве социалистического реализма? На кого рассчитаны подобные приемы? . . .

И все-таки возникшая филологическая и психологическая загадка «открытой системы» заставляет задумываться: почему немалое число уважаемых, умных и образованных людей, попирая элементарные нормы логики и приличия, с воистину фанатическим упорством бьется за «открытую систему»? Подобное упорство может быть порождено лишь действительно большим стимулом. Каким же?

А вот каким: стремлением утвердить искусство социалистического реализма в качестве безгранично богатого в своих изобразительных средствах и формах, чуждого нормативности, канонов и ограничений. Дело это святое и благородное, и оно способно объяснить одержимость сторонников «открытой системы». В самом деле, когда Д. Марков критикует прежние высказывания С. Петрова: «Реализм есть художественное воссоздание истинной жизни в формах самой реальной жизни» — или: «Как правило, условность всегда

⁸ Поспелов Г. К спорам о литературе социалистического реализма. — В кн.: Социалистический реализм сегодня. М., 1977, с. 85.

⁹ Марков Д. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1978, с. 292.

возникла там, где не было у писателя ясности и осознанности в понимании закономерностей развития общества», тем более когда данные тезисы переносятся и на социалистический реализм, то он совершенно прав в своем критическом пафосе.¹⁰ Разумеется, подобные догматы губительны прежде всего для живой практики и их разрушение следует лишь приветствовать и поддерживать — во имя развития нашего искусства. Но, спрашивается, причем здесь «открытая система» — термин, нуждающийся в длинном ряде подпорок и оговорок, сводящих его терминологическое значение к нулю?

Многие серьезные литературоведы, принимающие пафос Д. Маркова, выступившего за многообразие форм социалистического реализма, выразив свое одобрение, высказывают и серьезное «но».

Л. Якименко: «Мне кажется, нуждается в уточнении формула Д. Ф. Маркова о социалистическом реализме как об «исторически открытой системе художественных форм». Эта формула может быть истолкована и так, что социалистический реализм как бы присоединяет к себе формы, открытые другими творческими течениями и методами в искусстве».¹¹

Ю. Барабаш: «Без учета идейной, содержательной доминанты в функционировании художественных средств внутри метода социалистического реализма понимание его как открытой системы чревато размыванием границ, эклектизмом, в конечном счете — не обогащением, а, напротив, обеднением метода, сужением художественных возможностей литературы».¹²

Ю. Кузьменко: «Полагаю, однако, что концепция Д. Ф. Маркова не до конца последовательна, не лишена внутренней противоречивости. Эта противоречивость прежде всего состоит в очевидной несогласуемости, несовместимости понятий „метод“ и „открытая эстетическая система“».¹³ И т. д. и т. п.

И, вспоминая старую сказку, зададимся вопросом: а так ли уж нужен был топор, чтобы сварить хорошие щи? Зачем практически нужен лжетермин, который своей изменчивостью и неясностью способен вызвать лишь раздоры в среде исследователей? Ведь подавляющее большинство историков и теоретиков вы-

ступало и выступает за богатство социалистического реализма, спокойно обходясь без этой внешне респектабельной, но лишенной реального смысла формулы? Мы можем, к примеру, не соглашаться с принципами, положенными С. Асадуллаевым, Л. Егоровой или А. Эльяшевичем в основу типологических подразделений, но нельзя не признать того, что эти ученые вне догмата «открытой системы», но в соответствии с реальной практикой литературы видят в ней различные творческие течения. А. Иезуитов в монографии «Социалистический реализм в теоретическом освещении» по-своему, иначе, чем названные выше авторы, подходит к проблеме типологии литературы социалистического реализма, он видит возникновение различий, существующих в едином методе, на уровне эстетическом, в подходе художника к принципу революционного детерминизма, и подразделяет искусство на три основных течения: собственно-реалистическое, революционно-романтическое, реалистически-экспрессивное. Рассуждения исследователя об этих подсистемах в ряде моментов могут быть восприняты в качестве дискуссионных, но в целом они конструктивны и дают ключ к пониманию диалектики единства и многообразия литературы социалистического реализма. И что любопытно, подобный подход не только не имеет никакого отношения к «открытой системе», но, напротив, акцентирует наше внимание прежде всего на собственных внутренних возможностях, сокрытых в методе и проявляемых на практике, а не на его способности улавливать достижения, творенные где-то, вне его.

Таким образом, мы отчетливо видим истоки благородных устремлений Д. Маркова и других приверженцев «открытой системы» — опи в борьбе за богатство социалистического реализма. Но очевидно также и то, что средства, применяемые ими, вносят раскол в среду исследователей.

2

Но почему все-таки нельзя, махнув рукою на нелогичность, на натяжки, на слабость аргументации и на грубые личные выпады, слиться в конце концов в едином потоке со сторонниками «открытой системы» — во имя утверждения многообразия художественной литературы социалистического реализма? Почему же святого дела ради не поступиться самолюбием и частными расхождениями?

Да потому, что в данном случае пришлось бы поступаться не какими-то мелочами, не спорными деталями, нуждающимися в небольших уточнениях, но основой основ материалистической методологии анализа литературы. Что я имею в виду? Сразу же сформулирую основной изъян как открытой эстетической си-

¹⁰ Марков Д. Проблемы теории социалистического реализма, с. 348.

¹¹ Якименко Л. Эстетическая система социалистического реализма и проблема художественного мышления. — В кн.: Социалистический реализм сегодня, с. 39.

¹² Барабаш Ю. Революционное обновление мира и литература наших дней. — В кн.: Контекст. 1979. М., 1980, с. 99.

¹³ Кузьменко Ю. Советская литература вчера, сегодня, завтра. М., 1981, с. 403—404.

стемы, так и того импульса, который лежит в основе появления формулы: это первоочередное внимание к формотворчеству (а еще точнее — к формовосприимчивости сторонних явлений: «открыта для»), но не к новым содержательным возможностям метода социалистического реализма. Метод, чья общественная и эстетическая суть — во все более глубоко проникновении в смысл совершающихся в человеческом мире процессов и во все более широком постижении этого мира, определяется не по этой своей первенствующей функции, но — по вторичной, производной от нее! Так, например, Т. Мотылева в серьезной статье «Нравственная проблематика как сфера проявления партийности» с великолепной эрудицией показывает интернациональные завоевания литературы социалистического реализма в сфере художественного изучения нравственности человека. Проблема «социализм и нравственность» под ее пером закономерно предстает в качестве действительно актуальной, анализ произведений — убедительным. Закономерным является и суждение о разнообразии художественных форм в литературе социалистического реализма. Но взгляды, как Т. Мотылева, не замечая парадоксального противоречия в своей позиции, определяет суть метода, содержательность которого она только прекрасно показала, через... его формотворческие способности! «Я считаю справедливым положение Д. Ф. Миткова о социалистическом реализме как открытой, непрерывно обогащающейся системе художественных форм».¹⁴ Ну можно ли так? Очевидно, чувствуя, что подобная логика является перекошенной, исследовательница тут же переводит свой локомотив на надежные рельсы: «Единство интернационального искусства социалистического реализма не в неизменных канонах — их быть не может, — а социалистическом мировоззрении, определяющем художественное видение действительности». Не буду особо останавливаться на том, что социалистическое мировоззрение отнюдь не ведет к унификации художественного видения, что метод художественного творчества предполагает и единство эстетической системы, и то, о чем здесь сказала Т. Мотылева, относится не к социалистическому реализму, а к социалистическому искусству, — сейчас речь идет не об этом, а о том, сколь внутренне-странным, неловким для самого исследователя является определение творческого метода через вторичный признак — художественные формы.

Более того, и следующая модификация — «исторически открытая система правдивого изображения жизни» (т. е. все без исключения прогрессивное искусство) — опять-таки не акцентирует

у социалистического реализма собственной, отличной от всех других методов способности к проникновению в суть вещей, опять-таки обходит как несуществующую в природе специфику, лишь ему присущую.

Разумеется, очень удобной, безмерно-эластичной является мысль о том, что особенности социалистического реализма совпадают с особенностями всего правдивого искусства: о чем ни заговорить, последует очередная оговорка — и это предусмотрено, и о том сказано. Но в подобной безразмерности сердцевина-то, специфические особенности социалистического реализма исчезают точно так же, как и в формуле, сводящей метод лишь к средствам художественной изобразительности.

Здесь следует решительно объяснить относительно того, что реализм, и социалистический реализм прежде всего, сами, за счет своих собственных внутренних возможностей достигли такого расцвета форм, такого многообразия выразительных средств, о которых и не мечталось другим творческим методом, ибо реализм — это единственный из всех способ отображения действительности, чуждый канонов в своем историческом развитии. Реализм Пушкина, вобравший в себя все, исток развития русской литературы; предтеча всех современных пространственно-временных сдвигов и превращений, когда требуется — опирающийся на миф, когда требуется — на поток сознания, а когда требуется — на реальную почву, реализм Гоголя; фантастический (как он его называл) реализм Достоевского; проникающий в глубины сознания и подсознания и одновременно схватывающий весь мир психологический, эпический реализм Толстого — какой другой метод отличался в прошлом подобным богатством художественных форм и средств? А ведь я назвал только некоторых писателей и только русской литературы!

Новые художественные возможности открыли писатели XX века — от Максима Горького и Антона Чехова, от Владимира Маяковского и Михаила Шолохова до Эрнеста Хемингуэя и Габриэля Маркеса, от Романа Роллана и Роже Мартена дю Гара до Уильяма Фолкнера и Томаса Вулфа, от Томаса Манна и Лियोна Фейхтвангера до Бернарда Шоу и Бертольда Брехта; сотни выдающихся вершин, непохожих одна на другую, составляют вместе могучий хребет современной реалистической литературы, поражающей воображение красотой и своеобразием форм.

Реализм бесконечно богат. Если художнику-реалисту требуется тот или иной прием или художественное средство, он, безусловно, пользуется им: так всегда было, так есть, так будет.

И вот здесь-то как раз и проходит решающий водораздел между строго научным пониманием и теорией «открытой

¹⁴ Социалистический реализм сегодня, с. 362.

системы»: все дело в том, ради чего эти приемы и средства используются. Писатель-реалист вправе пользоваться всеми средствами, которые ему нужны, чтобы, как говорил один из самых дерзких реалистов-новаторов Б. Брехт «овладеть действительностью».

Чтобы «овладеть действительностью». Чтобы постигнуть суть вещей. В этом — смысл и главная особенность реалистического искусства. Именно эта главная функция и выделяет его из всех других творческих методов. И поэтому не совпадает специфика социалистического реализма с несуществующей спецификой всего правдивого искусства! Взять, например, искусство прогрессивного романтизма: если извлечь то общее, что содержится в сотнях различающихся в чем-то его определений, то можно утверждать, что коренным устремлением романтизма является идеализация, т. е. конструирование авторских представлений о наиболее интересных людях и ситуациях. Т. е. смысл этого искусства прежде всего в желании автора представить свою субъективную модель человека и действительности, а не в том, чтобы вскрыть объективные, наиболее характерные для своего времени их черты. У реализма и романтизма есть такая сфера, где их интересы могут совпадать: это утверждение истинных ценностей, отбираемых временем. Но отметим главное: внутреннее стремление романтизма лежит не в русле установления сути действительности таковой, какова она есть на самом деле. У него иные эстетические задачи. И к какому бы художественному методу, помимо реализма, мы ни обратились, мы убеждались бы, что у него иные художественные задачи, регламентированные теми или иными рамками, требованиями или канонами. Только у реализма основная задача — познание объективной реальной действительности средствами художественного мышления.

Разумеется, формотворчество великих реалистов поразительно в своем изобилии, но оно всегда сопутствует главному — функции художественного проникновения в суть мира человеческих ценностей. А какими конкретно средствами — это уже зависит от задачи, поставленной художником перед собой, от его неповторимой индивидуальности.

Мне хотелось бы процитировать четкое и образное суждение Л. Леонова по этому поводу: «Я не помню примеров, чтобы могучий художник сходил с ума от бессилия выразить воспламенившую его идею. . . Ибо во всякой идее уже заключен и лучший способ ее выраженья. Бутылка-то всегда найдется, было бы вино — налить в нее. А в наши дни, невольно думаю мне, слишком часто обсуждают форму некой отвлеченной идеальной, даже универсальной для всех жидкостей на свете бутылки, а также — состав стекла и характер орнамента,

какой падлежит на нее нанести. А дело-то в напитке!»¹⁵

И, возвращаясь к нашей полемике, скажу: спор, затеянный вокруг приоритета средств художественного выражения, «эстетически открытой системы» и т. д. (образно говоря — вокруг бутылей и их орнамента), объективно вреден, независимо от желания спорящих, потому что он напрочь уводит творческую ищущую мысль от необходимости прежде всего глубоко, истинно постичь окружающую нас, постоянно усложняющуюся действительность, ее содержание.

Я ни в коей мере не против изучения выразительных средств в литературе, и значительная часть монографии «Движение реализма», как в этом легко убедиться, посвящена именно этому вопросу. Более того, в ней сделана даже попытка разрешения антинимии между целостностью реализма как художественной системы и бесконечностью его художественных возможностей. Но я категорически против того, чтобы стеклотару (даже затейливую!) ценили выше, чем вино!

Нет, говоря о своеобразии и существенных достижениях социалистического реализма, сосредоточим прежде всего внимание на тех открытиях человека и человеческого мира, которые литература социалистического реализма совершила или развила в послевоенный период, уже в качестве интернационального, как справедливо отмечает это Т. Мотылева, явления. А уж вслед за тем — на вопросах формы.

Открытия в литературе и искусстве могут быть большими и менее значительными, они совершаются как в сфере самой действительности (новизна действительности, человеческих типов, конфликтов и т. д.), так и в подходе к действительности (эстетический идеал, концепция жизни и человека, система оценок и т. д.), так и в области средств выражения.

Думается, разговор об открытиях всегда следует начинать с первоосновы — с жизненного материала, освоенного художником. Методологически незыблемым является для нас в этом плане подход В. И. Ленина к творчеству Л. Н. Толстого: «Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества», — писал он в статье «Л. Н. Толстой».¹⁶

Подобно тому как в свое время первооткрывателем новой революционной силы, пришедшей в мир для его преобразования, явился бессмертный роман М. Горького «Мать»; подобно тому как целая

¹⁵ Ле о н о в Л. Литература и время. Избранная публицистика. М., 1967, с. 305.

¹⁶ Л е н и н В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 49.

великая литература возникла в связи с изображением великого ледолома в истории человечества — Октябрьской революции и гражданской войны 1917—1922 годов; подобно тому как в историю мировой литературы вошло изображение небывалых дотоле по темпам и размаху событий индустриализации и коллективизации и связанных с социалистическим переустройством мира перемен в человеческой психологии, — так и последующие этапы нашей истории, а также общественной истории социалистических стран внесли страницы небывалой новизны в развитие мировой культуры. И именно об этих открытиях, а не о гибкости формальных средств следует говорить прежде всего марксистам-литературоведам, анализирующим современное состояние литературы социалистического реализма!

Данная статья уже по своему жанру не может претендовать на сколько-нибудь объемное историко-литературное изложение, но назову хотя бы некоторые из громадных пластов действительности, по поводу которых смело можно говорить о том, что их талантливое изображение составило еще один шаг вперед в художественном развитии всего человечества.

Прежде всего, это почти необозримая тема Великой Отечественной войны советского народа с фашистской Германией и ее союзниками. Страдания советских людей, небывалые до того по своему масштабу во всей мировой истории, и вместе с тем невиданный общенародный героизм породили и продолжают порождать большую по своему уровню художественную литературу. И, право же, читая ее, знакомясь с нею, меньше всего думаешь о фиоритурах стиля или изысках композиции! Думается, литература народов Югославии, посвященная освободительной борьбе против оккупантов и предателей, или «Репортаж с петлей на шее» Ю. Фучика, примыкающие вплотную к трагической и героической советской литературе о войне, также воспринимаются в первую очередь своей содержательной стороной.

Громадная тема революционного преобразования действительности и внутреннего мира человека в странах, вступивших после 1945 года на путь социалистического строительства, также представляет интерес прежде всего стремлением писателей добраться до корня тех непростых, противоречивых и вместе с тем неодолимых процессов, которые переживали, в которых активно участвовали — везде по-своему — граждане ГДР, Чехословакии, Венгрии и других стран социалистического сотрудничества. Эта тема еще ждет своих вдумчивых, всесторонних изысканий.

Назову еще хотя бы некоторые из колоссальных, новых в мире, жизненных пластов, которыми успешно овладевают художники социалистического реализма.

Жизнь советского народа в качестве новой исторической общности, новые со-

циальные и национальные взаимоотношения людей в Советском Союзе и бурное развитие советской многонациональной литературы, которая на 77 языках рисуется в небывалой полноте и полнокровности жизнь всех — больших и малых — народностей нашей страны на уровне общечеловеческой проблематики.

Нравственность человека, раскрываемая современной литературой в условиях развитого социалистического общества, для которого характерны уже иные, чем в первые десятилетия нового строя, противоречия, новые требования к человеку и новые требования человека.

Грандиозный процесс урбанизации страны, преимущественно крестьянской по своему населению прежде, преимущественно городской теперь. Процесс, который породил небывалую ранее, переходную от сельской к городской, психологию и весьма заметную в масштабах отечественной литературы так называемую «деревенскую прозу», стремящуюся дать серьезный анализ уходящим в прошлое духовным ценностям.

Жизнь производства и жизнь современного человека на производстве в качестве реального хозяина общего дела или анализ причин, которые мешают ему осуществлять свои права гражданина, также составляют значительный слой современной социалистической литературы, продолжающей славные традиции советской прозы конца 20-х — начала 30-х годов в новых исторических условиях.

Не развивая далее мысль о существеннейших жизненных пластах, которыми впервые овладевает сейчас искусство социалистического реализма, подчеркну лишь, что изобразительные и выразительные средства при этом, которые в первую очередь определяются индивидуальностью художника и конкретным заданием, поставленным им перед собой, безусловно, не могут не реагировать на осваиваемое талантливым автором содержание, требующее адекватных, конгениальных форм. Поэтому мы с особым интересом, например, изучаем очевидное возрождение эпических форм в прозе и видим это явление в тесной связи с масштабностью изображаемых событий и характеров. Поэтому в современной же прозе мы видим в явной связи с усложнением действительности и наших представлений о ней и заметный всплеск эссеистских и лирических форм, которые дают автору дополнительные возможности для гибкой и всесторонней оценки изображаемого. Поэтому прием смещения временных пластов в ряде произведений (В. Быкова, Ю. Бондарева, П. Проскурина, например) мы объясняем необходимостью соотносить современность с масштабом тех максимальных проявлений человеческой личности, которые были характерны для военных лет.

И какую бы действительно серьезную новацию формы мы ни стали анализиро-

вать, мы обязательно увидим за нею настоятельные требования жизненного содержания, нуждающегося в собственном воплощении, но отнюдь не импульс некоей «открытости», не тягу к восприятию «чего-то эдакого» извне.

Разговор об открытиях литературы социалистического реализма, конечно же, не может ограничиться суждениями о новизне материала, который он осваивает: решает взгляд талантливого художника на этот материал, решает такая новаторская концепция, истинность которой будет подтверждена ходом самой действительности. Напомню для примера: бурные, небывалые события гражданской войны изображали ведь и писатели «с того берега». Но где эти писания? Почти мгновенно канули в пучину забвения, хотя многие из них принадлежали перу весьма известных до того авторов. В то же время произведения молодых прозаиков, поэтов, драматургов, которые воссоздали события революции, находясь в самой гуще борющегося за свободу народа, и выразили его мировосприятие и мироощущение, вошли в золотой фонд отечественной и мировой литературы.

Новаторским является взгляд советских писателей на действительность, учитывающий основные закономерности общественной жизни, исходящий из перспектив социального развития.

Новаторским является эстетический идеал нашей литературы — идеал высоко гуманистический и оптимистический, исходящий из ясного представления, сколь много человек должен получить от жизни и сколь многое он способен ей дать.

Новаторской является концепция человека в литературе социалистического реализма: человека деятельного, общественно активного, сочетающего индивидуальное богатство личности с коллективизмом.

Разумеется, все эти черты, столь светло противостоящие литературе пессимизма, упадка, хаоса, противостоящие как растерянной, так и сыто-самодовольной литературе капиталистического мира, выделяют литературу социалистического реализма в качестве подлинно революционной и новаторской силы в общемировых масштабах. Вот об *этом* новаторстве прежде всего и следует говорить, на мой взгляд, берясь за определение сущностных черт этого творческого метода!

Что же касается новаторства формы, то повторяю еще раз: социалистический реализм как могущественнейший творческий метод способен — что он и демонстрирует на практике — к порождению самых различных выразительных средств *на своей основе*. Он способен также, используем слова Геге, брать свое всюду, где его увидит, но именно свое, то, что необходимо ему для наилучшего воплощения своего содержания и органично именно для его творческой концепции.

Диспут, затеянный вокруг различных версий «открытой системы», на первом этапе был в определенном смысле полезен, невзирая даже на некорректность начальной посылки, ибо он привлек внимание научной общественности и текущей критики к необходимости широкой разработки всех аспектов социалистического реализма, в том числе и средств образительности, еще раз заострил внимание на необходимости борьбы с элементами догматизма, окостенения, закраившимися в теорию и практику творческого метода, по природе своей наиболее революционного из всех известных мировому искусству. Но затем этот диспут стал тормозить развитие теории, так как отвлек научные силы от действительно первостепенных, коренных проблем развития метода, которые имеют насущное значение не только для теории, но и прежде всего для практики литературы.

Еще раз напомню образ, приведенный Л. Леоновым в доказательство неоспоримого приоритета содержания в реалистической литературе: отнюдь не орнамент на бутылке определяет ценность содержащегося в ней вина.

Приведу еще одну мысль, которая принадлежит также такому автору, в чьем авторитете усомниться невозможно. М. Шолохов со всей определенностью подчеркнул первенство содержания в литературе социалистического реализма в своей речи при вручении писателю Нобелевской премии: «Я говорю о реализме, несущем в себе идею обновления жизни, переделки ее на благо человеку. Я говорю, разумеется, о таком реализме, который мы называем сейчас социалистическим. Его своеобразие в том, что он выражает мировоззрение, не приемлющее ни созерцательности, ни ухода от действительности, зовущее к борьбе за прогресс человечества, дающее возможность постигнуть цели, близкие миллионам людей, осветить им путь борьбы».¹⁷

Обратим внимание: обновление жизни, постижение целей, важных для народа, борьба за прогресс человечества — это ли не максимум того, что в принципе способно составить содержание литературы? И выразил это свое убеждение художник, вошедший в историю мировой культуры созданием совершенной по форме, непревзойденно сложной и величественной по своему содержанию эпопеи «Тихий Дон»!

Своеобразие социалистического реализма не в открытости формовосприятия. Оно и не в открытости правдивому воспроизведению жизни. Более того, вырастая на могучем корне столь многообразного и могучего явления, как реализм, социалистический реализм отличается и от своего великого прародителя. Чем же? В чем заключается его качественное свое-

¹⁷ Правда, 1965, 11 дек.

образе и, следовательно, где проходит магистраль его развития?

Для того чтобы ответить на эти вопросы, вернемся сначала в XIX век, когда ход исторического развития человечества резко ускорился и усложнился. Расцвет капиталистического способа производства — с его колоссально возросшей производительностью труда и, следовательно, новыми возможностями в жизни человечества, с одной стороны; разрушение вековых норм морали и размывание целей, невызванных, казалось, общественных укладов и отношений, с другой, — поставили художественную литературу перед необходимостью решать новые задачи и писать по-новому в этом безмерно противоречивом мире, где перепутались причины и следствия, где поведение человека стало непредсказуемым с точки зрения традиционной, многотысячелетней нравственности. Но не бывало еще в истории человеческой культуры такого положения, чтобы качественно новые жизненные ситуации не были бы освещены на качественно новом уровне эстетического и художественного решения! Пределов человеческого мышлению, постигающему действительность, нет и не будет.

И литература XIX века, которую действительно можно назвать великой, начала новое крутое восхождение в своей эволюции. Восхождение, если воспользоваться этим образом, совершалось одновременно по разным тропам, уходящим вверх, к вершинам художественной мысли, с уровня которых и проявлялась, укрупнялась пестрая картина небывало изменчившейся жизни. Можно утверждать вслед за целым рядом авторитетных исследователей, что социальный анализ стал одним из ведущих направлений реализма XIX века: нужно ли напоминать уроки Бальзака, Стендаля, русской натуральной школы?

Замечательным открытием художественной мысли литературы XIX века стал историзм, т. е. отчетливое осознание обусловленности характеров и поведения людей историческими обстоятельствами. Герои В. Скотта, А. Пушкина, Ш. де Костера были людьми той исторической эпохи, в которую они жили, а не костюмированными современниками.

Психологизм в изображении самых глубинных глубин человеческой души — это величайшее завоевание корифеев XIX века. Разумеется, мы всегда будем благоговеть перед открытиями великих писателей Возрождения — Шекспира, Сервантеса, Рабле, но то, что совершили Л. Толстой, Ф. Достоевский в истории мировой литературы, в социальном плане ближе нам, поскольку позволяет постичь психологические особенности не только человека вообще, но специфического человека новой и новейшей истории.

Теперь можно вплотную подойти к определению того своеобразия, которое внес социалистический реализм в дальнейшую

эволюцию искусства — в условиях продолжающегося усложнения действительности.

Историкам литературы известно, что практически одновременно два гениальных человека в середине XIX столетия, когда реализм, казалось бы, уже торжествовал свои замечательные победы, высказали совпадающие суждения о путях дальнейшего развития литературы.

Великий критик Н. Добролюбов писал в 1859 году: «Свободное претворение самых высших умозрений в живые образы и вместе с тем полное сознание высшего, общего смысла во всяком, самом частном и случайном, факте жизни — это есть идеал, представляющий полное слияние науки и поэзии и доселе еще никем не достигнутый».¹⁸

В том же 1859 году Ф. Энгельс в письме к Ф. Лассалю обозначил идеал творчества, который еще должен быть достигнут, теми же чертами, что и русский критик: «Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического содержания. . . с шекспировской живостью и богатством действия».¹⁹

Следовательно, была объективная необходимость, замеченная гениальными теоретиками еще тогда, когда могучий реализм лишь набирал новые силы, объективная необходимость в слиянии поэзии с той ясностью видения мира, которой обладает лишь передовая наука о законах жизни общества, в слиянии пластического богатства с научно осознанным историческим содержанием.

Осознанное историческое содержание, т. е. научно осознанное — вот масштаб, предложенный классиками новому искусству. Социалистический реализм никак не был и не мог быть навязан, его тенденции созревали в недрах мирового искусства и выражали его естественную реакцию на потребность познания и оценки новых обстоятельств жизни человека и человеческого общества. Именно стремление к художественной истине на новом этапе мировой цивилизации и вызвало к жизни метод, получивший в коллективных спорах название социалистического реализма. Это не есть арифметическое сложение художественного метода и научного мировоззрения, как пытаются подчас тенденциозно истолковать название наши оппоненты, это есть существенное увеличение познавательных и ценностных возможностей художественного мышления, осуществленное на собственной его базе, за счет использования особенностей науки.

И в полном согласии с мнением ряда ведущих ученых я хочу подчеркнуть, что понимание слов «осознанное историческое содержание» должно быть прояснено в со-

¹⁸ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 5. М.—Л., 1962. с. 24.

¹⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 29, с. 492.

ответствии с истинной. Дело не в том, что осознанного историзма не было в литературе классического реализма — смешно говорить так по отношению, например, к «Войне и миру» Л. Толстого. Дело в понимании художником *перспективы* развития действительности, в которой свое определенное место занимает и прошлое, и современность. «Третья действительность» (М. Горький), т. е. *будущее в его научном виде*, — вот что определяет прежде всего исторически осознанное и изображаемое художником содержание, вот что определяет качественное своеобразие социалистического реализма по сравнению с классическим реализмом. Активное отношение к миру и к миру человека, характерное для литературы социалистического реализма, есть следствие этой перспективности мышления, следствие осознанного направления исторического развития человечества.

Обозначив важнейшее качество этого творческого метода, проистекающее из постоянного стремления художественного мышления к познанию сути вещей, из стремления к адекватности авторской оценки реальной ценности явления, и указав на великие традиции классического реализма, которые на новом уровне и в новых условиях продолжил социалистический реализм, мы, разумеется, бесконечно далеки от представления, что процесс этот на каком-то этапе завершился. Нет и нет! Общий принцип остается неизменным: чем больше усложняется в своем противоречивом движении действительность, тем далее совершенствуется метод художественной литературы, стремящейся к познанию истины, и совершенствуется он прежде всего — как это и было раньше — через обогащение, развитие художественного мышления. В статье «Воздействие научно-технической революции на художественную литературу» («Русская литература», 1980, № 1) мне уже приходилось специально останавливаться на этом положении и подчеркивать, что прошлое указывает прямой, безошибочный путь к успехам в будущем: это — способность писателя быть на уровне научных и общефилософских взглядов своего времени, позволяющих постигнуть те фундаментальные процессы, которые определяют жизнь общества и человека в нем.

Новатором мировых масштабов в драматургии явился Б. Брехт. В этой связи чрезвычайно любопытным и поучительным является исследование ученого ГДР В. Миттенцвай, посвященное постоянному и пристальному вниманию драматурга к проблемам естествознания. Рассмотрев многие аспекты этого интереса, ученый останавливается на причинах, привлекающих внимание писателя к сложной проблеме детерминизма: «Большая часть проблем, которые интересуют Брехта в работах физиков, касается определения диалектического детерминизма. Нас же должен удивлять кающийся почти ма-

никальным поиск все более глубокого, значительного и прежде всего управляемого объяснения причинности. Выше уже указывалось, что условия политической борьбы 30-х и 40-х годов, столь отличные от десятилетия после мировой войны, навели Брехта на новые размышления и на повторное изменение метода. Новые усилия заключались в том, чтобы сделать для читателя более очевидным вывод о действительных возможностях индивидуума на основе объективных общественных связей. Произведения Брехта должны были содействовать борьбе против фашизма, а не только показывать, что все должно было произойти так, как произошло.

Однако при всем этом общественная причинная связь всегда оставалась центральной эстетической категорией. Эстетические принципы, на которых строились произведения Брехта, с одной стороны, снова и снова требовали более точного, более достоверного установления причинности, а с другой стороны, подчеркивали принцип неопределенности по отношению к индивидууму. Уже сам вопрос о причинных связях как существенный пункт в его методе, возникший в результате изучения исторического материализма, наталкивал Брехта на проблемы диалектического детерминизма.²⁰ Таков один из выразительных и наглядных примеров воздействия большого современного знания на художественные установки писателя литературы социалистического реализма.

Разумеется, не в том дело, чтобы писатель был знатком в какой-либо узкой специальной области науки, но совершенно необходимым представляется постоянное обогащение знаний в области фундаментальных закономерностей общественного развития. Писатель, чья мысль не соотносится с процессами, которые совершаются в мире, будет выглядеть странным и наивным. Огромные исторические сдвиги, произошедшие в человеческом сообществе, в макром мире, после второй мировой войны, имеют глубинную связь с судьбой любого современного человека и, следовательно, персонажа каждого из художественных произведений. Но разве воистину исторический слом в отношениях между мужчиной и женщиной, которые составляли и всегда будут составлять одну из «вечных» тем искусства, порожденный обретением реальной экономической независимости женщиной, не должен быть глубоко осмыслен и понят как в своих истоках, так и в своих противоречивых последствиях писателем, рисующим современный мир?

Конечно же, дело не в том, чтобы писать обязательно эпопеи или панорамные полотна, но в том, чтобы оценки, которые

²⁰ М и т т е н ц в а й В. Брехт и естествознание. — В кн.: Литература в изменяющемся мире. М., 1975, с. 370—371.

всей системой изобразительных средств дает художник пера своим героям, находились в соответствии с магистральными тенденциями развития эпохи.

Живое наблюдение, внимательное самостоятельное изучение среды, людей, их отношений были и будут основой подлинной, неиллюстративной литературы, психологические и социальные открытия писателя мы ценим выше всего. Но открытия эти возможны лишь в русле объективных закономерностей, которые определяют по самому крупному счету бурное развитие действительности XX века, но никак не вне их, а закономерности эти необходимо изучать, знать, познавать, чтобы не оказаться в смешном и грустном положении заплутавшегося путника.

Так, например, не может быть сейчас серьезного писателя, который *остановится* на стадии одной лишь экологической угрозы, той, что несет с собою безудержное развитие промышленности. Потому не будут долговременными его труды, что прекратить движение производительных сил в масштабах планеты невозможно: без их развития огромное число людей не выйдет из состояния нищеты. Следовательно, подлинно современным уровнем художественного мышления (который и определит истинность, а значит — при наличии таланта — и долговременность произведения) будет гораздо более высокое представление о настоящей необходимости *социально* обусловленного подхода к экологическим проблемам. Проблемы сохранения и гармонического приумножения сил природы не могут не быть в сознании действительно современного писателя связаны с вопросами развития общественного строя, с проблемой социального будущего всей планеты. Т. е. принцип *перспективы*, главенствующий в методе социалистического реализма, не только не устраняется, но, напротив, приобретает все большее значение для художественного мышления писателя, ибо все более существенную роль в мире играет именно опре-

деление тех реальных перспектив, которые лежат в основе всеобщего движения.

Вот пример, подтверждающий эту мысль: последствия воздействия научно-технической революции на быт и психологию людей возрастают неуклонно, причем принося с собой диалектически противоречивые факторы и действительности, и морали. Может ли писатель в своем понимании этого важнейшего процесса быть хотя бы на уровне современного, весьма эрудированного читателя? Нет, сейчас этого явно недостаточно. Быть подлинным мыслителем, проникающим в суть фундаментальных общественных процессов, — таково требование времени. Можно, конечно, и без этого, если не претендует писатель на большее, чем на роль мемуариста, тоже почетную, конечно. . .

Что сказать в заключение? Последний период изучения социалистического реализма принес много ценного и в плане изучения конкретного материала, и в сфере теоретического освещения нашего художественного богатства. Вместе с тем много сил было растрчено нерационально, поэтому предстоит наверстывать упущенное. Думается, наибольшие успехи ожидают нас на пути исследования *реального положения дел*, там, где нам удастся определить несомненные достижения социалистического реализма и объяснить причины, лежащие в их основе; там, где нам придется со всей трезвостью и спокойствием выявить недостатки слабости и попытаться вскрыть причины подобного положения дел — ради исправления их. Думается, что при этом главенствующую роль будет играть — наравне с пониманием роли неповторимого авторского таланта — анализ могущественной познавательной силы мысли писателя, величия его концепции мира и человека, благородства и перспективности его идеала. Вне первоочередного разговора об этих категориях рассуждения о литературе социалистического реализма как о методе познания и эстетического освоения мира увядат в тупик.



ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

22.4/11

Т. Г. Иванова

КЛАССИЧЕСКИЕ СОБРАНИЯ БЫЛИН В СВЕТЕ ТЕКСТОЛОГИИ

Фольклористическая текстология — сравнительно молодой раздел науки об устном народном творчестве. Осознание автономности ее проблем в советской фольклористике произошло лишь в последние два с половиной десятилетия.¹ К настоящему времени в текстологии фольклора четко обозначились два круга проблем. Во-первых, это изучение жизни текста в устах сказителя (проблема устойчивости фольклорного текста, отдельных его сегментов, типических мест, формул; соотношение традиционного и импровизационного начал в произведениях различных жанров; развитие отдельных изводов, редакций, версий одного произведения и т. д.). И, во-вторых, выяснение принципов записи фольклора и его публикации, лежащих в основе того или иного собрания, а также разработка этих принципов для современных изданий. Этот второй круг вопросов можно назвать прикладной текстологией. Прикладная текстология решает чисто практические задачи, без которых не может нормально развиваться современная фольклористика.

В связи с работой над серией «Былины» Свода русского фольклора особенно остро встают задачи историко-фольклористической и эдиционной текстологии в области былинovedения. Советская фольклористика до сих пор не имеет исследований, посвященных текстологической оценке многих важнейших собраний русского эпоса. С данной точки зрения изучались лишь два крупных издания — «Старая серия» П. В. Киреевского² и «Онежские былины» А. Ф. Гильфердинга,³ а также небольшой по объему сборник А. М. Линеvского «Сказитель Ф. А. Коvашков».⁴ Этим и исчерпывается круг работ, посвященных данной проблеме. Не было в нашей науке и исследований, ставящих себе целью проследить, как постепенно формировались, изменялись принципы записи и публикации былин на протяжении второй половины XIX—XX века. Попытку осветить в некоторой степени данные вопросы по материалам классических сборников севернорусского эпоса и представляет эта статья.

¹ См.: П р о п п В. Я. Текстологическое редактирование записей фольклора. — В кн.: Русский фольклор, т. I. М.—Л., 1956, с. 196—205; П у т и л о в Б. Н. Современная фольклористика и проблемы текстологии. — Русская литература, 1963, № 4, с. 100—114; Ч и с т о в К. В. Современные проблемы текстологии русского фольклора. Доклад на заседании эдиционно-текстологической комиссии V Международного съезда славистов. М., 1963; Принципы текстологического изучения фольклора. Сб. статей. Отв. ред. Б. Н. Путилов. М.—Л., 1966; Текстологическое изучение эпоса. Сб. статей. Отв. ред. В. М. Гацук, А. А. Петросян. М., 1971, и др.

² С о й м о н о в А. Д. 1) Записи былин первой половины XIX века в собрании П. В. Киреевского. (К истории собрания и издания). — В кн.: Русский фольклор, т. V. М.—Л., 1960, с. 367—381; 2) Вопросы текстологии и публикации фольклорных материалов из собрания песен П. В. Киреевского. — В кн.: Принципы текстологического изучения фольклора. М.—Л., 1966, с. 5—36; 3) П. В. Киреевский и его собрание народных песен. Л., 1971; М е л ь ц М. Я. О VI выпуске «Песен, собранных П. В. Киреевским» (текстологические заметки). — В кн.: Русский фольклор, т. V, с. 382—390.

³ См. примечания к былинам в четвертом издании, подготовленном А. И. Нпкинфорвым и Г. С. Виноградовым: Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года, т. I—III. Изд. 4-е, М.—Л., 1949—1951. (Далее: Гильф., I, II, III).

⁴ Ч е р н я е в а Н. Г. Из текстологических наблюдений над сборником былин «Сказитель Ф. А. Коvашков». (Подг. текстов, вводная ст. и комм. А. М. Линеvского. Под ред. А. М. Астаховой. Петрозаводск, 1948). — В кн.: Фольклор и литература Карелии. (Оперативно-информационные материалы). Петрозаводск, 1980, с. 7—12.

* * *

Требование точности записи фольклорных произведений было провозглашено еще в самом начале научного собирательства в знаменитой «Песенной прокламации» П. В. Киреевского. В этом документе, напечатанном в 1838 году в «Симбирских губернских ведомостях», выдвигались два главнейших принципа записи всего песенного фольклора: запись с пения и запись «слово в слово». ⁵ Но принципы эти при подготовке фольклорных материалов к печати часто не выполнялись ни самим П. В. Киреевским, как это показал в своих работах А. Д. Соимонов, ни редактором «Старой серии» П. А. Бессоновым, ни другими фольклористами-собираателями. Сохранившиеся полевые и беловые рукописи собирателей представляют собой огромный интерес для текстологических наблюдений и позволяют проследить, как постепенно, с отдельными достижениями и промахами, складывались современные принципы научного издания эпоса.

Огромным авторитетом в нашей науке пользуется собрание П. Н. Рыбникова. ⁶ Его сборник открыл для русской культуры целый регион бытования былин — Олонецкую губернию. П. Н. Рыбников встретился со сказителями, насчитывавшими в своем репертуаре по 10—20 эпических сюжетов (Т. Г. Рябинин, К. Романов, Л. Богданов и др.). Столкнувшись с подобным размахом бытования эпоса, собиратель сразу же оценил индивидуальность каждого сказителя. Оказалось, народное творчество, понимавшееся до этого как некое безличностное, имеет своих ярких мастеров. В «Заметке собирателя» П. Н. Рыбников дал подробную характеристику многим из них. Значение этого эпического собрания для русской культуры нельзя переоценить. Учитывая, однако, что Рыбников был одним из пионеров научного собирания фольклора, лишь закладывавшим основы современной текстологии, требуется внимательно проанализировать его методику фиксации былинных текстов. Только так можно внести ясность в вопрос о пределах и видах научного использования рыбниковского собрания.

О том, что Рыбников в основном, видимо, записывал былины не с пения, а со слов, говорил еще А. Ф. Гильфердинг, проштудировавший ритмику рыбниковских текстов. В статье «Олоонецкая губерния и ее народные рапсоды» он писал: «. . . размер (стиха, — Т. И.) исчезал вследствие того, что былина записывалась им (П. Н. Рыбниковым, — Т. И.) пословесно и только поверялась по напеву» (Гильф., I, 67). Кроме того, по «Заметке собирателя» Рыбникова можно понять, что некоторые тексты он прослушивал несколько раз. Таким образом, записанный текст представляет собой свод двух, если не более, актов исполнения былины. Так, о записи старин от Т. Г. Рябинина собиратель сообщал следующее: «Он выговаривал былину пословечно, я записывал наречно, а когда он кончил, я попросил его спеть, и по сему поправил свою запись. . . Не раз приводилось бросить перо, и я жадно вслушивался в течение рассказа, затем просил Рябинина повторить пропетое и нехотя принимался пополнять свои пропуски» (Рыбн., I, с. LXXVI). Надо отметить также, что Рыбников не записывал весь текст былины слово в слово. Например, текст старины А. Чукова «Добрыня и Змей» (Рыбн., I, № 25), записанный самим П. Н. Рыбниковым, обнаруживает поразительную общность с записью от этого же сказителя, сделанной еще до П. Н. Рыбникова неизвестным собирателем для Н. Ф. Бутенева (Рыбн., I, № 25 bis). Большинство строк в обоих текстах совпадают дословно, со всеми вставными словами «а», «да» и т. д. Различия в этих двух текстах следующего порядка: ряд стихов переставлены местами, дополнены отдельные строки, которых нет в бутеневской записи, вставлен целый большой эпизод о помощи, которую получил Добрыня с неба во время второго боя со Змеем (Рыбн., I № 25, ст. 190—225). Но в целом в этих двух текстах совпадения почти дословные. Достаточно сказать, что стихи с 1 по 49 совпадают слово в слово, со всеми вставными частицами. Это наводит на мысль о том, что П. Н. Рыбников, вероятно, записывая эту былину от Чукова, имел перед глазами бутеневский текст и фиксировал только значительные отклонения от этой записи. Если мы сравним бутеневский текст с записью А. Ф. Гильфердинга от этого же сказителя, то обнаружим значительно больше разночтений. Возьмем, например, самое начало былины:

⁵ Анализ «Песенной прокламации» см. в статье А. Д. Соимонова «„Песенная прокламация“ П. В. Киреевского» (Советская этнография, 1960, № 4, с. 147—150).

⁶ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Под ред. А. Е. Грузинского, т. I—II. Изд. 2-е, М., 1909—1910. (Далее: Рыбн., I, II).

Добрынюшка матушка ГОВОРИЛА:
 «Что молод начал ездить во чисто поле,
 На ту гору Сорочинскую,
 ТОПАТЬ-ТО молодых змиенышей,
 ВЫРУЧАТЬ-ТО полонов русских.
 Не куплись, Добрыня, во Пучай реки.
 Пучай река ЕСТЬ свирепая;
 Средняя струйка как огонь сичет».

(Рыбн., I, № 25 bis, ст. 1—8)

Добрынюшке-ТО матушка
 ГОВАРИВАЛА,
 ДА Й МИКИТИЧУ-ТО МАТУШКА
 НАКАЗЫВАЛА:
 — ТЫ НЕ ЕЗДИ-КО ДАЛЕЧЕ ВО
 ЧИСТО ПОЛЕ,
 На туь гору Да сорочинскую,
 НЕ ТОПЧИ-КО младых змиенышев,
 ТЫ НЕ ВЫРУЧАЙ-КО полонов да
 русских,
 Не куплись Добрыня во Пучай реки,
 НО Пучай река ОЧИНЬ свирепая,
 НО середняя-ТО струйка как огонь сечёт.

(Гильф., II, № 148, ст. 1—9)

Правда, запись А. Ф. Гильфердинга сделана более чем 10 лет спустя после записи Н. Ф. Бутенева. Но ведь и между бутеневским текстом и записью П. Н. Рыбникова тоже перерыв в несколько лет (конец 50-х годов и 1863 год). Как видим, и через десятилетие (конец 50-х годов и 1871 год) Чуков ничего не изменил в образах и стиле этого отрывка: все эпитеты и сравнения остались те же самые. Но сама ткань текста претерпела значительные изменения. Чуков не цел каждый раз былинку слово в слово. Объяснить дословное совпадение большей части текстов Н. Ф. Бутенева и П. Н. Рыбникова можно только методикой записи последнего.

Видимо, записав эту былинку от Чукова первой, П. Н. Рыбников понял, что данный метод фиксации текста грешит неточностью. Другие его записи, сделанные от Чукова, уже не обнаруживают дословного совпадения с текстами Н. Ф. Бутенева (ср.: Рыбн., I, №№ 28 и 28 bis — «Михайло Потык»; №№ 32 и 32 bis — «Земский Собор»; №№ 33 и 33 bis — «Настасья Политовская»).

Анализ эпизодов, повторяющихся в одном и том же тексте в былинах, записанных П. Н. Рыбниковым, также обнаруживает, что собиратель не фиксировал весь текст. При встрече с повторным местом он делал механический перенос стихов из предыдущего отрывка. Например, в былине Т. Г. Рябинина «Илья Муромец и дочь» (Рыбн., I, № 5) трижды дословно повторяется типическое место расспроса героя об отце-матери у побежденного им противника (ст. 191—210; 211—226; 227—240). Примеров подобного рода можно найти много в записях П. Н. Рыбникова. Типические места в устах скажителя, хотя часто и бывают очень устойчивыми, но дословно, со всеми вставными частями, повторяются крайне редко и, как правило, не в эпизодах, разворачивающихся в 20 строках, как в нашем примере.

И, наконец, самым убедительным доказательством того, что П. Н. Рыбников не записывал целиком былинного текста, являются обнаруженные нами в Центральном государственном архиве литературы и искусства его полевые записи пяти былин Федотова (Дутикова). Записи сделаны чернилами, торопливым почерком, почти каждое второе слово сокращено, не дописано; тексты записаны без разбивки на стихи, как проза. Сравнение этого черновика с напечатанным текстом обнаруживает значительные различия.

«ИЛЬЯ И СОЛОВЕЙ РАЗВОЙНИК»

Взял дуб-от И маковку. И прибил
 всех т<атаровой> поган<ых>. И выпу-
 стил м<ужиков> Б<ежеговцев> со
 б<ожьей> церкви. — Ай же ты, р<усский>
 м<огучий> б<огатырь>! Стань-ко ты нам
 суды судить да ряды рядить. — Ай —
 покажите мне д<орогу> пр<ямоезжую>
 ко стольному ко г<ороду> Киеву.

(ЦГАЛИ, ф. 1345, оп. 2, ед. хр. 345, л. 76 об.)

Взял дуб-от ЗА маковку
 И прибил всех Татаровой поганных,
 И выпустил мужиков со божьей церкви.
 Говорят ему мужики Бежеговцы:
 «Ай же ты, русский могучий богатырь!
 Стань-ко к нам суды судить,
 Суды судить, да ряды рядить».
 Говорил Илья таковы слова:
 — Ай же вы, мужики Бежеговцы,
 Не хочу я к вам суды судить,
 Суды судить, да ряды рядить;
 А покажите мне дорогу прямоезжую
 Ко стольному ко городу ко Киеву.

(Рыбн., I, № 61, ст. 51—27)

Еще один пример из этой былины:

И глядят все малые детушки в косявчето окошечко. И говорят т<аковы> с<лова>. — Наш-от батюшко мужика везет. Взглянула. — Мужик багюшка везет.

(л. 77—77 об.)

И глядят все малые детушки
Во тое окошечко косявчето,
Сами говорят таковы слова:
«Ай же ты, свет государыня матушка!
Наш-от батюшко мужика везет».
И глянула Соловьевая, молода жена
Во тое окошечко косявчето,
Сама говорила таковы слова:
— Ай же вы, малые детушки!
Мужик-от везет вашего батюшка.

(ст. 71—80)

Приведенные отрывки показывают, что фактически П. Н. Рыбников записывал только подробную сюжетную схему текста. Сам же текст он позднее при переписке воссоздавал на основе своего запоминания былинного текста и знания эпического материала.

Наблюдения над этими текстами приводят к выводу, что для П. Н. Рыбникова были характерны следующие приемы воссоздания былинного текста:

а) собиратель не записывал стихи, вводящие прямую речь («И говорит Владимир стольне-Киевский»; «Говорил Илья таковы слова» и т. д.), а заносил их потом, при переписке, на чистовик;

б) не записывались слова-обращения к какому-либо герою («Ай же ты, свет государыня матушка»; «Ай же вы, малые детушки» и т. д.); обращения также воссоздавались при последующей переписке;

в) П. Н. Рыбников в стиле былин воссоздавал такой прием, как подхват. Ср.:

Ездил Илья Муромец во ч<истом> поле
за охвотою.

Ездил Илья Муромец ВО ЧИСТОМ ПОЛЕ,
ВО ЧИСТОМ ПОЛЕ ездил за охвотою.

(ст. 1—2)

Давно ль ты бывал на св<ятой> Руси
в сл<авном> Киеве.

(ЦГАЛИ, ф. 1345, оп. 2, ед. хр. 345, л. 78)

Давно ль ты бывал НА СВЯТОЙ РУСИ,
НА СВЯТОЙ РУСИ, в с<лавном> Киеве.

(Рыбн., I, № 62, ст. 10—11)

г) схематично записываются типические места былин:

Проходит во в<ысок> терем, крест,
поклон, здравству<ет>, а тому Татарину
челом не бьет.

(ЦГАЛИ, ф. 1345, оп. 2, ед. хр. 345, л. 79 об.)

Проходит калека во высок терем,
Крест кладет по писаному,
Поклон ведет по ученому,
Здравствует князя со княгинею,
А тому Татарину челом не бьет.

(Рыбн., I, № 62, ст. 70—74)

Трудно сказать, все ли тексты, записанные П. Н. Рыбниковым, были зафиксированы подобным методом, или же былины Федотова составляют исключение. Во всяком случае, запись от этого сказителя — по атрибуции А. Е. Грузинского — производилась в июне 1863 года (Рыбн., I, с. XLII), т. е. в самый разгар собирательской деятельности П. Н. Рыбникова, который начал записывать былины с 1860 года и к лету 1863 года уже встретился с такими сказителями, как Т. Г. Рябинин, Л. Богданов, К. Романов, В. Щеголенок, Т. Иевлев и др. Следовательно, к моменту встречи с Федотовым П. Н. Рыбникова можно считать уже опытным собирателем.

Итак, и анализ напечатанных текстов, к которым мы к настоящему времени не имеем полевых записей, и сравнение черновиков пяти былин Федотова с опубликованным видом текста обнаруживают, что записи П. Н. Рыбникова существенно расходятся с современными текстологическими требованиями.

В рукописном отделе Государственной библиотеки им. В. И. Ленина хранятся чистовые рукописи П. Н. Рыбникова, присланные им П. А. Бессонову, редактору первого издания «Песен, собранных П. Н. Рыбниковым» (ГБЛ, ф. 125, п. 28). Наблю-

дения над ними позволяют проследить, какой редакторской правке подверглись тексты, уже находясь в руках П. А. Бессонова. В рукописях П. Н. Рыбникова, написанных четким почерком чернилами коричневатого оттенка, ясно видны следы правки другими чернилами (черного цвета) и другим почерком (П. А. Бессонова): это замена одних букв в слове другими, зачеркивание отдельных букв и т. д. Тенденция этой правки — заменить литературное произношение на диалектные формы. Например, в былинне Т. Г. Рябинина «Добрыня и Василий Казимирович» П. А. Бессонов зачеркивает букву «е» в окончаниях глаголов «хвастает», «похаживает», «выговаривает», придавая этим словам простонародное звучание. В былинне «Хотен Блудович» этого же сказителя видна повсеместная правка форм «себя», «тебя» на «собя», «тобя» и т. д. Безусловно, записи П. Н. Рыбникова не могут удовлетворить диалектолога, изучающего язык былин. Но придание им диалектных форм *post factum* еще более нарушает подлинную картину северного говора.

Таким образом, внимательное текстологическое изучение сборника П. Н. Рыбникова обнаруживает, что эти записи не дают верного представления ни о ритмике былин, ни о степени стабильности или вариативности типических мест, ни о былинных формулах, ни о диалектных особенностях языка былин, т. е. не отвечают задачам чисто текстологических видов исследования эпоса.

Необходимо, однако, подчеркнуть, что выявление недостатков в работе собирателя-первопроходца означает лишь реалистический подход к научной ценности и значимости рыбниковского собрания. Этот труд, открывший нашей науке «Исландию русского эпоса», помогает и по сей день решать многие важные проблемы былиноведения. Он отражает жизнь эпоса в 60-е годы XIX века, позволяет изучать репертуар различных микрорегионов Олонецкой губернии и отдельных сказителей, исследовать особенности местных редакций былин и т. д.

* * *

Следующим шагом в накоплении опыта прикладной текстологии явилось собрание А. Ф. Гильфердинга «Онежские былины», внесшее много принципиально нового в практику издания былин. Впервые в фольклористике материал был расположен по сказителям, каждому из исполнителей была дана отдельная характеристика. Таким образом, в науку прочно вошло понимание индивидуальности народных певцов. Со сборником А. Ф. Гильфердинга в фольклористику вошел и вывод о ценности повторных записей от одного и того же сказителя. Позднее с некоторыми из певцов, от которых записывали П. Н. Рыбников и А. Ф. Гильфердинг, встретились другие собиратели: Ф. М. Истомина и Г. О. Дютш (работали со Щеголенком и Касьяновым), П. А. Бессонов (работал со Щеголенком), священник Петр Певин, приславший в Русское географическое общество два текста былин, записанных им от повенецкого сказителя Петра Калинина.⁷ Таким образом, уже в XIX веке русская фольклористика стала накапливать материал повторных записей от отдельных исполнителей, позволяющий ставить важнейшие вопросы о жизни текста в устной традиции.

С текстологической точки зрения собрание А. Ф. Гильфердинга является одним из немногих подробно изученных и прокомментированных. А. И. Никифоров и Г. С. Виноградов, подготовившие 3-е (незаконченное — началась Великая Отечественная война) и 4-е издания этого сборника, внимательно изучали полевые рукописи, хранящиеся в рукописном отделе БАН СССР. В краткой, но чрезвычайно емкой текстологической заметке они дают следующую характеристику приемов фиксации материала, которым пользовался А. Ф. Гильфердинг:

«1. Самые полевые записи былин А. Ф. Гильфердинга. . . делались в большинстве случаев достаточно точно, но не ставили целью полную фонетическую точность. Поэтому собиратель часто не записывал целиком строки, а отмечал лишь начальные 1—2 слова стиха. И так иногда на протяжении нескольких строк. Во многих случаях не дописывались окончания слов. Уже в Петербурге при подготовке к печатанию все

⁷ Архив Географического общества СССР, XXV, 33.

эти недописанные слова дописывались чернилами частью самим Гильфердингом, частью чьим-то другим почерком. Ясно, что многие места былины нашего сборника не отражают точного звукового произнесения их сказителями. . .

2. Гильфердинг нередко прибегал для записи повторения общих мест (*loci communes*) или даже целых эпизодов к системе механического переноса повторяемого текста из ранней части одной былины в последующую ее часть. В редких случаях на оставленном пустом месте записывались первые слова повторяемого отрывка, а чаще просто оставлялось пустое место с отметкой: „Вписать от А до Б“, причем самая разметка того, что нужно повторять, делалась, видимо, уже в Петербурге, так как сделана чернилами. Есть былины, которые почти сплошь составлены из сшивки таких повторений. Разумеется, что сказители на деле далеко не всегда дают рабски механическое повторение текста. . .

3. В части рукописей, особенно тех, которые вследствие болезни Гильфердинга подготовлялись к печати не им, раскрытие сокращений производилось людьми, недостаточно компетентными в былинном творчестве. В дописях сокращений введены в рукописях прямые ошибки. . .» (Гильф., I, 702—703).

Как образец того, как записывал А. Ф. Гильфердинг, приведем отрывок из рукописи былины П. Л. Калинина «Михайло Потык»:

Старый казак да Илья Муромец,
Ставае он по утрышку равехонько,
Умывается он да белехонько,
Снаряжается да хорошононько,
Он седлае своего добра коня,
Кладывае он же потнички на потнички,
А на потнички кладе войлочки,
А на войлочки черкальское седельшко,
Подтягиват двенадцать тугих подпругов,
Тринадцатый тот клал да ради крепости
ЧТОБЫ во чистом поли доброй конь же
с под седла не выскочил,
Добра молодца в чистом поли не выронил.
Видли добра [олодца] то седучи,
Тут не видли да удалого поедучи.
Не дорожкамы поехал, не воротами,
Через ту стену поехал городовую,
Через тую было башню наугольную,
ДА ко тому кресту поехал Леванидову.
Тут богатырь опочив держал.
ДРУГОЙ русский могучий богатырь,
Молодой Добрынюшка Никитич

А

Он ставае по утрышку ранехонько
Умывается было белехонько,
Снаряжается да хорошононько,
Седлае [своего добра коня],
Кладывае было потнички на потнички,
А на потнички кладе войлочки,
А на в [ойлочки черкальское седельшко],
Подтягив [ат двенадцать тугих подпругов],
Он [тринадцатый тот клал да ради
крепости],
Чтобы в чистом поли добрый конь же
спод седла не выскочил,
Добра [молодца в чистом поли
не выронил].
Видли [добра молодца-то седучи],
А [не видли да удалого поедучи]
Не дорожкамы [поехал, не воротами]
Через [ту стену поехал городовую],
Через тую было [башню наугольную],
Да к тому [кресту поехал Леванидову].
Тут [богатырь опочив держал].

Б

А третий же русский могучий богатырь
Михайла [Потыка сын Иванович]
Он ставае тут.
Умывается

(БАН, 17.10.18, лл. 37—38)

Далее идет помета А. Ф. Гильфердинга: «Повторить здесь по отчеркнуто<му> выше от А до Б». Большими буквами в этом отрывке выделены слова, вписанные карандашом позднее момента записи строки; в квадратных скобках даны стихи, дописанные чернилами в Петербурге.

Как видим, эта запись текста менее схематична, нежели у Рыбникова. Но и она не может удовлетворить современного фольклориста: подобный метод фиксации повторяющихся эпизодов не позволяет на материале Гильфердинга решать проблему устойчивости типических мест. К тому же полевые рукописи этого собирателя во многих случаях хранят два слоя записи. Видимо, многие былины (во избежание пропусков) прослушивались по два раза. Все случаи вставок, изменений, правок в полевых рукописях подробно оговорены в комментариях 4-го издания сборника Гильфердинга (см.: Гильф., I, примечания к текстам №№ 2, 3, 4, 5 и др.). В некоторых случаях редакторы 4-го издания сумели расчленил нижний и верхний слой записи и напечатать их как два отдельных текста (см. былину А. Фоминой: Гильф., I, № 15 и с. 695—696).

* * *

Начало XX века ознаменовалось появлением трех крупных собраний русского эпоса: «Беломорские былины» А. В. Маркова, «Архангельские былины и исторические песни» А. Д. Григорьева, «Печорские былины» Н. Е. Ончукова. Материал для сборника был собран на территории Архангельской губернии. Регион, давший до начала XX века очень небольшое количество текстов (в собрании П. В. Киреевского, П. С. Ефименко), предстал таким же хранилищем эпоса, как и соседняя Олонецкая губерния.

Для характеристики уровня развития фольклористической текстологии этого периода обратимся к сборнику А. В. Маркова «Беломорские былины».⁸ А. В. Марков (1877—1917) был выпускником Московского университета, учеником В. Ф. Миллера, однако учеником, во многом отходившим от идей учителя.⁹ Он состоял членом Московской диалектологической комиссии, на заседаниях которой прочитал ряд докладов, в том числе о говоре с. Зимней Золотицы Архангельской области, где записывал былины. Полевые рукописи автора сборника «Беломорские былины» отчасти сохранились. Местонахождение рукописных материалов двух других крупных собраний начала XX века — А. Д. Григорьева и Н. Е. Ончукова — неизвестно.

Полевые рукописи А. В. Маркова (хранятся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина) фиксируют только один слой текста: собиратель не прибегал к методике повторного прослушивания былины, как это делали П. Н. Рыбников и А. Ф. Гильфердинг. В отношении былин Маркова совершенно исключено наложение друг на друга текстов двух разных актов исполнения. Без сомнения, это важный шаг вперед в развитии методики записи былин. Не обнаружили мы в материалах рукописей 1898—1899 годов и такого приема записи былин, как механический перенос повторяющихся эпизодов. Одно из достоинств записей А. В. Маркова состоит в том, что он четко и последовательно обозначал диалектные особенности произношения сказителей. Им отмечалось смягчение определенных групп согласных («досьтрелишь», «серьцё», «отьвёз»), мягкое произношение «ц» («стрелоцька», «Ивановиць») долгое «ш» («ишше» «прошшаёт»), оканье («розговоры») и другие черты беломорского говора. Собиратель пользовался для обозначения фонетики «умеренной» транскрипцией: он отмечал только диалектные особенности произношения, общерусские же черты (оглушение согласных на конце слова и перед другой глухой согласной и т. д.) им не фиксировались. Для фольклорных изданий, не ставящих перед собой специальных лингвистических целей, подобный тип транскрипции является наиболее приемлемым.¹⁰ Собиратель тщательно отмечал вариативность произношения одного и того же слова в разных местах. Общий уровень записи былин Марковым должен быть признан высоким.

Тем не менее фольклорист не смог оценить всю текстологическую значимость повторных записей одного и того же сюжета от одного и того же исполнителя. Собиратель трижды побывал на Зимнем берегу Белого моря (1898, 1899 и 1901 годы). Во время последней поездки с А. Л. Масловым и Б. А. Богословским были сделаны музыкальные записи былин от А. Крюковой, Г. Крюкова и других былинщиков.¹¹ А. В. Маркову представилась редкая возможность записать повторно тексты былин от замечательных первоклассных сказителей. Но он и его помощники отказались от такой возможности. Только один текст Г. Крюкова — «Васька-пьяница» — был записан повторно, да и тот, к сожалению, не до конца. Записав первые 40 строк старины, собиратель остановился, отметив: «Далее певец пел близко к записи, напечатанной в „Беломорских былинах“».¹²

⁸ Беломорские былины, записанные А. В. Марковым. С предисл. В. Ф. Миллера. М., 1901. (Далее: Марков).

⁹ А н и к и н В. П. Историко-фольклорная концепция А. В. Маркова. — В кн.: Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии, вып. II. М., 1963, с. 156—174.

¹⁰ П р о п п В. Я. Указ. соч., с. 201.

¹¹ Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 г. А. В. Марковым, А. Л. Масловым и Б. А. Богословским. — В кн.: Труды музыкально-этнографической комиссии, т. I. М., 1906, с. 41—158.

¹² Там же, № 38, с. 112.

Сравнение полевых рукописей А. В. Маркова с опубликованными текстами обнаруживает ряд разночтений, отдельные случаи правок текста. Во-первых, А. В. Марков при издании своих материалов исправлял «испорченные», плохо пропетые сказителем места.

Г. Крюков — «Бой Добрыни с Ильей Муромцем»

Розъезжалисе богатыри по чисту полю
Как ударились они паличами тяжолыма
Соезжалисе богатыри все в одно место.

(ГБЛ, ф. 160, п. 9, ед. хр. 3, л. 37)

Розъезжалисе богатыри по чисту полю,
Соезжалисе богатыри всё в одно место;
Как ударились они паличами тяжолыма.

(Марков, № 71, ст. 119—121)

В этом отрывке, переставив местами строки, выделенные курсивом, собиратель восстановил логику события: сначала богатыри разъехались, потом съехались и затем только ударились паличами. Однако поправка при публикации не была оговорена.

Другой пример:

Г. Крюков — «Добрыня и Змей»

Ты пиши-тко с Добрыней записи великия
ЧТОБЫ ЗАУТРА ДОБРЫНЮШКА
НЕ ПОПЕТИЛСЯ

Во хмелпнушки Добрыни захлыснулосе
ЧТОБЫ ЗАУТРА ДОБРЫНЯ
НЕ ПОПЕТИЛСЭ.

(ГБЛ, ф. 160, п. 9, ед. хр. 3, л. 28)

Ты пиши-тко с Добрыней записи великия,
Во хмелинушки Добрыни захлыснулосе,
Чтобы заутра Добрыня не попетилсэ.

(Марков, № 73, ст. 39—41)

Здесь А. В. Марков в публикуемом тексте убирает одну из двух близко стоящих повторяющихся строк. В этой же былине в другом отрывке сделана перестановка стихов:

Уносит все змея лютая
А ТЕБЕ БУДЕТ НАЗАД НЕ БЫВАТИ
ВО СЛАВНОМ ГОРОДИ ВО КИЕВИ
Змея лютая сорочинская
Своим-то змеёнышам на съеденциѣ
А да нам тебя будёт не видати жо!

(л. 29 об.)

Уносит всё змея лютая,
Змея лютая да Сорочинская
Своим-то змеёнышам на съеденциѣ.
А ТЕБЕ БУДЕТ НАЗАД НЕ БЫВАТИ
ВО СЛАВНОМ ГОРОДИ ВО КИЕВИ,
А да нам тебя будёт не видати жо!

(ст. 103—107)

Подобный вид безоговорочного вмешательства в текст сказителя является несомненным нарушением научных эдичноно-текстологических принципов. Отметим, что подобное отношение к «испорченным» отрывкам мы обнаруживаем на протяжении долгого времени даже в лучших сборниках советских ученых.

Следующий вид правки сказительского текста еще менее оправдан: собиратель позволял себе при публикации унифицировать повторяющиеся в одном и том же тексте однотипные эпизоды. Сказитель варьировал эти места, при повторении опускал или вставлял какие-то строки. А. В. Марков же отдельные повторяющиеся места делал одинаковыми либо похожими. Например, в былине «Бой Добрыни с Ильей» Г. Крюкова сказитель первый раз так пропел о бое героев:

Как ударились они паличами тяжелыма
У их паличи пошербалисе
Ише друг дружки они не ранили
Не дали на себя раны кровавыя.

(ГБЛ, ф. 160, п. 9, ед. хр. 3, л. 37)

В описании третьего боя строка: «Ише друг дружки они не ранили» была пропущена сказителем:

Как ударились они копьими ворзومهцькими
У их копыця согнулисе, свернулисе
Не дали на себя раны кровавыя.

(л. 37)

В напечатанном же описании третьего боя эта строка есть (Марков, № 71, ст. 131—134).

В этой же былине есть другой случай унифицирования однотипных мест. Добрыня, победив Илью Муромца, хочет его убить:

А он вынул-выдернул из кинжалища булатной нож
Ише хочёт досмотрить ретивá серьца

(л. 37 об.)

В опубликованном тексте имеем:

А он вынул-выдернул из кинжалища булатной нож,
ХОЧЁТ СПОРОТЬ ИЛЬИ БЕЛЫ ГРУДИ,
Ише хочёт досмотрить ретивá серьца.

(Марков, № 71, ст. 145—147)

Строка 146 дополнена собирателем по аналогии с подобным описанием ниже, когда Илья Муромец одержал победу над Добрыней (ст. 157—159).

Сравнивая рукописи с опубликованным текстом, можно отметить разноречивую постановку ударений: есть случаи, когда ударение, не зафиксированное в рукописи, появляется в опубликованном тексте, и наоборот, ударение, поставленное во время записи не отмечается в напечатанном тексте.

Таким образом, и в этом сборнике былин, несмотря на несомненный прогресс текстологии, обнаруживается целый ряд просчетов.

* * *

Следующий период в былинноведении охватывает 20—40-е годы XX века. Благодаря напряженной работе советских фольклористов стало возможным создание таких обширных собраний русского эпоса, как «Онежские былины» Ю. М. Соколова и В. И. Чичерова, «Былины Севера» А. М. Астаховой, «Былины Пудожского края» Г. Н. Париловой и А. Д. Соймонова, «Былины М. С. Крюковой» Э. Бородиной и Р. Липец и др. В это время существенно меняется организация собирания былин. Теперь в фольклорные экспедиции отправляются не отдельные ученые-одиночки, а целые отряды. Технические средства оставались все те же, что и в предыдущие годы (карандаш, бумага, громоздкий фонограф, на валики которого можно записать лишь небольшие отрывки старин), но тем не менее мы можем говорить об определенном прогрессе в методике записи эпоса. В этот период появляются попытки записи былин одновременно не одним, а двумя или тремя членами экспедиции. Начало каждого стиха записывает один человек, конец — другой. К такой методике записи прибегали члены экспедиции «По следам П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга» (сборник «Онежские былины») и Э. Бородина и Р. Липец при записи былин М. С. Крюковой. В «Заметках о фольклорной экспедиции 1926—1928 гг.» Ю. М. Соколов так характеризует подобную методику фиксации былин: «Техника записи была обычно такова: в первой поездке двое писали первую половину строки, немного переходя за цезуру, двое других — вторую половину, начиная немного раньше цезуры. Во второй и третьей поездках (на Кенозеро и Водлозеро) экспедиция производила записи двумя отрядами, по 3 человека в каждом. Ввиду того, что при указанном способе записи некоторые недочеты (в виде пропусков) падали большей частью на середину стиха, работа стала распределяться между тремя участниками: на одного падало начало записи, на другого конец и на третьего, естественно, захватывающего боковые области, середина стиха. Таким образом, строку можно было записать с достаточной точностью. Не записывали мы сразу всей строки потому, что тогда пришлось бы останавливать сказителя или заставлять его петь значительно медленнее, чем обычно, а опыт нас уже научил, что точный и хороший текст можно получить от сказителя только тогда, когда сохранены условия привычного, естественного исполнения».¹³ Обнаруженные нами в Центральном государственном архиве литературы и искусства полевые рукописи В. И. Чичерова, одного из участников этой экспедиции, наглядно демонстрируют подобную методику записи.

¹³ Соколов Ю. М. Заметки о фольклорной экспедиции 1926—1928 гг. — В кн.: Онежские былины. Подбор былин и научная редакция Ю. М. Соколова. Подг. текстов, примечания и словарь В. И. Чичерова. М., 1948, с. 6.

В. И. Чичеров записывал начала былии. В общей тетради запись велась карандашом на левом листе бумаги, правый лист оставался незаполненным:

Едет старая
Идет кали
Под клюкой.
У старого.
(ЦГАЛИ, ф. 1549, оп. 1, ед. хр. 282, л. 189)

Позднее на правом листе дописывался конец каждого стиха, зафиксированный другими собирателями, или же (реже) писалась вся строка чернилами:

Едет старая калика перехожая,
Идет калика клюкой подпирается,
Под клюкой сыра земля-мать подгибается,
У старого на ножках лапти липовы.

(л. 190)

Подобный метод записи, естественно, гарантировал большую точность по сравнению с записью одного человека и был безусловно шагом вперед в фиксации былинного текста.

Но все-таки, несмотря на отмеченный определенный прогресс в прикладной текстологии этого времени, можно обнаружить и многие характерные недостатки. Мы рассмотрим принципы издания эпоса в эти годы на примере такого собрания, как «Былины Севера» А. М. Астаховой.¹⁴

В настоящее время это собрание стало уже классикой советской фольклористики. Сюда вошли материалы экспедиций 1926—1932 годов в важнейшие районы бытования эпоса: Пинегу, Мезень, Печору, Прионежье и Поморье. А. М. Астахова и ее помощники зафиксировали состояние былинной традиции в один из последних периодов ее бытования. Эти экспедиции ввели в фольклорную практику много принципиально новых и чрезвычайно важных методов в собирании былии. В отличие от своих предшественников — собирателей начала века (Н. Е. Ончуков, А. В. Марков и др.) — А. М. Астахова записывала старины не только от лучших мастеров, но и от всех рядовых исполнителей. Собранный материал позволил поставить по-новому проблему варианта. «Вариант становится интересным и значительным не только как одно из звеньев, необходимых для уяснения основ сюжета, но и как проявление живой творческой энергии народных масс», — отмечала А. М. Астахова в статье «Былинное творчество северных крестьян» (Аст., I, 9). Вместе с материалом предшественников (П. Н. Рыбников и А. Ф. Гильфердинг в Прионежье; Н. Е. Ончуков на Печоре; А. В. Марков в Поморье; А. Д. Григорьев на Пинеге, Мезени и в Поморье) и других экспедиций, проводившихся советскими фольклористами, «Былины Севера» позволяют проследить различные процессы в жизни эпоса.

Коллективом фольклористов (кроме А. М. Астаховой в экспедициях участвовали И. В. Карнаухова, М. Б. Каминская, Н. Н. Тяпонкина, З. В. Эвальд, Е. В. Гиппиус и др.) было записано около 350 текстов эпических произведений. Труд этот высоко оценен советской наукой. Особо отмечалось, что «издание осуществлено на высоком научном уровне: оно отличается тщательностью записей в умеренной фонетической транскрипции. . . продуманностью и полнотой научного аппарата. . .»¹⁵

Рукописный материал экспедиций А. М. Астаховой хранится в фольклорном архиве Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, что позволяет на документальной основе оценить принципы записи и публикации данного собрания былии.

Надо сразу признать, что при скудости технических средств 20—30-х годов даже такой опытный собиратель, как А. М. Астахова, не могла достичь абсолютно точной записи. Только магнитофоны 1950—1980-х годов смогли обеспечить строго идентичную

¹⁴ Былины Севера, т. I. Мезень и Печора. Записи, вступит. ст. и комм. А. М. Астаховой. М.—Л., 1938; т. II. Прионежье, Пинега, Поморье. М.—Л., 1951. (Далее: Аст., I, II).

¹⁵ Советская этнография, 1952, № 3, с. 236.

с исполнением фиксации фольклорного текста. Собиратели же 20—30-х годов (как и их предшественники) неизбежно пропускали отдельные слова и выражения. В таких случаях, как отмечал Г. С. Виноградов, фольклорист должен был «признаваться открыто в пробелах наблюдения, если недочет замечен уже тогда, когда его нельзя исправить, не прибавлять ничего от себя».¹⁶

Нередко А. М. Астахова так и поступала: в тех местах, где она не успела записать слово или стих или же не разобрала свою запись, в напечатанном тексте помечен пропуск (см., например, былинку В. П. Носова «Дюк Степанович» — Аст., I, № 71, ст. 113, 282, 296, 507, 508). Однако в других местах встречается припоминание либо «домысливание» стиха. Так, в рукописи этой же старины в строке 152 есть пропуск: «А ты здравствуй. . . добрый молодец!» (ИРЛИ, к. 6, п. 8, ед. хр. 6, л. 39 об.). Видимо, собирательница не успела записать какое-то слово. В печатном тексте мы имеем: «А ты здравствуй, УДАЛЫЙ добрый молодец!» Никаких оговорок в примечаниях насчет этого места нет. В былинке Д. К. Дуркина «Про Васеньку Викулова» (Аст., I, № 83) неясно была записана 65-я строка. В полевой рукописи было: «И дай мне людей РАТНИХ» (ИРЛИ, к. 6, п. 8, ед. хр. 9, л. 38). В чистовом варианте: «И дай мне людей РАТНИХ (РАЗНИХ?)» (ед. хр. 4, л. 15). Собираательница сомневалась в последнем слове. В печатном тексте возникла такая версия стиха: «И дай мне людей РАБОЧИИХ».

Следующая особенность работы А. М. Астаховой над текстами заключается в том, что она, точно так же, как и А. В. Марков, исправляла отдельные нелогично изложенные сказителями эпизоды. Например, в песне «Про Скопина» С. Д. Чупрова (Аст., I, № 51) произведена перестановка строк:

Говорил тут Скопин да таковы́ слова́:
«ОЙ ЕСИ, СЛУГИ МОИ ВЕРНЫЯ!
Если цяра не пить — виновату слыть,
А если цяра пить — так живому не быть.
Ташите меня вон на улицу,
Посадите меня на добра коня,
И спроводите меня к своему двору,
К своему двору да высоко терему».
ДА ПРИМАЕТЦА СКОПИНА ДА
ЕДИНО́Й РУКО́Й,
ВЫПИВАЕТ ЧЯРУ ЗА ЕДИНО́Й ДУХ.

(ИРЛИ, к. 6, п. 8, ед. хр. 3, л. 47)

Говорил тут Скопин да таковы́ слова́:
«Если цяра не пить — виновату слыть,
А если цяра пить, так живому не быть».
ДА ПРИМАЕТЦА СКОПИН ДА
ЕДИНО́Й РУКО́Й,
ВЫПИВАЕТ ЧЯРУ ЗА ЕДИНО́Й ДУХ.
«ОЙ ЕСИ, СЛУГИ МОИ ВЕРНЫЯ!
Ташите меня вон на улицу,
Посадите меня на добра коня́,
И спроводите меня к своему двору,
К своему двору да высоко́ терему».

(Аст., I, № 51, ст. 19—28)

Есть исправления в текстах Д. К. Дуркина «Про князя Долгорукого» (Аст., I, № 84), «Про Васеньку Викулова» (Аст., I, № 83) и др.

Мы показали целый ряд нарушений текстологических принципов, связанных с правкой фольклорного текста. Следующие примеры будут связаны с методикой записывания фольклорных произведений в то время.

Как правило, А. М. Астахова записывала былины с пения. Часть текстов, в том случае, если сказитель отказывался петь, записана со слов. Собираательница тщательно отмечала в каждом случае, как исполнялась былина: пелась или пересказывалась. Если сказитель в середине старины, устав, переходил с пения на пересказ, то и это тоже отмечалось. Во всяком случае, в полноценном (записанная с пения) или в несколько ущербном (со слов) виде к исследователю поступала запись одного акта исполнения былины. В отдельных же случаях А. М. Астахова записывала текст былины сначала со слов сказителя, а потом проверяла его с пения. Так было, если сказитель отказывался сначала петь или манера пения не позволяла собирательнице поспеть за певцом. Например, характеризуя исполнительницу П. И. Дятлеву из д. Великая Виска, А. М. Астахова писала: «Записывать от Прасковьи Ивановны было очень трудно и прямо „с голоса“ совершенно невозможно, так как пела она чрезвычайно быстро. Приходилось сперва записывать текст и затем выправлять его при пении. Тексты П. И. знала довольно твердо, но при пении несколько изменяла» (Аст., I, 514). Естественно, что при таком методе фиксации старины мы имеем не одну, а две разновремен-

¹⁶ Виноградов Г. С. Изучение народной медицины русского населения Сибири. Инструкция и программы. Иркутск, 1923, с. 12.

¹⁰ Русская литература, № 1, 1982 г.

ные записи одной былины, т. е. два текста, соединить которые в один текст собиратель неправомочен. Собирательница же, беря за основу пропетый вариант текста, дополняла его отдельными строками из словесно переданного текста. Иногда вставки по пересказанному тексту отмечались, иногда — нет. Так было при публикации былины П. И. Дитяевой «Состязание Добрыни с князем Владимиром» (Аст., I, № 96). Четыре дефектные строки при этом в печатном виде получили свое завершение по неизвестному источнику — видимо, по тексту другого сказителя (ср.: ИРЛИ, к. 6, п. 8, ед. хр. 5, л. 4 об.). Строго говоря, перед нами сводный текст, имеющий три текстовых оригинала. Современным требованиям текстологии он не отвечает. Своды двух записей, сделанные со слов и с пения, представляют собой и остальные тексты П. И. Дитяевой («Илья Муромец» — № 95, «Чурила и неверная жена» — № 97, «Фатенко» — № 98, «Сорок калик» — № 99), былины Т. Г. Тороповой (№№ 55, 56), И. Г. Носова (№ 75), А. Р. Овчинниковой (№№ 76, 77) и др.

Встает вопрос: как быть при критическом переиздании подобных текстов? Вероятно, надо «разъединить» сводные тексты: отдельно издать пропетый вариант и отдельно сказанный, как это сделано с частью былин А. Ф. Гильфердинга в 4-м издании. По рукописям А. М. Астаховой проделать такую работу в большинстве случаев возможно. Конечно, вариант, записанный со слов, является ущербным по сравнению с пропетым: ритмическая организация былины в нем нарушена. Но для исследователя он может быть важным подспорьем в решении многих вопросов. Наличие двух текстов былин одного сюжета позволяет судить о стабильности старин, проследить вариативность формул и т. д.

В сборнике А. М. Астаховой можно отметить и другие примеры наложения текстов одновременных записей. В случаях, когда начало былины записывалось и от руки, и повторно на фонограф, текст выверялся по расшифровке с фонографа. В первых восьми строках былины М. Г. Антонова «Про татарское нашествие» (Аст., I, № 12) различия между рукописью и опубликованным текстом обнаруживаются в каждом стихе. Далее можно отметить только отдельные мелкие спорадические изменения. Фонозаписи былин, записанных А. М. Астаховой, в настоящее время почти не прослушиваются. Но сравнение с текстом, данным под нотной расшифровкой (напев № II), показывает, что правка первых восьми строк этой старины делалась по фонозаписи. Остальные тексты, имеющие запись на фонограф, также выправлены в соответствии с текстом нотных расшифровок.

Текстологические просчеты, отмеченные в сборнике «Былины Севера», не являются особенностью только этого издания. В той или иной степени они присущи всем эпическим собраниям того времени и отражают установки фольклористической текстологии в 30—40-е годы XX века.

Последний период собрания былин — 1950—1980-е годы — характеризуется двумя факторами: затуханием эпической традиции и появлением магнитофона. В начале этого периода магнитофон используется так же, как фонограф: записываются для расшифровки напевов только первые 10—20 строк былины. Позднее, когда это техническое средство стало гораздо более совершенным, легким, удобным в работе, фольклористы стали записывать весь текст старины. Таким образом, была обеспечена максимальная точность фиксации былинного текста.

За период 1960—1970-х годов академическими учреждениями было издано три крупных собрания русского эпоса: сборник «Былины Печоры и Зимнего берега»,¹⁷ содержащий записи 1942, 1955—1956 годов; «Песенный фольклор Мезени»¹⁸ — записи 1958 и 1961 годов (оба издания подготовлены Институтом русской литературы); «Русские народные песни Карельского Поморья»¹⁹ — записи 1963—1965 годов (сборник издан Институтом языка, литературы и истории Карельского филиала АН СССР).

¹⁷ Былины Печоры и Зимнего берега (новые записи). Издание подготовили А. М. Астахова, Э. Г. Бородин-Морозова, Н. П. Колпакова, Н. К. Митропольская, Ф. В. Соколов. М.—Л., 1961. (Далее: Б. Печ. и Зим. б.).

¹⁸ Песенный фольклор Мезени. Издание подготовили Н. П. Колпакова, Б. М. Добровольский, В. В. Митрофанова, В. В. Коргузалов. Л., 1967, №№ 204—257.

¹⁹ Русские народные песни Карельского Поморья. Составители А. П. Разумова, Т. А. Коски, А. А. Митрофанова. Л., 1971, №№ 178—208.

Все три издания имеют нотные расшифровки: с появлением магнитофона принцип соединения словесной записи с музыкальной становится легко осуществимым и обязательным для академических изданий. Другой характерной особенностью этих годов стало подробное изложение принципов текстологического редактирования записей, что не всегда делалось в изданиях предшествующего периода.

К сожалению, эти принципы нельзя назвать безупречно строгими. В предисловии к сборнику «Песенный фольклор Мезени» говорится: «В тех случаях, когда имелись две записи одной и той же песни от одного и того же исполнителя (одна — пробная, другая — запись на магнитофон) и первая оказывалась почему-либо более полной, бралась запись магнитофонная, но стихи, пропущенные певцом при второй записи, все же включались в публикуемый текст и выделялись квадратными скобками (как не совпадающие с подтекстовкой под нотами)».²⁰ Подобный метод публикации говорит о том, что даже наука самого последнего периода не избавилась от ошибки, которую мы наблюдали у А. М. Астаховой, — от наложения текстов двух одновременных актов исполнения. Подобное соединение текстов можно найти в былинах №№ 204, 205, 208, 210 и др. этого сборника.

В собрании «Былины Печоры и Зимнего берега» также прослеживается эта ошибка, хотя в комментариях и не оговаривается подобный принцип издания. Отдельные тексты с Печоры были напечатаны в статье Н. П. Колпаковой «Новые записи былин на Печоре».²¹ Сравнение одних и тех же записей, опубликованных в сборнике и в статье, обнаруживает разночтения. Возьмем, например, былинку Т. С. Дуркина «Про Добрыню»:

ВОТ И прежде Казань И дак слободой
И стоял,
Кабы нынче Казань дак славный город
стал.
Как во том Еще в Казани да славном
городе
УЖЕ жил тут и был Микитушка
Романович,
УЖЕ жил он и ЖИЛ девяносто лет,

А ДЕВЯНОСТО ЛЕТ.

Как состарилсе Микитушка АХ и
преставилсе.

(Помер!)

Как оставалась у НЕГО дак молода
жена,
Молода его жена дак ЛЮБИМА́ семья,

Как осталась она беременна.

Уж носила она сорок неделечек,
Как СПроносила она сорок неделечек,
Как исполнила она дак девять месяцев,
Уж родила она себе сына да ясна сокола,
УЖЕ собирала она себе нынче попов
и ДЬЯКОВ,
Как всех церковных она дак НЫНЬ
причетников,

УЖЕ ДУМАЛИ имечко назвати
мальчика,

УЖЕ назвали его Добрынюшкой:

ОХ ты ой еси, Добрынюшка Микитич-
БАТ!

(Колпакова, с. 254, ст. 1—18)

ЗНАЧИТ прежде Казань дак слободой
стоял,
Кабы нынче Казань дак славнОЙ город
стал.
Как во том Ище в Казани да славном
городе
УЖ и жил тут и был Никитушка Романо-
вич.
ОН ЖЕ жил ЛЕ НИКИТУШКА
девяносто лет,

Как состарилсе Никитушка
А перпставплсе.

(Помер.)

Как оставаласи у ЕГО дак молода жона,
Молода его жона дак ЛЕ, ОЙ ЛЕ, ЛЮБА́
семья,

Как осталась она беременна:

Уж носила она сорок неделечок,
Как проносила она сорок неделечок,
Как исполнила она дак девять месяцев,
Уж родила она себе сына да ясна сокола,
А собирала она себе ЛЬ нынче попов
и ДЬЯЧКОВ,
Как всех церковных она дак ныне
причетников.

КАК ЗАДУМАЛИ имечко назвати
мальчика,

А ЖЕ назвали его Добрынюшкой.

АХ ты ой еси, Добрынюшка Никитич
БЛАД!

(Б. Печ. и Зим. б., № 45, ст. 1—18)

Как видим, разночтения в двух публикациях одной и той же записи очень значительны. На протяжении 18 начальных стихов они есть в каждой строке, а далее на протяжении 177 стихов их нет. Видимо, в статье текст публиковался по полевой записи собирательницы (рукопись не сохранилась); в сборнике же первые 18 стихов

²⁰ Песенный фольклор Мезени, с. 7.

²¹ Колпакова Н. П. Новые записи былин на Печоре. — В кн.: Русский фольклор, т. II. М.—Л., 1957, с. 251—271. (Далее: Колпакова).

были выверены по магнитофонной (повторной) записи, т. е. опять произошла эдиционная «контаминация» текстов. То же обнаружено и в былинах Л. Т. Чупрова «Про старого казака Илью Муромца» (№ 51), Н. Ф. Ермолина «Старина про стара казака Илью Муромца» (№ 35), Л. М. Косова «Про Фатена» (№ 41).

И только в последнем по времени академическом сборнике «Русские народные песни Карельского Поморья» мы не встретимся с указанной текстологической ошибкой.

Не менее настояживающим в изданиях рассматриваемого периода является снятие диалектных черт текстов. Издатели в своих сборниках прямо декларируют отказ от передачи диалектных особенностей говора. В собрании «Былины Печоры и Зимнего берега» говорится: «Публикуемые записи сделаны разными собирателями, применявшими каждый свою методику фиксации особенностей диалекта. Не во всех записях обозначены изменения безударных гласных (двадцать, девять, кнеженецкий и т. п.), йотированное «п» (Йиля, йих), фрикативное «г» (когда, бохатыря). Таким образом, получается разноречие в передаче одного и того же диалекта, поэтому случаи дополнительной фиксации фонетики снимаются» (Б. Печ. и Зим. б., с. 525). В сборнике «Песенный фольклор Мезени» отмечается: «Фонетические. . . особенности местного говора, чрезвычайно неустойчивые в настоящее время в разных деревнях и у исполнителей разного возраста, не могли быть переданы с абсолютной точностью».²² В предисловии к сборнику «Русские народные песни Карельского Поморья» также оговаривается снятие многих диалектных черт: «Особенности. . . фонетики, затрудняющие восприятие текста читателем, унифицированы: снято «цоканье», имеющее в местном произношении самые разнообразные оттенки; общепринятой транскрипцией заменены: смягчение согласной перед последующим мягким согласным («серьцё», «дерьнё», «казаньско») смягчение согласной в прилагательных женского рода («больная», «печальная»); твердое произношение шипящих (поежжат, напушпашается, ешшо, ишшо, ешче и т. п.); личные окончания глаголов, имеющие в говоре северной части Карельского Поморья разные звучания («достаниссе», «достанесси», «досталася», «умывается», «умывается» и т. п.)».²³ Думается, подобный принцип передачи диалектных особенностей языка былины не оправдан для академических изданий. При таком подходе к былинному тексту во многом уничтожается колорит сказительской речи.

* * *

Рассмотрение текстологических особенностей некоторых классических собраний былин, изданных в XIX—XX веках, обнаруживает огромную эволюцию текстологических принципов на протяжении столетнего с небольшим периода. Но даже последние академические собрания не реализуют всех осознанных наукой надежных принципов издания фольклора. Из этого следует, что назрела потребность в объективной текстологической характеристике каждого из былинных сборников.

Очевидно также, что в настоящее время все сборники былин нуждаются в перепздании. При этом необходима тщательная текстологическая оценка каждой отдельной записи произведения, опора на оригиналы записей — рукописи собирателей, первые издания собраний. Редактирование текстов может касаться только правки старой орфографии и пунктуации. Во всех случаях, где это возможно, необходимо произвести расчленение текстов, представляющих собой в публикации наложение двух разновременных записей. Издатели должны вернуться к принципу передачи особенностей диалекта. Особо тщательно, на новом уровне понимания диалектологических, акцентуационных и музыковедческих задач должны быть изданы записи, сделанные в последние годы на магнитную ленту.

Эти текстологические рекомендации, вытекающие из оценки классических и современных академических изданий былин, не могут быть игнорированы при издании Свода русского фольклора.

²² Песенный фольклор Мезени, с. 7.

²³ Русские народные песни Карельского Поморья, с. 6.

В. П. Мещеряков

СТИХОТВОРЕНИЕ НЕИЗВЕСТНОГО АВТОРА,
АДРЕСОВАННОЕ «Г.....ВУ»

Впервые это стихотворение было опубликовано Н. Л. Бродским в 1926 году. Вот его полный текст.

Г ВУ

С глубоким трепетом волненья
Я зрю тебя идущим в путь!
Тебе неведомо сомненье
И страха тайное смущенье
В твою не проникает грудь.
Иди ж, свободой вдохновленный!
Иди принять судьбу свою!

А я, от вас отъединенный,
Ваш подвиг славный воспою.
Молю тебя: когда в содружном
Кругу ты примешь свой обет,
Друзьям и северным и южным
Мой братский передай привет.

В сопроводительном комментарии исследователь писал: «В старинном альбоме, принадлежавшем Е. Н. Опочинину, сохранилось стихотворение, посвященное Г ву, с приглушенной предпоследней строчкой: и с ъ и ю . . . ъ, в которой легко отгадать обозначение двух тайных обществ 20-х годов XIX века. Кому оно адресовано, трудно сказать, даже имея весь список декабристов, фамилии которых начинались с соответственной буквы. Кем написано? Автор, несомненно, принадлежал к литературному цеху; обращался к своему близкому другу, решившемуся вступить в тайное общество; идеологически близкий к нему, он, видимо, не разделял веры его в возможность революционного успеха, но, будучи отъединенным от давших обет борьбы, умолял его передать привет и северным и южным друзьям. По настроению, устремленному вперед, на путь грядущей борьбы, на исполнение «обета», в ожидании «судьбы», это стихотворение могло быть написано только до 14 декабря 1825 г.»¹

На наш взгляд, эти соображения могут быть существенно расширены.

Начнем с определения имени того, к кому обращено это произведение. Кто мог быть этот Г в?

Безусловно верно заключение Н. Л. Бродского, что стихотворение, судя по его оптимистическому тону, написано до восстания на Сенатской площади. Несомненно и то, что оно адресовано лицу, имевшему какие-то контакты с Северным и Южным обществами, причем они не были тайной для автора данного стихотворения, а может быть, и для других друзей. Это значит, что искомое лицо обязательно должно было быть зафиксировано в документах следственной комиссии, ибо человек, не ведающий «сомнения и страха», и если не объединяющий два тайных общества, то, по меньшей мере, входящий в оба, не мог остаться незамеченным. Известно, что следствие велось в широких масштабах и весьма тщательно.

А. Д. Боровков, правитель дел следственной комиссии, свидетельствовал: «Последнюю мою работу по следствию о злоумышленных обществах было составление для государя императора алфавитного списка о всех прикосновенных к этому делу, даже и тех, которые и не были требуемы к допросу в Комитет и о коих разбор и суд производился в местах их служения или жительства».² Боровков же, подчеркивают Б. Л. Модзалевский и А. А. Сиверс, «исправный и усердный чиновник, отнесся к своей задаче вполне добросовестно, нигде не сгущая красок, а стараясь беспристрастно и отчетливо свести воедино разнообразный, обильный и часто противоречивый материал следствия. В иных случаях он был даже чересчур усерден и добросовестен: так, он занес в „Алфавит“ . . . несколько имен личностей, или невыясненных следствием, или вовсе не существовавших, мифических».³

Итак, если обратиться к «Алфавиту декабристов», то для начала можно выявить имена тех подследственных, чьи фамилии начинались на «Г» и заканчивались на «в», а уже из их числа выделить наиболее подходящую кандидатуру.

¹ Каторга и ссылка, 1926, № 1 (22), с. 143.

² Русская старина, 1898, т. XI, с. 362.

³ Восстание декабристов, т. VIII. Л., 1925, с. 11.

Фамилий, удовлетворяющих первому условию, шесть. Это: офицер артиллерии Глебов (имя и отчество не указаны), коллежский секретарь Михаил Николаевич Глебов, «отставной гусар» Голубков (также без имени и отчества), подполковник Гвоздев (инициалы отсутствуют), поручик лейб-гвардии Измайловского полка Александр Семенович Гангеблов и Александр Сергеевич Грибоедов.

Оба Глебовых и Голубков должны быть сразу исключены. Голубков — «ужасный либерал и только что бредил вольными стихами». ⁴ Больше за ним ничего не числилось. Назвал его один мичман Дивов, и то со слов мичмана Тыртова. Неудивительно, что «комиссия оставила сие без внимания». ⁵ Артиллерист Глебов назван вообще по недоразумению. ⁶

М. Н. Глебов «знал о существовании и цели Северного Тайного Общества — введение конституции, но членом оного быть не захотел», хотя и явился 14 декабря на площадь, «имея в руках шпагу». ⁷ Конечно, полностью доверяться показаниям Глебова не следует: он, как и все остальные, старался, насколько возможно, обелить себя, облегчить свою участь. «Следственный комитет не смог получить вполне определенных данных о том, что Глебов был действительно членом тайного общества, однако показания Каховского свидетельствовали о том, что Глебов отнюдь не „случайно“ примкнул 14 декабря к восставшим войскам». ⁸ Тем не менее его связи были довольно ограниченными, и хорошо осведомленным в вопросах организации заговора он не был.

Подполковник квартирмейстерской части Гвоздев был ознакомлен П. М. Титовым с некоторыми «артикулами» общества (отмена крепостного права, введение конституции и т. д.), но тем его круг сведений и ограничился. Титов говорил о существовании Общества с Гвоздевым только в ноябре 1825 года, причем и сам Титов имел довольно смутные представления о составе и намерениях заговорщиков. «Спрошенные главные члены Северного и Южного Общества отозвались, что о принадлежности Гвоздева к Обществу не слышали». ⁹ Следовательно, Гвоздев был лишен возможности передавать привет Северным и Южным «братьям». Гвоздев — одна из случайно попавших в орбиту следствия фигур, недаром подполковник даже не был понижен в звании и продолжал службу.

Таким образом, остаются Гангеблов и Грибоедов. Первый «никого не приобрел Обществу и не участвовал в действиях его». ¹⁰ Более того, Гангеблов попал в число заговорщиков при обстоятельствах почти анекдотических. Как поведал он в своих воспоминаниях, это случилось так. Встретившись весной 1825 года со своим соучеником по Пажескому корпусу П. Н. Свистуновым, Гангеблов довольно туманно повеял беглую французскую речь товарища, сообщившего ему о своей принадлежности к тайному обществу, но тем не менее согласился в это общество вступить. «Так как прежде я не слышал о существовании других тайных обществ кроме братства масонов, то это последнее легко отождествилось с моим новым членством», — писал он. ¹¹ Вот почему, отвечая на вопросы Николая I, лично пожелавшего его допросить, Гангеблов твердо заявил, что ему «не было даже известно о существовании общества с политической целью». ¹² Очевидно, что Г в и Гангеблов, заболелший «нервической горячкой», когда он узнал, в какое общество его приняли, не идентичны.

Остается Грибоедов. Как раз в конце мая 1825 года он уезжал из Петербурга и встречался в Киеве с рядом лиц, принадлежавших к Южному обществу. А. А. Жандр в беседе с Д. А. Смирновым заявил, что степень участия Грибоедова в делах заговорщиков была «полной». Тот же Д. А. Смирнов указал, что и на старости лет Жандр

⁴ Там же, с. 69.

⁵ Там же.

⁶ Там же, с. 65.

⁷ Там же, с. 64.

⁸ Там же, т. XV, с. 322.

⁹ Там же, т. VIII, с. 62—63.

¹⁰ Там же, с. 62.

¹¹ Воспоминания декабриста Александра Семеновича Гангеблова. М., 1888, с. 46.

¹² Там же, с. 71. В примечании Гангеблов счел нужным подчеркнуть: «С тех пор прошло около 60 лет, но разговор этот изложен здесь совершенно верно, так как он заимствован из записок, которые я вел в 1826 году».

«особенно любил говорить о всем, что относится к 14 декабря. Видно, что он всем этим происшествием сочувствует и судит о них, зная всю подноготную».¹³

Это с одной стороны. А с другой — вспомним приписываемую Грибоедову фразу о ста прапорщиках, которые хотят изменить Россию. И в Кюхельбекеровском «Ижорском», где в биографии героя отражены существенные моменты жизненного пути и мировоззрения Грибоедова,¹⁴ Ижорский, вспоминая о своих «незабвенных друзьях»-декабристах, говорит:

К высоким чувствам, к энтузиазму я
Надменное являл пренебреженье. . .
Всегда ли прав я был? — Опроверженье
Вы, незабвенные мои друзья,

Вы, полные неколебимой веры,
Вы, чистые до двери гробовой,
Господь свидетель! — вы не лицемеры;
И не безумцы вы. . .¹⁵

Значит, скептицизм Грибоедова был замечен и Кюхельбекеру. Но разве не бывает так, что в кругу энтузиастов человек охлаждает их чрезмерный оптимизм, а в беседе с сомневающимися те же идеи отстаивает. Грибоедов по этому поводу высказался вполне определенно. «Люди не часы, — писал он С. Н. Бегичеву, — кто всегда похож на себя и где найдется книга без противуречий?»¹⁶

Помимо этого стихи, в которых говорится об отсутствии сомнений у Г. ва, могут иметь и другой смысл. Восклидая:

Тебе неведомо сомненье
И страха тайное смущенье
В твою не проникает грудь,

автор стихотворения мог просто использовать ораторскую формулу убеждения, укрепляя того, к кому обращался, в намерении, которое еще не было претворено в жизнь.

Есть и другие обстоятельства, говорящие в пользу версии о том, что стихотворение посвящено Грибоедову. Е. П. Оболенский в своих показаниях отнес Грибоедова именно к Южному обществу. «. . . В этом покаянном показании Оболенский не сказал всего — он знал больше, нежели говорил. Почему он поместил Грибоедова в списке Южного общества, посредником между которым и Северным обществом был, к стати говоря, именно Оболенский? Значит, что-то связанное с поездкой Грибоедова в Киев было ему известно? Почему потом Южное общество он заменил Северным? В показаниях он не сказал об этом ни слова».¹⁷

Показания Оболенского возникли не на пустом месте. При допросе Рылеева его спрашивали и о Грибоедове, причем Следственный комитет интересовало, не имел ли он поручения от руководителей Северного общества свидеться с кем-либо из членов Южного и не устанавливалась ли тем самым связь с Ермоловым, на которого заговорщики, как известно, возлагали надежды. Рылеев ответил, что слышал о поездке Грибоедова в Киев от Трубецкого, но, по его сведениям, соратники из Южного общества, хотевшие вовлечь драматурга в заговор, «не успели в том». Трубецкой также подтвердил версию Рылеева, выдвинув, правда, несколько иные мотивы: члены Южного общества действительно «испытывали» Грибоедова, но «не нашли в нем того образа мыслей, какого желали».

Таким образом, имя Грибоедова «привязано» к южным заговорщикам чуть ли не теснее, чем к северным. От него шла ниточка к Ермолову. Вот почему «члены Васильковской управы и Трубецкой так упорно отрицали совершенно ничтожный для их „силы вины“ факт, что они хотели принять в общество еще одного члена — Грибоедова, но из этого ничего не вышло. Признайся они в этом — за этой ниточкой потянулся бы большой план революционного выступления».¹⁸

¹³ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929, с. 275.

¹⁴ См. об этом нашу работу «Грибоедов и Кюхельбекер» (Русская литература, 1981, № 3).

¹⁵ К ю х е л ь б е к е р В. К. Драматические произведения, т. II. Л., 1939, с. 200.

¹⁶ Г р и б о е д о в А. С. Полн. собр. соч., т. III. Пгр., 1917, с. 185.

¹⁷ Н е ч к и н а М. В. Грибоедов и декабристы. Изд. 3-е, М., 1977, с. 472—473.

¹⁸ Там же, с. 536.

Со всеми этими фактами стихотворение, рассматриваемое нами, согласуется очень хорошо. Можно считать почти полностью доказанным, что Г в — это А. С. Грибоедов. И едва ли не закономерностью становится упоминание о Южном обществе в связи с именем автора «Горя от ума», встречающееся в различных источниках приблизительно в один и тот же отрезок времени.

Остается выяснить, кто написал стихотворение, адресованное драматургу. Искомый автор должен быть: 1) хорошо осведомленным в намерениях и настроениях Грибоедова; 2) сочувствовать заговору, но стоять от него в стороне; 3) принадлежать к «поэтическому цеху».

Все это полностью приложимо к одному из близких друзей Грибоедова А. А. Жандру. Его литературная деятельность так или иначе связана с именем автора «Горя от ума». Вместе с ним Жандр переводил «Притворную неверность». По «усиленной просьбе» Грибоедова он стал трудиться над переводом «Семелы» Шиллера. В жандровском переводе «Венцеслава» ощущается влияние стихотворной техники «Горя от ума». « . . . „Венцеслав“ . . . оказался по ритму близким к „Горю от ума“: автор как бы сочетал новаторство Кюхельбекера и Грибоедова».¹⁹ Это Жандр после тегеранской катастрофы выступил с рукописным памфлетом «Разные рассуждения и толки между короткими друзьями Грибоедова», защищавшим память русского посла от порочащих его слухов. Жандр в 1840 году вступился за «Горе от ума», отвергая суждения Белинского.²⁰

Жандр также был арестован 16 декабря за то, что способствовал бегству А. И. Одоевского, но сумел доказать свое неучастие в заговоре. Он, безусловно, хорошо был осведомлен во многом, «вероятно, самим Грибоедовым. Последнее доказывается, между прочим, и тем обстоятельством, что Жандр совершенно точно перечислил имена декабристов, дававших показание о Грибоедове», — отмечает М. В. Нечкина.²¹

Жандр не кривил душой, утверждая на следствии, что не был членом тайных обществ. Но формально не принадлежа к заговорщикам, он полностью разделял их программу. Не случайно в «Венцеславе», отдельные сцены из которого были опубликованы за год до событий 14 декабря, «подвергается обсуждению вопрос о царской власти, правах и обязанностях царя и его подданных», а диалоги первого действия пьесы «отличаются политической остротой, особенно заметной в условиях . . . самодержавного реакционного режима».²²

Что касается поэтического наследия Жандра, то оно хотя и невелико, но также имеет непосредственное отношение к Грибоедову. Нам известны три стихотворения Жандра, причем два из них — одно частично, а другое полностью — заключают в себе характеристику друга.

В первом из них — «Минуты жизни» — Жандр даже счел возможным «вполголоса» заявить о своей солидарности с идеями декабристов. Через полгода после казни пяти руководителей заговора он опубликовал это стихотворение в «Северной пчеле», каким-то образом миновав цензурные рогатки. Правда, напечатаны «Минуты жизни» без указания имени автора.

В стихотворении Жандра воспеваются мгновенья, одухотворяющие жизнь человека высшим смыслом, — упоение любовью, величественный разгул морской стихии и т. д. Но очевидно, что не эти моменты являются смысловым центром произведения; они только маскируют вторую строфу:

Я жил, когда, не зная подозренья,
С друзьями я до утра пировал:
Вино лилось из чаши откровенья;
И тайн никто на сердце не питал.

Летали пробки! Пили круговую;
И кубок я последний предложил:
И мы клялись идти за Русь святую
И в воду и в огонь . . . тогда я жил.

¹⁹ Егоров Б. Ф. Поэзия А. С. Хомякова. — В кн.: Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л., 1969, с. 23. (Библиотека поэта, большая серия).

²⁰ См. нашу статью «А. А. Жандр — оппонент Белинского» (Русская литература, 1981, № 1).

²¹ Нечкина М. В. Указ. соч., с. 465.

²² Бочкарев В. А. О некоторых драматических переводах и переделках А. А. Жандра. — Учен. зап. Куйбышевск. пед. ин-та, 1960, вып. 30, с. 207.

Предпоследняя, пятая строфа посвящена Грибоедову, чье имя не названо, но легко угадывается.

Я жил, когда неробкими сердцами,
Мы с другом нежным слились навсегда,
Прельщались вчуже славными делами,
И нас пленяла мира красота!

Мы в истинах высоких утопали,
И жажду знаний он мне в душу влил,
И оба мы святое слово дали,
Быть другом ближнему. . . тогда я жил!²³

В «Минутах жизни» демонстрируются политические симпатии Жандра и подчеркивается то, что сближало автора с Грибоедовым: единство социальных и эстетических интересов. Не исключено, что последние два стиха говорят о вполне конкретном эпизоде. Грибоедов и Жандр могли дать обоюдную клятву помогать близким в несчастье. Во всяком случае, их стремления помочь А. И. Одоевскому не противоречат такому предположению.

Видимо, о потаенном смысле жандровского стихотворения и сообщал Булгарин в недошедшем до нас письме к Грибоедову. Известен лишь ответ драматурга, помеченный 16 апреля 1827 года: «Стихи Жандра в 1-м № я нигде не мог отыскать, ты не прислал мне, а другие — „К Музе“, я, еще не зная, чьи они, читал здесь вслух у Ховена и уверен был, что это произведение человека с большим дарованием. Поощрай, прищипывая его. А я надеюсь, что воротясь из похода, как-нибудь его сюда выпишу».²⁴

Нам удалось обнаружить еще одно стихотворное произведение Жандра, представляющее собой попытку осмыслить многогранный характер Грибоедова и ту роль, которую играл он в жизни автора.

В ЦГАЛИ хранится писарская копия трагедии «Петр I». Рукопись не подписана и не датирована, однако на ее заглавном листе рукой владельца петербургского книжного магазина В. А. Исакова (его печатка стоит на первой странице) сделана помета: «Со слов профессора С. П. б. университета Г. Помяловского, означенная трагедия написана Жандром, другом Грибоедова. X 10 18/77».²⁵

Оставив в стороне анализ интересной самой по себе пьесы Жандра, поскольку это лежит за пределами настоящей работы, отметим только, что рукопись, судя по ее составу, полностью воспроизводит черновой автограф. Так, в действии V (явление 2) после слов Петра:

Да! . . Божий суд! . . Я чист от крови сей!
Ему — царю царей благодаренье

текст прерывается, и следует записанная тем же почерком «Таблица, показывающая в каждом месяце несчастливые дни, в которые не должно ничего начинать».²⁶ Сразу же вслед за ней помещено стихотворение «Портрет***»:

И муж совета и гостинной
И знает свет — и семейнин,
И юн душой — и взор орлиный,
И всеобъемлющ — и один.

То светским он пленяет тоном,
Кружит всем голову подчас,
То поглядит на вас Катонем
И пробуждает совесть в вас.

То речью вас влечет мятежной,
И тесны жизнь и мир ему,
То смотрит он на вас небрежно,
Предпочитая лень всему.

То весь в делах — то Мимик чудный,
И суевер — и гонит тьму.
И все его — ничто не трудно,
И лица все к лицу ему.

²³ Северная пчела, 1827, № 2.

²⁴ Грибоедов А. С. Полн. собр. соч., т. III, с. 198—199. Стихотворение Жандра «К моей музе» было напечатано в № 8 «Северной пчелы». Предположение Н. К. Пиксанова, что оба стихотворения принадлежат перу Кюхельбекера, основано на каком-то недоразумении. Пиксанов считал: «Скорее всего именно к Кюхельбекеру могут относиться дальнейшие слова Грибоедова: „Я надеюсь, что, воротясь из похода, как-нибудь сюда его выпишу“» (Грибоедов А. С. Полн. собр. соч., т. III, с. 342). Но тогда непонятно, как бы удалось Булгарину «прищипывать» находящегося в заключении Кюхельбекера, лишённого права переписки. Только Жандр и мог Грибоедов «выписать» в служебную командировку как служащего Военно-счетной экспедиции. Исполнить такое намерение по отношению к «государственному преступнику», конечно же, не представлялось возможным.

²⁵ ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 5287, л. 30.

²⁶ Там же, л. 69.

То все постиг — миры и лета,
То в настоящем заключен,
Иль сладким вымыслом поэта
Заговорит вам душу он.

То правых он опорой станет,
Корысть и злобу разгромит —
То человек и в нем проглянет,
То Дон Жуан, то Аристид.

К нему богач — к нему убогий,
Его молить — ему внимать.

И всем готов — во имя бога —
Он руку помощи подать.

И патриот — и ум всеродный,
Но вечным он примером вам
Готов за правду всенародно
Призвать на сильных стыд и срам.

И снова гость желанный света,
И многим — речь его — закон.
И острый ум — и муж совета,
Директор совести мне он.²⁷

Достаточно сопоставить «Портрет. . .» с известным местом «Памятных записок» П. А. Бестужева, чтобы увидеть, что речь идет об одном и том же человеке. Бестужев говорит о благородстве автора «Горя от ума», о патриотизме и возвышенности души Грибоедова, о его заступничестве перед царем «в пользу людей, при одном имени коих бледнел оскорбленный властелин». «Единственный человек сей кажется выше всякой критики, и жало клеветы притупляется на нем. Ум от природы обильный, обогащенный глубокими познаниями, жажда к коим и теперь не оставляет его, душа, чувствительная ко всему высокому, благородному, геройскому. Правила чести, коими б гордились оба Катона; характер живой, уклончивый, кроткий, неподражаемая манера приятного, заманчивого обращения, без примеси надменности; дар слова в высокой степени; приятный талант в музыке; наконец, познание людей делает его кумиром и украшением лучших обществ».²⁸

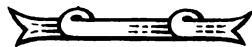
И в стихотворении Жандра тщательно перечислены грани широкой «протеической» натуры Грибоедова, которого автор от всей души любил и уважал. Наставник — в искусстве и научных занятиях, друг и «директор совести» — в жизни, вот кем был для него автор «Горя от ума». Ответственный шаг, который собирался совершить драматург (вступление в тайное содружество), и вызвал стихотворное послание Жандра к «Г ву», одобряющее его намерение, хотя сам он по каким-то причинам и не решился последовать примеру друга.

Стихотворение это ценно в том отношении, что подтверждает точность воспоминаний Жандра о Грибоедове, записанных Д. А. Смирновым. Исходя из содержания послания, мы вправе реконструировать и новую подробность биографии автора «Горя от ума»: покидая столицу, он еще не был членом тайного общества, собираясь «принять обет» в другом месте (в Киеве?). Одновременно с этим получает новое подкрепление гипотеза академика М. В. Нечкиной о теснейших связях Грибоедова с декабристами.

К сожалению, ни в ЦГАЛИ, ни в ИРЛИ АН СССР, где хранятся фонды Е. Н. Опочина, данное стихотворение не значится. Никаких примет альбома, в составе которого оно находилось, Н. Л. Бродский не описал. Не исключено, что альбом и до сих пор является принадлежностью чьей-то частной коллекции или затерян среди множества других альбомов начала XIX века, сосредоточенных в государственных хранилищах. Поэтому мы лишены возможности сверить характерный почерк А. А. Жандра с автографом «Г ву» и тем самым отбросить любые сомнения.

Впрочем, быть может, в этом и нет нужды. Вполне могло статься, что в корпусе альбома, с которым имел дело Н. Л. Бродский, был не автограф, а копия.

Итак, фигура автора послания в известной мере остается гипотетичной. На сегодня можно констатировать только одно: А. А. Жандр по всем критериям представляется наиболее подходящим человеком, который в такой ситуации и с такой позиции мог обратиться к Грибоедову со стихотворным напутствием.



²⁷ Там же, л. 70—70 об.

²⁸ Воспоминания Бестужевых. М. — Л., 1951, с. 362.

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Н. П. Дробова

МАЛОИЗВЕСТНЫЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ О РУССКИХ ПИСАТЕЛЯХ XVIII ВЕКА

Публикуемые биографические заметки о русских писателях XVIII века хранятся в фонде Поленовых в рукописном отделе ГПБ (ф. 595, ед. хр. 132). Эта рукопись упоминается в статье о С. Боброве (в кн.: XVIII век, сб. 6. М.—Л., 1964, с. 224—246). Здесь же сделана ее приблизительная датировка: «Тетрадка эта составлена была не ранее 1793 г., так как о Зуеве и Головине сообщается, что они умерли в 1793 г. (лл. 5, 8). В то же время она вряд ли была заполнена много позднее 1794 г., так как в числе произведений Карамзина упомянута «Аглая», но не названы «Мои безделки» (л. 7), выражается сожаление, что Дмитриев не издает своих сочинений (л. 9), а о Державине говорится: „Действительный статский советник при собственных делах е. и. в.“ (л. 7). Державин же находился при Екатерине II „у принятия прошений“ до сентября 1793 г.» (с. 227—228). К выказанным соображениям можно добавить, что заметки были составлены, вероятно, не позднее августа 1795 года, так как из писем Карамзина И. И. Дмитриеву известно, что «И мои безделки» были напечатаны к 11 июля 1795 года, а в августе уже продавались.¹ С творчеством же Дмитриева, как видно из содержания статьи о нем, автор был хорошо знаком.

Хотя публикуемая рукопись и была упомянута в печати, она не стала предметом специального внимания исследователей. Между тем этот своеобразный словарь создан в эпоху, когда подобные опыты были столь немногочисленны, что каждый из них такого внимания заслуживает.

Рукопись представляет собою тетрадь из 12 листов в 8^о, в мягкой обложке синего цвета. Написана она одним почерком, но разными чернилами. Листы внутри тетради различаются по размеру, у некоторых из них слегка срезан текст по правому полю и вверху, одна из биографий не имеет начала. По-видимому, заметки писались на отдельных листах, которые позднее были сшиты в тетрадь. В рукописи имеется стилистическая

правка, сделанная тем же почерком, каким написан и основной текст, в ряде заметок оставлены места для неизвестных автору дат. Вероятно, рукопись является авторской.

Почерк, которым написаны заметки, не похож ни на почерк А. Я. Поленова, известного юриста и законоведа XVIII века, ни на почерк его сына В. А. Поленова, писателя конца XVIII—первой половины XIX века, действительного члена Российской Академии. В архив Поленовых рукопись попала, вероятно, вследствие интереса В. А. Поленова к материалам подобного рода. В. А. Поленов сам писал биографические заметки, им было составлено 5 биографий членов Российской Академии. Возможно, у него был даже замысел создания Словаря русских писателей XVIII века, поскольку в начале XIX века он составил на основе «Опыта» Новикова список из 152 наиболее значительных, на его взгляд, писателей с перечнем их сочинений, написанных до 1772 года.² Интерес В. А. Поленова к Словарю Новикова и представление его о работах подобного рода отразились в записи об «Опыте», сделанной 21 мая 1798 года: «В сей книге помещены известия о всех наших хороших и посредственных писателях, бывших известными по 1772 год, которых насчитал я до 317 человек. Она привлекала бы более любопытства, если бы заключала в себе беспристрастное суждение о упоминаемых в ней сочинениях, хотя несколько отменных. Напротив того, собиратель сего Словаря говорит о всех почти одинаким голосом, то есть: почти всех хвалит. — Между писателями занимает место множество таких, которые сочинили только одну оду, слово, или какие-нибудь мнимые стихи. — Слог книги изрядной».³

Отношение В. А. Поленова к «Опыту» Новикова совпадало с общепринятым в конце XVIII—начале XIX века. В частности, его разделял митрополит Евгений, стремившийся избежать в своем словаре однозначных оценок и в предисловии к нему писавший: «...о мертвых

¹ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, с. 54—57.

² ГПБ, ф. 595 (Поленовы), ед. хр. 14, лл. 46—60.

³ Там же, ед. хр. 7, лл. 113—114.

иногда отважимся сказать свое, или других мнение, а о живых все суждение предоставим потомству, которое одно беспристрастно о них судить может».⁴

Автор рукописных заметок был, вероятно, менее опытен в деле составления писательских биографий, чем упомянутые выше его современники. Располагая в качестве единственного образца «Опыт» Новикова, он всецело следует ему: и в принципах построения статей, и даже в употреблении лексики. Так, автор широко пользуется новиковским словом «острой» для оценки того или иного писателя (см. статьи об Амвросии, Фиалковском).

Заметки посвящены главным образом писателям последней трети XVIII века, биографии которых отсутствуют в «Опыте» Новикова (исключение составляет биография Чулкова, л. 6; однако в рукописи имеется лишь ее конец, где перечислены сочинения, не попавшие в Словарь Новикова).

Любопытен сам круг авторов, включенных в словарик. Наряду с крупными писателями последней трети XVIII века (Карамзин, Державин, Костров) здесь представлены также малоизвестные поэты, как Фиалковский и Неелов.

А. Фиалковский печатался лишь в одном журнале «Растущий виноград», издававшемся студентами и преподавателями учительской семинарии при Главном народном училище в Петербурге, студентом которой он, по-видимому, и был. Обращает на себя внимание и то, что в словарик включена биография первого редактора «Растущего винограда» — профессора красноречия в учительской семинарии Е. Б. Сырейщикова. Судя по содержанию статьи, автор заметок был знаком с Сырейщиковым и высоко ценил его. В заметки включена также биография второго редактора «Растущего винограда» — профессора естественной истории в учительской семинарии В. Ф. Зуева. Особо отмечена доброта этого преподавателя в отношении своих учеников. Представлена в заметках биография еще одного профессора учительской семинарии — М. Е. Головина. Можно предположить, что автором рукописи был один из выпускников учительской семинарии.

Автор заметок, хорошо зная творчество крупнейших писателей последней трети XVIII века, вероятно, не был знаком с ними лично. Ему неизвестны даты рождения Карамзина, Державина, Кострова (для них оставлено свободное место). Не сразу вспомнил автор и отчество Карамзина, оно дописано позднее чернилами другого цвета. Кроме того, в статье о Карамзине ошибочно сказано, что тот обучался «в Саратове в пансионе». Имеются в заметках и другие неточности, но наряду с ними присутствуют малоиз-

вестные подробности и неизвестные факты литературной жизни последней трети XVIII века. Так, в статье об Аполлосе Байбакове говорится, что он автор трагедий «Есфирь» и «Пьянство». Трагедия «Пьянство» описана в «Сводном каталоге русской книги гражданской печати XVIII века» (т. III. М., 1966, № 7313) как анонимная. Автором трагедии «Есфирь» был, как известно, Ж. Расин, но переводчик ее неизвестен. Возможно, Аполлос перевел трагедию Расина, а возможно, написал одноименную. В целом же отношение автора заметок к творчеству Аполлоса было негативным.

л. 1. Сырейщиков Евгений Борисович, профессор красноречия. Муж в семзнании превосходивший всех своих современников. Питомцы его, самые питомцы, может быть, лучшие риторы. Он особенное искусство имел пленять сердца словами, даже в простой речи. Но написанное им было неподражаемо! Сей великий человек преставился 1792 года⁵ от кам. болезни. Он перевел Тацита, и перевод его утратился. Столь был не славоищущ, что переводил превосходно Слово во хв. Томаса Морицу или Миврицию,⁶ когда услышал, что оное переведено, сжег: хотя верно могу свидетельствовать, что его перевод был не хуже подлинника. В нем особенное было то, что когда что предпринимал, то оканчивал без «нрзб.». — Пер. и соч. в Раст. винограде — Похв. слова — Арабск. ск. и множество других.

л. 2. Нелединский-Мелецкой, песенки его сочинения прекрасны. Он же перевел «Заиру» стихами весьма хорошо.

л. 2об. Неелов.⁷ Сочинитель изрядных песенок. 1793.

л. 3. Костров Ермил Иванович, бакалавр императорскаго Московскаго университета, стихотворец превосходной. Родился он . Отец его был экономическаго крестьянин; но сын его,

⁵ Дата смерти Е. Б. Сырейщикова в источниках указывается по-разному: 1790 год (Русский биографический словарь, т. Суворова—Ткачев. СПб., 1912, с. 224), 1791 год (Степанов В. П. Словарь русских писателей XVIII века. Словник. Л., 1975, с. 83).

⁶ Имеется в виду «Слово похвальное Морицу графу Саксонскому...» А. Л. Тома (издано в переводе М. Прокудина в 1781 году).

⁷ Вероятно, речь идет о Павле Алексеевиче Неелове, сотруднике «Вечерней зари», «Городской и деревенской библиотеки».

⁴ Друг просвещения, 1805, № 1, с. 37.

с малых лет чувствуя великую охоту к наукам, нашел случай чрез бывшего архимандрита Новоспасского Иоанна быть отданным в семинарию, где и обучился латинскому и греческому языкам: также поэзии, риторике и философии; богословие слушал он в Московской Академии и впоследствии обучился науке преподавателя в Московском университете, где и сделан бакалавром. Французскому языку выучился он сам собою. Г. Костров есть из лучших лирических стихотворцев. Оды его есть лучшее произведение пера его. Они исполнены всех тех красот, кои лирические сочинения делают удивительных. Есть в них места неподражаемые. Перевод «Илиады», коея доселе издано 6 песней, есть самый наилучший и говорящий языком самого Гомера. «Тактика» Волтерова и поэма «Ельвир и Зенотемнис»⁸ переведены прекрасно стихами. «Золотой осел», соч. Луция Апулея, переведен им же. Поэмы Оссияновы, с французского переведенныя, делают ему честь. Словом, в нем видим удивительной стихотворец и превосходной переводчик.

л. 4. Карамзин Николай Михайлович родился в Саратове в пансионе,⁹ потом в университете. Он путешествовал по Европе и снискал знакомство многих превосходных немецких и французских писателей и философов. Он есть человек тонкого вкуса. Слог его прекрасной и язык наш под его пером получает новыя прелести. Еще до путешествия своего многия сделал он переводы с немецкого, французского и английского языков, кои напечатаны в «Детском чтении». «Московской журнал», сие лучшее из всех помесячных изданий произведение, издавано им. «Писем» его (русского путешественника) нельзя почти начитаться. Равно как и все его, наипаче прозаическия, сочинения исполнены прелестей. Стихи его также хороши. Сверх сказаннаго, издает он свои сочинения особливими книжками под названием «Аглаи». Желательно, чтобы он свой прекрасной слог без нужды не усеявал иностранными словами, кои, кажется, он очень любит. Россия в нем должна видеть превосходнаго и оригинальнаго писателя.

л. 5. Зуев Василий Федорович, Ак. наук естеств. истории профессор. Сей муж был пространных познаний: он достоин уважения потому, что во всей России учителя естеств. истории его питомцы. Он путешествовал по России

⁸ Арно Ф. Поэма Эльвир... и Зенотемнис... Пер. с франц... Ермил Костров. М., 1779.

⁹ Карамзин обучался в пансионе Шадена в Москве.

и издал журнал своего путешествия. Для нар. учил. книги, касающиеся до ест. ист., им писаны. Его доброта сердца и души заслуживают особенное примечание. Он столь был добр, что даже ничего, ни знания, ни времени, ни иждивения, ничего не сокрыл от своих учеников, кои ему доселе воздают благодарность. Умер простудю. 1793 дек.¹⁰

л. 6. = из его¹¹ сочинений История Российской торговли, изданная в Москве в 10 книгах в 4<ю> д<олку> 1781—1787 года,¹² и юридический словарь, или Свод всех узаконений Российских,¹³ начатой изданием с 1791 года еще при жизни его и оконченной большею частью уже по смерти. Умер же 1793 года.

л. 7. Державин Гаврило Романович, действительный статский советник, при собственных делах е. и. в. Родился. Его лирические сочинения всеми прелестями украшены. Торжественныя оды высоки и громки, а другия произведения его пера подобны со вкусом насажденному цветнику. Ода его Фелице есть единственная в своем роде неподражаема. Он есть точный российский пиит. Ода «Бог» есть величественнейшая и истинно философическая.

л. 8. Головин Михайло Евсеевич, Академии наук профессор математики. Способностями к науке почти не уступал своему дяде г. Ломоносову, коего был воспитанник, только что не был стихотворец. Он сочинял математическия книги для народных училищ, также издал тригонометрию плоскую и сферическую, перевел Астрономию де ля Ланда и Варениеву Географию.¹⁴ Умер 1793¹⁵ года, будучи около 35 лет.

л. 9. Дмитриев Иван Иванович, лейб-гвардии капитан поручик. Все его стихотворения тонкаго и нежнаго вкуса. Песни прелестны; Сказочки чрезвычайно хороши. Его сочинения печатаны

¹⁰ В. Ф. Зуев умер 7 января 1794 года. См.: Кулябко Е. С. Замечательные питомцы Академического университета. Л., 1977, с. 67.

¹¹ Речь идет о М. Д. Чулкове.

¹² Историческое описание российской коммерции... т. 1—7. СПб., 1781—1787.

¹³ Словарь юридический... ч. 1—2. М., 1792—? (не ранее 1796 года).

¹⁴ Переводчиком «Географии» Варениуса был П. Б. Иноходцев. См.: Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII в., т. I, № 833.

¹⁵ М. Е. Головин умер в 1790 году. См.: Кулябко Е. С. Указ. соч., с. 61.

в «Московском журнале» под буквою «И». Желательно, чтобы вышло из печати его сочинения, коих у него довольно. Сим бы доставил он публике удовольствие и молодым писателям подал бы изящный образец. Сверх его стихотворных сочинений множество находится переводов, кои показывают в нем отменного знатока нашего языка. Однако же по скромности своей ни под одним не означил своего имени.

л. 10. Фияльковский Алексей, учитель в Нижнем. Писал стихи, кои изрядны, особливо на святки. Был человек острый, и много бы от него можно надеяться, но безвременно умер.

л. 11. Бобров Семен, губер.^нс. секретарь, стихотворец довольно изрядный.

л. 11 об. Беляев Осип, при Академической кунсткамере надзиратель. Он сочинил Описание оныя, кое очень хорошо. Стихотворения его изданы особенною книжкою,¹⁶ и много в них хороших. Эпиграммы его весьма изрядны и показывают остроу его.

л. 12. Амвросий,¹⁷ еписк. Таврический, род. умер. Он собрал «Орато-

¹⁶ Б е л я е в О. П. Муза, или Собрание разных забавных сочинений в стихах. . . СПб., 1794.

¹⁷ Серебренников (или Серебряков) Авраам, 1745—1792.

рию», коя при всей краткости изрядна. Перевел с французского Мильтонов Рай слогом довольно чистым: но множество выпущены прекрасных мест. Его есть печатными и проповеди, кои похваляются. Он был человек острый и ученой; из языков знал латинской и французской превосходно. Обучался в Троицкой семинарии, где учил риторике и философии, а после в Московской Академии обучал философии, в Новгородской богословии будучи ректор.

л. 12 об. Аполлос,¹⁸ епископ; сочинитель прозаической и стихотворец. Творения его: «Правила пиитическая», книжка недостаточная и неисправная; «Песни из Геллерта, перелож. стихами», в коих стихотворство средственно. Загадки, переведенные по большей части из латинских новых писателей.¹⁹ Стихи в них не худы. Нравоучительныя и аллегорическия романы: «Неразрывный союз двух братьев», изрядна; «Вера, надежда и любовь», хорошее сочинение, но трагедии его «Есфирь» и «Пьянство» слабы. Сей преосвященный обучался в Московск. Академии, где и сам учил поэзии и риторике; после же философии и богословии в Троицком монастыре.

¹⁸ Байбаков Андрей Дмитриевич (1745—1801).

¹⁹ Увеселительныя загадки, со нравоучительными отгадками, состоящая в стихах. М., 1781. См.: Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII в., т. I, № 235. (Источник перевода здесь не указывается).

Ф. З. Канунова, О. Б. Лебедева

ПИСЬМО РУССО К Д'АЛАМБЕРУ В ВОСПРИЯТИИ В. А. ЖУКОВСКОГО

Среди крупнейших писателей мира, оказавших влияние на Жуковского, Ж.-Ж. Руссо занимает одно из первых мест. Можно с уверенностью сказать, что творчество Руссо явилось не просто катализатором, но и генератором многих идей первого русского романтика. Об этом, в частности, свидетельствуют хранящиеся в библиотеке поэта произведения Руссо, многие из которых буквально испещрены пометами Жуковского.

Столь внимательное изучение великого французского мыслителя и художника, просветителя и педагога было явлением закономерным не только для Жуковского. Творчество Руссо оказало не-

сравненное по силе и длительности влияние на русскую литературу и культуру.¹ С половины XVIII века и до 40-х годов XIX века, как указывал еще В. В. Сиповский, имя Руссо не сходит со страниц

¹ См. об этом: Розанов М. Н. Ж. Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и начала XIX в. на Западе и в России, т. 1. М., 1910; Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII—начала XIX века. — В кн.: Руссо Жан-Жак. Трактаты. М., 1969, с. 555—604.

русских журналов,² его произведения с жадностью читаются и энергично переводятся на русский язык.³

Сложность и противоречивость мировоззрения Руссо, в котором сочетаются демократизм, диалектико-материалистические прозрения в понимании человека и общества, значительные эстетические открытия с откровенно утопическими чертами, обусловили силу притяжения и одновременного отталкивания от Руссо, различное его восприятие революционной, либеральной и консервативной частью русского общества. Этим же объясняется и очевидная эволюция русского руссоизма.

К началу XIX века (на протяжении 20—30-х годов), когда в процессе переоценки результатов Французской революции и просветительской идеологии вновь на первый план выдвинулась проблема человека, — с особым интересом воспринимается русскими людьми, особенно деятелями дворянского либерального лагеря, нравственно-этический аспект руссоизма. Такой угол зрения был характерен, например, для тургеневского кружка, куда входил молодой Жуковский. «Новую Элоизу» здесь читали и перечитывали.⁴ Андрей Тургенев, ближайший друг Жуковского, записывает в дневнике: «„Новая Элоиза“ будет моим code de morale во всем — в любви, в добродетели, в должностях общественной и частной жизни. Сегодня читал ее сначала в своем вчерашнем мрачном расположении, чувствую еще сильнее свое недостоинство, сравнивая. Но мало-помалу начал я чувствовать отраду, когда пришлось мне учиться из нее мыслить и чувствовать. Руссо! Память твоя всегда останется пламенном в сердцах, которые ты разгорячил тихим огнем чувства и добродетели!.. Буду стараться затвердить в сердце ее правила».⁵ Для Андрея Тургенева «Новая Элоиза» интересна прежде всего как своеобразный нравственный учебник жизни («учиться мыслить и чувствовать»). Увлекался «Новой Элоизой» и Александр Ив. Тургенев. В августе 1803 года он записывает: «Никогда не проводил я еще в Геттингене такого вечера! вскричал я, покидая

Элоизу... О, Руссо, Руссо! Ты еще никогда не был для меня то, что ты теперь».⁶ Слушая «с утра до вечера» лекции по метафизике и истории, Тургенев стремился «по два часа в день употреблять на „Новую Элоизу“» (запись от 23 августа 1803 года). И 24 августа: «...опять об Элоизе, опять о Руссо!.. В Париже непременно познакомлюсь с Дефонтоном; попрошу его, чтоб он повел меня в тот дом, где он бывал с Руссо».⁷

Эта атмосфера поклонения Руссо, характерная для Андрея и Александра Тургеневых, весьма близких Жуковскому по своим воззрениям, захватила и молодого поэта, который много раз обращался к творчеству великого французского писателя. Об этом свидетельствуют записи в дневниках, письма разных лет, замыслы отдельных переводов из Руссо. Однако наиболее реальным и конкретным источником для суждения об отношении Жуковского к Руссо является его библиотека, на материалах которой мы и остановимся ниже.

* * *

В библиотеке Жуковского (Онегинская коллекция) хранится женевское собрание сочинений Руссо,⁸ внимательно прочитанное поэтом. В конце первого тома, в оглавлении всего 12-томного издания, Жуковский делает пометы, которые говорят о предполагаемом плане изучения и чтения Руссо. Прямой чертой, иногда с прибавлением знаков «—», «=», «+», «п», подразумевающих и разную степень важности, и различный характер использования материала, Жуковский подчеркивает 35 (!) произведений Руссо, т. е. поэт с самого начала предполагает фронтальное изучение творчества Руссо. Знакомство с процессом и характером чтения Жуковского и последующими творческими планами поэта подтверждает это.

Назовем произведения, содержащие большое количество помет и, следовательно, заинтересовавшие Жуковского в большей мере. Это трактаты «О происхождении неравенства» (том I), «О науках» (том VII), «Новая Элоиза» (тома II, III), «Эмиль» (тома IV, V), «Письмо к д'Аламберу» (том VI), «Исповедь» (том X), «Отрывок из проекта вечного Мира г. аббата де Сен-Пьера» и «Суждение о вечном Мире» (том XII). Совершенно отсутствуют пометы в VIII и IX томах, содержащих музыкальные и драматические произведения Руссо. Все пометы сделаны карандашом. Это, как правило, отчеркивания целых абзацев, отдельных

² Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа, т. I, вып. 2. СПб., 1910, с. 383.

³ О переводах произведений Руссо на русский язык см.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II. Пгр., 1916, с. 565—567.

⁴ Истрин В. М. Младший тургеневский кружок и Александр Иванович Тургенев. — В кн.: Архив братьев Тургеневых, вып. 2. СПб., 1911, с. 86—87.

⁵ Там же, с. 87. «Андрей Ив. Тургенев берет у Руссо меланхолический эпитаф к своей элгии» (Резанов В. И. Указ. соч., с. 564).

⁶ Архив братьев Тургеневых, вып. 2, с. 250.

⁷ Там же.

⁸ Collection complète des oeuvres de J. J. Rousseau, t. I—XII. Genève, 1782.

предложенный на полях, вертикальной или волнистой линией, иногда угловой скобкой, выделяющей кусок текста; подчеркивание отдельных слов и фраз в тексте. Кроме того, в книгах много знаков, характерных для Жуковского-читателя: «—», «+» и общеупотребительные NB, знак вопроса, знак восклицания — чаще всего эти знаки относятся к отчеркнутым кускам текста. Но что самое ценное для нас — это множество записей Жуковского (как правило, относящихся к подчеркнутым мыслям Руссо), сделанных, за редким исключением, на французском языке. В них запечатлены глубокие раздумья поэта о прочитанном, полемика с автором или утверждение и развитие его мыслей. Вместе с тем свод помет Жуковского углубляет наше представление о его общественной и эстетической позиции.

Первый вопрос, который встает перед исследователем этого обширного материала, — вопрос о датировке чтения. Мы располагаем целым рядом фактов, свидетельствующих о том, что подавляющее число помет было сделано Жуковским в самый ранний период его творческого самообразования, в 1800—1808 годах. Исследователями уже отмечен факт раннего знакомства Жуковского с произведениями Руссо. В. И. Резанов, говоря об участии Жуковского в Дружеском литературном обществе, указывает на близость его «Речи о страстях» к известным положениям Руссо.⁹ Р. В. Иезуитова пишет, что поэт ознакомился с сочинениями Руссо еще в годы своего обучения в Благородном пансионе.¹⁰ Материалы библиотеки поэта подтверждают и уточняют это мнение.

Аргументировать раннее чтение Руссо (1800—1808 годы) можно следующим. Во-первых, на титульном листе VII тома (куда входит среди других произведений первый трактат Руссо «О науках») рукою Жуковского написано: «Basile de Joukovsky, Moscou, 1800, Prix 125 roubles» (остальные тома тоже подписаны). Это могло быть датой не только приобретения, но и начала чтения произведений Руссо. Во-вторых, для установления точной датировки имеют большое значение и отдельные записи поэта, сделанные в книгах. Так, на последней странице X тома читаем: «Утро — рабочее чтение. После обеда — чтение и речь». Это своего рода расписание рабочего дня Жуковского. Возможно, имеется в виду речь «О страстях», которую поэт готовил для выступления в Дружеском обществе в 1801 году и которая, как указывает В. И. Резанов, свидетельствовала о знакомстве с Руссо. В первом томе, на заднем форзаце, — неразборчивая запись карандашом:

№ 1 2 pour les extraits <зачеркнуто
нрзб. 3 слова> pour les senti-
ments

№ 3 pour les passages pour le journal
№ 4 pour les refl. <зачеркнуто
1 слово> et <нрзб.>

Над этой записью читается следующее:
№ pour les passages, le journal, les re-
marques
pour les relations et le journal
pour les extraits

Скорее всего, это перечень необходимого количества тетрадей, который набросал Жуковский вместе с «Росписью во всяком роде лучших книг. . .», относящейся к 1805 году.¹¹ Здесь Руссо фигурирует неоднократно (в разделе «Воспитание» — «Эмиль», в разделе «Романы» — «Новая Элоиза», в «Смеси» — различные произведения и письма). Характерно, что в разделе «Политика» нет Руссо. Это очень точно отражает характер чтения Жуковского, которого волнуют прежде всего нравственно-философские, этические и эстетические идеи Руссо.

В-третьих, к 1804—1806 годам относится замысел Жуковского избранных переводов из Руссо. В бумагах поэта сохранился очень точный план задуманных переводов, свидетельствующий не только о хорошем знании Руссо, но и об определенной предварительной подготовке. В намеченных для переводов списках значатся наряду с другими «Рассуждение о науках», «Рассуждение о неравенстве», отрывки из «Новой Элоизы» и «Эмиля», привлечшие при чтении особое внимание Жуковского. Можно предположить, что серьезное чтение женевского издания Руссо предшествовало переводу и в определенной мере подготовляло его. То, что Жуковский в самом начале 800-х годов внимательно читает Руссо, подтверждает его ближайший друг Андрей Тургенев, который в письме к нему (начало 1802 года) рассказывает о своей беседе с Е. М. Соковинай: «Я сказал, что ты переводить Вольтера; она: „А он обещал мне, что никогда не будет любить Вольтера“; я: „Он, поверьте, совсем его не любит, а Руссо его наставник“». ¹² Об этом же говорит и другое письмо Андрея Тургенева к Жуковскому (от 3 февраля 1803 года): «Ты должен быть доволен. . . свит укромный уголок, да Руссо в руках; а у тебя все это есть». ¹³ И, наконец, еще одно свидетельство в пользу раннего чтения женевского издания Руссо. В письмах А. И. Тургеневу,

¹¹ ГПБ, ф. 286, оп. 1, № 79, л. 5 об. См. также: Резанов В. И. Указ. соч., с. 250.

¹² ИРЛИ, ф. 309 (архив Тургеневых), № 4759 (курсив наш, — Ф. К., О. Л.).

¹³ Истрин В. М. Указ. соч., с. 124. Ср.: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пгр., 1918, с. 49.

⁹ Резанов В. И. Указ. соч., с. 185—186.

¹⁰ Иезуитова Р. В. Жуковский в Петербурге. Л., 1976, с. 19.

где, как правило, Жуковский сообщает о прочитанных и приобретенных книгах, Руссо упоминается как писатель уже во многом осмысленный (см., например, письма от января 1806 года или от января 1808 года).¹⁴

Таким образом, приведенные аргументы позволяют предположить, что чтение сочинений Руссо относится к периоду 1800—1808 годов. Это было примерно в то время, когда Жуковский читал «Созерцание природы» Бонне, «Французскую философию XVIII века» Лагарпа, произведения Кондильяка, когда центральные проблемы философии, эстетики и этики были обращены к человеку, к идеям нравственного самосовершенствования, гражданского долга, формам эстетического выражения внутреннего мира личности. В это время было прочитано большинство произведений Руссо. Однако и позднее Жуковский неоднократно обращался к женевскому изданию, к ранее не прочитанным или недостаточно осмысленным произведениям.

* * *

Перейдем теперь к непосредственному предмету нашего исследования — к пометам В. А. Жуковского на письме Руссо к д'Аламберу.¹⁵

Письмо Руссо к д'Аламберу, как известно, было написано в связи с опубликованной в VII томе «Энциклопедии» статьей д'Аламбера о Женеве. Автор выступил в ней с предложением открыть в городе театр, который способствовал бы нравственному развитию граждан. Эта идея вызвала решительный протест Руссо, гневно обрушившегося на современный театр, который, по его мнению, служит лишь забавой для бездельников и может оказать самое отрицательное влияние на нравственность женевских граждан.

Непосредственным поводом для резкой критики театрального искусства явился кризис французского классицистического театра. Как указывают исследователи, французский классицизм XVIII века был уже «сильно разбавлен барочными экстравагантностями, как и манерностью и зрелищностью искусства рококо».¹⁶ «Трагедия, — писал С. Мер-

сье, — стала разновидностью серьезного фарса, написанного с пышностью, которая стремилась усладить слух, но которая ничего не говорила нации и не могла ничего сказать ей». Комедии превратились в «хорошенькие безделушки, где причуды большого света изображаются сочувственно, прославляются и делятся».¹⁷

Об этом же еще решительнее пишет Руссо в «Новой Элоизе». Характеризуя парижские театры и говоря об их репертуаре, Сен-Пре осуждает трагедии, построенные на химерических вымыслах, запутанных интригах, отличающиеся вычурным, неестественным языком. Сен-Пре сетует на то, что в современном театре господствует скучная чопорность, «представляют только вельмож в платьях, расшитом золотом», спектакли даются лишь для «кучки наглецов, возомнивших, будто на земле существуют лишь они одни».¹⁸ Герой Руссо с горечью утверждает, что современный аристократический французский театр утратил народность и гражданственность, свойственные когда-то античному театру. «У Сократа, — пишет Сен-Пре, — заговорили возничии, столяры, башмачники, каменщики. Нынешние же сочинители. . . сочили бы для себя унизительным звать, как протекает жизнь в лавке или в мастерской». И далее: «. . . чем хуже, чем беднее живет народ, тем с большим блеском и великолепием изображается картина народной жизни».¹⁹

С позиций радикального демократизма не принимая современный французский театр, Руссо в полемическом задоре отвергает значение театра вообще, считая, что театр уже потому не может воспитывать современного человека, что всегда вынужден приспосабливаться к господствующему общественному мнению, льстить ему, скрывая подлинную правду.

Однако скептическое отношение Руссо к театру не помешало ему высказать ряд глубоких суждений по проблемам эстетики драмы, подвергнуть сомнению некоторые коренные принципы классицизма (нормативность, учение о катарсисе и пр.). По мнению исследователей, «„Письмо к д'Аламберу“ представляет исключительно большой интерес как начало нового этапа в теории драматического искусства».²⁰

Не ставя своей задачей сколько-нибудь обстоятельный анализ этого интересного театрального трактата Руссо, остановимся лишь на том, что привлекло в нем внимание русского поэта:

¹⁷ Цит. по: Ж.-Ж. Руссо об искусстве, с. 37.

¹⁸ Руссо Жан-Жак. Избр. соч. в 3-х т., т. 2, с. 207.

¹⁹ Там же, с. 206—207.

²⁰ Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 394.

¹⁴ Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895, с. 22, 42.

¹⁵ Анализ помет на ряде других произведений Руссо помещен во второй части «Библиотеки В. А. Жуковского в Томске» (в печати).

¹⁶ Верцман И. Е. Жан-Жак Руссо — мыслитель и художник. — В кн.: Руссо Жан-Жак. Избр. соч. в 3-х т., т. 1. М., 1961, с. 17. Ср.: Барская Т. Э. Эстетические воззрения Жан-Жака Руссо. — В кн.: Ж.-Ж. Руссо об искусстве. М.—Л., 1959, с. 36—37.

Жуковский прочитал письмо к д'Аламберу очень внимательно. Особенный интерес его, судя по пометам, вызвала первая часть, где ставятся вопросы о пользе зрелищ, о нравственном влиянии театра и развлечений, а также высказываются суждения о природе драматургических жанров, преимущественно с точки зрения их эстетического и нравственного воздействия на зрителя. Здесь мы находим более 14 его записей, много подчеркиваний, предначиненных главным образом для конспекта, а также знаки вопроса и NB.

Видимо, театральные трактаты Руссо Жуковский читал после первых трактатов, «Новой Элоизы» и «Эмиля». Об этом свидетельствуют следующие факты. Маргиналии Жуковского написаны не на французском языке, как на всех других, указанных выше произведениях, а на русском, и связано это, очевидно, с намерением использовать их (так же как и подчеркнутый текст, к которому они относятся) в «Конспекте по истории литературы и критики».²¹ Действительно, Руссо фигурирует в «Конспекте» Жуковского прежде всего как автор («Письма к д'Аламберу», из которого приводятся шесть параграфов с четырьмя большими примечаниями (NB) самого Жуковского. Чтение и конспектирование, как показывает сличение помет и «Конспекта», представляло собой единый процесс и относится, по всей видимости, к 1808—1811 годам. Это был период напряженного эстетического самообразования Жуковского и большого интереса к театру и театральной эстетике.

Маргиналии на полях книги Руссо и замечания Жуковского в «Конспекте» связаны с тремя вопросами:

1. О значении развлечения в жизни и деятельности человека.
2. О нравственно-этической пользе театра.
3. О некоторых законах (закономерностях) эстетического воздействия и в связи с этим о некоторых чертах театральной эстетики Жуковского.

Самое характерное в полемике русского поэта с Руссо заключается в том, что в основе ее лежит у Жуковского руссоистский взгляд на человека, его природу и даже близкое Руссо понимание роли искусства в жизни общества, которое будет выражено им несколько позднее в «Новой Элоизе». Жуковский читал «Письмо к д'Аламберу» после «Новой Элоизы» и «Эмиля» и поэтому особенно остро ощущал парадоксальность и противоречивость некоторых утверждений Руссо. Так, например, в связи со словами последнего о том, что «сердце более отзывчиво на воображаемые страдания, чем на подлинные»,²² Жуковский запи-

сывает на полях: «Руссо, не клеветни на себя!» Или в «Конспекте», в связи с решительным отрицанием Руссо зрелищ и вообще всяких удовольствий, Жуковский, называя это «чрезмерным ригоризмом», пишет: «...Руссо хотел утверждать парадоксы» (л. 55 об.).

Однако отталкиваясь от крайностей нравственного ригоризма Руссо в своем обосновании пользы развлечений, Жуковский исходит из руссоистской идеи внесловной ценности человека, выступает против индивидуализма и абстрактного морализирования. Труд человека, по мнению Жуковского, дает право на удовольствие. Более того, такое удовольствие не только позволено, но и полезно, ибо prepares к новым трудам и делает самый труд приятным. А труд представляет собою, с точки зрения Жуковского, главное содержание жизни: «Человек рожден для деятельности: деятельность есть его «наслаждение», в ней он должен находить и свое удовольствие» (с. 440). В духе Руссо Жуковский исходит из интересов не исключительной личности, а большинства людей. Он осуждает какие бы то ни было аристократические теории, крайний субъективизм и индивидуализм. «Люди не боги, — пишет Жуковский в «Конспекте», — они не могут *всегда собою наслаждаться, всегда в себе находить источник наслаждения*» (л. 56 об.). Или: «Излишняя строгость морали делает ее неисполнимою; видя невозможность или чрезмерную трудность исполнения, человек приучается почитать ее химерической, книжной; говорю человек вообще: некоторым *особенным людям* не нужно искать морали в книгах; *мораль должна быть для всех людей*» (л. 57). Таким образом, Жуковский не только оправдывает, но и видит необходимость развлечений, исходя из своего утверждения активной направленности жизнедеятельности личности,²³ с одной стороны, и из руссоистской идеи природного равенства людей — с другой.

Второй круг помет Жуковского связан с *нравственным* обоснованием пользы театра. Говоря о пользе развлечений вообще, о том, что они подготавливают человека к действию и дают новые силы для такого действия, Жуковский одним из таких полезнейших развлечений для человека считает театр и видит его значение прежде всего в воспитании чувств человека, формировании его душевного мира. Вот почему самым важным вопросом.

ссылки на этот том даются в тексте. Цитаты из Руссо приводятся в переводе на русский язык по изданию: Руссо Жан-Жак. Избр. соч. в 3-х т., т. 1, с. 70—177.

²³ См. об этом в нашем исследовании «Вопросы мировоззрения В. А. Жуковского» (в кн.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978, с. 331—346).

²¹ ГПБ, ф. 286, оп. 2, ед. хр. 46. Далее ссылки на «Конспект» даются в тексте.
²² Collection complète des oeuvres de J. J. Rousseau, t. VI, p. 452. Далее

который ставит Жуковский, решая проблему театра, его нравственной пользы, является вопрос о характере эмоционального восприятия сценического произведения. Необходимо при этом отметить, что критерий эмоционального восприятия был для Жуковского одним из важнейших при оценке произведений искусства. «Оселок всякого произведения есть его действие на душу; когда оно возвышает душу и располагает ее ко всему прекрасному, оно превосходно», — пишет Жуковский в «Конспекте» (л. 8 об.).

Эти слова могут быть своеобразным эпиграфом к чтению Жуковским театрального трактата Руссо. Солидаризируясь с Руссо и идя от его же эстетических принципов, выраженных в «Новой Элоизе», «Эмиле», «Исповеди», Жуковский прежде всего отталкивается от классицизма с его рационалистическим пониманием самой природы эстетического воздействия. «Человек, — пишет Жуковский на полях письма к д'Аламберу, — любит сильные движения и оттого спешит плакать в трагедии» (с. 440). Это, по мнению Жуковского, мотивируется духовными потребностями человека: «Обыкновенно ищешь удовольствие извне тогда, когда внутри ничем сильно не занят. . . Случаются минуты бездействия, в которые душа дремлет и требует впечатления извне» (с. 440).²⁴ Таким образом, театральные представления — эмоциональная пища для человеческой души. Сила эмоционального воздействия, по Жуковскому, — в развитии культуры чувств человека, углублении и совершенствовании его внутреннего мира. Отличительные особенности человека — свобода выбора, способность к самоусовершенствованию (то, в чем Жуковский глубоко солидаризируется с Руссо) — обуславливают его стремление к положительным эмоциям, ярким и сильным чувствованиям. «Мы хотим чувствовать с ним одно, — говорит Жуковский о герое трагедии, — потому что желаем иметь в себе хоть некоторую часть тех сильных чувств, с которыми он представлен» (л. 43).

Придавая огромное значение эмоциональному воздействию театра, Жуковский видит в сопереживании зрителя важнейший компонент сценического действия вообще.²⁵ «Трагедия делает для

нас ужас и сожаление приятными: вот ее цель, следовательно, она должна наполнять наше сердце всеми чувствами, которыми наполняет сердца героев, ею представляемых. Мы забываем звание зрителей, следовательно, будучи некоторым образом сами приведены в страстное положение, нечувствительно доходим до тех ужасов, до которых страсть доводит действующих перед нами и которые казались бы нам отвратительными, когда бы мы могли быть холодными, непристрастными зрителями, когда могли быть просто зрителями» (л. 53).

Исходя из принципа сопереживания как неотъемлемого компонента сценического действия, Жуковский решительно пересматривает нормативные теории драмы. «Нельзя сравнивать, — пишет он, — действие театральной пьесы с действием проповеди. . . Театр должно почитать удовольствием сильным и невредным, нежели полезным и образовательным. Он меньше есть училище нравственности, нежели место удовольствия» (л. 57 об.). Действие драматической пьесы может быть сильнее и обширнее действия проповеди потому, говорит Жуковский, что «то действие сильнее, которое основано более на чувстве, нежели на убеждениях рассудка» (л. 57 об.). И далее в «Конспекте» это конкретизируется: «От них (зрелищ, — Ф. К., О. Л.) не должно ожидать такого действия, какого бы по справедливости можно надеяться ожидать от всякого хорошего трактата: зрелище действует на одни чувства, оно ни в чем не убеждает (я говорю о театральных зрелищах). Мы не выходим из театра с уверением в какой-нибудь новой истине, с какой-нибудь новою ясной идеей, но с темным чувством добра, в котором не можем дать себе отчета, но которое оживлено, пробуждено, согрето полученными нами впечатлениями: это стоит умственных доводов!»

В своих замечаниях по вопросу о нравственной пользе театральных представлений Жуковский, как и прежде, проходит мимо демократического радикализма Руссо, но он во многом исходит из сути руссоистской концепции человека. В «Письме к д'Аламберу» Жуковский выделяет и подчеркивает такие формулы Руссо, которые определяют сущность его учения о человеке и дают основание русскому поэту обосновать свою теорию нравственно-эстетического воздействия театра. Например: «Источник нашего влечения ко всему порядочному и отвращение к злу находится в нас самих. . . Любовь к прекрасному — столь же естественное чувство для сердца человеческого, как любовь к себе» (с. 449, 450).

«Сценические впечатления, — пишет Жуковский в «Конспекте», — потому так приятны, что они необыкновенны и основаны на самых возвышенных чувствах человеческого сердца: на любви к добро-

²⁴ Об этом же читаем в переведенном Жуковским «Рассуждении о трагедии» Юма: «Самое неприятное состояние души человеческой есть то, когда она, не будучи оживлена никакою страстию, дремлет в бездействии». И далее среди занятых, которые «избавляют душу от тяжкого бремени равнодушия», называются «зрелища» («Вестник Европы», 1811, ч. 56, с. 293).

²⁵ См. подробнее об этом: Лебедева О. Б. Место и значение драматургических опытов в эстетике и творчестве В. А. Жуковского. Автореф. канд. дис. Томск, 1980.

детели, ибо все трогательное на театре должно непременно быть согласным с чувством добра и изящного, вложенным натурою в человека» (л. 57). Как бы в ответ на слова Руссо: «... драматические представления благотворны для добрых и вредны для дурных людей» (с. 445) Жуковский пишет в «Конспекте»: «Злой не делается в театре хуже, ибо зрелище добродетели и возвышенности не может быть училищем порока, но, конечно, добрый становится добрее, ибо находится на сцене то, что существует в *собственной душе его*, но существует скрыто и раскрывается, по крайней мере иногда, театром». И далее резюмирует: «Не вредить никому, быть полезным для многих и приятным для всех есть девиз Мельпомены и Талии» (л. 57 об.). Исходя из одних и тех же посылок, Жуковский и Руссо делают разные выводы, поскольку руководствуются различными целями. Руссо важно показать, что существующее французское общество, раздираемое противоречиями, не может исправить только один театр, что нужны для этого радикальные меры; для дворянского просветителя В. А. Жуковского театр, как и искусство вообще, — важнейшее средство воспитания человека.

Далее Жуковский конкретизирует свой диалог с Руссо по вопросам нравственно-этического воздействия театра: «Что такое воспитание? Искусство, развивающее человеческую натуру, дающее ей нужное направление» (с. 441—442). И если, по мнению Жуковского (вслед за Руссо), нельзя искоренить тех или иных природных наклонностей, то воспитанием можно их модифицировать, «изменять и укрощать, представляя их в таком виде, в каком они наиболее полезны и благодетельны быть могут» (с. 442). И здесь русский поэт снова подчеркивает излюбленную свою мысль о характере и признаках эстетического воздействия театра: «Цель театральных представлений наслаждаться и исправлять удовольствием» (с. 442).

Свойственное Руссо и продиктованное его гражданским ригоризмом противопоставление пользы и удовольствия (от театральных зрелищ) Жуковским снимается, так как главным критерием оценки любого произведения искусства для него был критерий его эмоционального восприятия. В переведенном Жуковским «Рассуждении о трагедии» Юма говорится, что «единственная цель стихотворца: возбудить и беспрестанно усиливать в сердце зрителей жалость, негодование, ненависть и ужас».²⁶ Об этом же пишет Жуковский и в «Московских записках», посвященных игре актрисы Жорж: «Мы определяем превосходство трагедии по тому впечатлению, которое она оставляет в нашей душе».²⁷ Даже различных

²⁶ Вестник Европы, 1811, ч. 56, с. 293.

²⁷ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. под ред. А. С. Архангельского, т. IX. СПб., 1902, с. 86.

трагиков Жуковский рассматривает под этим углом зрения (см., например, сравнение им трагедий Расина, Корнеля и Вольтера).²⁸

* * *

Выдвигая в качестве главного критерия оценки сценического произведения характер эмоционального воздействия, Жуковский в маргиналиях на полях «Письма к д'Аламберу» и особенно в «Конспекте» пытается раскрыть *эстетическую природу* этого воздействия. Прежде всего он говорит о природе так называемого «трагического интереса». В условности трагического представления, в его необыкновенности и возвышенности Жуковский видит принципиальную особенность трагедии, так сказать, эстетическое условие ее существования, содержащее во многом секрет ее воздействия. «То, что нас занимает в спектакле, может, конечно, назваться химерическим потому, что основано на басне, — пишет Жуковский, — но оно всегда *возвышенно*. . . сильные чувства, возбуждаемые трагическим интересом, возвышенны и благородны» (с. 442). Театральные герои, по убеждению Жуковского, «представлены только в важнейших обстоятельствах жизни, требующих от героя всей силы, всей возвышенности душевной», и было бы смешно поэтому «в обыкновенной жизни быть подражателем Брута, Зопира и пр.» (с. 453). Эти мысли получают развитие в «Конспекте»: «Сценические впечатления потому еще так приятны, что они *необыкновенны* и основаны на *самых возвышенных чувствах* человеческого сердца».

Приведя в «Конспекте» слова Руссо: «В театре плачут о химерических несчастьях и смеются над странностями; плачут о мертвых и смеются над живыми», Жуковский настаивает на принципиальной важности *условности* в театральном искусстве. Он развивает свои мысли следующим образом: «Если бы эти несчастья, изображенные в спектакле, были не химерические, то бы мы не ограничили себя одними слезами, или, по крайней мере, не захотели бы их видеть, потому что тогда бы *не нашли удовольствия* в слезах своих». По Жуковскому, полная мера эстетического наслаждения обеспечивается именно творческим вымыслом трагедии и сценической условностью спектакля. О принципиальной важности вымысла (басни) и условности в трагедии убедительно пишет Д. Юм в своем «Рассуждении о трагедии», которое, очевидно, сыграло определенную роль в становлении театральной эстетики Жуковского. «Зрелище трагическое, — читаем у Юма, — производящее на нас приятный ужас или приятное сожаление, возбудило бы в нашей душе совершенно противные чувства, когда бы *из вымысла*

²⁸ Там же, с. 92.

ленного обратилось в существенное».²⁹ Это, по Юму, во многом определяет природу эстетического воздействия трагедии. «В трагедии, — пишет он, — вымысел ослабляет страсти не столько потому, что он ее ослабляет, сколько потому, что приобщает к ней ощущение новое».³⁰ Юм, как впоследствии и Жуковский, очень много говорит об эстетическом удовольствии (наслаждении), производимом трагедией. Именно в вымысле, в условности сценического действия — секрет этого удовольствия. Однако яркий драматический вымысел, необычность сценического трагедийного действия, по Жуковскому, вовсе не исключают поэтическую правду, которую он усматривает в многомерности и психологической достоверности изображения. Не отрицая классицистического принципа подражания природе, Жуковский переосмысливает его с позиций складывающейся сентиментально-романтической эстетики. Это прежде всего проявилось в решении им проблемы характера, так как для Жуковского природа — это главным образом природа человеческих чувств.

В «Конспекте по истории литературы и критики» Жуковский, отталкиваясь от эстетики классицизма, дает свое определение характера как противоречивого, или смешанного.³¹ Переосмысляя рационалистическую эстетику классицизма, Жуковский именно в сложной диалектике чувства видел секрет особого эстетического воздействия драмы. В той части «Конспекта», которая относится непосредственно к театральному трактату Руссо, читаем: «Чтобы изображение человека нравилось, надлежит его сделать сходным. Оно будет сходным, когда мы будем в нем узнавать себя, следовательно, когда найдем в изображении человека наши страсти, слабости, добродетели, странности, словом, все, что нам самим прилично» (л. 58 об.). А несколько ниже еще конкретнее: «Мы ищем на театре человека со всей его возвышенностью, со всеми его слабостями и странностями, идеальный человек не может нам нравиться, ибо мы не узнаем в нем человека». В этой психологической правде, по Жуковскому, — залог нравственного воздействия театра, исключающего назидательность и дидактизм.

Вот почему, соглашаясь, очевидно, с Руссо в том, что «сцена — это картина человеческих страстей, оригинал которой — во всех сердцах» (с. 443), Жуковский не согласен с утверждением, что

автор драматического произведения обязан льстить человеку, чтобы поправиться ему (там же). «Изображать страсти сходно и разительно то же ли, что льстить страстям; я называю льстить страстям — их оправдывать, давать им свободу». По мнению Жуковского, в театре мы видим совсем иное именно потому, что подлинный художник стремится к правде характера.

Страсть высокого героя — главное в трагедии — по природе своей сложна и противоречива. «Сила страсти, — пишет Жуковский, — делает возможным преступление». Но часто страсть соединена с добродетельными, высокими чувствами, и в этом секрет ее сильного действия на человека: «Если трагедия не обуздывает страсти... то, по крайней мере, вместе с ними укореняет любовь к добродетели, дает им самое благородное направление, что всего важнее» (л. 58 об.). Именно вследствие многомерности чувства, по мнению Жуковского, не найдется ни одной хорошей трагедии, в которой преступление было бы привлекательным.

Придавая очень большое значение проблеме характера в театральном произведении, настаивая на психологической сложности и видя в ней источник драматического действия и одновременно секрет сценического воздействия драмы, Жуковский в маргиналиях к «Письму к д'Аламберу» делает ряд интереснейших замечаний, связанных с проблемой художественного характера. Главное для складывающейся романтической эстетики Жуковского — это движение, развитие характера, представленного в театральном произведении. «Мы, — записывает Жуковский на полях «Письма к д'Аламберу», — хотим видеть человека, но человека в изменении» (с. 445). В своих театральных рецензиях, напечатанных в «Вестнике Европы», Жуковский делает акцент на развитии характера героя, развитии страсти, определяющей сущность этого характера. Так, восхищаясь «Федрой» Расина, Жуковский пишет, что стержнем пьесы являются не «происшествия необычайные», а одна сильная страсть, «которой раскрытие, оттенки и изменения составляют единственную сущность его трагедии».³²

Говоря об игре актрисы Жорж Веймер, Жуковский прослеживает развитие характера Федры, определяющего, по его мнению, развитие действия. Интересно, что, высоко ценя игру актрисы, поэт отмечает некоторое ее однообразие, исключаяющее столь важную для романтика сложность, диалектичность характера. «Надобно, однако, заметить вообще, что нежность выражает она не так счастливо, как сильную горечь и негодование... В голосе ее нет звуков, трогających душу; нет слез...»³³

²⁹ Вестник Европы, 1811, ч. 56, с. 295 (курсив наш, — Ф. К., О. Л.).

³⁰ Там же, с. 299 (курсив наш, — Ф. К., О. Л.).

³¹ См. об этом в нашем исследовании «Трактат об ощущениях» Э.-Б. Кондильяка в восприятии Жуковского» (в кн.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске, с. 368—370).

³² Жуковский В. А. Полн. собр. соч., т. IX, с. 80.

³³ Там же, с. 89.

Точно так же, говоря о «Радамисте и Зенобии» Кребийона, Жуковский выдвигает два важнейших критерия истинной художественности — знание «страстей естественной природы» и психологическую наполненность в раскрытии движения характера.³⁴ Вместе с тем, по мнению Жуковского-романтика, в характере человека есть нечто неизменное, идущее от природы и выраженное прежде всего в *форме страстей*.

В духе романтической эстетики Жуковский утверждает, что в момент высшего духовного напряжения человек выходит из-под власти внешнего мира, становится игрой надличных сил, действия которых проявляются через страсти — зеркало природы, всегда равной самой себе. Особенно это относится к трагическому характеру. «Трагедия, — пишет Жуковский, — изображает человека всех времен и народов, следовательно, во всех его изменениях, сохраняя одну только неизменность страстей, которая всегда, во всяком веке, во всяком народе одинакова, ибо человеческая натура, как и Руссо говорит сам, всегда одинакова в своем основании и одни только виды ее различны» (л. 56). Как видим, и в этом, одном из главных в эстетике романтизма положений Жуковский утверждает свою зависимость от Руссо.

* * *

Важнейшим вопросом и для Руссо и для Жуковского является вопрос о народности театра. В «Новой Элоизе» Сен-Пре, говоря о французском театре и с возмущением отмечая, что большинство пьес построено на химерическом вымысле, страстно отстаивает тезис правдивости и народности искусства. «Что до комедии, — пишет он, — то, разумеется, она должна верно представлять нравы народа, для коего написана, дабы, видя ее, он освободился от своих пороков и недостатков, — так, глядясь в зеркало, стираешь с лица какое-нибудь пятно».³⁵ Здесь очевидно признание общественной роли театра, подкрепляемое примером из истории. «Аристотель и Менаандр, — рассуждает далее герой Руссо, — показали афинам афинские нравы». Обращаясь к прошлому французского театра, Сен-Пре высоко оценивает Мольера, который «столь же правдиво, и даже еще правдивее, вывел в комедиях нравы французов прошлого века, так что они увидели себя воочию». Эти мысли, которые с полным правом можно считать мыслями самого Руссо, лишней раз свидетельствуют, что критические элементы его отношения к театру (и даже к Мольеру) в письме к д'Аламберу — плод острой полемики, а отнюдь не отрицание роли

театра вообще. Сен-Пре, напомнив о великом прошлом театра и приведя в пример античных авторов и Мольера, вынужден указать, что «ныне картина стала иною, а новый живописец не появился».³⁶

Несмотря на резко отрицательное отношение к современному театру в «Письме к д'Аламберу», Руссо, говоря о театре вообще, не только не отрицает его значения для народа, но даже подчеркивает: «Зрелища, — пишет он, — создаются для народа, и только по их воздействию на него можно судить об их абсолютных качествах. Возможны зрелища бесчисленного множества родов: мы наблюдаем изумительное разнообразие нравов, темпераментов, характеров от народа к народу» (с. 441—442). Эти слова Руссо Жуковский подчеркивает и против них пишет на полях: «Зрелища должны быть согласны с характером нации, должны быть к нему применимы и не противны ему, иначе не могут иметь свое действие». В «Конспекте» он развивает эту мысль: «Как же театр соглашается со склонностями народа? Он изображает человека всех времен и народов, следовательно, во всех его изменениях. . . и что такое склонности народа? Не то ли, что составляет его частное отличие от других народов: его характер, его забавы, его обычаи и его привычки! Согласоваться с ними не значит ли то же, что представляют ему то, что не противно ни его характеру, ни его привычкам, ни его обычаям! Конечно! Ибо все им противное будет отвергнуто, следовательно, не произведет никакого действия. И не нужно перемещать обычай, нужно только их очищать, то есть, не прибавляя ничего вредного, умножать все в нем хорошее, действовать отрицательным образом». И далее в ответ на поставленный вопрос, как «театр соглашается со склонностями народа», следует резюме: «Он предлагает. . . приятное, то есть согласное с его расположением, с натурою человеческою и с тем направлением, которое дали ей обстоятельства, ее изменяющие» (л. 58 об.).

Однако говоря о просветительской роли театра и важности его для народа, Жуковский в самом понимании народа и народности отличается от Руссо. Так же как Карамзин, под обстоятельствами, формирующими физиономию народа, он подразумевает национальную, культурную, историческую среду, уровень просвещения и в меньшей мере социальные условия. Само понимание правдивости, истинности чувства у Жуковского и Руссо различно. Для первого русского романтика правда — понятие психологическое, общечеловеческое. Для Руссо оно обретает конкретный социальный, демократический смысл, решающий в эстетике автора «Новой Элоизы» и «Письма к д'Аламберу». Естественно, что демокра-

³⁴ Там же, с. 123.

³⁵ Руссо Жан-Жак. Избр. соч. в 3-х т., т. 2, с. 206.

³⁶ Там же.

тизм Руссо окрашивал его понимание народности искусства в особые тона, во многом чуждые Жуковскому. Но нравственно-этический, а отчасти и эстетический аспекты руссоизма были не только восприняты Жуковским, но и служили отправной точкой в его философско-эстетических исканиях.

* * *

В заметках к «Письму к д'Аламберу» и в «Конспекте» Жуковский касается проблем жанра драматических произведений, говорит о трагедии и комедии как важнейших жанрах драмы. Особенно много, как уже указывалось, Жуковский писал о трагедии в связи с проблемой сложного драматического характера, от природы которого непосредственно зависят драматическое действие и нравственно-эстетическое воздействие пьесы.

Жуковский не отрицает теории очищения Аристотеля, но переосмысляет ее в сентиментально-романтическом аспекте. В трагедии «всегда добродетель торжествует», потому что, утверждает поэт, исходя из основной идеи руссоизма, «сердцу человеческому противно все то, что оскорбляет его *натуральную доброту*» (л. 53 об.).

Чрезвычайно важен, как указывалось выше, для понимания Жуковским трагедии как жанра вопрос о диалектике развивающегося и неизменного начал в природе трагедийного характера, с одной стороны, и учение о сущности трагического интереса, соотношении обязательной для трагедии *условности* и *правдивости* — с другой.

Много интересных мыслей высказал Жуковский о комедии. Прежде всего, он признает комедию как равноправный жанр драматургии, решительно не принимая противопоставления высоких и низких жанров драматургии, свойственного классицизму. «То искусство должно быть возвышенным, которое употребляет в свою пользу благородные чувства человеческого сердца и их почитает вернейшим средством нравиться» (с. 452). Комедия в понимании Жуковского имеет целый ряд своих эстетических примет. В отличие от трагедии, где герой неповторимо индивидуален и возвышен, действует в исключительных обстоятельствах и положениях, в комедии герои имеют нарицательный характер, когда, пишет Жуковский, «один характер приличен всем вообще человекам» (с. 445). Развивая эту мысль, он замечает: «...не все любовники узнают себя в Оросмане, но все скупые узнают себя в Гарпагоне» (там же). Если трагедия утверждает добродетель через страдание, сопереживание зрителя, то комедия облагораживает смехом. «Трагедия возвышает и трогает, комедия смешит, открывает в людях смешное. . . Комедия, имея предметом осмеивать странности и глупости, представляет одно смешное и странное» (л. 58).

Важнейшей мыслью Жуковского о комедии является утверждение *синтетической* природы смеха, который отрицает и утверждает одновременно. Смех, по мнению Жуковского, — здоровое чувство, доставляющее радость и удовольствие человеку, а потому жизнеутверждающее. «Самый порок, будучи смешным, делается не столь отвратительным» (л. 58).

Часто предметом комедии является странное, которое вовсе не обязательно несет в себе отрицательное качество, наоборот, нередко оно выражает «несогласие с общественными обычаями» (л. 58). Странности, по мнению Жуковского, «могут быть соединены с самими добродетелями». «Это-то смешное, странное и необыкновенное, — пишет Жуковский на полях «Письма к д'Аламберу», — заставляет смотреть на Арлекина с удовольствием» (с. 445). Жуковский говорит об очистительной силе «здорового смеха» (там же). Психологическая сложность, синтетичность смеха делают, по мнению Жуковского, комедийного героя «более идеальным, чем представляется». Смех комедии, так же как высокое трагедийное чувство, направлен против догматизма и рассудочности. Жуковский говорит и о сложности комедийных эмоций: «Холодного низкого порока она (комедия, — Ф. К., О. Л.) не представляет» (л. 58).

Понимание Жуковским сложной природы смеха делает его достойным предшественником Гоголя. Особенно это явствует из следующего утверждения поэта в статье «О сатире и сатирах Кантемпры»: «Искусство осмеивать. . . тогда только бывает истинно полезным, когда оно соединено с высокою чувств, неспорченным сердцем и твердым уважением обязанностей человека и гражданина».³⁷

В своем рассуждении об общественной роли комедии Жуковский особое внимание уделяет такому ее качеству, как веселость. «Заставляя нас смеяться. . . она может оказаться весьма полезной, ибо она веселит (а веселость не последнее дело в жизни) и образует человека для общественной жизни. Это не безделка» (л. 53). «Сокровищем опытной нравственности» Жуковский называет Горациевы сатиры в силу их веселости, остроумной шутливости. Веселая шутка в сатире Горация — выражение философии мудреца, «знающего истинную цену жизни».³⁸ Именно поэтому колкость его остроумия всегда сочетается с простосердечием. В этом синтезе — секрет неуязвимой нравственно-воспитательной силы его произведений.

³⁷ Жуковский В. А. Полн. собр. соч., т. IX, с. 101.

³⁸ Там же, с. 103.

Говоря об эстетической природе комедии и ее нравственном воздействии, Жуковский делает акцент на психологических функциях смеха, раскрывающего для романтика прежде всего сложность и противоречивость человека. Одновременно он утверждает очистительное начало в смехе, что уже прямо ведет к Гоголю.

Таким образом, пометы Жуковского на «Письме к д'Аламберу», соотнесенные с его творчеством, имеют для нас принципиальный интерес, так как непосредственно относятся к складывающейся романтической эстетике поэта. Они помогают во многом осмыслить природу по-

следней, органически сочетавшей в себе сентиментально-просветительские руссоистские тенденции и романтические устремления. Будучи близок к романтикам в решении проблемы свободы и детерминированности личности, Жуковский вместе с тем идее романтической исключительности героя противопоставляет свою ориентированность на обыкновенного человека и пафос общечеловеческого в искусстве. Это отличало литературного «Коломба Руси» от многих русских и европейских романтиков 20—30-х годов и делало его предтечей Пушкина и Гоголя.

М. Д. Эльзон

КЕМ ПЕРЕВЕДЕНО «ФИЛОСОФИЧЕСКОЕ ПИСЬМО»?

(К ИСТОРИИ ЗАКРЫТИЯ «ТЕЛЕСКОПА»)

Вопрос о переводчике «Философического письма», публикация которого привела к запрещению «Телескопа», официальному объявлению его автора, П. Я. Чаадаева, сумасшедшим, ссылке издателя-редактора Н. И. Надеждина и отстранению от должности цензора, ректора Московского университета А. В. Болдырева, до сих пор остается нерешенным. Как указано в новейшей монографии, «перевел его с французского... по предположению некоторых исследователей, Белинский. Мемуарные источники указывают на друга Герцена, известного нам по „Былому и думам“, Николая Христофоровича Кетчера.¹ Последнее не совсем верно. Точнее было бы сказать, что перевод «Философического письма» традиционно связывается с именем Н. Х. Кетчера, хотя документальные подтверждения отсутствуют. Этот перевод упоминается среди работ Н. Х. Кетчера в справках о нем в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона, «Русском биографическом словаре», «Краткой литературной энциклопедии». Его имя называют многие историки литературы: Н. П. Барсуков,² В. Я. Богучарский-Яковлев,³ М. К. Лемке,⁴ М. О. Гершен-

зон⁵ и другие; оно фигурирует в комментариях к публикации в «Полярной звезде»,⁶ письмам А. С. Пушкина,⁷ В. А. Жуковского,⁸ Ал. И. Тургенева,⁹ С. Н. Карамзиной¹⁰ и т. д.

Первоначально мнение об авторстве Кетчера основывалось на воспоминаниях А. Д. Галахова¹¹ и А. В. Станкевича,¹² а также на более ранней заметке в «Рус-

работы М. Лемке «Чаадаев и Надеждин»).

⁵ Гершензон М. П. Я. Чаадаев. СПб., 1908, с. 136. См. также комментарий в кн.: Чаадаев П. Я. Сочинения и письма, т. I. М., 1913, с. 367. Здесь принадлежность перевода Н. Х. Кетчеру охарактеризована как «предание», т. е. гипотеза.

⁶ Полярная звезда, кн. IX. М., 1968, с. 133. (Примечания Н. Я. Эйдельмана).

⁷ Пушкин. Письма последних лет. 1834—1837. Л., 1969, с. 329. (Примечания В. Э. Вацура).

⁸ Письма В. А. Жуковского к Ал. И. Тургеневу. М., 1895, с. 258. (Примечания И. А. Бычкова).

⁹ Переписка кн. П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым. 1824—1836. СПб., 1908, с. 738. (Остафьевский архив кн. Вяземских, т. 3, вып. 2; примечания В. И. Сaitова).

¹⁰ Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837 годов. М.—Л., 1960, с. 371.

¹¹ Галахов А. Д. Мое сотрудничество в журналах. (Отрывок из записок). — Исторический вестник, 1886, № 11, с. 313.

¹² Станкевич А. В. Н. Х. Кетчер. Воспоминания. М., 1887, с. 12. Впервые: Русский архив, 1887, № 3, с. 365.

¹ Лебедев А. Чаадаев. М., 1965, с. 143.

² Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 4. СПб., 1891, с. 381—382.

³ Богучарский В. Я. Три западника сороковых годов. СПб., 1901, с. 31.

⁴ Лемке Мих. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. СПб., 1908, с. 417. См. также: Мир божий, 1905, № 10, с. 148 (в первой публикации

ской старине»,¹³ в которой, со слов М. Н. Лонгинова, сообщалось, что перевод «Письма» выполнен не В. Г. Белинским, как указывалось ранее,¹⁴ а Н. Х. Кетчером. Только А. М. Скабичевский, не знавший, вероятно, об уточняющей заметке, называл переводчиком В. Г. Белинского.¹⁵ Что же касается «Былого и дум» — основного мемуарного источника о Н. Х. Кетчере, — то там его имя с переводом «Философического письма» не связывается.

В 1954 году В. С. Нецаевой был опубликован важный документ — донесение агента Н. А. Кашинцева о посетителях Н. С. Селивановского (владельца типографии, в которой печатался «Телескоп»). Среди них, сообщал осведомитель, замечен Н. Х. Кетчер, «как говорят, переведший на русский язык „Философические письма“ Чаадаева» (курсив мой, — М. Э.).¹⁶ Из этого можно заключить, что в литературных и «окололитературных» кругах переводчиком считали Н. Х. Кетчера, чьи переводы с французского и немецкого печатались в «Телескопе», и, вероятно, высказывания М. Н. Лонгинова, А. Д. Галахова, А. В. Станкевича можно считать отголосками этих слухов. Что касается В. Г. Белинского, то, по мнению В. С. Нецаевой, он до отъезда в Прямухино не знал текста «Письма» и познакомился с ним по возвращении.¹⁷

Все же позднее попытку атрибутировать перевод В. Г. Белинскому предпринял историк философии П. С. Шкуринов.¹⁸ Поскольку его точка зрения получила поддержку в прессе, хотя и было отмечено, что она недостаточно аргументирована,¹⁹ следует проанализировать выстроенную автором систему доказательств.

Задача П. С. Шкуринова была достаточно сложна: из всех, когда-либо писавших о переводчике «Письма», только М. И. Семевский и вслед за ним А. М. Скабичевский называли В. Г. Белинского. Традиция, основывавшаяся, вероятно, на слухах того времени, считала переводчиком Н. Х. Кетчера. Что же противопоставляет общему мнению П. С. Шкуринов? Исходной предпосылкой его рассуждений является утверждение, что «немало стариней, чтобы „Письмо“ выпло в свет, приложили Станкевич и особенно Белинский, бывший тогда главным сотрудником, переводчиком и критиком „Телескопа“». ²⁰ До сих пор не было известно, что Н. В. Станкевич был как-то причастен к публикации статьи П. Я. Чаадаева, и поскольку источник этих сведений не указан, можно думать, что это утверждение — плод вымысла автора. Что касается В. Г. Белинского, то, действительно, он замещал Н. И. Надеждина, был ведущим критиком журнала, но переводы, как правило, выполнялись Н. Х. Кетчером.

Далее, разоблачая домыслы «буржуазно-дворянской историографии» и современной буржуазной историко-философской литературы по вопросу о переводчике (не раскрывая, правда, каковы же «различные версии по вопросу о том, кто был автором перевода „Письма“»), ²¹ П. С. Шкуринов отмечает: «Обычно, возражая мнению о переводе „Письма“ Белинским, ссылаются на свидетельство Н. А. Кашинцева и „Заметки“ М. Н. Лонгинова». ²² Таким образом, автор фактически перечеркивает всю остальную литературу; более того, излагая донесение Н. А. Кашинцева, П. С. Шкуринов считает возможным сделать такое дополнение: «Донесчик не указывал на другое мнение, имевшее в той же московской литературной среде. Это другое мнение было известно полицмейстеру, производившему обыск на квартире и бравшему показания не у Н. Х. Кетчера, а у В. Г. Белинского». ²³ Надо думать, вне поля зрения П. С. Шкуринова осталась давно опубликованный документ, снимающий и это «неоспоримое» утверждение, — я имею в виду письмо Александра Тургенева к П. А. Вяземскому от 11 ноября 1836 года: «Здесь толки о Чаадаеве» умолкают, хотя недавно отобрали бумаги у Надеждина», Белинского и какого-то переводчика статьи, коего имя не упомяну». ²⁴ Ясно, что будь В. Г. Белинский переводчиком статьи, в письме не появился бы некто третий. А вот фамилии Н. Х. Кетчера Ал. И. Тургенев мог действительно «не упомянуть».

¹³ Русская старина, 1870, № 5, с. 606. Ср.: Лонгинов Мих. Несколько заметок к некоторым статьям «Русской старины». — ИРЛИ, ф. 265, оп. 2, № 153, л. 1—1 об.

¹⁴ Русская старина, 1870, № 2, с. 165 (примечание к публикации письма Ф. Ф. Влгеля к митрополиту Серафиму от 21 октября 1836 года).

¹⁵ Скабичевский А. М. Очерки по истории русской цензуры. — Отечественные записки, 1883, № 3, с. 120—121. Ошибка сохранена и в отдельном издании (СПб., 1892, с. 244).

¹⁶ Нецаева В. С. В. Г. Белинский. М., 1954, с. 384. Донесение датировано 2 декабря 1836 года. Автограф см.: ИРЛИ, ф. 93, оп. 3, № 1370, л. 3 об.

¹⁷ Нецаева В. С. Указ. соч., с. 397, 404, 482.

¹⁸ Шкуринов П. С. П. Я. Чаадаев. М., 1960, с. 25—26.

¹⁹ Плехов В. И. Книга о П. Я. Чаадаеве. — Философские науки, 1963, № 1, с. 148. Отсутствие «строгой фактической основы» гипотезы П. С. Шкуринова сколько-нибудь отмечено В. Э. Вадуру (в кн.: Пушкин. Письма последних лет, с. 329).

²⁰ Шкуринов П. С. Указ. соч., с. 24.

²¹ Там же.

²² Там же, с. 25.

²³ Там же.

²⁴ Переписка кн. П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым, с. 357.

Анализируя неопубликованную заметку М. Н. Лонгинова, утверждавшего, что В. Г. Белинский в 1836 году недостаточно знал французский, чтобы выполнить перевод трудного текста, П. С. Шкуринов объявляет это заявление «бездоказательным», поскольку «великий русский критик в ту пору в „Телескопе“ официально числился переводчиком французской литературы».²⁵ Нетрудно заметить, что и последнее — «открытие» автора.

«Во-вторых, — продолжает П. С. Шкуринов, — всецело в пользу Белинского как переводчика „Письма“ Чаадаева говорит сравнительный анализ его „Литературных мечтаний“ и чаадаевского текста».²⁶ Поскольку автор ограничивается тем, что сообщает лишь результат своего стилистического анализа, данный «аргумент» остается вне критики. Замечу лишь, что далее П. С. Шкуринов фиксирует «идейную связь „Дмитрия Калинин“, „Литературных мечтаний“ и „Письма“ П. Я. Чаадаева».²⁷ Здесь, как говорится, «ни убавить, ни прибавить»...

Последнее «неопровержимое» доказательство, выдвинутое П. С. Шкуриновым, — «твердое мнение» П. К. Щербальского и «Очерки» А. М. Скабичевского. Первого автор характеризует как «друга М. Н. Каткова, хорошо информированного в области агентурных доносов редактора „Русского вестника“, на страницах которого называлось имя В. Г. Белинского как переводчика „Письма“ П. Я. Чаадаева».²⁸ Не обращая внимания на такие «мелочи», как известная идейная эволюция М. Н. Каткова и то, что поначалу либеральный «Русский вестник» стал издаваться спустя двадцать лет после истории с «Телескопом» («хорошо информированный» М. Н. Катков в 1836 году был студентом Московского университета), П. С. Шкуринов завершает «эффективный» пассаж ссылкой на статью П. К. Щербальского «Глава из истории нашей литературы», в которой действительно говорится о «Философическом письме» и о В. Г. Белинском, но переводчиком статьи он не называется.²⁹ Что касается А. М. Скабичевского, то его монография оценивается как «серьезный источник, в котором автор, хорошо осведомленный в архивных документах и свидетельствах современников, высказывается в пользу В. Г. Белинского».³⁰ Как уже говорилось, А. М. Скабичевский в данном вопросе авторитетом отнюдь не является.

²⁵ Шкуринов П. С. Указ. соч., с. 25.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же, с. 26.

²⁸ Там же.

²⁹ Русский вестник, 1884, № 11, с. 144—166; № 12, с. 500—522.

³⁰ Шкуринов П. С. Указ. соч., с. 26.

Единственный аргумент П. С. Шкуринова, который нельзя опровергнуть, — то, что Н. И. Надеждин на допросах не называл В. Г. Белинского.³¹ Но поскольку он не называл и Н. Х. Кетчера, из этого отнюдь не следует, что В. Г. Белинский был переводчиком «Письма».

Такова система «доказательства», выстроенная П. С. Шкуриновым с целью во что бы то ни стало установить авторство В. Г. Белинского, — система домыслов, натяжек, прямой фальсификации фактов.

Если атрибуция перевода «Философического письма» В. Г. Белинскому, как можно считать установленным, не имеет веских оснований, то, напротив, существует неучтенное доказательство в пользу авторства Н. Х. Кетчера. Я имею в виду неизвестное до сих пор исследователям его собственное свидетельство, зафиксированное в каталоге библиотеки В. М. Остроглазова. Василий Михайлович Остроглазов (1835—1907), брат известного библиофила И. М. Остроглазова, с апреля 1885 года был начальником Московского врачебного управления, сменив в этой должности вышедшего в отставку Н. Х. Кетчера.³² В каталоге своей библиотеки, не предназначавшемся к печати и опубликованном посмертно, В. М. Остроглазов фиксировал степень букинистической редкости, сообщал цензурную историю той или иной примечательной книги и т. д. В частности, аннотируя оттиск («вырезку») статьи П. Я. Чаадаева, он вкратце изложил историю запрещения журнала и далее сообщал: «Эти письма перевел с французского языка мой предшественник по службе Н. Я. Кетчер. Редактор „Телескопа“ Н. И. Надеждин дал показание, что перевод этих писем сделан им. И только благодаря этому заявлению Кетчер не был выслан из Москвы. Это слышал я от самого Кетчера».³³ Автора этих слов трудно заподозрить в неискренности: запись делалась для себя, без расчета на опубликование, и, следовательно, заслуживает внимания как объективное свидетельство, восходящее к самому Н. Х. Кетчеру. Особое доверие к сообщению В. М. Остроглазова вызывает то, что он называл Н. Х. Кетчера не так, как это принято, а «Н. Я.» Это не опечатка: сохранилось «Завещание действительного статского советника Николая Яковлевича Кетчера», зафиксировавшее официальное отчество сына обрусевшего шведа.³⁴

Из записи В. М. Остроглазова следует, что «вину» за перевод «Письма» взял на себя Н. И. Надеждин, и это избавило

³¹ Там же.

³² Русский архив, 1914, № 2, с. 281.

³³ Там же, № 9, с. 141.

³⁴ Музей истории и реконструкция г. Москвы, фонды, № 15074. Сообщение А. П. Толстяковым.

Н. Х. Кетчера от репрессий (во всяком случае, так считал сам Н. Х. Кетчер). Точность этого сообщения легко проверить по сохранившемуся протоколу допроса издателя-редактора «Телескопа». На первый вопрос, «кто сочинитель статьи, помещенной в 15 № „Телескопа“?». На каком языке она первоначально составлена и если не на русском, то действительно ли Вы сами перевели ее и в том ли виде, как она ныне напечатана, или с изменениями и исправлениями, и в таком случае чьиими и какими?, Н. И. Надеждин, в частности, отвечал: «Переводил ее не я, а сам сочинитель доставил ко мне русский перевод, тот самый, который и напечатан. Несколько самых неважных перемен сделано потом мною в этом переводе».³⁵ Казалось бы, Н. И. Надеждин, обвиняя во всем П. Я. Чаадаева, стремился выгородить настоящего переводчика, Н. Х. Кетчера. Но, как удалось установить, перевод «Философического письма» был выполнен не Кетчером, и это было известно следственной комиссии, в том числе ее главе А. Х. Бенкендорфу.

Сразу оговорюсь — подлинное дело о запрещении «Телескопа», содержание которого достаточно подробно раскрыто в статье М. К. Лемке «Чаадаев и Надеждин» (1905), вошедшей позднее в уже упоминавшуюся книгу «Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг.», обнаружить не удалось. Незначительная часть документов еще до революции оказалась в собрании П. Я. Дашкова и попала в Пушкинский Дом (ИРЛИ, ф. 93, оп. 3, № 881). Часть находится в Центральном государственном историческом архиве СССР (ЦГИА, ф. 772, оп. 1, № 909). Само же дело (под № 368) зафиксировано в «Описи делам 3-го отделения собственной его императорского величества канцелярии 1-й экспедиции. 1834-й год», составленной в 1863 году.³⁶ Его название: «О запрещении журнала „Телескоп“, об издательстве оного Надеждине и о литераторах Чаадаеве и Белинском и о цензоре Болдыреве». Объем — 115 листов. В графе примечаний имеется указание: «Хранить всегда», но карандашная помета «списано», сделанная, по-видимому, в 20—30-е годы, указывает на то, что дело оказалось утраченным. Как сообщала мне заведующая читальным залом ЦГАОР К. К. Мангушева, в 1934 году «Дело» разыскивал Д. И. Шаховской — публикатор неизвестных ранее «Философических писем», — но безрезультатно.³⁷ Таким образом, статья (и, со-

ответственно, книга) М. К. Лемке для исследования данной проблемы приобретает значение первоисточника. И поскольку научная добросовестность М. К. Лемке неоднократно (и справедливо) ставилась под сомнение, следует подчеркнуть, что сохранились документы (в том числе оставшиеся ему неизвестными), подтверждающие достоверность приведенных им фактов.

22 октября 1836 года А. Х. Бенкендорф начертил на «Рапорте о толках в публике», представленном начальником Московского округа корпуса жандармов С. В. Перфильевым и датированном 15 октября: «Чаадаев кто перевел?»³⁸ Известно, — писал М. К. Лемке, — что это Н. Х. Кетчер, популярный тогда своим переводам Шекспира.³⁹ Сначала личность переводчика, по-видимому, интроспективно была выведена, а потом про нее просто забыли. Так Кетчера и не беспокоили, насколько видно из дела и известно со слов Жихарева.⁴⁰ Воспоминания М. И. Жихарева здесь ни при чем: фамилия переводчика в них не названа.⁴¹ Н. Х. Кетчер же действительно не был привлечен к дознанию, хотя жандармам его имя было знакомо, причем не только из доноса Н. А. Кашинцева, поступившего по окончании следствия. 19 ноября Л. М. Цынский докладывал А. Х. Бенкендорфу, что среди посетителей Н. С. Селивановского замечен «док-

³⁸ Лемке Мих. Указ. соч., с. 413. Тем же числом (22 октября) датирована известная резолюция Николая: «Прочитав статью, нахожу, что содержание оной — смесь дерзостной бессмыслицы, достойной умалченного; это мы узнаем непременно, но не извинительны ни редактор журнала, ни цензор. Велите сейчас журнал запретить, обоим виновных отрезать от должности и вытребовать сюда ответу» (там же).

³⁹ Ошибка: в ту пору Н. Х. Кетчер только приступал к основному труду своей жизни, и если и был «популярен», то как переводчик пьес Шиллера (см.: Станкевич А. В. Указ. соч., с. 5—6).

⁴⁰ Лемке Мих. Указ. соч., с. 417.

⁴¹ Жихарев М. И. Петр Яковлевич Чаадаев. — Вестник Европы, 1874, № 9, с. 30. Имя Н. Х. Кетчера было названо много позже, в публикации В. Е. Чешихина-Вегринского «Мелочи о П. Я. Чаадаеве. Из рукописи С. П. (!) Жихарева» («Вестник Европы», 1916, № 2, с. 400). Публикатор явно спутал двух Жихаревых. К сожалению, эта грубая ошибка осталась незамеченной библиографами. См.: 1) История русской литературы XIX века. Библиографический указатель. Под ред. К. Д. Муратовой, М.—Л., 1962, с. 769 (№№ 17796 и 17805); 2) История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях, т. 2, ч. 1. М., 1977, с. 222 (№ 1276).

³⁵ Вопросы пункты бывшему издателю журнала «Телескоп» г. Надеждину. — ИРЛИ, ф. 93, оп. 3, № 881, л. 1.

³⁶ ЦГАОР, ф. 109, оп. 9, л. 94 об.

³⁷ О том, что дело о «Телескопе», названное М. К. Лемке, не обнаруживается, Д. И. Шаховской писал в своем дневнике (ИРЛИ, ф. 334, № 233, л. 33 об. — запись от 15 июля 1934 года).

тор Кеччер (переводчик известных «Философических писем»)).⁴² Однако эта информация опоздала.

1 ноября на допросе у обер-полицеймейстера П. Я. Чаадаев, как явствует из рапорта С. В. Перфильева А. Х. Бенкендорфу, сказал, что «письма сии переведены были давно, каким-то Норовым, но очень дурно; что он, отдавая их, говорил и Надеждину, который отвечал: „на этот счет не беспокойтесь, мы сами их переведем“. Сим самым подтверждается, что Надеждин действительно означенную статью получил в переводе; однако ж с тем же вместе и обнаруживается, что он ею занимался».⁴³ 3 ноября С. В. Перфильев сообщил начальнику канцелярии III Отделения А. Н. Мордвинову, «что узнал от людей, весьма близких к Надеждину, что последнему совершенно неизвестно имя переводчика, потому что он получил уже готовый перевод».⁴⁴

Изложение слов П. Я. Чаадаева о «каком-то Норове» (вероятно, это интерпретация С. В. Перфильева — П. Я. Чаадаев мог назвать имя, а возможно, и отчество) сопровождается сноской. Привожу ее целиком: «В деле есть письмо Александра Сергеевича (брата Авраама, потом министра просвещения) Норова⁴⁵ к Чаадаеву от 29 июля 1836 г. о том, что, отсылая перевод первой тетради, просил дать еще перевод второй, „ибо знает, что она должна быть напечатана“. Затем его же письмо брату Аврааму от 22 ноября о том, что напечатанный перевод „Письма“ не его и что, раскаиваясь в легкомыслии, благодаря которому стал переводить „Письма“, он обещает „вовсе не знать впредь Чаадаева“. Наконец, письмо Авраама Норова Бенкендорфу от 3 декабря (по-французски), в котором он удостоверяет, что напечатанный перевод не его брата, что письмо, написанное им брату, с позволения графа (т. е. А. Х. Бенкендорфа, — М. Э.), было очень строго, что оно уложило в постель старика отца и что ответы Александра „перед судилищем“ были искренни; в заключение просьба успокоить „испуганную и угнетенную горем“ семью доведенном этого до сведения государя. На этом письме Бенкендорф написал: „lui repondre que je savois (?) par Tschédaew que la traduction ayant été mal faite et le (?) avoit été corrigée que du reste son frere“ («ответить ему, что я знаю от Чаадаева, что перевод был плохо сделан, а потому исправлен; его брату можно сообщить, что его дело кончено»)).⁴⁶

Обнаружить «нравоучительное», равно как и успокоительное письма Авраама Норова не удалось: архив Александра Норова, в котором они могли бы отложиться, неизвестен. Однако то, что последнее было написано, удостоверяет коллективный ответ отца, С. А. Норова, матери, Т. М. Норовой, и Александра Норова, отправленный из Надеждина и датированный 13 декабря 1836 года. «От 5-го числа письмо твое, друг мой, получил, — сообщал С. А. Норов. — Теперь, благодарение богу, мне гораздо лучше, а пред сим я был болен душою. От простуды нестерпимая головная боль и жестокий кашель. «Бесценный брат и друг Авраама, — писал Александр Норов. — Последнее твое письмо очень меня успокаивает. Надеюсь на милосердие божие. . . Бесценной сестры Варвары (т. е. В. Е. Норовой, жены Авр. С. Норова, — М. Э.) целую ручки и благодарю за ее доброе участие и прошу Вас, милые друзья, быть спокойными обо мне: я всегда чем-нибудь занят и не скучаю. . . Нежно обнимаю тебя, мой добрый друг, и от всей души благодарю тебя, что меня успокаиваешь».⁴⁷ Цитируемое письмо среди писем к Авр. С. Норову следует за датированным 28 сентября 1836 года, когда еще ничто не предвещало грядущей опасности.⁴⁸

В то время, когда Норовы писали ответ на письмо Авраама, все было позади: 6 декабря всеисильный шеф жандармов сообщил С. С. Уварову о решении Николая I по представленному им (А. Х. Бенкендорфом) докладу комиссии, учрежденной для рассмотрения дела о публикации «Философического письма»: П. Я. Чаадаева по-прежнему считать сумасшедшим и продолжать надзор за ним, Н. И. Надеждина выслать в Усть-Сысольск, А. В. Болдырева отставить от занимаемой должности. Московскому военному генерал-губернатору графу Д. Г. Строганову вменялось — «под строгой ответственностью» — избрать «более надежного цензора» и получить от Н. С. Селивановского объяснение, почему был выпущен в свет и разослан номер «Телескопа» с «крамольной» статьей.⁴⁹ Имя переводчика — Александра Норова — в решении не фигу-

зуются А. Х. Бенкендорфа отсутствуют слова: «его дело кончено», дописанные М. К. Лемке в процессе перевода. Однако они соответствуют смыслу подлинника. Добавлю, что в списке лиц, получивших отгски статьи, составленном П. Я. Чаадаевым при следствии, значится и «Александр*** Норов» («Вестник Европы», 1871, № 11, с. 330). Подлинник списка обнаружен мною среди документов, оказавшихся в собрании П. Я. Дашкова.

⁴⁷ ГПБ, ф. 531, № 483, лл. 28—29 об.

⁴⁸ Там же, лл. 26—27.

⁴⁹ ЦГИА, ф. 772, оп. 1, № 909, л. 27—27 об.

⁴² ЦГАОР, ф. 109, 1836 г., № 280 (III Отделение, I экзп.), л. 5 об.

⁴³ Л е м к е Мих. Указ. соч., с. 418.

⁴⁴ Там же, с. 417—418.

⁴⁵ Тогда Авр. С. Норов был чиновником министерства внутренних дел.

⁴⁶ Л е м к е Мих. Указ. соч., с. 418. Нетрудно заметить, что в цитируемой ре-

рировало: мощное покровительство сыграло свою роль. А. Х. Бенкендорф, которому сообщили о Н. Х. Кетчере, не верил в существование второго, выполненного последним и опубликованного перевода. Он дал понять Аврааму Норову, что ему и его близким оказана серьезная услуга — Александр Норов невиновен потому, что его перевод «исправлен» (т. е. отредактирован). Ответственность за редакцию перевода, выполненную, надо думать, Н. Х. Кетчером (вероятно, поэтому он и считал себя переводчиком, наверное, так и не узнав имени настоящего автора), взял на себя Н. И. Надеждин, не желая навлечь беду на своего сотрудника. Поэтому Н. Х. Кетчера и «не беспокоили», хотя по Москве ходили слухи, что у него был обыск, и его имя также не фигурировало в решении комиссии.⁵⁰

Итак, имя переводчика «Философического письма» установлено. Остается вкратце осветить личность Александра Норова и выяснить, случайно ли П. Я. Чаадаев поручил ему перевод своих статей (известно, что второе «Философическое письмо» осталось в корректуре).

Об Александре Норове известно меньше, чем об его старших братьях — Василии (1793—1853), сосланном по обвинению в причастности к декабристскому движению, и Аврааме (1795—1869). Судя по сохранившемуся портрету, относящемуся к 1814 году, на котором изображен «очень юный» Александр с книгой в руках,⁵¹ и тому, что он был старше сестры Авдотьи (Евдокии, 1799—1835), можно предположить, что в эту пору ему было 16—17 лет, т. е. он родился в 1797 (1798) году. Дата рождения — 8 апреля — указана в письме Ал. Норова к брату Аврааму (от 18 марта 1862 года).⁵² Как и Авраам, он родился в сельце Ключи Балашов-

ского уезда Саратовской губернии, родовом имении отца. Сюда же он вернулся во второй половине 1850-х годов, почти сорок лет (с перерывами) прожив в Надеждине («небольшой, но красивой по своей поэтической простоте подмосковной усадьбе в 73 верстах от Москвы, в северной части Дмитровского уезда».⁵³

На рубеже 1810—1820-х годов Александр Норов учился в Московском университетском благородном пансионе.⁵⁴ По его окончании он был принят на службу в Московский архив коллегии иностранных дел (благодаря родственным связям с начальником архива А. Ф. Малиновским). В это время там служили братья Д. В. и А. В. Веневитиновы, И. В. и П. В. Киреевские, В. Ф. Одоевский, С. А. Соболевский, С. П. Шевырев и другие «архивные юноши».⁵⁵ В 1822 году Александр Норов был принят в кружок С. Е. Раича, а затем «любомудров».⁵⁶ «Слабое здоровье, вследствие изуродовавшего его ушиба (Ал. Норов с детства был горбат, — М. Э.) мешало службе А. С. Норова в архиве, — писал Н. П. Коллюпанов, — и он постоянно числился в отпуску, проживая у отца в деревне».⁵⁷ Этому утверждению противоречит известное письмо Ал. С. Норова троюродному брату и другу детства А. И. Кошелеву, датированное 14 июня 1825 года: «Скажи мне, началась ли у тебя переписка с Веневитиновыми? Как люблю я вспоминать наши зимние вечера по субботам! Скажу чистосердечно, этими беседами я много приобрел, более, нежели книгами или собственным размышлением. Всего интереснее для меня были твои жаркие диссертации (т. е. споры, — М. Э.) с Веневитиновым. Физнономии одушевлены были энтузиазмом. Ты спорил чистосердечно, с жаром делал возражения, но с радостью и соглашался».⁵⁸ Позднее их отношения факти-

⁵⁰ О том, что переводчиком «Письма» было стороннее лицо, свидетельствует редакционное (возможно, надеждинское) примечание к публикации: «В подлиннике они (М. Э.) писаны на французском языке. Предлагаемый перевод не имеет всех достоинств оригинала относительно наружной отделки» («Телескоп», 1836, № 15, с. 275). Переводов в журнале помещалось достаточно, и многие из них были выполнены Н. Х. Кетчером. Но это — первый (и последний) случай извинения редакции за качество перевода.

⁵¹ Поливанова Т. В. С. Норов по воспоминаниям современников и неизданным письмам. — В кн.: Декабристы Дмитровского уезда. Дмитров, 1925, с. 32. По сообщению историка-краеведа Р. Ф. Хохлова, портрет и теперь находится в запасниках Дмитровского краеведческого музея. В экспозиции представлен портрет декабриста.

⁵² ГПБ, ф. 531, № 476, л. 86 об.

⁵³ Поливанова Т. Указ. соч., с. 26—28.

⁵⁴ Поливанов Н. Василий Сергеевич Норов (декабрист). — Русский архив, 1900, № 2, с. 284. См. также справку об Ал. С. Норове в «Словаре членов Общества любителей российской словесности при Московском университете» (М., 1911, с. 208).

⁵⁵ Коллюпанов Н. П. Биография А. И. Кошелева, т. I, кн. 2. М., 1889, с. 59—60.

⁵⁶ Там же, с. 55, 61—74.

⁵⁷ Там же, с. 53.

⁵⁸ Цит. по: Коллюпанов Н. П. Указ. соч., с. 74. Перепечатано в кн.: Аронсон М. и Рейсер С. Литературные кружки и салоны. Л., 1929, с. 128—129. Жена С. А. Норова Татьяна Михайловна Кошелева, была дочерью М. Р. Кошелева, дяди будущего известного славянофила. Этот факт, оставшийся неизвестным Н. П. Коллюпанову (Указ. соч., с. 51—52), установлен мною по «За-

чески прервались, и в своих воспоминаниях А. И. Кошелев только называет имя Ал. С. Норова как участника вечеров в доме Н. Н. Муравьева. Что касается кружка «любомудров», то о нем он пишет: «Членами его были: кн. Одоевский, Ив. Кпреевский, Дм. Веневитинов, <Н. М.> Рожалин и я».⁵⁹ Шестой участник узкого кружка оказался забыт.

Но Ал. С. Норов был участником не только «пятичных» кружков. С конца ноября 1819 года он состоял членом Вольного общества любителей словесности, наук и художеств,⁶⁰ а 7 ноября 1833 года был избран в действительные члены Общества любителей российской словесности.⁶¹

Большая часть жизни Александра Норова прошла в сельском уединении, в непрестанном литературном труде. Третьестепенный, но плодовитый поэт, Александр Норов писал в разных жанрах. Его перу принадлежат элегии, оды, послания, вольные переводы из популярных в первой трети XIX века французских — Ламартина, Мильвуа, Парни. Переведенная им комедия Мольера «Тартюф» в начале 1832 года была поставлена на столичной сцене (под названием «Фарисеи») и, судя по письму Ал. Норова к А. И. Кошелеву от 8 марта 1832 года, принята была очень благосклонно.⁶² Стихотворения Ал. Норова печатались главным образом в 1819—1824 годах в журналах «Благонамеренный», «Вестник Европы», «Новости литературы». Поскольку список их невелик, приведу его целиком:

1) Лира, принесенная в жертву. Из Мильвуа. — Благонамеренный, 1819, ноябрь, № 22, с. 197—199. Подп.: А—рь Н*** вь;

2) Месячное сияние. — Там же, с. 200—201. Подп. та же;

3) Остров. (Подражание Парни). — Там же, 1820, № 10, с. 288. Подп.: А—р Н—р—в. Вторая редакция опубликована в «Вестнике Европы» (1821, сентябрь, № 18, с. 106—108; подп. та же) с примечанием, что стихотворение было читано на заседании Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, перво-

начально опубликовано в «Благонамеренном» и печатается в новом варианте;

4) Прорицание. Элегия (подражание). — Там же, № 13, с. 3—5. Подп.: Ал. Н. р. вь;

5) Моя кончина. Элегия (подражание Парни). — Там же, 1821, январь, № 2, с. 79—82. Подп.: А—р Н—вь. Перепечатано в сборнике «Французские лирики XVIII века» (М., 1914, с. 144—146) с подписью «А. Норов»;

6) IV сатира Буало. — Там же, 1821, февраль, № 4, с. 182—188. Подп.: А—рь Н—вь. Имеется примечание: «Читано в собрании Общества любителей С., Н. и Х. 20 минувшего января» (с. 182);

7) Превращение. — Вестник Европы, 1821, сентябрь, № 17, с. 28—29. Подп.: А—р Нрвь;

8) Возрождение. (Подражание Кларбере). — Там же, № 18, с. 108—110. Подп.: А—рь Нрвь;

9) К Глебову. — Новости литературы, 1823, № 42, с. 43—45. Подп.: Норов младший. В том же журнале (1825, № 1) напечатано послание «К. Н., в младшему. В деревню», датированное 1823 годом и подписанное «Д. Г.» (т. е. Д. Глебов);

10) Бессмертие. Подражание Ламартину. (К брату). — Там же, 1824, октябрь, кн. 9, с. 161—166. Подп.: Норов младший.

«Остров» и «Возрождение» с подписями «А—рь Н. р. вь» и «А—рь Н—р—вь» были перепечатаны в «Собрании новых русских стихотворений» (ч. I, 1824, с. 346—349).

Пять стихотворений Ал. Норова были впервые опубликованы в сборниках: «Гроза», с посвящением брату, т. е. Авр. С. Норову (в кн.: Сочинения в прозе и стихах, ч. 6. М., 1826, с. 234—243, за полной подписью), «Храм. Из Ламартина» (в кн.: Урания. М., 1826, с. 111—116; подп.: Ал. Норов), «Утро девятого мая. К другу в день его рождения» (в кн.: Северная лира на 1827 год. М., 1827, с. 59—66, за полной подписью) — послание А. И. Кошелеву, «Израиль. На псалом 73 и 74» и «Греческая лира. Подражание Пиндару» (в кн.: Русская беседа. Собрание сочинений русских литераторов, издаваемое в пользу А. Ф. Смирдина, т. 3. СПб., 1842, самостоятельная пагинация, за полной подписью).

Для составления списка были выверены по первопечатным публикациям указания, содержащиеся в списках Н. П. Колюпанова, впервые собранного сведения об опубликованных произведениях братьев Авр. и Ал. С. Норовых 1818—1823 годов,⁶³ и в картотеке С. А. Венгера (за помощь, оказанную в работе с по-

вещанию» Т. М. Норовой (ГПБ, ф. 531, № 19, л. 1).

⁵⁹ Кошелев А. И. Записки. Berlin, 1884, с. 11—12. Довольно подробно о С. Е. Рапче и его кружке писал А. Н. Муравьев, но без упоминания имени Ал. С. Норова (см.: Муравьев А. Н. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871, с. 4—8).

⁶⁰ Колюпанов Н. П. Указ. соч., с. 55. См. также: Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1975, с. 279 (справка о С. А. Норове).

⁶¹ Словарь членов Общества любителей российской словесности, с. 208.

⁶² Колюпанов Н. П. Указ. соч., с. 55.

⁶³ Колюпанов Н. П. Указ. соч., с. 316—317, 327. В указателе «Русская художественная литература и литературоведение» Б. Л. Канделя и других (М., 1976) оба списка представлены в персоналии Авр. С. Норова (№ 1386).

следней, приношу глубокую и сердечную благодарность А. Д. Алексею). Сверка показала, что Александр Норов, в отличие от брата, приводил, как правило, первую и последние буквы своего имени, тогда как Авр. С. Норов, подписывавшийся чаще всего одной фамилией, изредка указывал первую букву имени, первые две (три), либо первую и последние. Это позволило установить, что Н. П. Колупанов пять стихотворений Авр. С. Норова приписал Александру Норову:

1) Большой Елизе (с итальянского, из Paolo Rolli) — Благонамеренный, 1821, январь, № 2, с. 82—83. Подп.: А—мь Норовъ (с примечанием: «Читано в собрании СПб. Общества любителей словесности, наук и художеств 20 числа генваря»);

2) К Дафне. Идиллия. — Там же, июнь, № 11—12, с. 180—181. Подп.: Норов;

3) Гермиона. — Вестник Европы, 1821, № 2, с. 106—108; подп. та же;

4) Красавица. — Там же, с. 108; подп. та же;

5) Юный страдалец. (Элегия в древнем вкусе). — Там же, № 10, с. 93—98; подп. та же.

Ввиду избранных Н. П. Колупановым хронологических рамок в перечне публикаций Александра Норова отсутствуют стихотворения «Братское счастье» («Библиотека для чтения», 1834, т. 7, октябрь, отд. I, с. 125—127, за полной подписью) и «Отрывок из фантазии „Очарованный узник“» («Московский вестник», 1828, ч. 12, № 23—24, с. 199—200). Последнее подписано «А. Норос (!)», однако атрибутировать его Александру Норову позволяет письмо к А. И. Кошелеву (октябрь 1826 года).⁶⁴ Хотя в заголовке к публикации письма имя и отчество Ал. Норова указаны полностью, «Отрывок» теперь помещен среди стихотворений Авр. С. Норова.⁶⁵

Многие произведения Александра Норова напечатаны не были. Среди них — перевод «Le Festin» Буало, поэмы «Очарованный узник» и «Мор» (о холере), стихотворные послания к разным лицам.⁶⁶ Не увидела света и ни одна книга Александра Норова. Так, 23 января 1837 года Петербургский духовный цензурный комитет принял решение «О запрещении к печати рукописи <Ал. Норова> „Отголосок Патмоса“, сочтя «не-

приличным» издание стихотворного переложения «столь важной пророчественной книги, каков „Апокалипсис“ св. Иоанна Богослова», поскольку «на употребительном языке... невозможно сохранить ни силы, ни выразительности славянского текста».⁶⁷ Кроме того, «Норов собирался, с помощью друзей, издать альманах из своих сочинений, готова уже была и виньетка, но не нашлось издателя».⁶⁸

Последней надеждой Александра Норова было назначение его брата министром. В письме, датированном январем—февралем 1855 года, он сообщает об отправке «двух стихотворений» (в том числе «Видения»), которые предполагает напечатать, и приводит текст посвящения: «Бесценному моему брату Аврааму — сподвижнику Бородинской битвы».⁶⁹ И далее: «Сделай мне благодеяние, мой нежный друг: возьми на себя сколько-нибудь защитить мои неукоризненные пиесы от суеверных строгостей цензуры. Если бы я имел пушкинскую известность, то я уверен, что сам царь защитил бы меня, как он это и сделал для Пушкина при напечатании „Бориса Годунова“.⁷⁰ Но увы! Мое имя во мраке. И моя безвестность не имеет другого прибежища, кроме брата. А потому со всею братскою нежностью и припадаю к стопам твоим: будь моим издателем. Теперь самое благоприят-

⁶⁷ ЦГИА, ф. 807, оп. 1, № 665, л. 3—3 об. В отделе рукописей ГБЛ находится «Переложение Апокалипсиса» (1832, 91 лист).

⁶⁸ Колупанов Н. П. Указ. соч., с. 55. Возможно, речь идет о сборнике «Строфы Александра Норова» (1854) с посвящением Николаю I (отдел рукописей ГБЛ, 38 листов).

⁶⁹ ГПБ, ф. 531, № 476, л. 77 об. В Бородинском сражении Авр. С. Норов был тяжело ранен в ногу, которую ему ампутировал в Москве хирург-француз. Однако комментаторы рецензии В. Г. Белинского на анонимные «Записки о походах 1812 и 1813 годов» (СПб., 1834) приписали Авр. С. Норову авторство этой книги, сделав его тем самым участником заграничной компании. См.: Белинский В. Г. 1) Полн. собр. соч., т. I. М., 1953, с. 533; 2) Собр. соч., т. I. М., 1976, с. 685. См. также: Оксман Ю. Летопись жизни и творчества В. Г. Белинского. М., 1958, с. 93. В действительности автором воспоминаний был его сосланный брат, В. С. Норов, не имевший права печататься под своим именем.

⁷⁰ Существует предположение, что братья Авр. и Ал. С. Норовы присутствовали на авторской читке трагедии 12 октября 1826 года у Д. В. Веневитинова (см.: Веневитинов М. О чтениях Пушкиным «Бориса Годунова» в 1826 г. в Москве. М., 1899, с. 25; см. также: Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина. М.—Л., 1953, с. 198—199).

⁶⁴ Опубликовано полностью Н. П. Колупановым в приложении к его труду (Колупанов Н. П. Указ. соч., с. 439—442).

⁶⁵ См.: Поэты 1820—1830-х годов, т. I. Л., 1972, с. 233—234. (Библиотека поэта, большая серия). См. там же справку об Авр. С. Норове (с. 229) и комментарий, где процитировано письмо Ал. С. Норова как письмо его брата (с. 724).

⁶⁶ Колупанов Н. П. Указ. соч., с. 55.

ное время для моей лиры. Или теперь, или никогда. Но умоляю и надеюсь, что это будет теперь. Я не хотел бы помещать своих стихотворений ни в какие стихотворные собрания многих и разных авторов: боюсь потонуть в этой бездне. Мне нужен дебют, особняком... О, если бы ты мог обрадовать меня их изданием и некоторых из прежних, которые сам выберешь, присоединив их к этим».⁷¹ Под «прежними», видимо, подразумевались названные в начале письма стихотворения «Могучая», «Суворов», «Изба», «Крестносец», «Заговор нечестивых», «К детям века сего».⁷²

Однако книжный дебют Александра Норова так и не состоялся. Он умер вскоре после своего старшего брата, в 1870 году, вероятно, не зная, что перевод «Философического письма», который мог бы сделать его имя известным, приписывается В. Г. Белинскому и Н. Х. Кетчеру.

П. Я. Чаадаев был близок к семье Норовых. Его молодость прошла в Алексеевском — имении тетки, княжны А. М. Щербатовой, расположенном не-

подалеку от Надеждина.⁷³ Навсегда сохранив чувство к Авдотье (Евдокии) Норовой, П. Я. Чаадаев в своем завещании высказал пожелание быть похороненным рядом с нею в Донском монастыре, что и было исполнено.⁷⁴ По словам краеведа И. А. Смирнова, П. Я. Чаадаев постоянно упоминался в семейной переписке Норовых.⁷⁵ Правда, в обследованном мною корпусе писем родных к Авр. С. Норову (ГПБ) ни одного упоминания не обнаружено, но это не должно ставить под сомнение точность свидетельства Дмитровского краеведа. Остается добавить, что поэма Александра Норова «Мор», датированная октябрем 1830 года, была снабжена посвящением: «Петру Яковлевичу Чаадаеву, в знак благодарности».⁷⁶

⁷³ Поливанова Т. Указ. соч., с. 28; Смирнов И. Декабрист Василий Норов. — В кн.: Декабристы Дмитровского уезда, с. 65—66.

⁷⁴ Кирпичников А. П. Я. Чаадаев (по новым документам). — Русская мысль, 1896, № 4, отд. II, с. 153; Поливанова Т. Указ. соч., с. 28. Как сообщил мне дмитровский краевед Р. Ф. Хохлов, П. Я. Чаадаев был похоронен в ногах у А. (Е.) Норовой.

⁷⁵ Смирнов И. Указ. соч., с. 65.

⁷⁶ Кольпанов Н. П. Указ. соч., с. 54.

⁷¹ ГПБ, ф. 531, № 476, лл. 77 об.—78 об.

⁷² Там же, л. 77.

Н. С. Никитина

О РЕАЛЬНОЙ ОСНОВЕ «СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ» И. С. ТУРГЕНЕВА «МОИ ДЕРЕВЬЯ»

⁷⁷ «Мои деревья» — последнее из известных нам «Стихотворений в прозе» Тургенева. Согласно авторской дате — «Ноябрь, 1882» — оно было написано уже после того, как Тургенев отдал М. М. Стасюлевичу для публикации в «Вестнике Европы» большую часть «Стихотворений в прозе», которые, общим числом 50, появились в декабрьской книжке журнала за 1882 год. На просьбу Стасюлевича прислать для печатания и остальные «Стихотворения» Тургенев 5 (17) ноября 1882 года отвечал: «... я едва ли буду в состоянии выслать Вам скоро вторую полсотню (сперва надо посмотреть, как публика проглотит первую) — так как большая часть *этих* „Стихотворений в прозе“ характера автобиографического — т. е. неудобного к публикации».¹

И хотя появившиеся в декабрьской книжке «Вестника Европы» за 1882 год «Стихотворения в прозе» были по достоинству оценены читателями и критикой и сам Тургенев был удовлетворен их приемом и не оставлял намерения напечатать «продолжение» их, тем не менее 32 «стихотворения в прозе» так и не были опубликованы при жизни писателя. К их числу принадлежит и стихотворение «Мои деревья».

Автобиографический, интимный характер «Стихотворений в прозе» не только подчеркивал сам Тургенев, но отмечали читатели и критики, и среди них близкие писателю люди. Поэтому выявление тех конкретных импульсов, тех впечатлений,

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т., Письма в 13-ти т.,

т. XIII, кн. 2. Л., 1968, с. 95. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием серии (Соч., Письма), тома и страниц.

которые лежат в основе едва ли не каждого из «Стихотворений в прозе» — немаловажная исследовательская задача, так как с ее решением непосредственным образом связаны и читательское восприятие этих произведений, и изучение биографии и творчества Тургенева. В плане ее решения сделано уже многое. И здесь выдающаяся роль принадлежит академику М. П. Алексееву, комментарий которого к этому циклу в академическом Полном собрании сочинений и писем Тургенева по праву считается наиболее полным, разносторонним и глубоким его исследованием.

Комментарий этот со всей очевидностью свидетельствует, что в «Стихотворениях в прозе» воплотились мысли и образы, волновавшие Тургенева на протяжении многих лет его жизни, отразились впечатления далеких детства и юности и события совсем недавние. Иначе говоря, «Стихотворения в прозе» имеют своего рода вневременной характер. Но эта вневременность, как правило, основана на конкретном жизненном материале, который хорошо ощутим даже и в тех случаях, когда он, как таковой, остается еще неизвестным.

Все сказанное имеет прямое отношение и к «стихотворению в прозе» «Мои деревья». Приводим здесь полностью его текст, так как в дальнейшем на этот полный текст нам придется постоянно опираться:

«Мои деревья»

Я получил письмо от бывшего университетского товарища, богатого помещика, аристократа. Он звал меня к себе в имение.

Я знал, что он давно болен, ослеп, разбит параличом, едва ходит. . . Я поехал к нему.

Я застал его в одной из аллей его обширного парка. Закутанный в шубе — а дело было летом, — чахлый, скрюченный, с зелеными зонтами над глазами, он сидел в небольшой колясочке, которую сзади толкали два лакея в богатых лифвах. . .

— Приветствую вас, — промолвил он могильным голосом, — на *моей* наследственной земле, под сенью *моих* вековых деревьев!

Над его головою шатром раскинулся могучий тысячелетний дуб.

И я подумал: „О тысячелетний исполин, слышишь? Полумертвый червяк, ползающий у корней твоих, называет тебя *своим* деревом!“

Но вот ветерок набежал волною и промчался легким шорохом по сплошной листве исполина. . . И мне показалось, что старый дуб отвечал добродушным и тихим смехом и на мою думу — и на похвальбу больного.

Готовя текст этого стихотворения для публикации в академическом Полном собрании сочинений и писем Тургенева, Н. В. Алексеева акцентировала внима-

ние на тех дополнительных штрихах, которые содержит его автограф, и сделала следующий вывод: «В стихотворении, если судить о нем по рукописи, речь идет о каком-то знакомце Тургенева еще по его студенческим годам. В автографе после слов „и на похвальбу больного“ Тургенев начал было писать „това<крича“, но не закончил этого слова и зачеркнул его, по-видимому, потому, что этот человек уже был слишком далек от него по духу, образу мыслей и привычкам» (Соч., XIII, 681).

Как нам представляется, эта догадка подтверждается и конкретизируется в одном из ставших недавно известными писем Тургенева к Полине Виардо. Находясь в Петербурге, Тургенев в письме от 19 (31) мая 1874 года со стенографической обстоятельностью рассказывает ей о своем пребывании здесь, и в частности сообщает следующее: «*Пятница в час дня.* — Завтрак у Гедеонова и с ним. Как всегда чрезвычайно мало симпатии и в глубине, и даже на поверхности. Слишком велик его апломб и непреложно мнение. Он мне показывает весь *свой* Эрмитаж; смотреть так картины доставляет мало удовольствия. Его замечания заставляли меня думать, что он едва ли что-либо смыслит в этом, но апломб еще более непреклонный, чем когда-либо. Потом он читает мне нечто вроде оперно-балетного либретто в четырех актах, по-русски, которое мне кажется (между нами, во имя неба, потому что ему я сказал совсем обратное) совершенным *медведем!* Он говорит, что закажет его перевод и отдаст Верди, который *единственный*, и т. д., и т. д.»²

Прочитрованные строки очевидно перекликаются со стихотворением «Мои деревья», и если бы не восемь с лишним лет отделяли описанную в письме встречу Тургенева с Гедеоновым от этого «стихотворения в прозе», то прямая связь между ними не подлежала бы сомнению и не требовала специального обоснования. Однако связь эта, по-видимому, все-таки существует и может быть обоснована целым рядом фактов, воссоздающих картину прямых и косвенных взаимоотношений Тургенева с Гедеоновым.

Степан Александрович Гедеонов, о котором идет речь в письме Тургенева, не был ни его другом, ни даже приятелем в полном смысле этого слова, хотя знакомство их состоялось, вероятно, еще в студенческие годы, так как Гедеонов учился в Петербургском университете курсом старше Тургенева. И тем не менее в жизни Тургенева этот всегда малосимпатичный для него человек оставил свой след. В памятную для него пору первого

² Tourguénev Ivan. Nouvelle correspondance inédite, t. I. Introduction et notes par Alexandre Zviguilsky. Paris, 1971, p. 208. Подлинник по-французски.

увлечения Полиной Виардо Гедеонов тоже оказался в кругу ее друзей-поклонников, и впоследствии ему не однажды Полина и Луи Виардо передавали через Тургенева свои приветы. Возможно, их внимание к нему в известной степени объяснялось тем обстоятельством, что С. А. Гедеонов был сыном А. М. Гедеонова, влиятельного чиновника, который на протяжении более чем двадцати лет занимал пост директора императорских театров.

Благодаря протекции отца, С. А. Гедеонов довольно легко вошел в литературно-театральные круги Петербурга. В 1846 году он выступил в печати с пьесой «Смерть Ляпунова», которая в конце того же года силами лучших петербургских артистов была поставлена на сцене Александринского театра. Этой постановке не помешала появившаяся в августовской книжке «Отечественных записок» отрицательная рецензия на пьесу. Автором анонимно напечатанной рецензии был Тургенев. Отказывая Гедеонову в самобытности и таланте, Тургенев классифицировал его драму как «оперное либретто» (Соч., I, 271). «Г-н С. А. Гедеонов, — писал он, — человек образованный и начитанный, в этом нет сомнения; начитанность его высказывается в множестве заимствований, которыми он обогатил свое произведение. Слог его гладкий и чистый — слог образованного русского человека. Как человек образованный и со вкусом, он не впал ни в одну грубую и явную ошибку; план „Смерти Ляпунова“ именно такой, какого и ожидать следовало; словом, как произведение электического, драма г. Гедеонова показывает, до какой степени, при образованности и начитанности, можно обходиться без таланта» (там же, с. 260—261).

Отрицательно-уничжительная рецензия Тургенева могла вызвать недовольство в верхних слоях литературно-театральных кругов и повлечь для него неблагоприятные последствия. Это хорошо понимал и сам писатель, зная, что имя автора анонимно напечатанной рецензии не останется тайной для заинтересованных высокопоставленных лиц. Поэтому его критическое выступление было своего рода проявлением его гражданской принципиальности, декларативной солидаризацией с идеями Белинского. В конце 1848 года, когда решался вопрос в театральной цензуре о постановке «Нахлебника» в бенефис М. С. Щепкина, Тургенев писал ему: «. . . прошу Вас — если Вы возьмете мою комедию для своего бенефиса — не говорить заранее, кто ее написал; на меня дирекция, я знаю, втайне гневается за критику гедеоновского „Ляпунова“ в „Отечественных записках“ — и с большим удовольствием готова нагадить мне» (Письма, I, 311).

Отзыв Тургенева объективно содержал в себе не только оценку пьесы Гедеонова, но и характеристику его самого как личности. Показательно, что характе-

ристика эта перекликается с более ранним отзывом о Гедеонове К. Н. Лебедева, который был старше его на четыре года и в какой-то мере выступал в роли его консультанта и наставника по части занятий историей. «Гедеонов (Степан), — пишет К. Н. Лебедев, — молодой человек с превосходными средствами, с хорошими познаниями и с прилежанием, обещает большие надежды. Мне кажется, он их исполнит не вполне, потому что любовь его к науке до сих пор ограничивается ученьем тетрадок, основана на соревновании и своего рода честолюбии, а не на истинном признании благодати науки. Если он бывает часто у меня, то это, конечно потому, почему и другие: ради пользы в настоящих делах. Он просил меня указать ему сочинения, в которых бы была обнята вся Всеобщая История, без подробностей, в полноте и целости».³

Ни признанным драматургом, ни подлинным ученым-историком С. А. Гедеонов не стал, но чиновную карьеру сделал, и сделал благодаря прежде всего отцовской протекции. В 1850 году он был назначен помощником заведующего археологической комиссией в Риме для изыскания и приобретения древностей и оставался в Риме около тринадцати лет. В 1861 году он — уже заведующий археологической комиссией и попечитель над находящимися в Риме пенсионерами императорской Академии художеств. А в 1863 году Гедеонов стал директором Эрмитажа и на этом посту пребывал в течение полутора десятилетий, до самой смерти своей в 1878 году.

Сведений о встречах Тургенева с Гедеоновым за границей до нас не дошло, хотя, по-видимому, они встречались в Риме в 1857—1858 годах, когда Тургенев провел там около полугода в постоянном общении с русскими художниками, а Гедеонов, как отмечено выше, находился там на службе. Те немногие упоминания о Гедеонове в письмах Тургенева и два его письма непосредственно к Гедеонову обращенных, точно так же, как и процитированный выше отрывок из письма к Полине Виардо, связаны с занимаемым им постом директора Эрмитажа. Так же, как в мае 1874 года, когда Тургенев не мог побывать в Эрмитаже без предварительного визита к его директору, в конце июля 1878 года он снова обращался к Гедеонову за разрешением на посещение Эрмитажа, который был в это время закрыт (Письма, XIII, кн. 2, 222). Через несколько дней после этого Тургенев написал еще одно письмо Гедеонову, где ходатайствовал за А. В. Топорова, рекомендуя его для службы в Эрмитаже. По-видимому, в этот свой приезд в Петербург, как и во многие другие,

³ Из записок сенатора К. Н. Лебедева. — Русский архив, 1910, № 7, с. 335.

Тургенев не виделся с Гедеоновым, хотя и знал о его болезни. «Надеюсь, что Ваше здоровье скоро поправится», — писал он в конце своего последнего письма к нему, за полтора месяца до его смерти (Письма, XII, кн. 1, 339).

В 1879 году, начав готовить четвертое издание собрания своих сочинений, Тургенев решил включить в него некоторые из своих ранних рецензий, напечатанные в 40-е годы в «Отечественных записках» и «Современнике». В их число вошла и рецензия на драму Гедеонова «Смерть Ляпунова». Журнальный текст этой рецензии Тургенев в августе 1879 года просил прислать ему в Буживаль для просмотра (Письма, XII, кн. 2, 115—116). Заслуживает быть отмеченным то обстоятельство, что Тургенев, прося Топорова прислать ему журнальный текст рецензии, давал ее неверный «адрес», забыв, что она была опубликована не в «Современнике», а в «Отечественных записках». Это затруднило поиски Топорова и задержало исполнение им тургеневской просьбы. В связи с этим в письмах Тургенева к Топорову этой поры упоминание о рецензии встречается неоднократно, свидетельствуя о том, что писатель дорожил этим своим критическим выступлением и хотел сам ввести его в собрание своих сочинений.

По-видимому, Топоров выслал Тургеневу скопированный журнальный текст рецензии, который Тургенев тщательно выправил прежде, чем послать его издателю В. В. Думнову. Больших и принципиальных изменений писатель в журнальный текст не внес, но характер исправлений говорит о внимательном просмотре им текста рецензии (разночтения см.: Соч., I, 484). В письме к Думнову от 19 сентября (1 октября) 1879 года, перечисляя те статьи для первого тома, рукописи которых он сможет уже на днях выслать для печатания, Тургенев особо оговаривал свое желание прочесть их еще раз в корректуре. В ряду этих статей была названа и рецензия на «Смерть Ляпунова» (см.: Письма, XII, кн. 2, 134).

Осенью 1882 года Тургенев был занят подготовкой к печати нового собрания своих сочинений, изданного уже посмертно (1883 год) И. И. Глазуновым. Ноябрь 1882 года, которым помечено «стихотворение в прозе» «Мои деревья», — время интенсивной работы писателя по просмотру и правке текстов своих сочинений для этого издания. Работу эту не приостановила и усиливающаяся в ту пору болезнь писателя. У нас нет прямых указаний на то, что именно в ноябре 1882 года Тургенев перечитывал первый том своего собрания сочинений, куда входила рецензия на «Смерть Ляпунова», но предполагать это основания есть. И тем более есть, что первый том особо занимал внимание писателя, хотя по соглашению с издателем он должен был появиться последним. Дело в том, что Тургенев твердо решил закончить для этого тома очерк

«Семейство Аксаковых и славянофилы», начатый еще для предыдущего издания, и написать еще один — «Пожар на море».

Однако не только перечитывание рецензии на «Смерть Ляпунова» могло возродить в памяти Тургенева воспоминания о его взаимоотношениях с автором этой драмы С. А. Гедеоновым, навеять сюжет «стихотворения в прозе» «Мои деревья». В ноябре 1882 года русские корреспонденты писателя Д. В. Григорович и Я. П. Полонский в не дошедших до нас письмах сообщали ему о служебных злоключениях А. В. Топорова, в судьбе которого Тургенев принимал живейшее участие. Как известно, на протяжении нескольких последних лет жизни писателя Топоров был одним из его ближайших помощников и посредников в делах с издателями, безотказно выполнял все его поручения и просьбы. Тургенев, в свою очередь, не раз пытался оказать ему протекцию в служебных делах. 13 (25) ноября 1882 года, отвечая на письмо Григоровича, содержавшее, по-видимому, какое-то конкретное сообщение о служебном неустойчиве Топорова, Тургенев писал: «Очень мне жаль бедного Топорова. . . Но как тут помочь?» (Письма, XIII, кн. 2, 101). А на следующий день, 14 (26) ноября, благодарил Полонского за хлопоты перед директором Петербургского технологического института И. А. Вышнеградским за Топорова (там же, с. 102).

Не имея возможности личным участием помочь человеку, услугами которого он широко пользовался, Тургенев, вероятно, испытывал чувство некоторой неловкости и перед самим Топоровым, хотя тот его ни о чем не просил, и перед теми, кто писал ему о нем. Вполне естественно предположить, что в эти дни писатель вспоминал о собственных попытках, предпринимавшихся им по устройству Топорова на службу, и в частности, о своем обращении с просьбой об этом к директору Эрмитажа С. А. Гедеонову за полтора месяца до его кончины. Любопытно, что в тот же день, когда Тургенев в письме к Полонскому благодарил его за хлопоты о Топорове, он писал его жене: «Литературная жилка во мне чуть-чуть забилась» (там же).

Положение Тургенева, обреченного в это время болезнью на неподвижность, которая, как он имел все основания думать, могла продлиться до самых его последних дней, уже само по себе настраивало на воспоминания, на философские размышления о скоропреходящности человеческой жизни и о неподвластном времени, как и природа, подлинном искусстве.

Соотнесение великих творений искусства с явлениями природы и ее образами не однажды можно найти у Тургенева. Гетевского «Фауста» он причислял к ряду «вековых творений» и определение «вековых» подчеркивал, как бы предлагая читателю обратить на него особое внимание.

достичь смысла его во всем его объеме (Соч., I, 215). По поводу «Фауста» же Тургенев рассуждает о том, что условия и процесс «возникания» творения, подобного ему, сложны и разнообразны, но «вовсе не нужно дойти до сознания этого процесса, чтоб вполне наслаждаться великим произведением, точно так же, как не нужно знать химический состав какого-нибудь прекрасного цветка, чтоб быть в состоянии любоваться им» (там же). А в своей речи о Шекспире Тургенев про-

возглашал: «Шекспир, как природа, доступен всем, и изучать его должен каждый сам, как и природу» (Соч., XV, 51).

Поэтому, как нам представляется, и воспоминание о Геденове, о его сугубом отношении к произведениям искусства, непререкаемым знатоком и едва ли не полновластным обладателем которых Геденов ощущал себя на посту директора Эрмитажа, могло получить у Тургенева столь характерное для него художественное воплощение.

Б. В. Мельгунов

«КНЯГИНЯ ТРУБЕЦКАЯ» КАК ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭМА

Декабризм — историческое явление, изучению и осмыслению которого Некрасов отдал многие годы своей жизни. Декабристский цикл поэм относится к наиболее глубоко и тщательно исследованной части наследия Некрасова. И все же некоторые аспекты изучения декабристских поэм остаются вне поля зрения литературоведов. Основная цель нашей работы — заполнить весьма существенный пробел в изучении «Русских женщин»: установить подлинное значение различных источников, которыми пользовался автор в процессе работы над поэмами о декабристах. Это поможет определить степень исторической достоверности событий и фактов, описанных в «Княгине Трубецкой», и в связи с этим своеобразие историко-художественных поэм Некрасова.

Обратимся к поэме «Княгиня Трубецкая». Указанный аспект исследования поэм декабристского цикла оставляют незатронутыми не только авторы специальных исследований, но и комментаторы «Русских женщин» во всех современных изданиях сочинений Некрасова.

Так, автор комментария к поэме «Княгиня Трубецкая» в Полном собрании сочинений и писем Некрасова, справедливо отводя необоснованные упреки некоторых критиков в искажении Некрасовым исторической правды, по сути дела отказался от объективно-исторического комментария и сосредоточил главные усилия на утверждении тезиса о том, что поэт намеренно «придал аристократке двадцатых годов мысли и чувства революционерки позднейшего времени».¹

Из комментария к поэме в восьмитомном издании произведений Некрасова читатель узнает, что автор «использовал многочисленные документальные мате-

риалы», среди которых «одним из главных источников „Княгини Трубецкой“ явилась книга А. Е. Розена „Записки декабриста“»,² и будет воспринимать каждую деталь поэмы как исторический факт.

«Поставив в центре „Русских женщин“ подвиг жен декабристов, — читаем мы в Полном собрании стихотворений, — Некрасов стремился в своей поэме к максимальной исторической точности. Для этой цели им были тщательно изучены книга М. А. Корфа „Восшествие на престол императора Николая I-го“ (СПб., 1857), анонимно изданные „Записки декабриста“ А. Е. Розена (Лейпциг, 1870) и работа С. В. Максимова „Сибирь и каторга“ (СПб., 1871). . . в основу описания Некрасовым трудного пути, который проделала Е. И. Трубецкая, чтобы соединиться с мужем, были положены реальные факты. Болезнь чиновника, служившего секретарем у отца Е. И. Трубецкой и сопровождавшего ее в поездке, столкновение с иркутским губернатором, генералом И. Б. Цейдлером. . . обо всем этом рассказывалось в источниках, доступных Некрасову».³ Таким образом, ссылка на использование автором «Княгини Трубецкой» «Записок» А. Е. Розена и книг М. А. Корфа и С. В. Максимова считается достаточной для подтверждения полной исторической достоверности произведения Некрасова.

Авторы специальных работ о декабристских поэмах выявили всех предшественников Некрасова, обращавшихся к декабристской теме, большое количество печатных источников научно-исторического и мемуарного характера, которыми

² Некрасов Н. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. III. М., 1965, с. 409—410.

³ Некрасов Н. А. Полн. собр. стихотворений в 3-х т., т. II. Изд. 2-е, Л., с. 664—665 (Библиотека поэта, большая серия).

¹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. III. М., 1949, с. 584 (далее ссылки на это издание даются в тексте).

пользовался или мог пользоваться автор «Русских женщин», круг знакомых поэта, чьи устные рассказы о декабристах Некрасов мог слышать. Зарегистрирован целый ряд текстуальных совпадений или перекличек «Русских женщин» с печатными источниками, официальными документами, с рукописными материалами. Таким образом, и комментарии к поэме «Княгиня Трубецкая», и специальные исследования о ней не оставляют, казалось бы, сомнений, что истории героини поэмы и характеры исторических лиц обрисованы Некрасовым в полном соответствии с реальной действительностью.

Современное состояние истории декабристского движения требует пересмотра сложившихся представлений о глубине изученности Некрасовым истории Е. И. Трубецкой и декабризма вообще, о достоверности материалов, собранных и использованных автором «Княгини Трубецкой», о творческом осмыслении известных поэту исторических фактов, о художественном своеобразии первой части поэмы «Русские женщины».

Недостаточное внимание некрасоведов к историческим реалиям «Русских женщин» объясняется отчасти неправомерной абсолютизацией идеи (по сути своей справедливой и плодотворной) о современности и злободневности некрасовских произведений декабристского цикла. Эта идея высказана Скабичевским еще при жизни поэта. «Обратите внимание хотя бы на то, — писал критик о Некрасове, авторе «Русских женщин», — что героини его мыслят, говорят и действуют совершенно подобно тому, как бы стали мыслить, говорить и действовать лучшие и образованнейшие женщины того же круга в наше время».⁴

Мнение К. И. Чуковского о степени исторической достоверности содержания декабристских поэм высказано уже в гораздо более категорической форме. «Когда Некрасов писал „Русские женщины“, он меньше всего хлопотал об исторической правде. . . Ему ли печальнику горя народного, сочувствовать тем кастовым аристократическим принципам, которые руководили этими светскими женщинами, когда они отправлялись в Сибирь вслед за своими мужьями».⁵ С этой мыслью был согласен и В. Е. Евгеньев-Максимов, утверждавший, что автор «Русских женщин» «менее всего преследовал объективистско-исторические цели».⁶ С таким подходом к изучению «Русских женщин» не

соглашаются К. Ф. Бикбулатова и И. А. Битюгова.⁷ Однако А. И. Груздев усматривает в этих работах сильное преувеличение фактического соответствия содержания поэм Некрасова мемуарным источникам и нежелание видеть творческую самостоятельность поэта.⁸

Выявить источники, которыми пользовался автор художественного произведения на историческую тему, — далеко еще не значит точно установить меру исторической достоверности его содержания. Особенно убедительно это подтверждается сравнением содержания поэмы «Княгиня Трубецкая» с подлинной историей жизни декабристки и обстоятельствами ее поездки в Сибирь, которые стали известны уже после смерти автора «Русских женщин».

Композиция поэмы «Княгиня Трубецкая» необычна. Две равные по объему ее части существенно отличаются друг от друга принципами композиционного построения. Вторая («реалистическая») часть предельно проста и представляется собой напряженный драматизированный⁹ диалог-«поединок» княгини с губернатором, завершающийся победой героини. Первая часть поэмы, выдержанная в традициях романтических поэм Пушкина и Байрона, — сложный калейдоскоп событий и впечатлений, предшествующих названному поединку.

Отметим сразу, что Некрасов располагал весьма ограниченным количеством материалов для исторической поэмы о Трубецкой. Лишь два эпизода (самые важные в трагической судьбе декабристки; они-то и стали центральными в поэме) представлялись автору достаточно ясно: поединок героини с губернатором, взятый Некрасовым без изменений в детали из «Записок декабриста» А. Е. Розена, дающего некоторые сведения о происхождении Трубецкой, и эпи-

к Некрасову от 20 марта 1873 года. — Лит. наследство, т. 51—52, 1949, с. 100.

⁷ Бикбулатова К. Ф. К вопросу об историзме творчества Некрасова. — Некрасовский сборник, III. М. — Л., 1960, с. 148—178; Битюгова И. А. Творческая история поэмы Н. А. Некрасова «Русские женщины». — Тр. Сталинградского пед. ин-та, VI, 1958.

⁸ Груздев А. И. Н. А. Некрасов о роли народа в восстании декабристов. — Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. Герцена, 1958, т. 170, с. 146—147.

⁹ Возможно, Некрасов вначале предполагал инсценировать поэму. В наборной рукописи «Княгини Трубецкой» имеется зачеркнутая автором развернутая ремарка, предваряющая диалог княгини с губернатором: «Иркутск. Почтовая станция. Губернатор (старик в генеральском мундире). Княгиня Т. (молодая женщина, вся в черном). Кн., входя в станционную комнату. . .» (ИРЛИ, ф. 203, ед. хр. 181, л. 12).

⁴ Скабичевский А. Беседы о русской словесности. — В кн.: Скабичевский А. Соч. в 2-х т., т. II. Изд. 2-е, СПб., 1895, стлб. 175.

⁵ Чуковский К. Письмо о «Русских женщинах». — Огонек, 1927, № 51, с. 73.

⁶ См. комментарий В. Е. Евгеньева-Максимова к письму П. В. Анненкова

зод «Сенатская площадь», в основу которого легли соответствующие страницы из «Восшествия на престол императора Николая I» барона Корфа (СПб., 1857). О свидании Е. И. Трубецкой с мужем в Петропавловской крепости поэт, вероятно, знал из опубликованных Герценом воспоминаний С. П. Трубецкого.¹⁰ Эта книга, наряду с мемуарами Розена, давала представление о решительном и непреклонном характере Е. И. Трубецкой. Все остальное — художественный вымысел поэта. Чтобы показать места и характер расхождения содержания поэмы «Княгиня Трубецкая» с реальной действительностью, проследим вкратце жизненный путь Е. И. Трубецкой, урожденной Лаваль.¹¹

Она родилась в 1800 году. Отец Иван Степанович Лаваль, бывший французский офицер Жан Франсуа Лаваль, впервые побывал в России еще в 1783 году при посольстве графа Сегюра. В 1795 году Лаваль эмигрировал из революционной Франции и поступил на службу при дворе Екатерины II. Женитьба (в 1798 году) на одной из богатейших невест России крестнице Екатерины II Александре Григорьевне Козицкой обеспечила Лавалю быстрое продвижение по службе и вход в высшие сферы столичного общества. В 1815 году, оказав значитель-

ную финансовую поддержку Людовика XVIII, он получил от короля графский титул. Приобретя участок рядом со зданием Сената и Коллегии иностранных дел, Лаваль построил здесь роскошный особняк. Знаменитый в Петербурге «дом со львами» на Английской набережной (ныне Набережная Красного Флота, 4) вскоре стал одним из замечательных аристократических культурных центров Петербурга. Салон Лавалей поражал своим богатством, изысканным убранством. Уникальная коллекция этрусских ваз была предметом зависти знатоков и любителей искусства. Хозяин дома — крупный чиновник Министерства иностранных дел, камергер, перемониймейстер двора, остроумный собеседник. Хозяйка — одна из образованнейших и обаятельнейших женщин своего времени. «Изредка Английская набережная около особняка вся заставлялась роскошными экипажами, — пишет П. Столпянский, — съезд бывал громадным, — граф Лаваль устраивал торжественные праздники для царской фамилии, а каждую среду зимнего сезона окна особняка приветливо светились, и в салоне графа и графини собирался дипломатический корпус и весь вообще beau monde Петербурга».¹² Литературные чтения с участием лучших писателей (здесь бывали Карамзин, Крылов, Грибоедов, Пушкин), детские праздники, костюмированные балы, рауты, обеды для всего петербургского света, — разумеется, все это должно было оставить глубокий след в памяти Е. И. Трубецкой. Лавали часто выезжали за границу, были приняты при дворах в Париже и Лондоне.

Знакомство Е. И. Лаваль с ее будущим мужем состоялось в 1819 году в Париже, куда С. П. Трубецкой приехал, получив долгосрочный отпуск для лечения. Екатерина Ивановна вместе с матерью гостила у родственницы — Е. П. Потемкиной, в доме которой и произошла встреча. Между первой встречей и продолжением знакомства, переросшего во взаимную любовь, прошло немало времени: мать и дочь Лаваль совместно с Потемкиной путешествовали по Италии. 12 мая 1821 года в Париже состоялась свадьба С. П. Трубецкого с Е. И. Лаваль, после которой молодые супруги вскоре вернулись в Петербург, поселившись в нижнем этаже правого крыла дома Лавали. Совместного путешествия Трубецких по Италии, описываемого в поэме Некрасова, не было.¹³

¹⁰ Как сообщает Трубецкой, свидание состоялось «в поведельник на святой неделе» 1826 года, вскоре после свидания с сестрой (Записки князя Трубецкого. — В кн.: Записки декабристов, вып. II—III. Лондон, 1863, с. 49). Однако, судя по опубликованному письму Николая I к сестре декабриста Е. П. Потемкиной (от 4 апреля 1826 года), в этот день было разрешено свидание декабриста с Потемкиной (Записки князя С. П. Трубецкого. СПб., 1907, с. 114). Из недавно опубликованных воспоминаний сестры декабристки З. И. Лебцельтерн явствует, что Трубецкому было разрешено свидание одновременно с женой и сестрой: «Обе они могли немного утешиться, проведя с князем вечер в крепости, правда, в присутствии коменданта, который приказал привести самовар и попросил сестру разливать чай, чтобы муж ее хоть на мгновение почувствовал себя как дома» (Звезда, 1975, № 12, с. 185).

¹¹ Биографические сведения о Е. И. Трубецкой заимствованы нами из следующих работ: Вайнштейн А. Л., Павлова В. П. Декабристы и салон Лавали. — В кн.: Литературное наследие декабристов. Л., 1975, с. 165—194; Лавров Н. Диктатор 14 декабря. — В кн.: Бунт декабристов. Юбилейный сборник 1825—1925. Л., 1926, с. 129—222; Столпянский П. Женщины старого Петербурга. Графиня Лаваль. — Наша старина, 1917, вып. 3, с. 68—84; Трубецкая Е. Э. Сказания о роде князей Трубецких. М., 1891.

¹² Столпянский П. Указ. соч., с. 78—79.

¹³ В следственном деле С. П. Трубецкого имеется свидетельство самого декабриста, что нигде, кроме Парижа, где он слушал курсы физики, химии, механики, он не жил (см.: Восстание декабристов. Материалы, т. 1. М.—Л., 1925, с. 73). Некрасов вводит «итальянские» строфы в поэму с целью усиления контраста не-

На квартире Трубецких происходили заседания Северного общества. Как стало известно из обнаруженных А. Л. Вайнштейн и В. П. Павловой записок З. И. Лебцельтерн, Екатерина Ивановна знала о цели общества установить конституционное правление, о подготовке к вооруженному восстанию, знала многих членов и руководителей общества.¹⁴ В ванной комнате Трубецкой хранился литографический станок,¹⁵ купленный декабристами для нужд общества.

За день до восстания у Трубецких сошлись Рылеев, Оболенский и Корнилович, в ночь накануне восстания Рылеев и Трубецкой составили «Манифест к русскому народу». Сюда, в дом Лавалья, утром 14 декабря приходили совещаться с Трубецким Рылеев и Пупин, после чего Трубецкой ушел из дома. Вполне естественно, что в поэме наблюдающая за расправой над повстанцами жена не явившегося на Сенатскую площадь «диктатора восстания» произносит: «О милый! жив ли ты!» Таким образом, здесь нет «исторической ошибки»¹⁶ Некрасова, в чем необоснованно упрекали поэта некоторые исследователи (III, 586—587).

С. П. Трубецкой с товарищами был отправлен в Сибирь 23 июля 1826 года. Екатерина Ивановна покинула Петербург на следующий день, но не вслед за мужем, а в Москву, где в это время находился царский двор. С Трубецкой отправилась А. Г. Лаваль, чтобы помочь дочери добиться разрешения на выезд в Сибирь. Разрешение царя было получено через А. Н. Голицына, и в начале августа Трубецкая покинула дом кузины Зинаиды Волконской, приютившей ее на эти несколько дней. Вслед за Трубецкой в Москву приехал присланный Лавалем для сопровождения дочери его секретарь и библиотекарь Карл Август Воше.

В научной литературе о декабристах прочно утвердилась версия о незначительной роли Воше в истории Трубецкой: в Красноярске сопровождающий заболел и княгиня была вынуждена следовать далее одна.¹⁷ Эта версия канонизирована Некрасовым в его поэме (III, 37). Воспоминания Лебцельтерн, в руках которой

имелся дневник Воше, изменяют наш представления об этом. Путешественники мчались безостановочно шесть недель. В пути заболела Екатерина Ивановна (лихорадка), но сделать передышку отказалась; была попытка нападения разбойников — Трубецкая приказала ямщику гнать лошадей что есть мочи мимо них. Прибыли в Иркутск.

«Г-ну Воше, — пишет Лебцельтерн, — удалось проникнуть в тюрьму, и каково же было изумление и радость заключенных, когда они его увидели! . . . „Князь, — сказал он ему, — я вам привез княгиню, она здесь, в Иркутске“. . . Только на следующий день свиделась сестра с князем».¹⁸

О встрече Трубецкой с мужем в Иркутске Некрасов знал по печатавшейся в его журнале работе Максимова.¹⁹ Но поэт предпочел воспользоваться для поэмы версией Розена, который не упоминает об этой встрече. Вообще рассказ о Трубецкой в мемуарах Розена и исследовании Максимова весьма далек от подлинной истории путешествия декабристки в Сибирь и пребывания ее в Иркутске.

Прошение Е. И. Трубецкой о разрешении ей выехать в Сибирь к мужу, хотя и было высочайше удовлетворено, не принималось, по-видимому, всерьез. Начальство спохватилось лишь через месяц после отъезда Трубецкой, когда она уже приближалась к Иркутску. 31 августа 1826 года генерал-губернатор Восточной Сибири А. С. Лавинский, бывший в это время в Москве, обратился к начальнику Главного штаба Дибичу с подробным изложением проекта инструкции для иркутского губернатора И. Б. Цейдлера, обязывающей его задерживать жен декабристов в Иркутске и, не жалея черных красок, вплоть до прямого обмана, запугивать этих слабых, изнеженных дам невероятными лишениями, которые ждут их в местах ссылки. Лавинский предлагал объявлять женам декабристов, что они будут лишены всех гражданских, сословных и имущественных прав наравне с мужьями.²⁰ Инициатива Лавинского была немедленно поддержана, и на следующий же день он отправил Дибичу на утверждение проект предписания иркутскому губернатору. Проект был рассмотрен, правлен самим царем и возвращен

давнего счастья героини с горем, перевернувшем всю ее жизнь.

¹⁴ Звезда, 1975, № 12, с. 184.

¹⁵ Восстание декабристов, т. 1, с. 42—43.

¹⁶ Некрасовский сборник. СПб., 1922, с. 66.

¹⁷ Максимов С. Государственные преступники. — Отечественные записки, 1869, № 10, с. 581; Розен А. Е. Записки декабриста. Лейпциг, 1870, с. 224; Федосеева Е. П. Письмо Е. И. Трубецкой о поездке ее к мужу на каторгу. — В кн.: Декабристы и их время. Материалы и сообщения. М.—Л., 1951, с. 214.

¹⁸ Звезда, 1975, № 12, с. 186.

¹⁹ Максимов С. Указ. соч., с. 581—582. Этот эпизод в несколько иной редакции описан декабристом Оболенским, чьи воспоминания, изданные впервые за границей в 1861 году, были известны Некрасову (см.: Общественное движение в России в первую половину XIX века, т. I. СПб., 1905, с. 267).

²⁰ Чагин И. Документальные данные к поэме Н. А. Некрасова «Русские женщины». — Свободный край (Иркутск), 1918, № 114, 17 (4) ноября.

Лавинскому через Дибича 4 сентября. В этот же день Лавинский перебелил документ и вновь отправил его к Дибичу. Инструкция была высочайше одобрена и от имени Лавинского отправлена Цейдлеру.²¹

В некрасоведческой литературе (III, 580—581)²² принято ссылаться на работу Шеголева, напечатавшего текст предписания в 1904 году.²³ Однако полный текст этого документа был опубликован шестью годами ранее.²⁴ Есть основания предполагать, что автор «Княгини Трубецкой» был хорошо знаком с содержанием предписания Лавинского Цейдлеру. Так, ни у Розена, ни у Максимова, чьи описания встреч Трубецкой с губернатором легли в основу второй части поэмы Некрасова, ничего не говорится о резкой перемене тона с Трубецкой («переменить совершенно всякое с ними обращение»²⁵ — так рекомендовала инструкция), когда все средства убеждения были Цейдлером исчерпаны. Между тем Некрасов упоминает и об этом приеме:

Пять дней, покуда он хворал,
Мучительных прошло,
А на шестой пришел он сам
И *круто* молвил ей:

Я отпустить не вправе вам,
Княгиня, лошадей!
Вас по *этапу* поведут
С *конвоем* . . .

(III 45; курсив мой, — Б. М.)

Трубецкая прибыла в Иркутск 16 сентября 1826 года.²⁶ Трубецкой и Волконский, привезенные в ночь на 29 августа,²⁷ в это время уже работали на Николаевском винокуренном заводе под Иркутском. Цейдлер, еще не получивший ин-

струкцию Лавинского, 18 сентября послал ему запрос о женах декабристов.²⁸

«Не имея на сей случай предписания высшего начальства, — писал губернатор, — я не решился дозволить им (Трубецким) иметь совместное жительство. Впредь, до получения разрешения, ограничил дальнейшее ее следование пребыванием в Иркутске».²⁹ Ожидаемый документ был получен только 2 октября, местом пребывания преступников первого разряда (к которым принадлежал и Трубецкой) здесь назывался Нерчинск.³⁰ Цейдлер решил срочно переправить декабристов по месту назначения, задержав Трубецкую в Иркутске и надеясь склонить ее к перемене решения. Лавинский, постоянно информировавшийся Цейдлером о пребывании Трубецкой в Иркутске, доносил, в свою очередь, обо всем Дибичу. «. . . Трубецкая, — общал Лавинский, — был несколько раз у него (губернатора Цейдлера) в доме, была всемерно убеждаема, чтобы переменяла свое намерение, но ни картина жизни, ни судьба будущих ее детей не могли ее к тому убедить, и она, утверждаясь на записке, полученной от князя Голицына, в которой изъявлял он, что государь император не препятствует ей ехать к мужу, остается совершенно непреклонною. Перемену места назначения ее (мужа) он, губернатор, старался скрыть от нее, доколе не будет он на море, и, пригласив к себе в дом, объявил, на каком условии может жить с мужем. Она, услышав о том, упала на колени и с восторгом обещалась дать подписку, что откажется от всего, не будет иметь даже связей с родными, готова идти пешком, лишь бы пустили ее к мужу. Стараясь успокоить ее, гражданский губернатор взял предлог, что о желании ее должен представить высшему начальству, на что она и согласилась».³¹

Как уже упоминалось, с помощью Воше Е. И. Трубецкая узнала о близком местопребывании мужа. Извещенная о проезде Трубецкого и Волконского через Иркутск для следования в Нерчинск, она сумела встретиться с мужем. Описание этой драматической сцены в официальном докладе Лавинского Дибичу приведено в работе Б. Николаевского: «По распоряжению его (т. е. Цейдлера), — докладывал Лавинский, — должны были преступники проехать Иркутск почью, но по ненастной погоде опоздали и привезены в 4 часа утра. Хотя взяты были все предосторожности, чтобы Трубецкая о том не узнала, однако она была извещена о сем каким-то человеком (по-видимому,

²⁸ Ченцов Н. М. Указ. соч., с. 185.

²⁹ Кубалов Б. Указ. соч., с. 23.

³⁰ Там же, с. 24.

³¹ Николаевский Б. Первые декабристы в Иркутске. — Сибирские записки, 1919, № 3, с. 25—26.

²¹ Все перечисленные документы опубликованы Чагиным в последующих (125, 138) номерах газеты «Свободный край» за 1918 год, которые нам не удалось разыскать. Аннотацию публикации Чагина см. в кн.: Ченцов Н. М. Восстание декабристов. Библиография. М.—Л., 1929, с. 185.

²² См. также: Некрасов Н. А. Полн. собр. стихотворений в 3-х т., т. II, с. 665.

²³ Шеголев П. Е. О «Русских женщинах» Некрасова в связи с вопросом о юридических правах жен декабристов. — В кн.: К свету. Научно-литературный сборник. Пб., 1904, с. 506—509.

²⁴ А. Е. П. К истории декабристов. — Исторический вестник, 1898, V, с. 675—677.

²⁵ Там же, с. 676.

²⁶ Вайнштейн А. Л., Павлова В. П. Указ. соч., с. 173.

²⁷ Кубалов Б. Декабристы в Восточной Сибири. Иркутск, 1925, с. 12.

Воше, — Б. М.) (о котором не преминет узнать) и, вскочив с постели, бросилась пешком по городу, забежала на гауптвахту, потом в полицию, но не найдя там преступников и узнав, что они в казачьей полковой, побежала туда и, встретя повозки, ехавшие из города с преступниками, бросилась вперед лошадей, но Трубецкой тут же ее успокоил и был введен, после чего она прибежала к губернатору в дом в таком отчаянном состоянии, что он (т. е. Цейдлер) не решился отказать ей съездить на первую от Иркутска станцию в сопровождении чиновника, дабы, простившись с мужем, тотчас возвратилась.³² Эта встреча произошла 5 октября 1826 года.³³

8 октября декабристы были переправлены через Байкал. Сообщая об этом Лавинскому, Цейдлер писал, что отказал Трубецкой в отъезде ее со следующим транспортом, мотивируя отказ тем, что этот транспорт будет последний в навигации и повезет преступников, с которыми Трубецкой ехать нельзя, «причем, убедил ее остаться до зимы в Иркутске, в которое время не оставлю всевозможно убеждать ее оставить намерение следовать за мужем».³⁴

«Касательно жены Трубецкого, — доносил Цейдлер позднее, — то она находится здесь, в Иркутске, и по получении известия, что государственные преступники через Байкал переправлены я ей, согласно Вашему предназначению, буду делать внушения и убеждения не отказываться на такое трудное состояние, но не имею надежды склонить ее, ибо она здесь неоднократно объявляла, что оставляет все, чтобы только жить с мужем».³⁵

Диалог Трубецкой с Цейдлером продолжался еще три месяца. В начале января 1827 года она пришла к губернатору в последний раз и заявила о своем непреклонном решении отправиться к мужу на любых условиях. За устным заявлением последовало официальное письмо на имя Цейдлера, поступившее в канцелярию губернатора 15 января 1827 года.

«Чувство любви к Другу, — писала декабристка, — заставляло меня с величайшим нетерпением желать соединиться с ним; но, со всем тем, я старалась хладнокровно рассмотреть свое положение и рассуждала сама с собою о том, что мне предстояло избирать. Оставляя мужа, <с> которым я пять лет была столь счастлива, возвратиться в Рос-

сию и жить там в кругу семейства во всяком внешнем удовольствии, но с убитой душою, или, из любви к нему, отказавшись от всех благ мира с чистою и спокойною совестью добровольно предать себя новому унижению, бедности и всем неисчислимым трудностям горестного его положения в надежде, что, разделяя все его страдания, могу иногда любовью своею хоть мало скорбь его облегчить?»³⁶ Трубецкая выбрала второе и просила, выполнив все необходимые формальности, отправить ее в Нерчинск. Утром 19 января последовал ответ Цейдлера. Сообщая Трубецкой, что он не может более ее удерживать, губернатор воспользовался последней возможностью заставить княгиню изменить решение, подробно изложив все условия, выработанные Лавинским. Трубецкой предписывалось (если она не изменит решения) в 11 часов того же дня передать специально назначенной комиссии из трех чиновников по описи имеющиеся при ней деньги, драгоценности, вещи.³⁷

20 января ей были выданы прогоны до Нерчинска, и она была переправлена через Байкал, о чем иркутский губернатор уведомил Лавинского в донесении от 29 января.³⁸ В Нерчинск Трубецкая прибыла 22 января 1827 года.³⁹

Об отъезде Трубецкой в Нерчинск Цейдлер сообщил графу Лавалю в письме от 22 января 1827 года. Как установлено А. Л. Вайнштейн и В. П. Павловой, роль иркутского губернатора в судьбе Трубецкой весьма неоднозначна. Он устранял административные препятствия для переписки Трубецких с Лавальем, приезжая в Петербург, бывал в доме Лавалья, передавал вещи для Трубецких.⁴⁰ Не исключено, что Некрасов что-то слышал об этой связи. Хотя, с другой стороны, ясно, что сведения поэта о Лавале были весьма неполными. Так, когда М. С. Волконский, прочитавший поэму «Княгиня Трубецкая», ошибочно указал автору на то, что в 1826 году Лаваль уже не было в живых (в действительности И. С. Лаваль умер в 1847 году), Некрасов признал свою «ошибку» (XI, 207).

Во всяком случае факт общения Цейдлера с Лавальем может служить комментарием к реплике губернатора в поэме:

Имел я счастье графа знать,
Семь лет служил при нем.
Отец ваш редкий человек,
По сердцу, по уму. . .

(III, 37)

³² Там же, с. 28. Е. П. Оболенский описывает это свидание несколько иначе (см.: Воспоминания князя Е. П. Оболенского. — В кн.: Общественное движение в России в первую половину XIX века, т. I. СПб., 1905, с. 267).

³³ Федосеева Е. П. Указ. соч., с. 214.

³⁴ Кубалов Б. Указ. соч., с. 27.

³⁵ Николаевский Б. Указ. соч., с. 25.

³⁶ Федосеева Е. П. Указ. соч., с. 215—216.

³⁷ Записки князя С. П. Трубецкого, с. 116—117.

³⁸ Федосеева Е. П. Указ. соч., с. 217—218.

³⁹ Вайнштейн А. Л., Павлова В. П. Указ. соч., с. 176.

⁴⁰ Там же.

Но слова о совместной службе Цейдлера с Лавалем, по-видимому, — поэтическое преувеличение. И. Б. Цейдлер (1780—1853) — боевой офицер, участник русско-турецкой войны и заграничного похода 1813—1814 годов; назначен комендантом Иркутска в 1819 году, а через два года — гражданским иркутским губернатором.⁴¹ Вряд ли он мог быть связанным по службе с графом Лавалем.

Значительная часть исторических неточностей, допущенных Некрасовым в «Княгине Трубецкой», объясняется недостаточной осведомленностью поэта и ущербностью использованных им источников. Очевидно, однако, что в ряде случаев поэт сознательно пренебрегал данными, которыми он располагал. Так, зная о встрече Трубецкой с мужем во время ее пребывания в Иркутске (по работе С. В. Максимова), автор «Княгини Трубецкой» опустил этот факт, воспользовавшись более динамической версией иркутских митарств декабристки, изложенной у Розена.

Сознательному переосмыслению был подвергнут и образ отца героини поэмы. Не имея точных биографических данных об И. С. Лавале, Некрасов не воспользовался и теми сведениями, которые у него были. Поэт не мог не знать о французском происхождении Лавала, о чем, помимо исследования С. В. Максимова, Некрасову специально сообщал во время его работы над поэмой кто-то из друзей поэта.⁴² В поэме нет и намека на то, что отец героини — француз-эмигрант. Эта исторически достоверная, но случайная деталь, будь она введена в произведение, посвященное героическому подвигу русских женщин, могла лишь повредить художественной цельности поэмы. «Граф-отец» в поэме — типичный русский барин. И там, где он приглашает юную Катю на детский бал, и там, где провожает дочь, расставаясь с нею навсегда:

Сам граф подушки поправлял
Медвежью полость в ноги стлал,⁴³

Творя молитву, образец
Повесил в правый уголок

И — зарыдал. . .

(III, 23)

Швейцарец Воше, секретарь Лавала, едва говоривший по-русски, в поэме также утрачивает свою национальную принадлежность:

⁴¹ Энцикл. словарь. Брокгауз и Ефрон, кн. 74 (т. 37-а). 1903, с. 895.

⁴² Архив села Карабихи. М., 1916, с. 235.

⁴³ Вопреки реальному факту (Е. И. Трубецкая ехала в Иркутск в августе — начале сентября 1826 года) Некрасов отправляет свою героиню в более трудную пору: «Была суровая зима. . .» (III, 25).

А секретарь отца — (в крестах,
Чтоб наводить дорогой страх)

С прислугой скачет впереди. . .
Свища бичом, крича: «пади!»

(III, 25)

Внимание исследователей творчества Некрасова еще не привлекала одна особенность историзма автора «Русских женщин». Наряду с глубоким, тщательным (особенно в работе над «Княгиней Волконской») изучением и творческим переосмыслением исторических и мемуарных источников, Некрасов использует закрепленные в сознании читателей-современников художественные образы эпохи, о которой идет речь в поэме. Эти образы, по мысли автора, должны ассоциативно возникать в воображении читателя «Княгини Трубецкой», связываясь с образами поэмы, и тем самым усиливать иллюзию исторической достоверности изображаемого.

Одним из таких художественно-исторических источников «Княгини Трубецкой» следует считать роман Л. Н. Толстого «Война и мир», вышедший незадолго (в 1868—1869 годах) до того, как Некрасов приступил к работе над «Русскими женщинами». Наташа Ростова среди страстной, самоотверженной, глубоко и сильно чувствующей Трубецкой не только чертами своего характера — ей уготована и судьба декабристки. В доме героини некрасовской поэмы царит атмосфера доброты, любви и довольства, так же как в доме Ростовых. Княгиня Трубецкая вспоминает балы и дом отца — дом одного из богатейших вельможных людей России Лавала — на Английской набережной, знаменитый своими празднествами с приглашением дипломатического корпуса и всего царского двора:

Богатство, блеск! Высокий дом
На берегу Невы,
Облита лестница ковром,
Перед подъездом львы,
Изящно убран пышный зал,
Огнями весь горит.

.

⁴⁴ Единственная работа, посвященная сопоставлению подхода Толстого и Некрасова к декабристской теме, — статья Л. А. Розановой «О работе Л. Н. Толстого и Н. А. Некрасова над произведением с декабристской темой». Однако исследователь не касается «Войны и мира» и не ищет преемственной или типологической связи произведений Толстого и Некрасова о декабристах. Л. А. Розанова приходит к выводу «о существенном различии в понимании декабризма Некрасова и Толстого, о разнице в идейной наполненности их произведений с декабристской темой» (Учен. зап. Ивановск. пед. ин-та, т. XXIX, 1962, с. 94).

Нарядны дети, как цветы,
 Нарядней старики:
 Плюмажи, ленты и кресты,
 Со звоном каблуки...

 У них сановники, послы,
 Весь модный свет у них...
 (III, 26)

В некрасовском описании съезда гостей ощущается использование художественного опыта Толстого, давшего в знаменитых главах о первом бале Наташи «типовую картину» празднества в доме вельможи начала XIX столетия: «31-го декабря, накануне нового 1810 года, le réveillon, был бал у Екатерининского вельможи. На бале должен был быть дипломатический корпус и государь.

На Английской набережной светился бесчисленными огнями иллюминации известный дом вельможи. У освещенного подъезда с красным сукном стояла полиция, и не одни жандармы, но полицеймейстер на подъезде и десятки офицеров полиции. Экипажи отъезжали, и всё подъезжали новые с красными лакеями и с лакеями в перьях на шляпах. Из карет выходили мужчины в мундирах, звездах и лентах; дамы в атласе и горностаях осторожно сходили по шумно откладываемым подножкам, и торопливо и беззвучно проходили по сукну подъезда».⁴⁵

Но дело не только в сходстве некоторых деталей развернутой красочной картины Толстого и отрывистых воспоминаний героини поэмы Некрасова. Если бы Наташе пришлось ехать за своим мужем в Сибирь, она бы, как и княгиня Трубецкая, тоже вспомнила *два бала*, наиболее живо хранившиеся в ее памяти. Первый — детский, в день ее именин, второй — тот, на Английской набережной, где она познакомилась и впервые танцевала с будущим своим женихом — Андреем Болконским, «невысоким, очень красивым брюнетом в белом мундире».⁴⁶ Особое внимание в этих главах посвящено любимому и нежно любящему, сердечному и великодушному отцу Наташи. Граф Ростов радушно принимает гостей на

⁴⁵ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., юбилейное издание, т. 10. М.—Л., 1930, с. 194. В начале XIX столетия на Английской набережной жили многие именитые аристократы, не уступавшие Лавалю в пышности и представительности своих балов: Потоцкие, Остерман-Толстые, Тагищевы, Нарышкины, Дурново, Лобановы-Ростовские, Шаховские, Жеребцовы и др. (Пыляев М. И. Старый Петербург. Рассказы из былой жизни столицы. СПб., 1887, с. 270—274). Судя по черновикам к «Войне и миру», Толстой описывал бал в доме Нарышкиных (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 13, с. 787).

⁴⁶ Там же, т. 10, с. 199.

именинах своей жены и дочери и не скрывает восторга перед озорной Наташей: «А вот она! — смеясь закричал он. — Именинница!».⁴⁷ Особенно запомнился Наташе вечер того же дня, когда все, в том числе и она сама, танцевали под музыку в мраморном зале дома Ростовых.

«Уу! моя красавица! — кричит граф, входя в комнату, где одеваются к балу на Английской набережной Наташа и ее мать... — Он был в синем фраке, чулках и башмаках, надушенный и припороженный.

— Ах, папа, ты как хорош, прелесть! — сказала Наташа...»⁴⁸

Радостные хлопоты Наташи, готовящейся к балу, описаны автором очень обстоятельно. Некрасовское описание детского бала как бы вообрало в себя характернейшие детали из соответствующих глав «Войны и мира»:

Изящно убран пышный зал,
 Огнями весь горит.
 О радость! нынче детский бал,
 Чу! музыка гремит!
 Ей ленты алые вплели
 В две русые косы,
 Цветы, наряды принесли
 Невиданной красоты.
 Пришел папаша — сед, румян, —
 К гостям ее зовет.
 «Ну, Катя! чудо сарафан!
 Он всех с ума сведет!»
 Ей любо, любо без границ.
 Кругится перед ней
 Цветник из милых детских лиц,
 Головок и кудрей.
 (III, 26)

Второй бал Трубецкой — тот, на котором она встретила со своим будущим супругом, — напоминает бал Наташи в доме екатерининского вельможи:

Другое время, бал другой
 Ей снится: перед ней
 Стоит красавец молодой,
 Он что-то шепчет ей...
 (III, 26)

В литературе уже обращалось внимание на перекличку строф «Княгини Трубецкой», посвященных прощанию героини с Петербургом, с картинами Петербурга в «Дядях» Мицкевича, где впервые в литературе русская столица изображена в «демоническом» ракурсе. «Дьяволиада» Петербурга для романтического героя Мицкевича — одинокого пилигрима, гонимого царским произволом «сына Запада» — психологически объяснима. «Для русского же писателя, — справедливо замечает А. А. Илюшин, — Петербург все-таки прежде всего родной город, с которым связано многое милое сердцу, и рус-

⁴⁷ Там же, т. 9, с. 47.

⁴⁸ Там же, т. 10, с. 196.

ский, естественно, не предрасположен почувствовать себя „на берегах Невы“ жертвой беспощадного города-демона. Тем не менее и Пушкин, и особенно Гоголь испытали-таки это чувство (а вслед за ними и Некрасов и Достоевский), однако не раньше, чем творчество Мицкевича вошло в сознание русского общества. . .»⁴⁹

Обращение уезжающей в добровольное изгнание Трубецкой к Петербургу, созвучное антипетербургским стихам Мицкевича, также психологически оправдано. В цикле стихотворений, входящих в «Отрывки части III» «Дзядов», Мицкевич противопоставляет русскую столицу Парижу и Лондону («Пригороды столицы»), Венеции и Риму («Петербург»):

. . . Ludzi ręką był Rzym budowany,
A Wenecją stawili bogowie;
Ale kto widział Petersburg, ten powie:
Że budowały go chyba Satany.⁵⁰

Героиня некрасовской поэмы, покидающая столицу, противопоставляет Петербург тем же городам, с употреблением той же стилистической конструкции «кто видел. . .»:

Кто видел Лондон и Париж,
Венецию и Рим,
Того ты блеском не прельстишь. . .
(III, 24)

Добавим к наблюдениям А. А. Илюшина, что и проклятия героини поэмы Некрасова, обращенные к Петербургу и к оплоту российской монархии царскому дворцу:

И ты. . . о город роковой,
Гнездо царей. . . прощай!
.
А ты будь проклят, мрачный дом. . .
(III, 24—25)

— соотносятся с безмолвными проклятиями «сына Запада», мечтающего подобно Самсону разрушить эту твердыню, у Мицкевича («Петербург»):

Wzniósł rękę, ścisnął i uderzył mściwie
W głaz, jakby groził temu głazów miastu.
Potem na piersiach założył ramiona
I stał dumając, i w cesarskim dworze
Utkwił żrenice dwie jako dwa noże.⁵¹

⁴⁹ Илюшин А. А. Из истории русско-польских литературных отношений. — Советское славяноведение, 1971, № 6, с. 4.

⁵⁰ Mickiewicz Adam. Dzieła, t. III. Warszawa, 1955, s. 277. *Подстрочный перевод*: Рим был построен человеческими руками, а Венецию возводили боги; но кто видел Петербург, скажет, что его строили, верно, дьяволы.

⁵¹ Там же, с. 281. *Подстрочный перевод*: Вскпнув стиснутые кулаки и остановив злобный взор, он как бы грозил этому городу. Потом, скрестив руки

Подобные же проклятия, обращенные к символу русского самодержавия — памятнику Петру Великому, посылает герой пушкинского «Медного всадника»:

. . . Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужо тебе! . . .»⁵²

Выражение «гнездо царей», возможно, также восходит к стихам Мицкевича о Царицыном лугу («Смотр войска»):

Inni w tym placu widzą sarańczatnię,
Mówią, że car tam hoduje nasiona
Chmury sarańczy, która wypasiona
Wyleci kiedyś i ziemię ogarnie.⁵³

Однако для Трубецкой Петербург не только «гнездо царей», ненавистное декабристке, это еще и прекрасный город, где она была счастлива, город, воспетый лучшими поэтами России:

Твои балы любила я
Катанья с гор крутых,
Любила плеск Невы твоей
В вечерней тишине,
И эту площадь перед ней
С героем на коне. . .

(III, 24)

Здесь будет уместно еще раз подчеркнуть, что «радикализация» облика княгини в поэме Некрасова, вызвавшая протесты и недовольство некоторых современников поэта и объясняемая современными исследователями пренебрежением автора к исторической действительности, отнюдь не противоречит подлинному облику декабристки. Автор, получивший представление о твердости характера и высоких моральных качествах Трубецкой по воспоминаниям С. П. Трубецкого, А. Е. Розена, по последованию С. В. Максимова, верно угадал и то, что ему, вероятно, не было известно: духовную близость Трубецкой с мужем-декабристом и ее неукротимую, бойцовскую натуру. «. . . Характер имела страстный и даже довольно вспыльчивый, — вспоминала о сестре З. И. Лебцельтерн, — сердце же доброе, нежпоп, чувствительное, восприимчивое к чужому горю».⁵⁴

на груди и задулавшись, он вонзил два взора в царский дворец, как два ножа.
⁵² Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. V. [Л.], 1948, с. 148.

⁵³ Mickiewicz Adam, t. III. Dzieła, s. 286. *Подстрочный перевод*: Иные называют тот плац саранчатником, говоря, что царь выкармливает там тучи саранчи, которая, возвращенная, когда-нибудь вылетит и покроет всю землю.
⁵⁴ Звезда, 1975, № 12, с. 191.

Художественные образы и мотивы Пушкина, Мицкевича, Толстого, через чье творчество познавали эпоху декабризма не только современники Некрасова, но и последующие поколения, —

эти мотивы и образы, едва приметно, то тут, то там возникающие в «Штыге Трубецкой», и создают ощущение исторической достоверности, которое испытывает читатель поэмы Некрасова.

Е. В. Зенкова

ОСОБЕННОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В КРИТИКЕ Д. ПИСАРЕВА

Рассматривая вопросы теории современной критики, исследователи естественно обращаются к опыту «реальной критики», достижения которой и ныне не утратили своего значения. Однако с теми характеристиками, которые даются критикам прошлого века, подчас трудно согласиться. Так, В. Ковский в работе «В поисках целостности», подчеркивая в «реальной критике» сильную «социологическую традицию», что в общем вполне справедливо, на этом основании, в сущности, сводит критику Писарева к публицистике.¹ «Сила социологического мышления Писарева такова, — пишет В. Ковский, — что поводом для яркого публицистического высуждения у него в равной степени может быть и роман Тургенева и какое-нибудь „Марево“ никому неизвестного Ключникова». Добролюбов, по определению В. Ковского, «критик-социолог», а некий «баланс» «между социологическим и эстетическим подходом» достигается в его статьях лишь «благодаря тонкой эстетической восприимчивости и художественному вкусу». Конечно, в цитируемой работе не рассматривается сущность «реальной критики» как таковой, но отдельные ее формулировки усугубляют односторонность взгляда на революционно-демократическую критику как лишённую эстетического анализа. Между тем реальная критика — литературная критика. И Добролюбов, и Писарев в первую очередь литературные критики. Писарев ощущал себя таковым и защищал в полемике свое достоинство литературного критика. Проповедуя строгий реализм, требующий от каждого *правильного определения* своего дела (лишь в таком случае оно будет полезно обществу и доставит наслаждение самому человеку), Писарев сам умел быть в высшей степени последовательным.² «Последовательный реализм, — пишет критик, —

безусловно презирает все, что не приносит существенной пользы; но слово „польза“ мы принимаем совсем не в том узком смысле, в каком его навязывают нам наши литературные антагонисты. Мы вовсе не говорим поэту: „шей сапоги“, или историку: „пеки кулебяки“, но мы требуем непременно, чтобы поэт, как поэт, и историк, как историк (и критик, как критик, — К. З.), приносили, каждый в своей специальности, *действительную* пользу».³

Вопрос о «достижении единства социального и эстетического аспектов в критике»⁴ каждая эпоха и каждый критик решали по-своему. И не только теоретические взгляды, субъективные установки или личные качества критика, но характер литературы и общественного сознания, а также неодинаковая в разные эпохи роль литературы, искусства, социологии, философии в жизни общества часто определяли формы искомого единства. И вероятно, исследование самой практики литературных разборов, «уяснение конкретных форм этого единства»⁵ — один из важнейших путей к раскрытию особенностей «реальной критики», ее сложности и богатства. Данная работа⁶ —

³ Писарев Д. И. Собр. соч. в 4-х т., т. III. М., 1956, с. 92. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

⁴ Вопросы литературы, 1978, № 2, с. 67; см. также: Кузнецов Ф. Вечно живые заветы. — Вопросы литературы, 1979, № 12; Эффективность критики (диск. клуб). — Литературное обозрение, 1980, №№ 5—8.

⁵ Зельдович М. Уроки критической классики. Харьков, 1976, с. 182. С этой точки зрения интересный анализ статей Белинского дан в работе М. Кургиян (в кн.: Белинский и современность. М., 1964, с. 143—171).

⁶ В ней не будут рассматриваться эволюция и противоречия социально-политических и литературно-эстетических взглядов Писарева. Они обстоятельно исследованы советскими учеными. См.: Плоткин Л. Д. И. Писарев. Жизнь и деятельность. М.—Л., 1962; Кузнецов Ф. 1) Журнал «Русское

¹ Современная литературная критика. М., 1977, с. 131—133.

² Он строго ограничивал сферу своей деятельности как литературного критика (см.: Засулич В. И. Статья о русской литературе. М., 1960, с. 206).

попытка именно этим путем подойти к «механизму» соединения эстетического и публицистического, социального в статьях Писарева. Сказать, что в них главное — соединение литературного разбора и публицистики, недостаточно.⁷ Источник публицистичности критики Писарева часто связывают с его нежеланием «вступать в область „частных“ споров с политическими или философскими воззрениями художника, произведение которого показалось критику очень важным и нужным с точки зрения последовательного реализма».⁸ Писарев действительно подчеркивал это свое нежелание, потому что спорил по существу, как и Добролюбов. В «реальной критике» литературный разбор внутренне полемичен. В противном случае она не имела бы того литературно-эстетического и общественно-политического значения, о котором мы знаем. Вместе с тем литературные статьи Писарева отличаются от добролюбовских иным соотношением субъективного и объективного в критическом методе.

Заявляя прямо, что ему «нет дела» до взглядов писателя, Писарев, в сущности, как раз и интересуется авторскими убеждениями, тем, насколько они способствуют проведению точки зрения критика, выполнению его задачи. Ценность произведения измеряется в его критике, помимо актуальности проблем, ясностью авторского отношения к жизни, степенью его прогрессивности (см. I, 201). Хотя объективность, считает Писарев, «высшее достоинство эпического поэта», искусство без «просвещающей идеи» теперь невозможно. «Рассказчик должен раскрыть перед читателем свой процесс мысли» (I, 199). Так, предпринятое Писаревым в статье «Писемский, Тургенев, Гончаров» (1861) типологическое обобщение образов «лишних людей» предваряется открытой субъективно-личной установкой критика, формулирующей оценочно-гносеологический подход: «Для меня Тургенев и Писемский важны настолько, насколько они *разъясняют* явления жизни; следовательно, для меня всего интереснее отношения их к изображаемому ими типам» (I, 211, курсив мой, — К. З.).

слово». М., 1965; 2) Писарев: теория «реализма» и литературная критика. — Вопросы литературы, 1968, № 7; Демидова Н. В. Писарев. М., 1969; К о н к и н С. С. Эстетические и литературно-критические взгляды Писарева. Саранск, 1973 и др.

⁷ См.: Д а н и л е н к о И. Мастерство композиции статей Писарева о Тургеневе. — Учен. зап. Куйбышевского пед. ин-та, 1967, вып. 53; С и м к и н Я. Жизнь Дм. Писарева. Ростов н/Д, 1969, с. 255.

⁸ Т у н и м а н о в В. Принципы реальной критики. — Вопросы литературы, 1975, № 6, с. 183.

Рассмотрение сюжетно-композиционной и идейно-правственной связи героев (Рудин, Эльчанинов, Шамиллов) с другими персонажами романов «Рудин», «Боярщина», «Богатый жених» выявляет «практическую простоту отношения» авторов к личности героев и собственную оценку критика: «...ждать толчка не от них», И в основе обобщенной характеристики «лишних людей» уже не принцип социальной обусловленности, как, скажем, в статьях Добролюбова «Губернские очерки» или «Что такое обломовщина», а исполнение авторской задачи: «сбить с пьедестала пустого фразера» (I, 213). Писарев здесь, как и в других случаях, рассматривает произведение по отношению к субъективной системе оценок писателя — и своих. Ему важна новизна взгляда писателя, а «истинность жизни» — для ее обожания и проверки. Как верно отметил В. Туниманов, в критике Писарева «субъективный взгляд художника объявляется столь же ценным и практически полезным, как и запечатленная в романе „сырая“ картина жизни».⁹ Но Писарев не исследует мировоззрение, взгляды писателя в отвлеченно-теоретическом смысле (см. I, 277; II, 7—8; III, 141, 219; IV, 316). Как литературный критик он рассматривает авторское отношение в его художественном воплощении, оценивая в нем постижение «истинного общего смысла» изображаемого, способность автора «овладеть своим предметом», т. е. «переработать его силой зяждущей мысли». Идеал «истинного художника» не мыслится Писаревым без такой переработки: без нее нет творчества, есть лишь «списывание картинок с природы» (I, 213). Не случаен поэтому преимущественный интерес Писарева к литературе о героях времени, носителе ведущих тенденций общественного развития, к образу героя как «выражению личности автора» (I, 200), его идеи. «Мы сосредоточиваем все наше внимание на том, в чем видна молодость, свежесть и протестующая энергия, на том, в чем вырабатываются и зреют задатки новой жизни» (I, 238). Таким и явился для Писарева Базаров в романе Тургенева «Отцы и дети».

Роман замечателен, с точки зрения критика, отношением автора «к выведенным явлениям». Это «личное, глубоко прочувствованное», «согревающее объективный рассказ» отношение «даровитого художника и честного человека», не позволяющее ему скатиться до клеветы на явления, которым писатель не сочувствует, дает возможность критику увидеть «то, что просвечивает, а не то, что автор хочет показать или доказать» (II, 8), и в определенной мере влияет на характер анализа. «Мнения и суждения» Тургенева, «выраженные в неподражаемо живых образах», могущие послужить для характеристики старого поколения, в том

⁹ Там же, с. 182.

числе и самого Тургенева, ни рассматриваться, ни оспариваться Писаревым не будут, так как его интересует не старое поколение, а «тип настоящей минуты» — Базаров. А с точки зрения художественной полноты и «объективного содержания образа» («мнения и суждения» автора оценку получают, «приняты в соображение»: критик увидел и оценил жизненную достоверность образа, «вечный» смысл базаровского типа — воплощение переломности исторического момента. Потому он не воссоздает концепцию романа, в основе которого конфликт «отцов» и «детей», а сразу обращается к герою как явлению современной русской жизни, от полноты осуществления которого в действительности также зависит полнота его воспроизведения в литературе. «Неграциозность экземпляра» («новых людей» Писарев относит не только на счет антипатии Тургенева, но и на счет объективных условий жизни. Если, например, у Добролюбова в статье «Когда же придет настоящий день?» сопоставление всех других персонажей романа Тургенева с Инсаровым несет оценку русской жизни с точки зрения ее способности дать русского Инсарова, то писаревские сопоставления — Базаров и другие — направлено на раскрытие идейно-нравственного облика нового героя, характера его самосознания. Отталкиваясь от ограниченного авторского понимания этого явления русской жизни, критик показывает красоту нового типа личности, развешивает свой идеал, корректируя таким образом авторское отношение. Идеал критика, служа целью, вторгается в объективный анализ, становится его инструментом, с помощью которого углубляется жизненная достоверность художественного образа. Писарев воссоздает скрытый автором от глаз читателя процесс работы мысли героя, его внутреннюю психологическую жизнь, завершая дело художника. «Он в Базарове узнал себя и своих и добавил, чего не доставало в книге», — писал Герцен.

«Критик может соглашаться или не соглашаться с автором», — говорит Писарев, но обязан «рассмотреть и разобрать» «отношение художника к изображаемому предмету», во-первых, и «действительность выводимых им явлений», во-вторых. А кроме того, «критик должен рассмотреть этот предмет очень внимательно, обдумать и разрешить по-своему те вопросы, на которые наводит этот предмет, вопросы, которые едва затронул и, может быть, даже едва заметил сам художник» (I, 300). Он обязан иметь свой взгляд и высказать его. Подчеркивая личностное начало в критике, Писарев вовсе не возводил в принцип возможное в конкретных случаях использование художественного произведения в качестве «сырого факта». Все зависело от того, насколько художественное произведение отвечало эстетическому идеалу критика. Этот идеал близок добролюбовскому: «свободное претворение самых высших умозрений в живые

образы». ¹⁰ «Мы не требуем от художника мелкого обличения, но полагаем, что понимание жизни и ясные, сознательные и притом искренние отношения к поставленным им вопросам представляют необходимую принадлежность художника» (I, 243). «Свободное претворение» предполагало постижение художником связи «единичного случая с общими свойствами и чертами жизни» (I, 300), которое критик обязан «выверить». От степени этой свободы зависела и степень пересоздания критиком «художественной реальности произведения» в свете идеала, задач современности. В «Стоячей воде» произведения Писемского служат критику лишь материалом, «сырым фактом», чтобы «решить по-своему» подсказанные ими вопросы. В «Базарове» Писарев соотносит тургеневское понимание «идеальных стремлений» времени с собственным пониманием закономерностей русской жизни. Когда же Писарев обращается к «Что делать?» (или произведениям Помяловского, Слепцова), необходимость так или иначе отмежеваться от теоретических убеждений автора, возникающая в статьях о писателях противоречивой (или враждебной) тенденции (Тургенев, Толстой, Достоевский), отпадает. Роман «Что делать?» не принадлежит «к числу сырых продуктов нашей умственной жизни»: автор его вполне овладел своим предметом, проводит в романе «все свои теоретические убеждения» (IV, 9) — и отвечает идеалу критика. ¹¹ Новое в жизни, «задатки будущего, которые замечаются уже в настоящем» выяснены в романе до «определенности и красоты» (IV, 12). Критику нет необходимости устанавливать истинность художественного званья жизни или обнажать «сказывающееся» отрицание социальной несправедливости, он раскрывает в «Мыслящем пролетариате» (1864) сущность новой красоты, красоту нового понимания «человеческой природы» (IV, 42) и новых «отношений к людям» (IV, 39), красоту сознательного стремления к «светлому будущему» (IV, 49), свой социально-этический идеал.

Писаревский период «реальной критики» характеризуется значительным усилением в ее методе эмоционально-оценочного начала, которому и подчинено «изучение» предмета. В самом деле, если говорить несколько схематизируя, в критике дописаревского периода преобладали,

¹⁰ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 24.

¹¹ В романе Чернышевского «политическое выступало как эстетическое... в качестве структурообразующего центра произведения... Именно Чернышевский начал приучать эстетическое сознание своих читателей к непосредственно политическому искусству» (Иезуитов А. Н. Н. Г. Чернышевский и современность. — Русская литература, 1978, № 2, с. 9).

можно сказать, гносеологический подход, когда внимание сосредоточивалось на объективно-познавательной стороне художественного произведения, на верности изображения конфликтов, ситуаций и характеров с точки зрения их внутреннего смысла, создаваемого социально-историческими обстоятельствами. По этому в критике Добролюбова, например, ярко выражено стремление обнаружить детерминизм литературы жизнью, обусловленность «красоты» формы «красотой истины»¹² жизни. Принцип социальной обусловленности является ведущим в критике Добролюбова. Он умеет показать «социальные истоки» элементов художественной структуры и дать «социальное истолкование» художественной концепции. Писареву ближе другой вариант социального анализа, направленный не на выяснение противоречий социальной ситуации и положения человека, а на выявление перспектив движения жизни, состояния сознания человека, его идеалов. Он концентрирует внимание на социально-активной стороне произведения литературы, развивая возможную или действительно заложенную в нем силу воздействия. И чем больше художественное произведение способствует этой работе критика, тем выше его ценность, общественная и эстетическая. При всей субъективности Писарева художественный анализ в его статьях направлен на объективное содержание литературы. Этот основной признак «реальной» (Добролюбов), «реалистической» (Писарев) критики,¹³ сущность которой в раскрытии «глубинного содержания, внутренних потенциций произведения»¹⁴ в соотношении с действительностью, сохраняется на всех этапах развития критики Писарева. Вместе с тем избираемый им аспект анализа (авторское отношение) дает простор идеалу, нормативности. И здесь-то его критика «отпочковывается» от «реальной критики» Добролюбова, развивая те ее стороны, которые не могли быть развиты в добролюбовский период. Уже в анализе образа Базарова Писарев акцентирует принцип эмансипации личности. А добролюбовская идея о зависимости общественной активности человека от его пред-

ставлений о жизни, вытекавшая из характеристики «братцев обломовской семьи», становится у Писарева критерием оценки «лишних людей» и «новых людей», а затем и принципом критического анализа — принципом «движения мысли» (II, 390). С его помощью Писарев ориентирует литературу, читателя, критику не только на «составление и распространение правильных понятий о вещах» (Добролюбов), но и на превращение познания в социальное действие.

Принцип «движения мысли» и составляет главное отличие критики Писарева от критики Добролюбова, отличие, объективно обусловленное необходимостью осмыслить то новое, что давали жизнь и литература. Писарев видел суть и принципы своей критической деятельности и всей системы своих воззрений (теория реализма, оформление которой приходится на 1862—1864 годы) в борьбе с недостатком субъективности:¹⁵ самосознания, идеалов, выражая при этом полное несогласие со своим предшественником. Он высказал его впервые в известном споре по поводу образа Катерины. В статье «Мотивы русской драмы» (1864) главное не Островский и его пьеса, а точка зрения критика — Писарева — и точка зрения другого критика — Добролюбова — на «исторический момент». Писарев обходит художественную «постановку» (термин Писарева) образа Катерины, но учитывает его логику и опирается на его нравственно-психологическое содержание, разъясняя свою позицию: не сплывшие, решительные характеры нужны сейчас России, а сознание, сильный, развитый ум, без чего невозможно «перерабатывать эту жизнь и готовить переход к лучшим условиям существования» (II, 377). Писарев проводил идею необходимости в данное время знаний. . . Но *знаний как развития*, движения мысли, т. е. освобождения от ложных понятий, в том числе эстетических, от рутинных приемов и привычного склада мышления и обретения способности самостоятельно и правильно постигать «живую связь явлений», обретения новых идеалов. Пафос его критики в развитии социально-политического мышления читателя и писателя, в воспитании новой личности во имя решения вопроса о «голодных и раздетых», о свободе народа, глубже и обширнее которого вопроса нет (III, 105, 256).

Исследуя особенности развития революционно-демократической мысли, Г. Водолазов показал, что в конкретно-исторической обстановке 1863—1867 годов, периода спада общественной активности, «субъективизм» Писарева содержал в себе «элемент истины».¹⁶ Вместе с тем критик

¹² С т о л о в и ч Л. Природа эстетической ценности. М., 1972, с. 254.

¹³ В определениях сущности «реальной критики», данных в трудах В. Кулешова (История русской критики. М., 1972, с. 259), Б. Егорова (Очерки по истории русской литературной критики. Л., 1973, с. 143), Г. Соловьева (Эстетические воззрения Чернышевского и Добролюбова. Л., 1974, с. 268, 319), М. Зельдовича (Указ. соч., с. 33) и других исследователей, при всех спорных и бесспорных нюансах, ориентированность на объективное содержание художественного произведения признается главной.

¹⁴ З е л ь д о в и ч М. Указ. соч., с. 181.

¹⁵ Этот недостаток ощущал не только Писарев. О нем говорили Ап. Григорьев, Ф. Достоевский и др.

¹⁶ В о д о л а з о в Г. Г. От Чернышевского к Плеханову. М., 1969, с. 113.

не оставлял поля «объективно-исторического анализа»: «„писаревская“ и „добролюбовская“ тенденции не превращаются в совершенные антиподы, свое начало они берут из одного источника».¹⁷ Писарев стремился преодолеть «противоречие между элементами объективного анализа и субъективизма», уловленные им в критике Добролюбова. И хотя преодолеть до конца не удастся, в силу объективного несовпадения идеала и действительности, Писарев превратит критерий злободневности в принцип анализа, что существенно изменит сам анализ и всю структуру статей.

В традициях «реальной критики» Писарев относится к художественному произведению как к разомкнутой системе,¹⁸ «связанной с внехудожественной реальностью как в процессе возникновения, так и в процессе функционирования».¹⁹ В основе такого отношения лежит новая эстетическая система, новое понимание прекрасного, новый критерий эстетической ценности, когда красота, прекрасное не мыслится без истины, добра, пользы.²⁰ Но, стремясь быть «строже и последовательнее Добролюбова» (II, 366), Писарев не акцентирует перехода внехудожественного материала в художественный по «законам красоты». «Роль критика, проникнутого мыслями „Эстетических отношений“, — пишет он в статье «Разрушение эстетики», — состоит совсем не в том, чтобы прикладывать к художественным произведениям различные статьи готового эстетического кодекса» (IV, 433). Критерием «проверки» литературы жизнью он берет уровень идеологического осмысления действительности, уровень духовного развития общества. «Эстетический кодекс» своей критики Писарев выработывал, развивая в практике литературных разборов идею связи прекрасного в искусстве с его ориентацией на будущее, возможности которого таятся в настоящем. «Отношение внешней формы к внутренней силе»²¹ в художественном произведении определялось его способностью быть орудием познания и воздействия, а не «пассивным отражателем

жизни». «В былое время, — читаем в «Реалистах» (1864), — на первом плане стояла форма. . . Теперь, напрогив того, внимание читателей безраздельно направляется на содержание, т. е. на мысль. От формы требуют только, чтобы она не мешала содержанию» (III, 110, курсив мой, — К. З.). Писарев признает полезность эстетическим качеством формы, полезность в плане «сообразности» способа изображения с социально-политическими потребностями времени, с идеей «общечеловеческой солидарности». «. . . В руках писателей, имеющих свои собственные идеи, беллетристическая форма может еще, — считал Писарев, — принести обществу пользу» (II, 360).

Таким образом, руководствуясь идеей «движения мысли», Писарев рассматривает произведение не как замкнутый или внешне обусловленный предмет, а как явление воспринимаемое и воздействующее, в котором эстетическое мыслится не просто рядом в качестве «дополнения к идейно-познавательной стороне искусства, а. . . включает эти аспекты».²² Писарев не развивал специально общих вопросов эстетической теории. Ему был важен образ современного искусства, в котором эстетическое и политическое слиты воедино. Вот почему так значительна в критике Писарева категория современности, играющая определенную роль и в различении им самих аспектов эстетического анализа.

Содержание понятия «современность» раскрывается в процессе анализа конкретных произведений. Установление истинности изображения, художественной правдивости — первое правило «реального» критика, выводимое из основного положения «Эстетических отношений» Чернышевского и обязывающее «рассматривать каждое художественное произведение непременно в связи с той жизнью, среди которой и для которой оно возникло» (III, 433). Смысл эстетического анализа Писарев видит именно в выявлении жизненной правды художественного произведения, что делал в своих статьях Добролюбов и что делает он сам в статье «Сердитое бессилие» (1865), избирая, как он говорит, «против своего всегдашнего обыкновения» чисто эстетический подход (III, 219). Но для Писарева в критике главная не эта, а следующая задача — «рассуждать о жизненных явлениях, затронутых в романе» (III, 220). Однако вторая задача возможна, когда нет необходимости в решении первой. Произведение, лишённое познавательной ценности или несущее ложную идею, не могло быть объектом «реальной критики». «Реальной критике поддается не всякий писатель, а только правдивый отобразитель социальной действительности, совершающий в ней художественные откры-

¹⁷ Там же, с. 104—105.

¹⁸ В 1858 году Ап. Григорьев писал, что «чисто художественной критики, т. е. критики, которая смотрела бы на явления письменности как на нечто замкнутое. . . не только в настоящую минуту нет, да и быть не может» (Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967, с. 119).

¹⁹ Волкова Е. В. Произведение искусства — предмет эстетического анализа. М., 1976, с. 23.

²⁰ Своеобразие эстетики Писарева хорошо показано в статье Н. Чегуновой «Что разрушал „нигилист“ Писарев» (в кн.: Четунова Н. И. В спорах о прекрасном. М., 1977).

²¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. 9-ти т., т. 6, с. 312.

²² См.: Волкова Е. В. Указ. соч., с. 97.

тия, мощью своего таланта преодолевающий даже собственные пристрастия».²³ Выбор произведения уже служит своего рода эстетической оценкой. С чисто эстетической точки зрения можно подходить лишь к произведениям, которые для разговора о жизни не годятся ни в плане познавательном, ни в плане анализа авторской позиции. Так Писарев подходит к роману В. Ключникова «Марево». «Я слишком уважаю самого себя, — пишет критик, — чтобы вступать с г. Ключниковым в какие бы то ни было теоретические препирательства» (III, 219). Разбирая роман, он показывает, как тенденциозная заданность, ложность самой тенденции превращают живые образы в «кукол на пружинах». В мотивировках конфликта, сюжетных ситуаций, характеров он находит отражение не реальных жизненных связей, а рутинных представлений автора, «бессилие и узость понимания времени» и *современного человека*, который не может быть изображен без «серьезной деятельности юношеской мысли» (III, 233). Необходимость чисто эстетического подхода в данном случае объяснена также состоянием вкуса и эстетического сознания читающей массы, все еще не умеющей «отличать в литературных произведениях жизненную правду от риторической лжи», несмотря на огромную работу, сделанную «великим эстетиком» Белинским. Потому-то Писарев приходится «твердить зады», т. е. показывать «на практике, что это и как» — жизненная правда, вместо того чтобы «смело строить дальше на том прочном фундаменте, который заложен Белинским» (III, 219). Но вот автобиографическая трилогия Л. Толстого благодаря «глубокой художественной постановке образов» (I, 198) и современности проводимой автором тенденции открывает Писареву возможность в статье «Промехи незрелой мысли» (1864) «смело строить дальше», что означает «расчистку путей к будущему», «защиту и разъяснение всего строя наших понятий». Отметив современность трилогии (она в «глубине и свежести наблюдений и мыслей»), не высказывая писателю «ни похвал, ни порицаний», Писарев погружается в анализ «живых явлений, над которыми работала творческая мысль Толстого» (III, 141), и в соответствии с принципом «движения мысли» ведет «поверку» одного типа личности другим, одного мифосозерцания другим. Он признает верным авторское объяснение (оно видно в «психологических и бытовых фактах») неудачных попыток героев соединить мечту и действительность не только обстоятельствами, но и свойствами личности. Но корректирует это объяснение, не принимая замкнутости процесса самоусовершенствования героев на этической задаче, их «мысле-

боязни», потому что любого человека, уже поднявшегося над своей средой самым фактом нравственных исканий, может вывести к современному мышлению, новым идеалам лишь способность напряжением интеллекта одолеть «мертвящие принципы нравственной гимнастики» в «строгой школе положительной науки и полезного труда» (III, 184). С точки зрения подобной перспективы Писарев ставит Иртеньева выше Нехлюдова.

Как видно, повятие современности, несущее в себе связь идеала с жизнью, движение к будущему, «движение мысли», служит Писареву для измерения возможного или действительного соответствия произведения новым идеалам, перспектив времени. Если в случае с трилогией Толстого Писарев опирается на потенциал логического саморазвития образов, то в случае с диологией Помяловского, которого он относит к своим единомышленникам — «современным мыслителям», развивающим понимание человека как силы, активно воздействующей на общество, критик выверяет идейную последовательность автора в логике поступков героя его произведения. «Помяловский хотел представить в Молотове, — отмечает Писарев в статье «Роман кисейной девушки» (1865), — умного и развитого пролетария без всякой примеси сословных элементов или предрассудков», опирающегося «исключительно на силы своего развитого ума» (III, 190, 187). Однако в характере и поведении героя в отдельных эпизодах, как показывает Писарев, сказалось именно влияние сословных предрассудков, «очень мелких и буржуазных мысленок» (III, 208). Молотову недостает многих качеств, свойственных «сильным и мужественным реалистам новейшего времени» (III, 212). Помяловский «превходно понимает его бессилие и несостоятельность» (III, 205), но не их причины (см. III, 212). Правильное понимание причин, взаимосвязи явлений, т. е. истинность мышления автора, обеспечивает, по Писареву, единство эстетического и политического в романе В. Слепцова «Трудное время». В статье «Подрастающая гуманность» (1865) Писарев вступает в открытый спор с героем романа либералом Щетинным. Он превращает разбор содержания «Трудного времени» в социально-политическую характеристику затронутого Слепцовым явления. Цель «диалога» критика и героя — обнажить перед читателем изъяны либерального мышления, а через них и несовпадение идеологии либерализма с идеалом времени: «... таких учебников, в которых можно было бы справиться о причинах умственных и нравственных убогостей, до сих пор еще никто не составлял» (IV, 77). Бросив «беглый взгляд на основную причину разыгравшейся драмы» (IV, 53, курсив мой, — К. З.), Писарев увидел эту причину в предвзятости мышления героя, заемности его убеждений и, как следствие, безнравственности его посту-

²³ Развитие реализма в русской литературе, т. 2, кн. 2. М., 1972, с. 148.

ков. «Неужто вы в самом деле думаете, — обращается критик к Щетинину, — что будете получать ваши доходы за ваши агрономические труды, а не за то совершенно не зависящее от вас обстоятельство, что вам принадлежит известное пространство земли» (IV, 85). Публицистический прием прямого обращения критика к герою — это яркое проявление субъективности метода Писарева. Интересно, что здесь Писарев против обыкновения не развивает образ Рязанова, этот, как он сам говорит, «возлюбленный базаровский тип» (IV, 53). Он не занимается прямой пропагандой своего идеала, а обрисовывает пути к идеалу.

Метод критики вообще детерминирован не только объективно (предметом), но и субъективно — «мировоззренческими установками, целями, задачами исследования».²⁴ И если в добролюбовской критике развито преимущественно объективное начало (обусловленность метода объектом постижения), то Писарев сознательно выносит на первый план субъективное. «Постоянное и последовательное проведение того или другого мирозерцания в оценке всех текущих явлений жизни, науки и литературы называется в наше время критикою» (III, 278), — утверждает он в статье «Прогулка по садам российской словесности» (1865). Вместе с тем Писарев всегда подчеркивал связь своей критики, «принципа социально-политической утилитарности»²⁵ с данным «историческим моментом» (см. III, 189, 278, 439), в который он включал и определенные особенности литературы, помимо действительности и общественного сознания. «Проведение» варьировалось в каждом конкретном случае в зависимости от объекта постижения, но принцип «движения мысли», подчеркнутый в самом определении критика, выдерживался. «Все должно быть так, как оно есть в действительности. Согласен, — замечает Писарев. — Но если я недоволен тем, что я вижу вокруг себя, то и недовольство мое также должно быть и не может не существовать. Если мое недовольство наводит меня на ряд размышлений и поступков, то и размышления и поступки входят также в общий план природы» (III, 190). Писарев выделяет «движение мысли» на всех уровнях художественного произведения (объективно-познавательном, эмоционально-оценочном, художественно-образном), подчиняя оценку их задаче воздействия на читателя.

В «движении мысли» читателя, равно как и писателя, критика или героя лите-

ратуры, ему важна связь «частных впечатлений и мимолетных интересов» с «постоянными жизненными потребностями» (III, 292), т. е. в конечном счете с идеями революции и социализма. Не споря по частным вопросам, Писарев ведет анализ художественного произведения так, чтобы выявить эту связь в идейных устремлениях писателя или героя и вовлечь в критическую работу читателя. В статьях, написанных после 1865 года, начиная с «Подростающей гуманности», он ищет новые формы, которые позволили бы «направлять» читателя, «публику», не навязывая свой идеал, а приобщая к нему. В таких статьях, как «Генрих Гейне» (1867), «Образованная толпа» (1867), «Погибшие и погибающие» (1866), «Старое барство» (1868), этому служат диалоги, параллели, приемы обращения к читателю, изменившийся характер аналитического пересказа и т. д. Замечателен в этом смысле художественный разбор романа Ф. Толстого «Болезни воли» в статье «Образованная толпа». Здесь и идеалы критика, и характер нравственного сознания героя, отчетливо и тонко анализирующего «все главные фазы своего внутреннего развития» (IV, 201), и авторская тенденция обожжаются при соотнесении романа с жизнью с точки зрения действительного (в романе) и возможного (в статье) осмысления судьбы героя. Ницуть не заблуждаясь относительно художественных достоинств романа, Писарев принял протест Ф. Толстого против поверхностного рассмотрения явлений жизни и литературы, наклеивания готовых «ярлыков и вывесок», против догматического мышления, и в особенности его требование «изучения и анализа» (IV, 264, 266). Оно отвечало стремлению Писарева возбудить в обществе «критическую самостоятельность мысли» (Н. Шелгунов). Другая причина, по которой он признал современными «Болезни воли» Ф. Толстого, роман почти десятилетней давности, состояла в том, что после 1865 года Писарев переносит внимание с героя на не-героя, человека «толпы». «Осязательные интересы общества и личности» (IV, 263, 279) требовали от литературы и критики обращения к жизни «бессознательного большинства» или людей стихийного протеста. Писарев видел в этом указание на грядущее в настоящем возможности будущего. Он считал также, что достоинства «мыслящих людей» (IV, 268) убедительнее предстанут на фоне «бесцветных и несамостоятельных людей, составляющих большинство», на умы и волю которых «здоровая и честная литература» обязана действовать (III, 189). До сих пор литература, говорит Писарев, занималась личностью, которая «стояла выше всего окружающего» (IV, 266), теперь она должна предпринимать «полезный труд» по выдвижению на первый план «людей толпы». Писарев углубляется в противоречия, «двоегласие» действи-

²⁴ Крутоус В. Что есть критика? — Литературное обозрение, 1979, № 1, с. 23. См. также: Поляков М. Между историей и современностью. — Вопросы литературы, 1976, № 6.

²⁵ Плоткин Л. Д. И. Писарев. М.—Л., 1962, с. 172.

тельности.²⁶ «Так как критика должна состоять именно в том, чтобы в каждом отдельном явлении отличать полезные и вредные стороны, — пишет он, — то понятно, что ограничиваться цельными приговорами значит уничтожить критику или по крайней мере превращать ее в бесплодное наклеивание таких ярлыков, которые никогда не могут исчерпать значение рассматриваемых предметов» (IV, 199). Он исследует возможности и состояние массового сознания, в то же время воздействуя на него словом. Сочетание субъективно-личной установки с аналитическим началом: «реалистическая критика стоит на коленях перед святою наукою» (III, 300), — и объединяет выше-названные, такие разные по характеру эстетического анализа статьи.

На развитие вкуса к литературе, признанной социально-политической тенденцией, как залога политической зрелости читателя направлена статья Писарева «Генрих Гейне». В ней анализ взаимодействия творчества и убеждений, эпохи и личности писателя ведется с точки зрения связи эстетического и политического и подчинен идеи «правильного чтения». «Вы должны, — прямо обращается Писарев к читателям, — отделить светлые идеи от ошибочных суждений» (IV, 199). В отношении к Гейне, убеждения которого нуждаются в анализе и оценке, особенно важно, считает Писарев, обезопасить читателя от умственного рабства, научиться не ограничиваться «цельными приговорами», ибо «чарующая» прелесть гейневской поэзии, заключающаяся «в неотразимом обаянии личности» поэта, «заставляет нас забывать и прощать все» (IV, 209). А между тем в его творчестве не было «общего смысла и великой цели» (IV, 208), «мирового сюжета», т. е. мысли, которая овладевает всем существом, той идеи, в страстной и ожесточенной борьбе за которую люди только и могут быть счастливы (IV, 221). Гейне «весь составлен из внутренних разладов и непримиримых противоречий» (IV, 215). «Внутренняя целостность из страстной убежденности» выступает в статье Писарева критерием эстетической ценности: «... стройность, цельность и целесообразность составляют необходимые качества каждого замечательного произведения» (IV, 209). Но слабые стороны поэзии Гейне, следствие его политической незрелости, не осуждены и отвергнуты с высоты идеала критика, а рассмотрены в соотношении с временем, объяснены историческим смыслом эпохи. «Титан не виноват:

сюжета действительно и не было» (IV, 210). В этой статье, как ни в какой другой, Писарев достигает гармонии всех аспектов художественного анализа, объединенных на основе «движения мысли»: автор (идеи, чувства) — его творчество; автор — его эпоха; автор, критик — читатель.

К роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание» Писарев подходит также как литературный критик, а не публицист. Именно об этом он говорит в начале статьи, которое обычно цитируется исследователями как пример противоречивости Писарева. В отличие от других критиков, воспринявших роман преимущественно как «акт идейной борьбы»,²⁷ он не сводит рассмотрение художественного произведения к политической позиции автора. Писатель, считал Писарев, может передавать факты верно, а объяснять неудовлетворительно (см. IV, 316). Поэтому тезис критика: «Теория Раскольникова не имеет ничего общего с мирозерцанием современных развитых людей» (IV, 351), — обосновывается, раскрывается в ходе достойного добролюбивской «реальной критики» объективного анализа художественной «постановки» в романе образа Раскольникова. «Каждая мысль и каждый поступок» до совершения преступления «мотивированы в высшей степени удовлетворительно» (IV, 322), весь процесс чувств, размышлений, борьбы героя, человека незаурядного, развитого сознания, все «фазы психологического процесса» как на ладони (IV, 321). Глубокая социальная и психологическая обусловленность изображаемого позволила критику показать, что «невыносимо бедственное положение, несовместимое с развитым сознанием» является источником мыслей Раскольникова, источником определенного типа социального мышления.

Подытожив кропотливый анализ социальных причин, Писарев переключает внимание читателя на характер самосознания героя. Принцип «движения мысли» становится ведущим в критическом разборе. Критик проследживает соотношение истины и заблуждений, ложного и правильного отражения в сознании Раскольникова реальных объективных связей. Он указывает на «неодумывание», искажающее все понятия, представления, самосознание человека, как на характерную черту мышления героя Достоевского. И точно обозначает момент, когда Раскольников становится перед дилеммой: «убить или не жить совсем». По Писареву, и в дилемме, и в выборе сказалось «неодумывание»: «После письма, полученного от матери, все мысли до такой степени перепутываются в голове Раскольникова, что убийство превращается в его глазах не только в единственный выход, но даже в какой-то

²⁶ См.: Володин А., Карякин Ю., Плимак Е. Чернышевский или Нечаев? М., 1975, с. 227. На основании обстоятельного анализа деятельности критика исследователи делают вывод о «сосредоточении, углублении мысли критика, вступившего в новый, более высокий этап своей духовной эволюции».

²⁷ Там же, с. 236.

неумолимый долг» (IV, 342). «Недодумывания» и не прощает Писарев Раскольникову, с которого несвобода выбора, казалось бы, снимала вину за убийство старухи. Для «истинно мыслящих», считает критик, не выход то, что выбрал герой Достоевского под давлением обстоятельств. Вот почему степень свободы героя в выборе — вопрос, как подчеркивает Писарев, имеющий «очень важное и глубокое общественное значение» (IV, 325).

Далее критический разбор получает новый поворот. С помощью обобщений «обыкновенные люди» и «необыкновенные люди» Писарев ведет читателей к идеям «истинно мыслящих», к вопросам революционной теории. Идеал критика, «работавший» внутри текста, в анализе «одной частной судьбы», обнажается теперь в анализе различий между теорией Раскольникова и идеями «современно развитых людей», «высвечивая» неадекватное отражение разночинской идеологии в сознании героя (и автора, оставленного критиком в стороне). Детальное исследование «логических хитросплетений»,²⁸ истинного и ложного в движении мысли

²⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 7, М., 1973, с. 351—352 (примечания).

Раскольникова явилось отзывом на возникшую в условиях второй половины 1860-х годов потребность в правильном восприятии разночинством революционных идей.²⁹ В этом заключалось политическое значение литературно-критической статьи Писарева.

Из всего вышесказанного следует, что противоречие между борьбой Писарева за литературу с ярко выраженным субъективным началом и невниманием критика к «личным целям и взглядам» писателя преодолевалось в эстетическом анализе художественных произведений. Идеал критика (как идеал передового поколения и высшее выражение истины жизни), выступая инструментом анализа и критерием оценки, не разрушал определенного единства нормативности и историзма, благодаря чему литературные статьи Писарева несут в себе «элемент истины» и сохраняют свое значение по сей день.

²⁹ Об этом см. в книге «Чернышевский или Нечаев?», где статья Писарева интересно рассматривается с точки зрения проблем русского революционного движения 1860-х годов, в частности вопроса о подлинной и мнимой революционности.

И. Е. Бабушкина

РОМАН Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА» И РОМАН ФРЭНКА НОРРИСА «СПРУТ»

Проблема обобщения конкретных путей и открытия закономерностей, под знаком которых осуществлялось воздействие Л. Н. Толстого на развитие реалистического направления в американской литературе конца XIX—начала XX веков, еще ждет своего исследователя. Однако уже теперь можно с большой долей достоверности утверждать, что важнейшей гранью этого процесса являлось мощное гуманизирующее влияние творчества и личности Толстого на философско-эстетические основы творческого метода целого ряда писателей США тех лет. Лучшие американские писатели справедливо видели в Толстом мыслителя-гуманиста международного масштаба, гениальные творения которого вторгались в гущу философско-литературной борьбы.

Исключительное значение для писателей США имел тот факт, что великий русский реалист являлся противником широко известной в последние десятилетия XIX века в европейских странах (включая Россию) и пользовавшейся осо-

бой популярностью в Америке философии Герберта Спенсера (1820—1903). Толстой сознавал антидемократический и антигуманный смысл социологических построений этого английского философа.

Как известно, Спенсер был идеалистом позитивистского толка. В социологии он получил известность как один из творцов так называемой органической теории общества, согласно которой человеческое общество, подобно животному организму, подчинено биологическим законам, и поэтому отношения между классами, свойственные капитализму, якобы носят «естественный» и «вечный» характер. Спенсер был сторонником неправомерного применения дарвиновского учения о борьбе за существование и о естественном отборе в мире животных и растений к объяснению закономерностей общественного развития и отношений между людьми. Оправдывая социальные несправедливости капитализма, Спенсер отстаивал мысль о том, что в человеческом обществе в борьбе за существование выживают только «сильные» и «приспособлен-

ные» индивидуумы, более слабых же природа обрекла на вымирание.

Спенсерианский социал-дарвинизм в значительной мере сковывал развитие критического реализма в США в конце XIX—начале XX веков, являясь философской основой натуралистических устремлений целого ряда честных и талантливых представителей молодого поколения писателей США. Вопрос об отношении к спенсерианству для некоторых из них являлся поистине кардинальным. Известно, сколь значительным было влияние Спенсера на Д. Лондона (1876—1916) и Т. Драйзера (1871—1945).

Проблема отношения к кругу идей, связанных со спенсерианством, представляет большой интерес и при исследовании «особо сложной эволюции»¹ Фрэнка Норриса (1870—1902), одного из выдающихся американских критических реалистов. Советскому читателю Норрис известен прежде всего как автор антимонополистического романа «Спрут» («The Octopus», 1901), издававшегося у нас и на русском, и на английском языках.² В историю литературы США Норрис вошел не только как автор ряда значительных романов и рассказов, но и как смелый публицист-демократ, боровшийся за реалистический, высокоидейный роман. Его лучшие статьи представлены в сборнике «Ответственность романиста» («Responsibilities of the Novelist», 1903).

Идеалом великого писателя современности для Норриса был Л. Н. Толстой. В статье «Великий американский писатель», посвященной проблемам развития литературы в США, он мечтал о том, что в Америке появится второй Толстой.

Сложнейший роман «Спрут», в котором над основным, реалистическим планом повествования возвышается еще и романтический план, и по сей день вызывает споры среди его исследователей. До сих пор в нашем литературоведении не решен окончательно вопрос: считал ли Норрис — согласно принципам социал-дарвинизма — ту социальную борьбу, которая раздирала современное ему буржуазное общество, «вечной» или, напротив, он считал ее несомнимой с человеческой природой и, как результат этого, оправдывал идею народно-освободительной борьбы? На этот счет порою выражаются

разноречивые и даже взаимоисключающие суждения.³

Анализ влияния романа Толстого «Анна Каренина» на автора «Спрута» помогает глубже понять отношение Норриса к спенсерианскому социал-дарвинизму, а также и к изображенной им борьбе американского народа против гнета монополий.

* * *

Еще в 1948 году, анализируя влияние, оказанное Толстым на молодого Драйзера, М. О. Мендельсон писал о том, что «Толстой в известной степени удерживал Драйзера от поглощения стихией натурализма. . .»; «Драйзер почувствовал, что толстовский протест против эксплуатации и угнетения нельзя сочетать с. . . перенесением дарвиновской теории на человеческое общество».⁴ Исследователь подчеркивал огромное впечатление, произведенное на молодого Драйзера памфлетом «Так что же нам делать?», в котором Толстой «выступает против попыток оправдать буржуазный строй на основе позитивистского учения „о том, что человечество есть организм“, а также закона борьбы за существование „и вытекающего из него различия пород людских“». Все это, — приходит Толстой к выводу, — лишь служит „оправданием существующего освобождения себя одними людьми от человеческой обязанности труда и поглощения ими труда других“».⁵

Велико было влияние гиганта русской литературы и на Норриса, преклонявшегося перед гением и личностью Толстого. Вопрос о нарастании под влиянием Толстого гуманистических тенденций в лучшем произведении Норриса — романе «Спрут» — уже поставлен в работах В. Н. Богословского и Н. П. Макаровой. Эти авторы справедливо видят влияние Толстого в лишенном натуралистических черт изображении Норрисом любви фермера Аникстера к крестьянской девушке Хильме Три,⁶ в стремлении Норриса

³ Ср., например: Богословский В. Н. Фрэнк Норрис. — В кн.: Курс лекций по истории зарубежных литератур XX века. М., 1956, с. 473; Сауренко А. К. «Эпос пшеницы» Ф. Норриса. — Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та. Сер. филол. наук, вып. 28, № 212, 1956, с. 172; Самарин Р. М. Указ. соч., с. 337; Самохвалов Н. И. Американская литература XIX века. М., 1964, с. 544.

⁴ Мендельсон М. Сила правды. К вопросу о влиянии классической русской и советской литературы на американскую. — Знамя, 1948, № 1, с. 159.

⁵ Там же.

⁶ Макарова Н. П. Роман Фрэнка Норриса «Спрут». — Учен. зап. Кемеровского гос. пед. ин-та, вып. 1, 1956, с. 106—107; Богословский В. Н. Твор-

¹ Самарин Р. М. Проблема натурализма в литературе США и развитие американского романа на рубеже XIX—XX веков. — В кн.: Проблемы истории литературы США. М., 1964, с. 295.

² См., например: Норрис Ф. Спрут. Калифорнийская повесть. М., 1958. Далее ссылки на это издание даются в тексте; Norrgis F. The Epic of the Wheat. The Octopus. A Story of California. Moscow, 1962. Далее ссылки на это издание также даются в тексте с указанием: «The Octopus».

передать широту и размах народной жизни, поставить вопрос о социальном неравенстве.⁷

Однако дальнейшее изучение этого вопроса затруднено тем подходом к «Спруту», который мешает в полной мере разглядеть в нем тенденции, направленные против социал-дарвинизма. Вот почему по этому поводу необходимо сделать несколько предварительных замечаний более общего характера.

Согласно распространенному, но узкому истолкованию, «Спрут» — роман исторический. Между тем, хотя в основу его сюжета положен реальный эпизод борьбы калифорнийских фермеров-популистов против железнодорожной монополии, имевший место в 1880 году, историческая грань этого романа подчинена гораздо более широкому идейно-художественному контексту, обращенному к современности. Норрис писал, что «Спрут» явится большой работой «о Западе и Калифорнии. . . которые будут, в то же самое время, представлять всю Америку»,⁸ заявлял о своем намерении сказать в «Спруте» «последнее слово о железнодорожном вопросе», подойдя к нему «со всех точек зрения — социальной, аграрной, политической. . .»⁹ «Спрут» и явился романом синтетическим, связавшим в единый узел целый комплекс проблем современности, т. е. рубежа столетий. Это — роман-размышление о судьбе Америки в критический для нее момент, когда страна вступала в эпоху империализма.

Немалые затруднения для правильного прочтения романа Норриса представляет и унаследованная от тридцатых годов тенденция преувеличивать влияние на автора «Спрута» творческого метода Золя. Между тем, если взглянуть на образ Пшеницы непредвзято, то станет ясно, что тяготеет он не столько к вещным образам-символам Золя, сколько к художественной манере американских романтиков. Сложностью внутренней структуры, многогранностью, едва уловимыми переходами от простого значения к символическим звучаниям с философским подтекстом он напоминает образ океана в романе американского романтика Г. Мелвилла «Моби Дик» (1851). Образ Пшеницы — это романтический в своей основе всеобъемлющий образ-символ, воплощающий представление Норриса о поступательном ходе истории и основанный на его философских, социологических, нравственных убеждениях, а также предвидениях, касающихся грядущей судьбы

его страны и даже человечества в целом.¹⁰

Лишь восприятие романа во всем его объеме дает ключ к решению поставленного вопроса об отношении автора «Спрута» к социал-дарвинизму и позволяет в полной мере услышать антисоциал-дарвинистское звучание романа, так ярко воплощенное, например, в нравственной эволюции Аникстера.¹¹ Только тогда становится ясен и смысл сложного по своей философской основе эпизода романа — своего рода «камня преткновения» при решении проблемы отношения Норриса к социал-дарвинизму — эпизода встречи поэта Пресли, чей образ играет в «Спруте» важнейшую идейно-эмоциональную и композиционно-связующую роль, с железнодорожным магнатом Шеллгримом. Смысл разговора этих персонажей, принадлежащих к двум противоположным лагерям, едва ли можно понять до конца, рассматривая эту сцену изолированно. Она связана в единый смысловой узел как с предыдущими сценами — убийством фермеров и митингом, так и с последующими эпизодами романа, в которых Норрис применяя прием параллельно перемежающегося изображения, контрастирует сцены пира во дворце железнодорожного магната — с одной стороны, и сцены голодной смерти жены бедного арендатора Гувена, убитого ставленником железнодорожной монополии, — с другой.

Разговор Пресли с Шеллгримом построен таким образом, что в нем наличествуют два разных смысловых уровня, связанные с двумя важнейшими мыслями, воплощенными в романе. Смысловая двойственность этого эпизода подчеркивается тем, что слово «пшеница», равно как и слово «железная дорога», дается в нем то с маленькой буквы, то есть в их обычном значении, то с большой, а это означает, что им придан еще и символический смысл.¹² Одна из смысловых граней в аргументации Шеллгрима — утверждение мысли об исторической неизбежности возникновения монополий в ходе прогресса. «Разве может кто-нибудь остановить рост Пшеницы? Вот точно таким же

¹⁰ Подробнее об этом см. в статье: Б а б у ш к и н а И. Е. Философско-эстетическая функция образа Пшеницы в романе Фрэнка Норриса «Спрут». — В кн.: Научные труды Московск. гос. ин-та международных отношений. Вопросы яз. и лит. по проблемам западных языков. Филологический вып., № 10. М., 1973, с. 26—43.

¹¹ Подробнее об этом см. там же, с. 32—37.

¹² Эта важная особенность данного эпизода (как и некоторые иные грани романа), к сожалению, не получила адекватного отражения в русском переводе «Спрута». В подобных случаях ссылки даются на оригинальный текст в переводе автора статьи.

чество Фрэнка Норриса. — Учен. зап. М.О.И., т. XXIV, вып. II, 1955, с. 85.

⁷ Б о г о с л о в с к и й В. Н. Творчество Фрэнка Норриса, с. 89.

⁸ Цит. по: W a l k e r F. Frank Norris. New York, 1932, p. 239.

⁹ Ibid., p. 244.

образом и я не могу остановить Железную дорогу», — говорит Шелгрим («The Octopus», с. 534). Эта мысль отражает взгляд самого Норриса.

В свете интересующего нас вопроса об отношении Норриса к спенсерианскому социал-дарвинизму и о соотношении образа Пшеницы с идеей народно-освободительной борьбы гораздо важнее вторая смысловая грань аргументации. Если, читая аргументацию Шелгрима, воспринимать образ Пшеницы в его простом биологическом значении — а именно с такого понимания слова «пшеница» Шелгрим и начинает свой монолог, — то перед нами типичная спенсерианская аналогия между биологическим законом роста и социальным явлением — развитием сети железных дорог. Эта аналогия ведет Шелгрима к умозаключениям также в духе социал-дарвинизма: к снятию ответственности с монополистов за их преступления и к оправданию эксплуатации. «Люди во всем этом играют ничтожную роль», — внушает он Пресли (с. 373). И вот с этой-то аргументацией Шелгрима Норрис яростно полемизирует. Он бьет ее не столько логической контраргументацией, сколько образной логикой охарактеризованных выше знаменитых сцен контрастов, утверждая идею бесчеловечности политики эксплуатации, а вместе с тем и оправданности народно-освободительной борьбы. Антисоциалдарвинистское звучание этих сцен строится по принципу крещендо. Сначала это — авторский монолог, призванный пробудить сочувствие к обездоленным, к слабым (ах, эта *via dolorosa*. . .). Затем, повествуя о голодной смерти миссис Гувен, Норрис осуждает тех, кто руководствуется принципом выживания наиболее приспособленных. «Что было им до нее, наименее приспособленной, неспособной выжить. . .» («the unfit, not able to survive») («The Octopus», с. 552). Затем следует гипербола, символизирующая противоестественность политики эксплуатации, осуществляемой монополистами: пирующие во дворце леди превращаются в гарший, терзающих человеческую плоть. И наконец, крещендо завершается прощанием: «Да, народ *восстанет* когда-нибудь. . .» («The Octopus», с. 564). Признавая историческую непреложность возникновения монополий в процессе роста Пшеницы, т. е. поступательного хода истории, Норрис, вместе с тем, в историческую перспективу включает идею неизбежности народно-освободительной борьбы. Отзвук этой идеи слышен и в финале романа, где говорится, что Пшеница прокладывает себе путь к истине «через лужи крови у оросительного канала» (с. 424—425).

Историческая ограниченность не позволила Норрису с правильных научных позиций осмыслить факт возникновения монополий. Это не могло не вести писателя к некоторой фетишизации экономи-

ческих законов, к мифологическим представлениям об истории. Он не знал конкретных путей подлинного освобождения народа. Противоречивость представлений Норриса о законах, управляющих судьбами людей, наложила некоторый отпечаток и на его восприятие народно-освободительной борьбы. Но побеждает его вера в необходимость революционного действия и в возможность общественного переустройства.

В противоборстве с социал-дарвинизмом — в этом важнейшем «нерве» «Спрута» — как раз и проявляется новый аспект влияния Толстого на зрелого Норриса.

Не может быть сомнения в том, что Норрис, проявлявший блестящие качества литературного вожака, читал все важнейшие произведения Толстого, переведенные к тому времени на английский язык, включая «Воскресенье». Однако в статьях о литературе он из всех книг своего мира упоминает лишь «Анну Каренину». Создается впечатление, что Толстой имел значение для него прежде всего как автор данного романа. В этой связи естественно возникает вопрос: какая грань романа «Анна Каренина», какой из великих вопросов, поставленных в нем, обладал для писателя такой направленности, как Норрис, наибольшей притягательной силой?

Норрис справедливо видел в этом «семейном романе» произведение, в котором великий русский гуманист дал свое решение острейших коренных проблем философского осмысления действительности. Для него этот роман был «романом века», и американский писатель сумел уловить его глубокое антипозитивистское звучание. Именно эта грань содержания «Анны Карениной», видимо, и обладала наибольшей притягательной силой для Норриса.

В доказательство коснусь двух тем: во-первых, темы духовной эволюции Константина Левина в сопоставлении ее с эволюцией поэта Пресли из романа «Спрут» и, во-вторых, — темы железной дороги.

В тот период, когда в России все «переворотилось» и только укладывается, вопрос о том, как сложатся отношения между людьми в этих условиях остро волнует Константина Левина. И если внимательно проследить историю его духовных и идейных исканий, то станет ясно, что они идут как бы в борении со спенсерианским социал-дарвинизмом. Знакомясь с мыслями Левина относительно судеб народов России, мы узнаем, что он не принимает Спенсера. А в самом конце романа Катавасов, приехавший побеседовать с Левиным, спрашивает его: «Спенсера прочли?» — «Нет, не дочел», — сказал Левин. — «Впрочем, мне он не нужен теперь». — «Как так? Это интересно. Отчего?» — «То есть я окончательно убедился, что разрешения зани-

мающих меня вопросов я не найду в нем и ему подобных»¹³

В финальных размышлениях Левина явственно слышится полемика со спенсерианством вообще и социал-дарвинизмом — в особенности. Вот фрагменты из них: «Организм, разрушение его, неистребимость материи, закон сохранения силы, развитие. . . Слова эти и связанные с ними понятия были очень хороши для умственных целей; но для жизни они ничего не давали. . . Разумом, что ли, дошел я до того, что надо любить ближнего и не душить его? . . . Разум открыл борьбу за существование и закон, требующий того, чтобы душить всех, мешающих удовлетворению моих желаний».¹⁴

Интересно отметить, что протест Левина против разрыва связей между людьми в эпоху ускоренного развития в России капиталистических отношений — разрыва, возводимого социал-дарвинизмом в закон, — находит свое соответствие и в сюжетной линии Анны. В наиболее обнаженной форме он выражен в последние часы ее жизни, когда, уже на пути к Обираловке, видя все «в том пронзительном свете, который открывал ей теперь смысл. . . людских отношений», она останавливается на мысли: «Борьба за существование и ненависть — одно, что связывает людей».¹⁵

Всей логикой своей сложной эволюции — будь то счастливейшие моменты полного сближения с народом, будь то искания в сфере социального мышления и практической деятельности — Левин выступает как антипод идеологам социал-дарвинизма.

Среди образов романа «Спрут» толстовскому персонажу явно созвучен образ поэта Пресли. Именно на нем, на его духовной эволюции в наибольшей мере лежит отблеск внутренних исканий Константина Левина. По-видимому, Толстой помог Норрису определить свое отношение к социал-дарвинизму. И отсюда — заметные сближения, а порой — даже совпадения в судьбах героев обоих романов. Будучи серьезным писателем, Норрис едва ли пошел бы по пути поверхностных заимствований деталей сюжета. Все дело в том, что Толстой отвечал глубоким внутренним потребностям духовного развития Норриса.

Оба персонажа — и Левин и Пресли — в значительной мере автобиографичны и им присуще что-то общее в масштабе их духовных и социальных устремлений и в том накале чувств и напряжении мысли, которые этим устремлениям сопутствуют.

Вся логика развития честной натуры Пресли ведет его к сближению с народом. Став свидетелем драмы, разыгрываю-

щейся на полях Калифорнии, Пресли все яснее осознает, что его страна перешла в какую-то иную стадию развития. И хотя стадии качественно отличны одна от другой: в России — бурное развитие капитализма, в США — уже переход к эпохе империализма, но и здесь, и там — переход в новое качество и в связи с этим мучительнейшие раздумья обоих персонажей о судьбах Родины. Подобно Левину, Пресли переходит от одного этапа идейных исканий к другому, все глубже и глубже постигая античеловеческую сущность социал-дарвинизма — детища столь влиятельной тогда позитивистской философии.

По мере того как «ненависть» к железной дороге охватывала все его существо, Пресли с «необыкновенным энтузиазмом» принимает «атаковать» вопрос о социальном неравенстве. Любопытен новый круг его чтения. Первый объект «атаки» — как и у Левина — книги позитивиста Милля. Помимо Милля названы пять имен — Мальтус, Юнг, А. С. Пушкин, Генри Джордж, Шопенгауэр. Результатом чтения было «смешение противоречивых идей, он чувствовал себя больным от страшного напряжения» (с. 198). С этой точки зрения особенно интересны пары имен: Милль и Мальтус, Пушкин и Генри Джордж. Не являются ли они своеобразными «псевдонимами» двух других, столь хорошо знакомых Норрису мыслителей — Спенсера и Толстого? Ведь социальные взгляды Спенсера являются по сути дела соединением основ позитивизма (Милль) с основами мальтузианства. С другой стороны, было бы трудно объяснить появление в этом списке имени Пушкина, если не иметь в виду, что имя это встречается в памфлетах Толстого «Что такое искусство?» и «Так что же нам делать?», в которых так силен дух анти-социалдарвинизма. С Толстым для Норриса, по-видимому, ассоциировалось и имя американского экономиста и общественного деятеля Г. Джорджа, который резко критиковал Мальтуса и учением которого о едином земельном налоге так живо интересовался Лев Толстой. Такова наша гипотеза.

Пережив вместе с фермерами всю их трагедию, закончившуюся гибелью его лучших друзей, Пресли уже с гораздо большей долей критичности и недоверия воспринимает проповедь социал-дарвинизма. «Попробуйте теперь перед нами разводить свои теории, перед нами, фермерами, перед теми, кто пострадал, перед теми, кто знает. Попробуйте говорить нам о „правах капитала, о целесообразности трестов“, о „равновесии между классами“» («The Octopus», с. 498). Фразу «равновесие между классами» («equilibrium between the classes») Норрис дает в кавычках. Это, несомненно, цитата из Спенсера, ведь именно Спенсер был одним из родоначальников представления о равновесии как начале и конце всякого движения и именно Спенсер считал

¹³ Толстой Л. Н. Анна Каренина. М., 1970, с. 673.

¹⁴ Там же, с. 659, 668.

¹⁵ Там же, с. 639.

«вредными» попытки вывести общество из «спасительного» равновесия революционным путем. Пресли называет такие идеи «хитроумными» (*ingenious*), подобно тому как Левин называет идеи позитивистского толка «плутовством» и «мошеничеством» ума.¹⁶

Ни Левин, ни Пресли, ни те, кто создали эти образы, не знали истинных путей освобождения народа. Практическую деятельность Левина сам Толстой называл «нескладной».¹⁷ Этот эпитет вполне приложим и к действиям Пресли. Но тем не менее практический опыт придает еще больший накал последующим идейным исканиям обоих персонажей, связанным с вынесением окончательного приговора социал-дарвинизму.

В последних главах романа Константин Левин — «счастливый семьянин, здоровый человек» — был близок к самоубийству. Такова была острота его духовного кризиса в результате усвоения им как естественником в годы учебы в университете и в последующие годы, так называемых «новых убеждений», замешанных на спенсеризанской философии. И только в результате выстраданного им полного и окончательного отторжения от себя спенсеризанских идей как несовместимых с человеческой природой, человеческой совестью он вновь обретает самого себя. Сколь бы ни была слаба положительная программа Левина, обратившегося к религиозным представлениям, она дана Толстым как антитеза бесчеловечному социал-дарвинизму Спенсера, как утверждение «законов добра» в отношениях между людьми.

Предельное напряжение умственных и нравственных сил испытывает на протяжении последних глав романа и Пресли. Норрис ведет своего персонажа через новые мучительные сомнения — он оказывается в острой идейной конфронтации с самым железнодорожным монополистом Шелгримом. И тем замечательнее вся последующая художественная логика романа. Через конфронтацию иного плана — описанных выше замечательных сцен контрастов — Пресли подводится к окончательному решению вопроса о социальном неравенстве — решению, которое противостоит различному роду аргументациям социал-дарвинизма: «Фермеры были убиты... чтобы эти люди, Джерард и его семья, были сыты по горло. Они жирели на крови народа...» (с. 395).

Существен и образ железной дороги — как в романе «Анна Каренина», так и в романе «Спрут». Исследователи творчества Толстого убедительно показали, что образ этот в «Анне Карениной» помимо своего прямого значения наделен еще и символическим смыслом, который напоен сложным подтекстом. Подтекст этот выражает отрицательное отношение Тол-

стого ко всему тому страшному для России, что несло с собой развитие капиталистических отношений. Когда Левин пишет книгу, размышляя о судьбах России, то он прежде всего протестует против развития сети железных дорог. Он обрушивается на «ненормально привитую России внешнюю цивилизацию, в особенности пути сообщения, железные дороги».¹⁸ В жизни Анны и Левина железная дорога фатально появляется в сопровождении мотива смерти и темноты. Анна — воплощение истинной жизни и красоты — погибает на железной дороге. Ее конец предречен смертью стационного служащего. В вагоне железной дороги приходят мысли о смерти и Левину, который верен себе до конца в стремлении «дойти до корня» в своих исканиях смысла жизни. «... Я знаю, что скоро умру»,¹⁹ — говорит он Щербацкому. Однако, что касается Стивы Облонского — человека легковесного и беспринципного, — то он приспосабливается к железной дороге; пройдя сквозь цепь унижений, он поступает на службу в железнодорожное ведомство.

Действительно, железная дорога в «Анне Карениной» — образ какого-то страшного нароста на теле государства, метастазы которого проникают в самые дальние уголки частной жизни людей. И примечательно, что одной из типичнейших для Спенсера аналогий между «принадлежностями прогресса как в животных, так и в обществах» является аналогия между кровеносными сосудами животного и железными дорогами в обществе. «Железные дороги, — пишет Спенсер, любясь развитием капиталистических отношений в Англии, — представляют нам... первое специализирование по части направления токов... наподобие артерий и вен вполне развитого животного».²⁰ В противовес Спенсеру, Левин пишет в своей книге о судьбах России: «Так же как одностороннее и преждевременное развитие одного органа в животном помешало бы его общему развитию, так для общего развития богатства в России... пути сообщения... сделали вред».²¹ Более того, Левин ставит вопрос о роли железнодорожных богачей в жизни общества, разоблачая их как эксплуататоров. Когда во время охоты Левин и Облонский ночуют у мужика в сеном сарае, Облонский с восторгом рассказывает «про прелесть охоты у Мальтуса». «Мальтус был известный железнодорож-

¹⁸ Там же, с. 408 (ср.: Е р м и л о в В. Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина», М., 1963, с. 74).

¹⁹ Там же, с. 299.

²⁰ С п е н с е р Герберт. Научные, политические и философские опыты. Под ред. Н. Л. Гиблина, т. I, вып. 1—2. СПб., 1866, с. 446.

²¹ Т о л с т о й Л. Н. Указ. соч., с. 408.

¹⁶ Там же, с. 668.

¹⁷ Там же, с. 662.

ный богач», — пишет Толстой (фамплию Мальтус Толстой выбрал, конечно, не случайно). «Не понимаю тебя, — сказал Левин, поднимаясь на своем сене, — как тебе не противны эти люди... эта роскошь? Все эти люди... наживают деньги так, что при наживе заслуживают презренье людей... а потом бесчестно нажитым откупаются от... презренья».²² И далее Левин развивает мысль о «наживе без труда».²³

В романе «Спрут» Норрис также проводит аналогию между железными дорогами и кровеносными сосудами. И трудно отделаться от мысли, что в этом — отзвук влияния Спенсера. Но какое переосмысление дает Норрис! Описывая карту Калифорнии с сетью железных дорог, Норрис тоже говорит о ней как о «настоящей системе кровообращения». И тут же, вслед за Толстым, делает акцент на том, что железнодорожные монополии несут зло трудящемуся человеку. «Казалось, кровь всего штата была высосана до капли, и на этом бледном фоне резко вздувались красные артерии чудовища, напитанные до предела, разбухшие от крови... какой-то нарост, гигантский паразит на теле всего штата» (с. 186). Норрис также показывает, как щупальцы железной дороги-спрута по-разному определяют судьбы людей в зависимости от их социального положения и характера. В то время как прямой и честный Гаран Деррик погибает вместе с другими фермерами, его брат, беспринципный Лيمان Деррик, приспособляется к «железной дороге» и выплывает на авансцену поли-

тической жизни Калифорнии. Очень вероятно, что рассказ Стивы Облоцкого о роскошной жизни железнодорожного богача Мальтуса, а также картины социальных контрастов, так ярко показанные Толстым в памфлете «Так что же нам делать?», являются тем идейным зерном, из которого, оплодотворенные американской почвой, выросли знаменитые сцены контрастов в романе «Спрут».

Конечно, образ железной дороги в «Спруте» имеет в значительной мере иную смысловую наполненность, чем в «Анне Карениной». Созданный уже в эпоху империализма, образ этот в большей степени, чем у Толстого, является отражением экономического закона, символизируя роль монополий в жизни развитого капиталистического государства. Во многом отличен он и по своему эстетическому выражению: зло, чинимое железнодорожными монополиями, представлено в романе Норриса целой цепочкой образов, являющихся художественными аналогами друг друга.²⁴

Однако не может быть сомнения в том, что гений Толстого помогал Норрису преодолевать труднейшую преграду на его пути к критическому реализму — антигуманность в позитивистском взгляде на общество и человека. Он учил американского писателя уменью ясно видеть и страстно осуждать бесчеловечную суть отношений в буржуазном обществе, построенном на эксплуатации широких народных масс, уменью передавать духовный рост личности, напряжение ищущей мысли, тревогу совести.

²² Там же, с. 493.

²³ Там же, с. 494.

²⁴ Подробнее см. об этом: Б а б у ш к и н а И. Е. Указ. соч.

НЕИЗДАНЫЕ АВТОГРАФЫ А. П. ЧЕХОВА

(ПУБЛИКАЦИЯ С. З. ЛУЩИКА)

В личном собрании автора настоящей статьи имеется письмо А. П. Чехова, точнее — не письмо, а почтовая открытка с короткой деловой запиской. Но поскольку Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах, выходящее в настоящее время, предусматривает публикацию всего эпистолярного наследия Чехова, представляется необходимым ввести в научный оборот и это маленькое письмо.

«Дорогой Александр Митрофанович, сегодня деньги получил из Конторы театральной; большое Вам спасибо за готовность хлопотать.

Желаю Вам всего хорошего, крепко жму руку. Будьте здоровы.

Ваш А. Чехов

3 марта 1903 г.»

На обороте:

Петербург

Александру Митрофановичу Федорову
Разъезжая 7, редакция журнала «Мир Божий».

Содержание письма легко расшифровывается другими письмами А. П. Чехова, отправленными в ближайшие к 3-му марта дни, а также ответами на них.

22 февраля Чехов пишет жене: «Теперь, у меня начинается казнь египетская: это получение из казенной конторы гонорара за „Чайку“. Нет никакой возможности получить... Куда-то, по-видимому, надо приклеить марку в 60 или 80 к., а куда — неизвестно».¹

На другой день, 23 февраля Чехов пишет Федорову в Одессу: «... напишите, каким способом Вы получили гонорар из казенного театра, какое прошение посылали и проч. и проч. Что туда надо писать?»²

Федоров отвечает 26 февраля: «Ваше письмо... застало меня как раз накануне отъезда... На вопрос Ваш о получении гонорара из Импер. театр. точного ответа дать не могу. Я получаю деньги лично... Если хотите, я по приезду в Пбурж похлопочу о скорейшей высылке Вам денег. Только черкните тогда два слова на Мир Бож.»³

Первого марта Чехов просит И. М. Кондратьева, секретаря Общества русских драматических писателей и оперных композиторов в Москве: «... не откажите сделать распоряжение о высылке мне гонорара...»⁴

Эту же просьбу Чехов повторит 2 марта: «К письму моему, посланному вчера, я забыл добавить просьбу выслать деньги переводом через Московский купеческий банк».⁵

И наконец, 3 марта в публикуемой открытке: «... сегодня деньги получили».

Фамилию А. М. Федорова сегодня помнят только литературоведы, широким слоям читателей он практически неизвестен. В начале же столетия этот прозаик, поэт, драматург был довольно популярен. С 1896 по 1920 год Федоров прожил в Одессе, но его романы, рассказы и сборники стихов издавались в Петербурге и Москве, пьесы шли в столичных и провинциальных театрах.

Чехов познакомился с Федоровым в Одессе в феврале 1901 года, возвращаясь из Флоренции в Ялту. Позднее они встречались в Москве и Ялте. Их отношения освещены в комментариях к письмам Чехова в его собраниях сочинений. Опубликованы воспоминания Федорова и его жены Л. К. Федоровой о встречах с Чеховым.

Кроме открытки в том же собрании имеется еще один автограф А. П. Чехова — конверт от письма А. М. Федорову. Надпись на конверте:

«Одесса,
Его Высокоблагородию
Александр Митрофановичу Федорову,
По М. Фонтанской дор.,
дача Халайдждогло».

Почтовые штемпели:
на лицевой стороне:
«Ялта Таврич. 24. II. 1903»
(два штемпеля);
на обороте:
«Одесса 25. II. 1903».

Очевидно, это конверт от цитированного выше письма Чехова из Ялты от 23 февраля 1903 года, оригинал которого хранится сейчас в ЦГАЛИ.⁶

Конверт позволяет исправить досадные ошибки в недавно изданном семнадцатом томе Полного собрания сочинений и писем А. П. Чехова в 30-ти томах, где запись адреса Федорова воспроизведена следующим образом: «Федоров Александр Митрофанович [Преображенская, д. Вучетича] по М. Фонтанской дор., дача Хакойдждогло».⁷ В указателе имен того же тома сказано: «Вучетич, петербургский домовладелец»;⁸ «Хакойдждогло, владелица дачи под Петербургом, на которой жил писатель А. М. Федоров».⁹

Налицо сразу три ошибки: 1. В Адресной книжке Чехова неправильно прочитана фамилия — не «Хакойдждогло», а Халайдждогло. На публикуемом конверте эта фамилия написана рукой Чехова абсолютно четко. 2. Вучетич — не «петербургский» домовладелец, а одесский. 3. Дача Халайдждогло находилась не «под Петербургом», а в Одессе, это также написано на конверте рукой Чехова.

В момент знакомства с Чеховым в феврале 1901 года Федоров жил в Одессе на улице Преображенской (ныне — Советской Армии) в доме № 2, принадлежавшем тогда Вучетичу. Чехов вписал такой адрес в свою Адресную книжку, а затем вычеркнул и заменил новым — «... дача Халайдждогло».

Этот адрес Федорова появляется впервые в его письме Чехову от 25 октября 1901 года: «Одесса, Дача Халайдждогло, № 7 по М. Фонтанской д., Отрадный пер.».¹⁰ Затем он повторяется еще в четырех письмах 1901—1903 годов. Встречаем этот же адрес и во многих других источниках, например в каталогах выставок южнорусских художников в Одессе (Федоров занимался и живописью), вплоть до 1913 года. С 1913 года Федоров постоянно живет в собственном

⁶ ЦГАЛИ, ф. 519, ед. хр. 105 (Федоров А. М.).

⁷ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т., Соч. в 18-ти т., т. 17. М., 1980, с. 192.

⁸ Там же, с. 475.

⁹ Там же, с. 513.

¹⁰ ГБЛ, ф. 331, Чехов, картон 61, ед. хр. 17. Микрофильм 5-80.

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем, т. 20. М., 1951, с. 52.

² Там же, с. 55.

³ ГБЛ, ф. 331, Чехов, картон 61, ед. хр. 17. Микрофильм 5-80.

⁴ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем, т. 20, с. 61.

⁵ Там же, с. 62.

доме, далеко за городом, но опять же у моря, в районе так называемой Дачи Ковалевского (теперь здесь Дом творчества Союза писателей).

Нынешним владельцем автографы А. П. Чехова приобретены в 1950-х годах при распродаже большой коллекции Ф. С. Олейникова, незадолго перед тем умершего. Федор Семенович Олейников (свою фамилию он писал по-разному: то Олейников, то Олейник), мелкий железнодорожный служащий, говорят — весовщик, начал собирать автографы еще до революции и продолжал разыскивать их на протяжении всей жизни. После его смерти автографы разошлись по частным собраниям.

В коллекции Олейникова выявлена группа материалов, безусловно восходящих к архиву Федорова: несколько рукописей и фотографий самого А. М. Федорова, рисунки его сына-художника В. А. Федорова, письма Федорову от разных лиц и др. На некоторых — пометки коллекционера. Приведем любопытную запись Олейникова на листке, приложенном к автографам Куприна:

«Куприн Александр Иванович

1. Его стихи, написанные в альбом писателю Федорову, переданные послед-

ним в мою коллекцию, напис. 1901 г. 2. Конверт, написанный его рукой, полученный тоже от писателя Федорова 8.VI.1918 г.»¹¹

Конверт датирован 1905 годом. Обратим внимание — снова только конверт, без письма. Судя по аналогичным записям, в тот же день Федоров дарит Олейникову также открытку И. А. Бунина 1907 года и рукопись стихотворения В. Катаева 1916 года. Старожилы рассказывают, что Олейников был фанатичным собирателем и настойчиво выпрашивал автографы для своей коллекции у всех местных и приезжих «знаменитостей». Представляется вероятным, что Федоров мог подарить докучливому просителю эти, незначительные для него по тому времени, открытки и конверты Чехова, Бунина и Куприна, оставив в своем архиве более важные их письма. Как известно, позднее значительная часть архива Федорова была передана его женой Л. К. Федоровой в Московский Центральный литературный музей¹² и сейчас находится в ЦГАЛИ.

¹¹ Автограф хранится в собрании автора данной статьи.

¹² Лит. наследство, т. 68, 1960, с. 637.

С. И. Карпова

О СВЯЗИ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ Н. К. РЕРИХА С ИНДИЙСКОЙ КУЛЬТУРОЙ

Литературное наследие известного русского художника Н. К. Рериха пока еще мало исследовано, хотя его стихи, сказки, книги о Центральной Азии, многочисленные статьи, очерки не раз издавались у нас и во многих странах мира.

Сборник «Письмена», о котором в основном пойдет речь в настоящей работе, — это совершенно новое, своеобразное явление в истории русской литературы. В нем одновременно отразилась связь с народным творчеством Древней Руси и литературой Древней Индии, с некоторыми философскими, этическими учениями Востока, с творчеством Р. Тагора.

В последнее время в литературоведении значительно возрос интерес к изучению творчества народов Востока, Азии, Африки. Появился целый ряд значительных работ о литературе Индии, Китая, Японии, ширится стремление раскрыть общий ход литературной жизни человечества, связать национальные литературы этих стран и общее движение истории.

История русской и мировой литературы знала немало примеров того, как в моменты больших исторических пово-

ров многие писатели и поэты обращались к литературе другого народа. Литературные связи, т. е. проникновение одной литературы в мир другой, возникали при вступлении разных народов на одну и ту же ступень общественно-исторического и культурного развития (об этом подробнее см. в книге академика Н. И. Конрада «Запад и Восток»).

В XVIII—XIX веках масштабы проникновения и взаимовлияния литературы были особенно велики: происходит «открытие дверей» на Восток, литература Запада проникает в Индию, литература Индии переводится на европейские языки.

Русская литература конца XIX — начала XX века имела свои собственные устойчивые и богатые традиции, но в нее, безусловно, вливались и идеи других литератур, изучение которых «столь же необходимо, сколько и национальных традиций»¹.

В России Восток и его символика привлекали многих писателей и поэтов начала

¹ См.: Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972, с. 297.

XX века. Постепенно рос фонд мировых, общечеловеческих тем, сюжетов, образов в творчестве В. Брюсова, В. Иванова, А. Блока, Н. К. Рериха. . . И до наших дней обращение русских писателей к Востоку — одна из важнейших и не до конца исследованных проблем в советском литературоведении, рассматривать которую, разумеется, нужно строго исторически. В этом плане поэзия Н. К. Рериха дает новый материал для понимания и русской литературы начала XX века, и многих культурных явлений Индии. Главное в этом вопросе — типологическое изучение литератур разных стран, выявление их общих закономерностей.

В литературе Индии порой реальное смешивается с фантастическим, но при всем том главной чертой ее был и остается гуманизм, осознание важности дела, направленного на общее благо, мысль о том, что человек должен идти по пути постижения истины. Эта мысль как одна из главных звучит и в сборнике «Письмена»: с одной стороны — Человек, входящий в мир, с другой — Вселенная, познать которую необходимо пытливей деятельностью разума.

Такая поэзия — своего рода таинство, где образно-смысловая насыщенность сочетается с философским рассуждением. Это ощущение таинства усиливается еще и тем, что в жизни Н. К. Рериха поэзия и живопись идут рядом, поэзия даже несколько впереди, так как именно поэтические сюжеты предшествовали серии картин «Сны Востока». В Индии Рерих продолжит свою работу и воплотит в словах и красках многие интуитивно угаданные им образы, а потом еще многому научится у Востока, и Восток примет и признает его, назовет самым уважаемым именем — «Гуру» («Учитель»). С твердой уверенностью напишет он о том, что если углубиться в изучение основ нашей культуры, то Индия даст богатейший материал для понимания народных сокровищ — не только этнографии и словесности, но и самой духовной сути народа: «Истоки человечества темны. Тем ценнее глубокие связи народов — не сказуемые, но ощутимые». ² И одна из таких ценных связей — это связь литератур народов разных стран. Н. К. Рерих читает, думает, ищет, готовится в путь, но пройдет немало времени, прежде чем он увидит страну, «где слова исходят из глубины истины». Там он найдет священные знаки прошлого, столь важные для понимания сущего.

Первый цикл стихотворений сборника так и назван «Знаки». В нем автор определяет свою цель:

Мы идем искать священные
знаки. Идем осмотрительно и
молчаливо. Люди идут, смеются,

звучат за собою. Другие спешат
в недовольстве. Иные нам
угрожают. Хотят отнять
то, что имеем. . . ³

Поэт ищет знаки там, где

Неведомые нам слова.
Все они полны смысла.
Все полно подвигов.
Везде герои прошли. «Знать» —
сладкое слово. «Помнить» —
страшное слово. Знать и
помнить. Помнить и знать.
Значит — верить.

(с. 29)

Проследим за тем, как развивается мысль автора далее и откуда она получила свое начало. «Знать» — вот первое утверждение. Оно соединяется с понятиями «верить» и «помнить». Знать и помнить невозможно без веры в то дело, которое начал. Без веры не может быть разумного познания истины. «Помнить, знать, верить» — ведь это три жемчужины первой сутры этического учения джайнизма, одного из философских направлений Индии! Оно утверждает, что правильная вера, правильное познание, правильное поведение — это и есть жизненный путь человека. Эти три понятия зовут человечество жить в вечном поиске, верить и познавать, «кто сложил бывшие города, кто имя дал незапамятным странам» (с. 29).

Рерих напоминал: «Умей записи о кладах разобрать правильно. Умей в старинных знаках не спутаться. Умей пень за лешего не принять. Не на кошку креститься». ⁴ А для этого нужно знать, помнить и верить. Н. К. Рерих, стремясь познать мир, не фантазирует, не рассуждает отвлеченно о судьбе. Он знает, что каждому делу, открытию соответствует определенное время:

. . . Но выступают
священные знаки. Тогда,
когда нужно. Их не заметят.
Кто знает? Но они жизнь
построят.

(с. 30)

Те, кому дано знать, помнить и верить, дойдут до вершины в познании своем. А пока молчат знаки на его картинах, непроницаемо лицо Майтрейи, спокойна и величественна Матерь Мира, но торжественно звучат обращения автора к Владыке — их произносит и человек на картинах, протягивающий руки к небу, хранящему столько тайн и загадок.

³ Рерих Н. К. Письмена. М., 1974, с. 31. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁴ Рерих Н. К. Собр. соч., кн. I. М., 1914, с. 185.

² Рерих Н. К. Зажигайте сердца. М., 1975, с. 161.

Все это эстетические знаки, не всегда понятные нам. Академик М. Б. Храпченко, указывая на возникновение эстетических знаков в разные исторические периоды, отмечает: «Теоретики и практики символизма неоднократно подчеркивали, что отличительную черту символистского искусства составляет проникновение в тайны мира, находящегося за пределами чувственного опыта. Созерцание, интуиция являются единственным путем постижения этих тайн, символ — основным его средством». С одной стороны, это «тяготение к трансцендентной символике», с другой — «интерес к тайнам внутреннего мира человека, создание символов иррационально-психологического характера».⁵

В поэзии Н. К. Рериха мы находим как тяготение к «трансцендентной символике» (обращение к Владыке, Могущему), так и символы иррационально-психологического характера. Однако используя такую символику, автор не уходит в потусторонний мир, земные дела он решает по-земному. Рассуждая о темах повседневной жизни, хочет он понять то, что не имеет «ни формы, ни звука, ни вкуса, не имеет конца и начала». Читатель озадачен такой поэзией, но религиозного мистицизма в ней нет, есть традиция, связывающая ее автора с творчеством народа и его историй.

«Как историк культуры, Рерих хорошо знает, что подлинный символ не создается по случайной прихоти в одночасье. Из вполне реальных явлений бытия и общественной жизни народ выковывает долговечные, хорошо понятные ему символы».⁶ Символизм для Рериха имеет особое значение. Поэтому художник обращается к созданию иносказательных образов. История этих иносказательных образов уходит своими корнями в глубь веков. Для Рериха, человека больших знаний, эта традиция была понятна и близка: «Если простота выражения, ясность желания будут соответствовать неизмеримости величия Космоса, то это путь истинный».⁷ Этот истинный путь и есть поиск той единственной жемчужины в большом ожерелье (ожерелье в восточной символике олицетворяет вечность), которая в свою очередь означает чистоту и ясность желания на пути постижения истины. Так снова возникает мотив обращения к Владыке:

Владыко, Ты прислал мне
жемчужину Твою и повелел
включить ее в мое ожерелье. . .
Твой сверкающий
дар среди тусклых

⁵ Цит. по: Контекст-72. М., 1973, с. 48.

⁶ Беликов П., Князева В. Рерих. М., 1972, с. 92.

⁷ Цит. по: Рерих Н. К. Зажигайте сердца, с. 15.

игрушек потонет. Но ты
приказал. Я исполню.
Эй вы, уличные гуляки!
Среди моего ожерелья
есть от Владыки
данный мне
жемчуг!

(с. 96)

На эту же тему написана картина «Жемчуг исканий». Человек наклонился над ожерельем, он ищет жемчужину. Ожерелье вечности огромно, и жемчуг часто бывает поддельным, нужно найти настоящую жемчужину, правильно определить свой путь Ловца. Обращаясь к «Ловцу, входящему в лес», поэт говорит:

Собери знание. Соблуди
путь твой. . .
Спеш! Не медли! Вступивший!
Не истрать сети твои на
шакалов. Добычу знает
только ловец. . .
Но если и ты
подвергнешься опасности —
не спускайся в овраг и не
скройся за деревом. . .
Из преследуемого
сделайся ты нападающим.
Как сильны нападающие и
как бедны оправдывающиеся,
Оставь защищаться другим.
Ты нападай. . .
Ты, только ты, знаешь
добычу твою. И не предпочтешь
малую добычу и препятствиями
не огорчвшись.
Удвляющийся уже открыт
для врага. Впавший в раздумье
теряет сети свои. . .
Всякий страх ты победишь
непобедимую сущностью
твоею. . .

(с. 140—142, 147)

И как результат поиска звучат слова:

Знающий ищет. Познавший —
находит. Нашедший изумляется
легкости овладения. Овладевший
поет песнь радости.

(с. 148)

Какое же значение такая поэзия имела для самого автора? Следуя по пути поиска жемчуга как символа чистоты и истины, в потоке жизни, он, торжественно обращаясь к мирозданию в своих стихах, стремится не нарушать законов, тесно связывающих человека с природой.

В поисках Рерихом подобных символических образов явно ощущается традиция великого индийского поэта Р. Тагора, в частности его «Гитаиджали». Здесь мы видим те же национальные символы: «Время бесконечно в твоих руках, владыка мой. Некому считать твои минуты. Дни и ночи проходят, и века расцветают и вянут, подобно цветам. Ты умешь ждать. Твои века следуют один

за другим, совершенствуя маленький дикий цветок».⁸

И в образной структуре стиха, и в мировоззрении Рериха и Тагора много общего: в основе всего они видят единое творческое начало природы. Возьмем для примера столь близкие Рериху рассуждения Тагора о вечном Космосе, великом и простом, входящем в нашу жизнь: «Мой дом невелик, и то, что однажды ушло из него, никогда не вернется. Но бесконечно твое жилище, Владыка мой, и, ища ее, я пришел к твоей двери. Я стою под золотым балдахином твоего вечернего неба и подымаю к тебе свои страстные взоры. Я пришел к пределу вечности, где ничего не исчезает — ни надежда, ни счастье, ни черты лица, зримого сквозь слезы. О, погрузи мою опустошенную жизнь в лоно этого океана. Дай мне почувствовать утраченную сладость прикосновения ко вселенной».⁹

У Тагора и Рериха Владыка — это могучая космическая энергия, создающая миры, «тот самый поток жизни, что течет день и ночь в моих жилах, течет во вселенной и танцует размеренный танец... Все стремится вперед, безостановочно, не оглядываясь, и нет силы, могущей остановить это стремление!»¹⁰ Тагор и Рерих одинаково передают чувство, которое испытывает человек перед творящим началом мироздания. Так сливаются две песни в одну, и их созвучия текут в едином приветствии далеким звездным миром. И говорится здесь не о суеверии, а о знании, выраженном в прекрасных символах. Так в поисках истины, в борьбе во имя добра и справедливости объединяются лучшие умы человечества.

Поэтическое творчество Н. К. Рериха, относящееся к начальным годам XX века, по-своему, в известном отвлечении, отражает время исторических перемен в культурной и политической жизни России. Одновременно оно является примером того, что своеобразие исторических форм развития России и Индии не помешало созданию близких литературных явлений, каковыми являются «Письмена» Н. К. Рериха и «Гитанджали» Р. Тагора. Поэзия Рериха и «избранные песнопения» Р. Тагора продолжили те культурные традиции, которые издавна связывали Россию и Индию. Н. К. Рерих обращается не только к этическому учению Индии, но и к символике, относящейся к звездам, солнцу. На Востоке, в отличие от Древней Руси, значение и выражение символа как некоего знака всегда оставалось абстрактным. Но символы поэзии Н. К. Рериха — не подражание восточным. Они выражают идеи автора, вызванные действительной жизнью. В них воплощена мысль поэта

о единстве материи во всех ее проявлениях. В этом плане и Н. К. Рерих, и Р. Тагор продолжают традицию древней литературы Индии.

«Письмена» — это замечательный образец философско-символического творчества, где символка несет в себе философию космической жизни, а тема могущества Вселенной становится центральной. Вот почему в предисловии к сборнику своих стихов, изданному в Берлине в 1921 году, Н. К. Рерих написал такие слова:

Поверх всяких Росий есть одна незабываемая Россия.

Поверх всякой любви есть одна общечеловеческая любовь.

Поверх всяких красот есть одна красота, ведущая к познанию Космоса.¹¹

Эти слова — своего рода ключ к пониманию поэзии Рериха. В большом и в малом автор стремится познать законы мироздания, небесную гармонию, выдвигая на первый план символику величия и красоты. Здесь новая ступень истории символов является отражением новых форм исторического развития самой жизни, когда наука уже способна приблизить человека к космосу и сделать возможным его познание.

Познание космоса для Н. К. Рериха исполнено настоящей красоты и гармонии. Эта мысль имеет давнюю историю. В истории эстетики есть понятие гармонии по Гераклиту — это вечная космическая периодика: мир рождается из огня и вновь обращается в огонь. В течение вечности он будет периодически вспыхивать и гаснуть. В гераклитовой символике гармония и красота были тоже связаны с Космосом, и в этом нет ничего мифического: «... в основе всего космоса — огонь, который есть логос космоса, а логос космоса есть гармония и вечная периодика противоречий, или противоположностей».¹²

Концепция миропорядка и красоты нашла свое первоначальное отражение еще в древней литературе Индии. Об этой концепции и пишет Н. К. Рерих. Христианство не принимало этой науки о гармонии сфер, так как она противоречила библейскому учению о сотворении мира. Однако символичной была Владимиро-Суздальская скульптура Древней Руси, усвоившая космогоническую символику и абстрактную концепцию «Храм — Космос», где храм мыслится как «образ мира» и вся структура мироздания была пронизана идеями этого образа, Могущего Владыки мира, возносящегося над Землею. Образ же чело-

⁸ Тагор Р. Соч. в 8-ми т., т. 7. М., 1957, с. 266.

⁹ Там же, с. 264.

¹⁰ Там же, с. 258—259.

¹¹ Рерих Н. К. Цветы Мория. Берлин, 1921, с. 5.

¹² Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965, с. 49.

века был неярым, второстепенным: макрокосм (образ мира) властвовал над микрокосмом (человеком), и лишь позднее «человек и все человеческое становятся центральной темой».¹³

В Индии древнее учение под названием «Сахаджья» ставило своей целью достижение равновесия между внешним миром и человеком. Возможно, что все это и заставило Н. К. Рериха изучать не только историю, но и литературу Древней Руси и Древнего Востока, а позднее обратиться к самой форме нерифмованного стиха. Необходимо сказать, что в поэзии Н. К. Рериха понятия символа и аллегории нельзя воспринимать отдельно, так как чувственное изображение идеи объединяется с описанием предмета, а не только с чистой мыслью. Об этом говорят его символы: мальчик, ловец, вестник, две богини-сестры, жемчужина, царь, Владыка.

Опираясь на аллегорию как вполне допустимый художественный прием, автор сборника «Письмена» в своих стихах меньше всего пользуется понятием отвлеченной идеи. Мечтая о гармонии человека и природы, о совершенстве, он не допускает абстрактных рассуждений о судьбе. В его представлении совершенство является результатом деятельности, которая делает человека спокойным и сильным, способным любить, а законы Вселенной, которым подчиняется все земное, для него — Могущий Владыка, Хозяин мира. Вот почему символы поэзии Н. К. Рериха, отражая мысли в их внешнем проявлении и раскрывая сущность явлений то одной, то другой стороны жизни, точно и ярко передают связь человека с могучим ликом Вселенной:

Буду ждать сиянье
Твое. Перед ликом Твоим
не сияет солнце. Не сияет
луна. Ни звезды, ни пламя,
ни молнии. Не сияет радуга,
не играет сияние севера.
Там сияет Твой лик.
Все сияет светом его. . .
И в моих закрытых глазах
брезжит чудесный твой свет.

(с. 78)

Традиция обращения к лику Космоса по-своему связывает поэзию Н. К. Рериха с творчеством М. Горького. Горький не мог писать о человеке без того, «чтобы не глянуть на небо, не посмотреть, что делают солнце, луна и звезды и вся несканная палитра небесного свода».¹⁴ Он с большим интересом отнесся к поэзии Н. К. Рериха, назвав его первый сборник просто и понятно — «Письмена». Оба

они сохраняли прекрасную традицию древних и всегда стремились установить великую связь Вселенной и человека. Величие Вселенной видно в творениях художника Рериха, ее мощь звучит в словах Рериха-литератора. Безмолвно протягивает руки к небу человек на его картинах, слова же этого обращения звучат на страницах сборника «Письмена».

Космические символы Рериха заимствованы из древней литературы, и чтобы их понять, нужно шагнуть в глубины веков, обратиться к древней литературе Индии, ее эпосу — ведам. Священные книги индуизма (веды) были созданы в I—II тысячелетиях до н. э. племенами светловолосых людей, которые пришли в Индию с севера. Это были арии. Поселившись на плодородных землях Индии, они не только усвоили многое из культуры негроидов и дравидов (местного населения Индии), но и создали свой эпос — веды. Слово «веды», корень которого и сейчас сохранился в нашем языке, означало «высшее духовное знание».

Почему же у ариев возникли символические обращения к Владыке, Хозяину, Могущему? Историк индийской философии и литературы пишет, что во втором тысячелетии до н. э. сознание людей находилось еще на уровне религиозно-мифических представлений. Небо было отцом, земля матерью, а люди их детьми.¹⁵ Эти символы, пришедшие из далекого прошлого, позднее обозначали не просто небо, а огромный мир, Вселенную, движимую единым законом, заключавшую в себе идею могучего образа, Хозяина всего сущего, сила которого неоспорима и едина для всех.

Первоначальное значение таких символов, как Владыка, Могущий, — вполне материально. Матерь-Земля, кормившая людей, заключала в себе всю силу и любовь, разлитую в мире. Она олицетворяла собою нежность и заботу. Небо было грозным. Оно посылало ураганы, засухи, бури. Его называли Могущим, Владыкой, Царем, к нему обращались с молитвами, в благодарность за дождь слагали гимны. Ход мысли первобытных людей современный ученый объясняет так: «Человеку, жившему в условиях первобытно-общинного строя, были понятными и наиболее близкими только общинно-родовые отношения. На основании этой понятной ему действительности он и рассуждал о природе, обществе и обо всем мире. . . Наиболее убедительным для него объяснением природы было объяснение с помощью родственных отношений. Вот почему небо, воздух, земля, море, подземный мир, вся природа представлялись ему не чем иным, как одной огромной родовой общиной, населенной существами человеческого типа, находящи-

¹³ Л и х а ч е в Д. С. Культура русского народа X—XVII вв. М.—Л., 1961, с. 47.

¹⁴ Л у н а ч а р с к и й А. В. Статьи о советской литературе. М., 1958, с. 341.

¹⁵ Русская литература, № 1, 1982 г.

¹⁵ См.: Р о й М о н о р о н д ж о н. История индийской философии. М., 1958, с. 26.

мися в тех или иных родственных отношениях».¹⁶

Подобное же обращение к Земле и Воздуху мы находим в сочинениях Бхартрихари, индийского поэта, жившего в VII веке н. э.:

О Земля, моя мать, Воздух, мой отец,
Огонь, мой друг, Вода, мой родич,
Эфир, мой брат,
Я кланяюсь вам со сложенными руками!
С вашей помощью я сотворил добро
И обрел истинное знание.¹⁷

Снова обратимся к сборнику «Письмена» и найдем там традицию торжественного обращения к небу в стихотворении «Капли»:

Твоя благодать наполняет
руки мои. В избытке льется
она сквозь пальцы. Не удержишь
мне всего. Не успеваю различать
сияющие струи богатства. Твоя
благая волна через руки льется
на землю. Не вижу, кто подберет
драгоценную влагу? Мелкие брызги
на кого упадут? Домой не успею
дойти. Изю всей благодати в руках
крепко сжатых я донесу только капли.

(с. 69)

Значение символа всегда было и будет неисчерпаемо, в разные исторические эпохи он наполняется новым содержанием. В тексте «Ригведы» Праджапати, Владыка порядка во Вселенной, рассматривается как внутренняя творческая сила, которая движет человеком, владеет им, сила, обнаруживающая себя в урожае (продуктах) каждого времени года.¹⁸ Благодаря этим дарам природы поддерживается жизнь человека. В произведении ведийской литературы «Иша-Упанишада» говорится о том, что «Владыка окутал (собою) все это. Все, что движется в этом движущемся мире».¹⁹ Здесь Владыка — это трансцендентная сила, первооснова бытия, предвечно сущее, от которого родится все: солнце, небо, воздух, вода.

Литература Древней Руси возникла позже, чем ведийская литература Индии, но такие же символические обращения были и в русских народных заговорах и заклинаниях: «Ты, небо-отец, ты, земля-мать, ты, корень свят, благослови себя

взять на добрые дела, на добро». Здесь символ выступает как «некая изначальная форма и категория, искони заложенная народом в душу его певцов».²⁰

Объясняя значение символов сборника «Письмена», мы не случайно обратились прежде всего к Индии. К. Маркс называл Индию страной, которая «является колыбелью наших языков, наших религий и которая в джате (племя на северо-западе Индии, — С. К.) дает нам тип древнего германца, а в брахмане — тип древнего грека».²¹

В 1918 году С. Есенин, обращаясь к историческому прошлому и духовной жизни русского народа, писал: «Все величайшие наши мастера зависели всецело от крещеного Востока. Но крещеный Восток абсолютно не бросил в нас, в данном случае, никакого зерна: он не оплодотворил нас, а только открыл лишь те двери, которые были заперты на замок тайного слова. . . Звезды и круг — знаки той грамоты, которая ведет читающего ее в сад новой жизни и нового просветленного чувствования. Наши исследователи не заглянули в сердце нашего народного творчества. Они не поняли поющего старца. . . Звездная книга для творческих записей теперь открыта снова. . . Ключ, оброненный старцем в море, от церкви духа выплеснут золотыми волнами. . . Люди должны научиться читать забытые ими знаки».²²

Символы сборника «Письмена», возможно, в чем-то и забытые знаки, но они не мертвые знаки. С их помощью автор осмысливал всю строгость и закономерность каждого слова, каждого дела. Его своеобразный поэтический мир, чарующий нас своей таинственностью, на самом деле удивительно прост и понятен, если смотреть на него из глубин прошлого. И для автора сборника «Письмена» была только одна цель — Знать, Помнить и Верить. Он открывал мир людям и общался с людьми, искал в горных монастырях не духов, а древние книги, написанные мудрецами прошлого. По законам прошлого мыслил о будущем, видя в этом единственно правильный путь поиска знаков священных. Эти знаки сияют на его картинах, звучат в строгом слоговом стихе.

Смело отбросив предрассудки, утверждал Н. К. Рерих единство миров, стараясь приблизить каждого из людей к величию и красоте познания Вселенной.

¹⁶ Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957, с. 7.

¹⁷ Цит. по: Бэшем А. Чудо, которым была Индия. М., 1977, с. 452.

¹⁸ См.: Бродов В. В. Индийская философия нового времени. М., 1967, с. 25.

¹⁹ Там же, с. 27.

²⁰ См.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 42, 10.

²¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I. М., 1976, с. 197.

²² Есенин С. Собр. соч. в 5-ти т., т. 4. М., 1967, с. 174, 175, 190, 191.



ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

К ПРИУРОЧИВАНИЮ ПЕСНИ ОБ ОСАДЕ СМОЛЕНСКА

Песня об осаде русскими войсками Смоленска известна в двух отрывках. В одном из них (запись И. А. Худякова) говорится о движении «нашей силы» к Смоленску по Покровской горе, артиллерийском обстреле города полководцем Ильей Милославским, потере им сорока тысяч воинов, его приезде к царю, своему зятю, который заявил, что остались голодные «малые детушки» на покаяние и скитание. Лучшей сохранностью и композиционной цельностью отличается песенный вариант, записанный Т. А. Шубом. Здесь рассказывается о том, что царь пригласил «солдатушек» и призвал их взять Смоленск. Увидев печаль «робят», он пообещал назначить воеводой своего любимого шурина Якова Люпопостовича. «Наша сила» пошла по Покровской горе к Смоленску, но ее предводитель Илья Милославский «не крепко» шел на приступ, быстро отходил от города. Один же внезапно появившийся маленький «паненок» зарядил орудие, и «люто зелье» разорвалось.¹

По утверждению А. Н. Лозановой, песня об осаде Милославским Смоленска посвящена русско-польской войне 1632—1634 годов и возникла «непосредственно вслед за событиями», вероятно, во время самой войны.² Эту точку зрения разделяет В. И. Игнатов.³

Однако, как отмечает сама А. Н. Лозанова, Илья Данилович Милославский не участвовал в Смоленской войне 1632—1634 годов. Зато в качестве дворового воеводы он сопровождал царя в походах

к Смоленску в 1654-м и 1655 годах.⁴ Его родственники И. Б. и Ю. С. Милославские заключили с польскими представителями соглашение о сдаче города русскому командованию. В варианте И. А. Худякова предводитель армии назван тестем царя, что отражает действительные родственные отношения И. Д. Милославского с Алексеем Михайловичем. Тот факт, что в песне изображен не боярин М. Б. Шеин, возглавлявший русские войска во время неудачной Смоленской войны, а Милославский, А. Н. Лозанова объясняет народными симпатиями к Шеину, прославившемуся героической обороной Смоленска в начале XVII века. Но в «Карамзинском хронографе», обстоятельно повествующем о войне 1632—1634 годов, отмечен ропот на Шеина «в полках», вызванный тяготами Смоленской осады.⁵ К тому же Шеину приходилось вести борьбу не только с польско-литовскими войсками, но и с широким казацко-крестьянским движением («балашовщиной»)⁶ Что касается ссылки А. Н. Лозановой на бой у Покровской горы в 1633 году, то они произошли и в 1654 году.⁷ Все это заставляет усомниться в предложенной исследовательницей трактовке содержания песенных фрагментов и их датировке.

Указанные реалии (упоминание Милославского и подчеркивание его родства с царем) наводят на мысль, что в песне идет речь об осаде Смоленска в 1654 году. Тогда первый штурм города оказался безуспешным; по польским данным, осаждающие потеряли 7 тысяч убитыми и 15 тысяч

¹ Исторические песни XVII века. М.—Л., 1966, с. 117—118 (№№ 110, 111).

² Лозанова А. Н. Фольклорные и книжные отклики на войну 1632—1634 гг. — ТОДРЛ, т. XIV, 1958, с. 326—329. В комментариях к песне в ее последнем издании более осторожно говорится о том, что содержание произведения «связано скорее всего с неудачной для России войной за Смоленск в 1632—1634 гг.» (Исторические песни XVII века, с. 349).

³ Игнатов В. И. Русские исторические песни. Хрестоматия. М., 1970, с. 27. Попутно отметим, что взятие Смоленска исследователь относит то к 1657-му, то (правильно) к 1654 году. См. там же, с. 27, 138 (прим. 3), 139.

⁴ Соловьев С. М. История России с древнейших времен, кн. V. М., 1961, с. 625; Мальцев А. Н. Россия и Белоруссия в середине XVII века. М., 1974, с. 38, 86.

⁵ Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в хронографы русской редакции. Собрал и издал А. Попов. М., 1869, с. 373.

⁶ См.: Поршнев Б. Ф. Социально-политическая обстановка в России во время Смоленской войны. — История СССР, 1957, № 5, с. 112—140; Андреев И. Л. Движение балашовцев. — Вопросы истории, 1977, № 6, с. 116—128.

⁷ Мальцев А. Н. Указ. соч., с. 40.

ранеными; по свидетельству же Алексея Михайловича, русских погибло 300, тысяча была ранена.⁸ В обоих вариантах песни Милославский выставлен незадачливым полководцем. Отметим, что деятельность И. Д. Милославского вызывала осуждение в народе. Еще в 1649 году этому возглавлявшему правительство ненасытному богачу грозили избиением и грабежом, воскрешая в его сознании картины «Соляного бунта». Его вместе с другими боярами обвиняли в военных поражениях, которые понесла Россия от Речи Посполитой в 1661 году. Весной 1662 года в Москве стали распространяться слухи о предстоящем погроме двора Милославского. В «воровском» листе, приклеенном на Лубянке в начале восстания 1662 года («Медного бунта»), Милославский прямо назван изменником. Такой же отзыв о нем услышал от восставших царь.⁹ Таким образом, И. Д. Милославский, оставивший по себе недобрую память в народе, недаром с неблагоприятной стороны изображен в песне о смоленской осаде.

Напомним, что в известной песне об освобождении Смоленска («Земский собор») представлен Иван Иванович Милославский. В отличие от других бояр он предложил царю не уступать Смоленска, и поэтому был послан к этому го-

роду.¹⁰ Образ И. И. Милославского рисуется в песне явно привлекательным. Возможно, это связано с участием стольников И. Б. и Ю. С. Милославских в успешных переговорах о сдаче Смоленска.¹¹

Обе записи песни о смоленской осаде сделаны от уроженцев села Русское Устье на севере Сибири. Отметим, что многие участники «Медного бунта», в том числе служилые люди, были сосланы в Сибирь.¹² В этой связи напрашивается предположение: не в кругу ли этих сосланных возникла песня о смоленском походе 1654 года, отразившая недовольство И. Д. Милославским?

Я. Г. Солодкин

¹⁰ Исторические песни XVII века, с. 121 (№ 113).

¹¹ См. там же, с. 350. В комментариях к песне «Земский собор» сказано, что ее финал — «приказ царя казнить бояр, настаивавших на сдаче Смоленска, — в какой-то мере представляет отклик на факт осуждения и казни полководцев (Шейна и Измайлова), сдавших полякам армию под Смоленском (1634 г.)» (там же). Скорее заключительные строки песни отражают существование в Боярской думе оппозиции войне с Речью Посполитой, начавшейся в 1654 году. Об этой оппозиции см.: Мальцев А. Н. Указ. соч., с. 38—39.

¹² Буганов В. И. Следствие о московском восстании 1664 г. — В кн.: Исторические записки, т. 65. М., 1959, с. 286, 293, 300.

⁸ Соловьев С. М. Указ. соч., кн. V, с. 628. См. также: Мальцев А. Н. Указ. соч., с. 43.

⁹ Соловьев С. М. Указ. соч., кн. V, с. 490—492; кн. VI, с. 194, 195.

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРИТЧИ А. П. СУМАРОКОВА «КОЛОВРАТНОСТЬ»

В притче «Коловратность» Сумароков использовал следующую довольно редкую фигуру:

Собака Кошку съела,
Собаку съел Медведь,
Медведя — зевом — Лев принудил
умереть,
Сразити Льва рука Охотничья умела,
Охотника ужалила Змея,
Змею загрызла Кошка.
Сия
Вкруг около дорожка,
А мысль моя,
И видно нам неоднократно,
Что все на свете коловратно.¹

Цель нашей заметки не заключается в указании непосредственного источника притчи. Для подобных текстов поиски прямого источника при отсутствии указаний или отсылки автора не могут быть, по нашему мнению, плодотворны. Речь пойдет об истолковании художественного смысла употребленной Сумароковым фигуры.

К. В. Чистов, единственный комментатор этой притчи, писал, что она «построена по обычной схеме цепевидных сказок»,² и перечислил подходящие типы по указателю сказочных сюжетов Н. П. Андреева и сборнику сказок А. Н. Афа-

¹ Сумароков А. П. Избр. произв. Л., 1957, с. 215. (Библиотека поэта, большая серия).

² Чистов К. В. «Притчи» Сумарокова и русское народное творчество. — Учен. зап. Карело-Финск. пед. ин-та, 1955, т. II, вып. 1, с. 151.

насыева. С этим утверждением трудно согласиться. Для кумулятивной сказки кроме цепочки необходимы еще экспозиция («Посадил дед репку. . .») и финал («Тянут-потянут — вытянули репку»).³ У Сумарокова же есть только кумуляция, и это не просто цепочка, а замкнутая цепь, колесо. На это дважды, в заглавии и в последнем стихе, указал сам автор («Коловратность», «коловратно»). К тому же колесо это вращается («И видно нас неоднократно»). Речь идет, по всей видимости, о колесе счастья. В «Словаре Академии Российской», где сказано, что «коловратность в нравственном смысле означает „непостоянство, переменчивость“», дан следующий пример: «Коловратность счастья».⁴

Колесо Фортуны, «счастное колесо», было издавна известно на Руси. В «Материалах» Срезневского в статье «Коло» дан такой пример XI века: «Житие человека коло есть обращаюся и опалемо от геены».⁵ Для сравнения можно привести следующий текст русского лубка, вероятно, известный Сумарокову:

Коло в мире превращает,
Добра и зла умножает.
Мир умножает хлеб,
Хлеб умножает богатство,
Богатство умножает гордость,
Гордость умножает свары,
Свары содевают нищету,
Нищета творит смирение.⁶

«Колесо» здесь деформировано — явно не хватает последней «спицы». В полном виде текст читается в рукописи XVII века:

Мир умножает хлеб,
Хлеб умножает богатство,
Богатство умножает гордость,
Гордость умножает свары,
Свары здевают нищету,
Нищета творит смирение,
Смирение содевает мир.⁷

³ См.: Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 241—257.

⁴ Словарь Академии Российской, ч. III (К—Н). СПб., 1814, стлб. 237.

⁵ Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам, т. I. СПб., 1893, стлб. 1253. Материал XVI—XVII веков см. в статье: Ковтун Л. С. Плавиды — фуртуны — счастное колесо (к истории русской идиоматики). — ТОДРЛ, т. XLIV, 1969, с. 327—330.

⁶ Ровинский Д. Русские народные картинки, кн. III. СПб., 1881, с. 88 (№ 731). По данным Ровинского, этот лист (крафля) использовался для гадания.

⁷ ГПБ, собр. Погодина, № 1561, л. 144.

Однако и при чтении лубка не требуется особых усилий для реконструкции модели.

В этой довольно редкой аллегории «колеса Фортуны» отразилась, по нашему мнению, следующая латинская сентенция: «Pax facit divitias, divitiae superbiam, superbia contumeliam, contumelia iram, ira rixas, rixae bellum, bellum paupertatem, paupertas humilitatem, humilitas concordiam, concordia pacem» («Мир рождает богатство, богатство гордость, гордость оскорбление, оскорбление гнев, гнев ссоры, ссоры войну, война бедность, бедность смирение, смирение согласие, согласие мир»). Хотя она известна нам по поздней публикации первой трети XVII века,⁸ можно полагать, что восходит она к Средневековью. Возможно, что это — плодшкольной или монастырской учености, попавший, очевидно, в европейскую лубочную литературу.⁹ Уже в XV—XVI веках существовала аналогичная сентенция на английском языке: «Pees makith Plente, Plente makith Pride, Pride makith Plee, Plee makith Pouert, Pouert makith Pees» («Мир творит богатство, богатство творит гордость, гордость творит тяжбу, тяжба творит бедность, бедность творит мир», 1425).¹⁰ В Англии сентенция очень быстро редуцировалась до: «The six acts: Pease, Plenty, Pride, Envy, War, Poverty — then Pease again» («Шесть действий: мир, богатство, гордость, зависть, война, бедность, затем опять мир»),¹¹ потом до: «By Wisdom pease, by pease plenty» («Мудрость творит мир, мир богатство»).¹² Распространение эта сентенция получила как раз в редуцированной форме. Так, польский поэт второй половины XVII века В. Коховский писал: «Zakwitnie Polska, wszak to kołem chodzi: bo pokój wojnę, wojna pokój rodzi» («Расцветет Польша, ведь все

⁸ Ż a b c z y c Jan. Czwartak nowy. Kraków, 1629, k. 4 v. Польский моралист переложил ее стихами на польский язык, где каждый стих соответствует одному члену сентенции.

⁹ В литературе о Фортуне, а также в словарях цитат и сентенций этот или аналогичный текст нам не встретился. Некоторую библиографию о колесе Фортуны см.: D o g e n A. von. Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance.— Vorträge der Bibliothek Warburg. II. Vorträge 1922—1923. I Teil. Leipzig—Berlin, 1924, S. 71—144; R o b i n s o n D. M. The Wheel of Fortuna. — Classical Philology, vol. XLI, № 4, 1946, p. 207—216.

¹⁰ Smith W. G. The Oxford Dictionary of English Proverbs. Oxford, 1952, p. 492.

¹¹ Ibid.

¹² Tille y M. P. A Dictionary of the Proverbs in England in the 16th and 17th centuries. Ann Arbor, 1950, p. 734.

идет по кругу: ибо мир рождает войну, а война рождает мир»¹³

Когда появилась русская пословица «Мир стоит до рати, а рать до мира»,¹⁴ мы не знаем и сведениями о ее бытовании в XVII—XVIII веках не располагаем. Английская пословица «Peace is the Mother of Prosperitie» («Мир — мать изобилия», 1622)¹⁵ также связана с нашей сентенцией, но здесь связь с латинским прототипом почти утратилась. Однако для современного Сумарокова Лоренса Стерна, дважды употребившего пословицу «War begets poverty, poverty peace» («Война рождает бедность, бедность мир» и т. д.), ее связь с «колесом» была ощутима. Но для Стерна средневековая аллегория веры в судьбу, изменчивости счастья, социальной и имущественной неустойчивости, наконец, цикличности времени стала, что явно следует из контекста, иронической аллегорией просто дурной бесконечности: «Когда мы ее (вершину своего совершенства «на великом поле нашего просвещения», — С. Н.) достигнем, то, надо надеяться, положен будет конец всякому писанию, а прекращение писания положит конец всякому чтению: — что со временем, — как война рождает бедность, а бедность — мир, — должно положить конец всякого рода наукам; а потом — нам придется начинать все сначала; или, другими словами, мы окажемся на том самом месте, с которого двинулись в путь»¹⁶

В случае с притчей Сумарокова мы лишены подобного контекста. Существенное препятствие для нашего истолкования составляет и то, что «персонажи» лубка и притчи совершенно не совпадают.¹⁷ Здесь можно предположить следующее. К. В. Чистов справедливо отметил, что «одним из средств превращения басни в сатиру, которое активно использовалось Сумароковым, было уменьшение степени ее

аллегоричности».¹⁸ Средневековую аллерию Сумароков снизил тем, что заменил ее всеобъемлющие категории бытия «низкими» басенными персонажами. Их привычность в общем контексте басен Сумарокова и затрудняет современного исследователя.

П. Н. Берков считал, что, возможно, «эта притча была написана по поводу придворных интриг в конце царствования Елизаветы Петровны, в частности в связи с падением стоявшего по главе Иностранной коллегии гр. А. П. Бестужева-Рюмина, сосланного Елизаветой в 1758 г. и возвращенного Екатериной в 1762 г., сразу же по вступлении ее на престол».¹⁹ А. А. Морозов возразил: «Скорее всего, Сумароков не имел в виду какое-либо определенное историческое лицо, а хотел предложить сентенцию общего характера о „коловратности“ бытия, родственную некоторым мотивам его духовных од».²⁰ Действительно, конкретный повод, по которому написана притча, вряд ли удастся когда-либо установить точно. Однако общий характер использованной модели «счастливого колеса» заставляет нас склониться к мнению А. А. Морозова.

Но можно выдвинуть еще одно предположение и считать притчу «Коловратность» критическим выпадам Сумарокова против лубка средневекового содержания. По его декларативным высказываниям видно, что он вообще с пренебрежением относился к массовой литературе. Надо отметить, что лубочная литература, печатая эпиграммы Сумарокова,²¹ была к нему справедливее.

Источник притчи Сумарокова будет, вероятно, со временем обнаружен. Не обязательно им был приведенный выше текст русского лубка. Мы попытались лишь начертить семантический ареал использованной фигуры колеса Фортуны, бесполезный для интерпретации смысла притчи Сумарокова.

С. И. Николаев

¹³ Цит. по: Linde S. B. Słownik języka polskiego, t. 2. Lwów, 1855, s. 410.

¹⁴ Михельсон М. И. Русская мысль и речь. Опыт русской фразеологии, т. 1. СПб., [6. г.], с. 557.

¹⁵ Tilleu M. P. Op. cit., p. 734.

¹⁶ Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М., 1968, с. 75.

¹⁷ Не совпадают они и с персонажами русских сказок, указанных К. В. Чистовым.

¹⁸ Чистов К. В. Указ. соч., с. 149. Ср.: Виндт Л. Басня сумароковской школы. — В кн.: Поэтика. Сб. статей, вып. 1. Л., 1926, с. 81—92.

¹⁹ В кн.: Сумароков А. П. Избр. произв., с. 542.

²⁰ Морозов А. А. О некоторых принципах датирования текстов русских поэтов XVIII века. — Русская литература, 1972, № 2, с. 116.

²¹ См.: Кокорев А. В. Сумароков и русские народные картинки. — Учен. зап. МГУ, 1948, кн. 3, вып. 127, с. 227—236.

О ПРОТОТИПЕ ЛЕСКОВСКОГО ОДНОДУМА

(ПО ПОВОДУ СООБЩЕНИЯ В. Н. БОЧКОВА)

В № 1 журнала «Русская литература» за 1981 год была опубликована статья В. Н. Бочкова, в которой, в частности, сообщалось, что в Государственном архиве Костромской области хранится составленный в 1843 году формулярный список о службе А. А. Рыжева, прототипа главного героя лесковского рассказа «Однодум», и сопоставлялись действительная судьба Рыжева и ее изображение в художественном произведении. Это сообщение В. Н. Бочкова, с одной стороны, нуждается в уточнении, с другой — может быть дополнено.

Прежде всего надо сказать, что документальные сведения о Рыжеве, прототипе героя Лескова, найдены не впервые. В том же Государственном архиве Костромской области мною были обнаружены следующие документы: 1) Дело о перемещении коллежского регистратора солигаличской управы благочиния А. Рыжева в квартальные надзиратели, содержащее: рапорт солигаличского городничего Эйсымонта о перемещении Рыжева; формулярный список о службе А. Рыжева, составленный 11 января 1800 года; ордер губернатора, в котором излагались причины несогласия на перемещение; рапорт Эйсымонта о получении ордера и объявлении Рыжеву об отказе (ф. 133, оп. 1, ед. хр. 1006); 2) Дело по рапорту солигаличского городничего о невыдаче жалованья тамошним головою квартальному Рыжеву от 2 ноября 1802 года, включающее рапорт городничего Эйсымонта губернатору от 20 октября 1802 года и решение губернатора от 1 ноября 1802 года о выдаче жалованья Рыжеву за сентябрь 1801 года и за январь 1802 года (ф. 133, оп. 1, ед. хр. 2088); 3) Дело по высочайшему повелению о всемилостивейше пожертвованных погоревшим городом Солигалича жителям деньгах от 7 апреля 1809 года (ф. 133, оп. 1, ед. хр. 3671).

С. А. Рейсер, познакомившийся с перечисленными документами, с моего разрешения частично использовал их в комментарии к рассказу «Однодум».¹ Он сообщил данные о службе, семейном и имущественном положении Рыжева. На документы № 1006 и 2088 мною была сделана ссылка в статье «Документальность повествования — жанровый признак рассказов Н. С. Лескова».² В ссылке отмечалось, что «Лесков действительно положил в основу произведения реальную историю реального лица». Таким образом, документы, знакомящие нас с продвижением Рыжева по службе, с его се-

мейным и имущественным положением, были уже известны и использовались в соответствующем комментарии и статье.

Другое дело, что вновь обнаруженный В. Н. Бочковым формулярный список о службе Рыжева от 1843 года, составленный после смерти Рыжева, дает возможность проследить весь его служебный путь и сравнить с биографией лесковского героя. Особенно ценно то, что список 1843 года косвенно подтверждает реальность столкновения между квартальным надзирателем А. А. Рыжевым, исполнявшим временно должность городничего, и губернатором С. С. Ланским, которому Лесков придает важное значение в характеристике своего героя. Не случайно об этом инциденте подробно пишет и В. Н. Бочков. Кроме того, список 1843 года позволяет уточнить время рождения Рыжева — 1764 год (по списку 1800 года выходило, что он родился в 1766 году и начал службу десятилетним; это, разумеется, вызывало сомнение).

В свете же данных списка 1800 года представляются неточными записи 1843 года о семье Рыжева. Он в действительности был женат на мещанской дочери Анне Егоровне Макаровой (а не крестьянке Анне Егоровой, как указано в списке 1843 года) и в январе 1800 года имел сына Ивана двух месяцев. К 1804 году, когда родился Григорий, второй сын, упомянутый в списке 1843 года, Иван, вероятно, умер.

Следует заметить, что содержание введенного в научный оборот формулярного списка о службе Рыжева от 1843 года не перекрывает содержания ранее известных документов: в них имеются данные о материальном состоянии Рыжева. Это обстоятельство важно в том плане, что выявляет стремление молвы (а вслед за ней и Лескова) демократизировать облик своего героя.

Рыжев, будучи коллежским регистратором солигаличской управы благочиния (в то время он разносил почту), получал жалованья 40 рублей в месяц, а став квартальным надзирателем, — 150 рублей (из дела о невыдаче ему жалованья известно, что за сентябрь 1801 года он получил 115 рублей, за январь 1802 года — уже 150 рублей), что по тем временам составляло приличную сумму. Как следует из дела о пожертвованных деньгах от 7 апреля 1809 года, Рыжев до пожара (с какого времени — неизвестно) был владельцем двух домов: одного по Валовой улице размером 5×4 (саженей? метров?), другого, деревянного, в десятой части города. Первый дом сгорел во время пожара, а второй был представлен хозяином в залог полученной ссуды в 106 руб. 20 коп. Рыжева никак нельзя назвать бедствовавшим человеком.

¹ Лесков Н. С. Собр. соч. в 6-ти т., т. 3. М., 1973, с. 436.

² Русская литература, 1980, № 4, с. 147.

Лесков же в своем рассказе постоянно подчеркивал бедность Однодума. Он указал даже, что его герой, разнося почту, получал жалованья полтора рубля в месяц, а занимая должность квартального надзирателя, — 10 рублей (в первом случае сумма уменьшена в 26 раз, во втором — в 15 раз) и жил в домике, который «ничего не стоил».

Знакомство с деталями реального материального положения Рыжева убеждает в том, что Лесков, отсылая читателя

будто бы к действительным фактам, создавал в своем произведении обычную для него иллюзию пересказа подлинной истории. И чем полнее наши знания именно о деталях реальных судеб лиц, ставших прототипами героев Лескова, тем точнее мы будем понимать обезоруживающую своей внешней простотой творческую манеру писателя.

А. В. Лужановский

А. С. ГРИН НА СТРАНИЦАХ «АСХАБАДА» И «САМАРКАНДА»

(ДОПОЛНЕНИЯ К БИБЛИОГРАФИИ)

В вышедшей недавно работе Ю. В. Киркина «Александр Грин. Библиографический указатель произведений А. С. Грина и литературы о нем 1906—1979 гг.» (М., «Книга», 1980, 64 с.) учтено большое количество дореволюционных публикаций писателя. Однако эту библиографию нельзя назвать исчерпывающей. Ряд неотраженных у Ю. В. Киркина публикаций А. С. Грина выявлен нами при изучении прогрессивных газет дореволюционного Туркестана «Асхабад» и «Самарканд».

Рассказ А. С. Грина «На досуге», впервые напечатанный 20 июня 1907 года в газете «Товарищ», а в 1908 году вошедший в первый сборник писателя «Шапка-невидимка» (СПб., книжн. магазин «Наша жизнь», 1908), имеет и промежуточную публикацию в «Асхабаде» (1907, 29 июля). «На досуге» в «Асхабаде» подписан «А. С. Грин», что дает основание уточнить сведения, данные в «Краткой литературной энциклопедии» (т. 2, стлб. 386), где сказано, что такая подпись впервые появилась в 1908 году под рассказом «Апельсины».

Сатирическое стихотворение А. С. Грина «Элегия», появившееся 13 марта 1907 года в петербургской газете «Сегодня», всего через десять дней было перепечатано в «Самарканде» (1907, 23 марта) с указанием источника перепечатки.

Рассказ «Петух», опубликованный в читинской газете «Утро Сибири» 25 декабря 1909 года, одновременно был напечатан и в «Асхабаде» (1909, 25 декабря). Вполне вероятно, что общим источником перепечатки как для «Утра Сибири», так и для «Асхабада» послужила какая-то публикация в петербургской прессе, пока еще не выявленная исследователями творчества Грина.

Рассказ Грина «В снегу», зарегистрированный в указателе Ю. В. Киркина лишь одной дореволюционной публикацией во «Всемирной панораме» (1910,

№ 62, с. 4—6), через два года перепечатала газета «Асхабад» (1912, 23 ноября). То же произошло и с рассказом А. С. Грина «Слова». Появившись во «Всемирной панораме» в 1911 году (№ 40, с. 2—4) — эта публикация учтена Ю. В. Киркиным, — он был перепечатан туркестанской газетой и появился на страницах «Асхабада» 1 января 1913 года.

Между двумя учтенными Ю. В. Киркиным дореволюционными публикациями рассказа А. С. Грина «Ночлег» («Всемирная панорама», 1909, № 21, с. 9—11; «Двадцатый век», 1913, № 50, с. 10—18) должна быть помещена еще одна: 2 февраля 1913 года «Ночлег» был перепечатан в «Асхабаде».

Следует отметить, что ознакомление с «Асхабадом» вносит уточнения не только в библиографию произведений Грина. «Асхабад» проявлял большой интерес к творчеству Горького — здесь печатались его отдельные произведения, рецензии на горьковские спектакли, различная информация о творческих планах писателя. Именно на страницах «Асхабада» выявлен первый из известных сегодня печатных откликов на роман Горького «Мать».¹

Неучтенные публикации А. С. Грина на страницах «Асхабада» и «Самарканда» дополняют библиографию писателя, еще раз настоятельно напоминают о необходимости тщательного изучения провинциальной дореволюционной печати библиографами и исследователями русской литературы конца XIX—начала XX века.

А. З. Дун

¹ См.: Дун А. З. «Праздник литературы и народа». — Вопросы литературы, 1969, № 11, с. 247—248; Ашхабад, 1970, № 1, с. 81—82.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Т. С. Царькова

КНИГИ О НЕКРАСОВЕ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

За последние три года вышло немало книг, посвященных проблемам некрасоведения. Среди них специальные сборники: «Некрасовский сборник», вып. VII (Л., 1980), «Н. А. Некрасов и русская литература второй половины XIX—начала XX в.» — межвузовский сборник научных трудов, вып. 56 (Ярославль, 1979); монографическое исследование В. Г. Прокшина «Н. А. Некрасов. Путь к эпопее» (Уфа, 1979); книга А. Д. Григорьевой и Н. Н. Ивановой, посвященная стилистическому анализу поэзии, — «Язык лирики XIX в. Пушкин. Некрасов» (М., 1981); методические пособия: Ф. М. Борщевского — «Изучение творчества Н. А. Некрасова» (Киев, 1980), В. А. Сапогова — «Анализ художественного произведения. (Поэма Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос»)» (Ярославль, 1980); краеведческая книга Н. К. Некрасова «По их следам, по их дорогам» (изд. 2-е, перераб. и доп., М., 1979).

Статьи, представленные в некрасоведческих сборниках, свидетельствуют о том, что внимание литературоведов все больше привлекает анализ отдельного произведения, его творческая история: А. М. Гаркави — «Творческая история поэмы „В. Г. Белинский“», М. М. Гин — «Эволюция замысла „Медвежья охота“ и духовная драма Некрасова 1866—1867 гг.», В. Э. Вацуру — «Один из источников „Огородника“», В. И. Мельник — «История одного сюжета (рассказ Некрасова «Двадцать пять рублей»)»; сложная некрасовская текстология: М. Д. Эльзон — «О датировке стихотворения „Вчерашний день, часу в шестом...“», Г. В. Краснов — «Вокруг истории первого посмертного издания „Стихотворений“ Некрасова», О. Б. Алексеева — «К вопросу об основном тексте „Пира — на весь мир“», А. И. Груздев — «О названиях глав в „Пире — на весь мир“», В. Г. Прокшин — «Эпизод. Гриша Доброклонов». Расширяется круг исследования биографических и творческих связей Некрасова с писателями-современниками в работах Ф. Я. Приймы — «Н. А. Некрасов и М. Е. Салтыков-Щедрин», В. И. Жарковой — «Некрасовские» мотивы в творчестве крестьянских поэтов начала XIX в.». Намечились новые повороты изучения темы «Некрасов и русская советская поэзия» в статьях Б. М.

Козлова — «Об одном „отзвуке“ Н. А. Некрасова в литературе периода первой мировой войны», Н. Вьялициной — «Традиции Н. А. Некрасова в дореволюционной лирике А. Ахматовой», В. В. Базанова — «Некрасов в творческой биографии Александра Прокофьева». В разделах «Материалы и сообщения», «Публикации» представлены результаты архивных разысканий, проливающие новый свет на малоизученные моменты жизни Некрасова. Назовем статьи Б. Л. Бессонова — «Об утраченной переписке А. Я. Панаевой и Некрасова (история одной публикации)», Б. В. Мельгунова — «Из материалов к декабристской теме в архиве Некрасова», Н. Н. Мостовской — «Неизвестное письмо М. К. Цебриковой о Некрасове». Новая методическая разработка изучения поэмы «Кому на Руси жить хорошо» в средней школе изложена в статье Л. Д. Волковой.

Разнообразие тематики названных книг и статей позволяет говорить о плодотворном развитии некрасоведения в последние годы, одним из стимулирующих факторов которого стала подготовка сейчас Институтом русской литературы АН СССР собрания сочинений и писем Некрасова.

Много ценного и нового содержится в вышедших книгах, однако не все в них безусловно и убедительно. На характеристике некоторых из этих работ мы остановимся подробнее.

Наиболее значительно монографическое исследование В. Г. Прокшина «Н. А. Некрасов. Путь к эпопее». Книга открывается «Введением», в котором лаконично и содержательно изложены различные точки зрения на жанр эпопеи. Учитывая, что до сих пор не существует специального исследования этого жанра в творчестве Некрасова, необходимо отметить теоретическую ценность вступительного очерка. Как явствует из заглавия, автор рассматривает произведения Некрасова 1840—1860-х годов (прозаические и стихотворные) как подготовительные к созданию эпопеи — поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Таким образом, прослеживается эволюция художественного творчества, исследуется «процесс постепенного накопления тех компонентов структуры (содержания и формы) новой жанровой разновидности

эпопей, которые были открыты на подступах к ней и дали возможность приступить к осуществлению эпохального замысла» (с. 27). Правомочность такого подхода несомненна. Он дает автору большие возможности для выявления преемственности родственных образов, сюжетных линий, отдельных художественных приемов, но использовать его следует осторожно, не увлекаясь чрезмерно и не забывая, что такой подход предполагает избирательность по отношению ко всему многогранному художественному материалу и что излишнее давление конечных выводов исследователя может сказаться как издержки метода ретроспективного анализа.

Особое внимание В. Г. Прокшин уделяет анализу «формы объективности» повествования, показывая, что в «Кюму на Руси...» она получает свое высшее художественное воплощение, достигнутое широким обращением к фольклору, обилием и достоверностью массовых сцен.

В аннотации к монографии отмечено, что «книга писалась в связи с работой над одноименным спецкурсом». Этим, вероятно, и следует объяснить то, что наряду с удачными и яркими страницами о некрасовских произведениях (например, анализ образной структуры «Мороза, Красного носа», «Железной дороги») в книге порой слишком широко представлен давно апробированный некрасоведческий материал, не вносящий ничего нового в раскрытие обозначенной в заглавии темы. Так, излишне подробно, до детального пересказа содержания, автор останавливается на поэме «Саша». Воспроизведена многолетняя полемика по вопросу о прототипах Поэта и Гражданина из одноименного стихотворения — только для того, чтобы присоединиться к общезвестному мнению, что эти образы «имеют широкий обобщающий смысл» (с. 59—64).

Остановимся на некоторых моментах исследования, представляющихся нам спорными или недостаточно обоснованными. Серьезное возражение вызывает одно из основных положений книги, особенно дорогое исследователю, о том, что встречающееся в первопечатном тексте обозначение «Эпilog. Гриша Добросклонов» должно быть понято как указание на то, что эта часть поэмы является эпилогом всего (напомним, пезакопченного) произведения, что написанием стихов о Грише Добросклонове поэт хотел создать ощущение «завершенности незавершенного». Для доказательства этого тезиса В. Г. Прокшин весьма произвольно толкует помету на рукописи «Крестьянки»: «Эпilog нужен» — как «заметку на память» к неапписанной главе «Пир — на весь мир», которая, отметим, появится только через три года. «„Бабьей притчей“, — пишет исследователь, — хорошо завершается „Крестьянка“, имевшая помету из II части, для завершения же всей части, а может быть, и всей эпопеи „Эпи-

лог нужен“». Таким мог быть ход мысли Некрасова, когда он делал данную заметку на память. Если справедливо последнее, подчеркнутое нами, то эта заметка имеет прямое отношение к творческой истории образа Гриши Добросклонова» (с. 184). А если несправедливо? Возможно ли только на произвольном предположении, что «таким мог быть ход мысли Некрасова», строить всю концепцию и настаивать на изменении порядка расположения частей поэмы: печатать «Пир» после «Последыша», а «Крестьянку» после первой части? В подкрепление своему весьма гипотетичному предположению Прокшин упоминает однажды встретившееся у Некрасова обозначение: «Часть вторая. Губернаторша», но при этом цитирует черновую рукопись «Крестьянки» неточно. Приведем первоначальное заглавие полностью: «Кюму на Руси жить хорошо. Часть вторая. Рассказ второй. „Губернаторша“. Пролог. Висбаден. 1873. 17/29 июля».¹ Не потому ли исследователю пришлось сократить название рукописи, что многое в нем противоречит его утверждениям? Прежде всего — «Пролог». Ведь если есть пролог к части, то, естественно, и «Эпilog нужен», как признает сам исследователь, для «симметрии расположения» материала (уточним, материала III части, а отнюдь не для усиления впечатления «завершенности незавершенного» произведения в целом). Обратим также внимание на помету: «Рассказ второй». Что было первым рассказом второй части — известно, «Последыш». Значит, по первоначальному плану «Крестьянка» должна была печататься за «Последышем», но в процессе работы глава обретала самостоятельное значение, и уже в черновой рукописи появляется обозначение: «Из третьей части».

Вторым рассказом второй части должен был стать «Пир...», действие которого, как уже давно отмечено, непрерывно по отношению к описанному в «Последыше». Так как помета «Из третьей части» позднейшая, сохранившаяся и в наборной рукописи «Крестьянки», и в прижизненных публикациях, ее и следует считать проявлением последней авторской воли. Если даже допустить в качестве рабочей гипотезы (весьма сомнительной), что помета «Эпilog нужен» носит обобщающий характер (нужен эпilog ко всей поэме), то тем более следует считать «Крестьянку» завершающей частью, после написания которой и пришла мысль об эпилоге, венчающем всю поэму. Но, повторяем, для такого допущения у литературоведов пока нет достаточно серьезных научных аргументов.

Гипноз предвзятой идеи ощущается и в следующем построении. Ставя вопрос о роли числа семь в структуре эпопей,

¹ ИРЛИ, ф. 18, 21.200, л. 87.

В. Г. Прокшин пишет: «В итоге осуществления сюжета поисков счастливого среди „богатых и знатных“ было бы создано шесть глав: „Поп“, „Помещик“, „Чиновник“, „Купец“, „Министр“, „Царь“... Для завершения сюжетного действия и всей структуры эпопеи требовалась седьмая глава. Такая завершающая, седьмая глава (или часть) подготавливалась вторым направлением поисков счастливого в народной среде» (с. 188—189). Намечая второй ряд «счастливых», исследователь также называет шесть героев: Ермаил Гирин, Матрена Тимофеевна, Савелий Корчагин, Яким Нагой, Влас Ильич, Кудеяр, которые, по мнению автора, «предвосхищают некоторыми своими чертами героический характер народного заступника». «Образ Гриши Добросклонова оказывается седьмым, завершающим и первый, и второй, важнейший для жанра эпопеи, ряд» (с. 189). Что можно сказать о выделении этих рядов? Первый, действительно намеченный Некрасовым в «Прологе», оказался невоплощенным в поэме по многим причинам, в том числе и потому, что поиски «счастливых» среди «богатых и знатных» отодвинулись на второй план, их заслонила новая — народная — тема. И неправомерно допущение, что как итог этих поисков, еще в начальной стадии работы над поэмой, возник седьмым в этом ряду образ Гриши Добросклонова. Он был подсказан Некрасову действительностью 1870-х годов. Кто же тогда мыслился седьмым изначально? Во второй ряд включаются раскаявшийся разбойник Кудеяр и староста Влас Ильич, пользующиеся «особой любовью и почётом в народной среде» (с. 189). «Особой» по сравнению с кем? С Павлушей Веретенниковым, со старцем Ионной, с солдатом Овсяниковым? Разве эти персонажи не предвосхищают «некоторыми своими чертами героический характер народного заступника»? Таким образом, выделение второго ряда оказывается весьма произвольным. Здесь арифметика берет верх над логикой и многоликой художественной образностью поэмы.

Источник всех этих натяжек — стремление исследователя представить «Кому на Руси...» как завершенную поэму-эпопею, что не соответствует историко-литературным фактам. Нельзя не согласиться с рецензентом книги Л. А. Розановой, которая также отметила, что «в частных выводах В. Г. Прокшина эпопея предстает... как некая „застылость“, потому что игнорируется эволюция замысла и формы его воплощения».²

Неприятное впечатление производят опечатки и опечатки, допущенные в книге

из-за небрежности автора: размер эпитафия из народной песни, как и самого стихотворения «Орина, мать солдатская», не трехстопный хорей с дактилическим окончанием, а четырехстопный хорей (с. 104); некрасовское имя близ Мурома называлось Алешунино, а не Алешутино (с. 29), фамилия исследовательницы-фольклористки Колесницкая, а не Колесникова (с. 105) и т. д.

Иного плана книга Ф. М. Борщевского «Изучение творчества Н. А. Некрасова». Это методическое пособие для учителей, преподающих историю русской литературы в девятом классе. В последние годы много говорится и пишется о трудностях изучения поэзии Некрасова в средней школе. На некрасовских конференциях, проходивших в Калининграде (1975 год), Костроме (1978, 1981 годы), Иванове (1980 год), работали специальные методические секции, доклады на которых были посвящены этой тематике. По мнению методистов, основная сложность состоит в том, что у школьников формируется одностороннее восприятие многогранной личности и поэзии Некрасова. В современной инструментальной изучении этого восприятия — метод анкетирования, которым активно пользуются учителя. Результаты опроса многих лет показывают, что у 50—60% старшеклассников складывается неглубокое, формальное, а подчас и негативное отношение к поэзии Некрасова. И поэтому главная задача для учителя — заинтересовать юного читателя, показать ему прежде всего *Некрасова-поэта*, великого художника слова, тонкого, проникновенного лирика и страстного трибуна, Некрасова — мужественного человека с трудной судьбой, оразившей политические и литературные столкновения его времени.

План изучения, предложенный Борщевским, традиционен: первый урок — биография Некрасова, Ленин о значении творчества Некрасова, три урока посвящены лирике поэта, семь — поэме «Кому на Руси жить хорошо». Сейчас в средней школе намечается отход от такого плана. В последнем «Методическом руководстве к учебнику по литературе для 9 класса» (М., 1980) нет урока, посвященного биографии поэта. Это представляется правильным, так как на одном уроке, еще до знакомства с творчеством, показать всю сложность жизни Некрасова не удастся. Не получилось это и у Борщевского. В стороне остались драматические события: столкновение мнений в редакциях журналов «Современник» и «Отечественные записки», расхождения с близкими людьми, друзьями молодости — И. С. Тургеневым и Ф. М. Достоевским, вынужденные «приятельства» с цензорами и другими «сильными и сытыми земли» и многие другие факты, без знания и объяснения которых для школьников остаются непонятными предельно искренние и страстные стихи, облик поэта блед-

² Розанова Л. А. В. Г. Прокшин. Н. А. Некрасов. Путь к эпопее. Уфа, 1979. — Филологические науки, 1980, № 6, с. 82.

неет. Биографический комментарий (и чем шире, тем лучше) должен сопровождать изучение лирики, рассказ о замысле «народной поэмы» и его воплощении в «Кому на Руси жить хорошо». Самостоятельно подготовиться к такому изложению учителю трудно, необходимые рекомендации и призвано дать методическое пособие.

Критическому пересмотру подвергается сейчас давно существующая в школе и повторенная в книге Ф. М. Борщевского система изучения «Кому на Руси...», сосредоточивающая внимание учащихся на отдельных образах: «Сатирические портреты помещиков в поэме», «Многообразии крестьянских типов», «Образ прекрасной русской женщины-крестьянки», «Григорий Добросклонов — „народный заступник“». Справедливо отмечая схематизм такого изучения поэмы, «в процессе которого утрачиваются внутренние связи произведения, не открывается неповторимое и своеобразное в писателе и книге», учитель-методист Л. Д. Волкова предлагает систему уроков, в которой все направлено на раскрытие авторского замысла: поэма «Кому на Руси жить хорошо» — книга о народе, о росте его самосознания.³ Этой проблеме в статье и методической разработке Л. Д. Волковой подчинена логика анализа идейно-художественной структуры произведения в целом, а не отдельных его глав и образов. Нам представляется, что такая переориентация своевременна и рациональна.

Прямолинейность и упрощенность подхода сказались в пособии Ф. М. Борщевского и в разработке некоторых тем. Сложный вопрос о взглядах Некрасова на политическое переустройство в России, вопрос о революционности Некрасова не всегда решается с учетом строгих критериев историзма. Борщевский пишет: «Некрасов же был революционером-демократом, возлагавшим надежды на крестьянскую революцию. Он жил идеями и надеждами этой революции, верил в ее победный исход, хотя эта вера и была утопической. Мы знаем, что крестьянская революция не могла привести к победе социализма, но вера Некрасова и его соратников была той силой, которая вдохновляла их на революционный подвиг» (с. 64). На с. 66 он утверждает, что в поэме «Кому на Руси жить хорошо» «изображена жизнь с позиций наиболее передовых идей эпохи». Но ведь наиболее передовыми философскими и политическими идеями того времени были идеи марксизма, провозгласившего победу социализма, кстати, уже хорошо известные

с 1848 года в Европе и не безызвестные самым передовым людям России некрассовского времени.

Следовало четче определить понятие «революционность» в применении к эпохе 1860—1870-х годов и к поэзии Некрасова. Некрасов отразил стихийное, неосознанное движение масс к революционному взрыву. Самое яркое образное воплощение это движение получило в песне «Русь», сам взрыв — в стихотворении «Душно! Без счастья и воли...». Крестьянская революция для Некрасова — это всероссийский бунт, это буря, способная расплескать «чашу вселенского горя». Что последует за этой «бурей», поэт не знал. Нарисованная в поэме «Дедушка» утопическая картина крестьянского благоденствия не удовлетворяла поэта, она не нашла ни повторения, ни развития в поэме «Кому на Руси жить хорошо». Поэтому говорить со школьниками о том, что будет делать Магрена Тимофеевна, «когда начнется революция» (с. 103; какая революция: крестьянская? буржуазная? социалистическая? — Т. Ц.), значит вести разговоры в отрыве от конкретной исторической обстановки некрассовского времени, которая хорошо знакома девятиклассникам из курса истории СССР.

Столь же уязвимым с позиций историзма представляется нам вопрос, на который должны дать ответ учащиеся: «Как нравственные принципы Некрасова соотносятся с нравственными принципами морального кодекса строителя коммунизма?» (с. 60). В моральных принципах разных эпох есть созвучия и преемственность, это бесспорно. Но содержание моральных категорий не неизменно. Моральный кодекс строителя коммунизма — свод научно обоснованных принципов коммунистической морали, возникших в социалистическом обществе; он объективно обусловлен существующими общественными отношениями, носит конкретную историческую характер, отражает степень и форму распространения новых нравственных норм. Такое расширительное толкование морального кодекса строителя коммунизма, какое предполагает вопрос Ф. М. Борщевского, на наш взгляд, ослабляет его основную направленность. Совсем не так прямолинейно, игнорируя исторические законы, устанавливается «живая связь сегодняшних юных читателей с художественной классикой».⁴

Вызывают недоумение и другие вопросы, рекомендуемые пособием учителю для ведения беседы. На уроке «Тема родины, народа в лирике Некрасова» ученикам предлагается: «Прочитать „Зеленый шум“, продумать ответ на вопрос: Как это стихотворение подтверждает

³ Волкова Л. Д. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» в IX классе. — В кн.: Н. А. Некрасов и русская литература второй половины XIX—начала XX в. Ярославль, 1979, с. 69—98.

⁴ Бурсов Б. И., Качурин М. Г., Мотольская Д. К. Методическое руководство к учебнику по литературе для 9 класса. М., 1980, с. 162.

мысль о том, что пейзаж Некрасова носит социальный характер?» (с. 29). Вероятно, естественнее было бы поставить вопрос о психологическом созвучии меняющегося пейзажа и настроения героя стихотворения. Можно говорить о социальной принадлежности этого героя, о восприятии им пейзажа (кстати, как и о другом, авторском восприятии того же самого пейзажа в «Зеленом шуме», которое не совпадает с видением и рассказом героя), но не о социальном характере пейзажа. Это досадная неточность формулировки.

Поэтическому стилю, эстетической стороне поэзии Некрасова Ф. М. Борщевский мало уделяет внимания. О художественном мастерстве Некрасова он предлагает говорить лишь на последнем уроке и только по отношению к поэме «Кому на Руси жить хорошо». Круг поднимаемых вопросов узок: массовые сцены, многоголосие, бытовые детали. Когда же методист пишет о стихе поэмы, то удивляет его стиховедческий дилетантизм и терминологическая невнятность: «Строфа в поэме необычная, свободная, включающая разное количество стихов. Графически поэма делится не на строфы, а на абзацы, но строфы в ней легко выделить — они заканчиваются мужской рифмой» (с. 124). В статье С. А. Рейсера, специально посвященной анализу строфики «Кому на Руси жить хорошо», четко определено: «Поэма написана по преимуществу (на 90%) трехстопным ямбом, белым стихом. Она астрофична».⁵ «Ритмически завершенные группы» С. А. Рейсер нигде без должных оговорок не называет «строфой» («субабзацы», «субстрофы или малые строфы»), настолько условно (если вообще возможно) применение термина «строфа» к стиху поэмы. Классическое определение строфы, знакомое школьникам, позволяет назвать этот стих только астрофичным. Термин «рифма» в применении к белому стиху недопустим. В согласии с литературоведческой точностью уместно было бы говорить о мужских и дактилических окончаниях, или клаузулах.

Далее, желая воздать должное стиху поэмы, Ф. М. Борщевский пишет: «Такая ритмомелодика стиха позволила Некрасову замечательно приблизить его к разговорно-сказовой манере, воплотить в стиховую форму все разнообразие крестьянской жизни, выразить удаль молодецкую, незаурядный ум, бесшабашную веселость, героизм народного подвига» (с. 125). Но разве только ритмомелодика? Не слишком ли велика и неопределенна здесь нагрузка на форму стиха? Разве другие ритмомелодические формы не позволяли Некрасову выражать «удаль молодецкую», «незаурядный ум» и т. д.,

например четырехстопный хорей в поэме «Коробейники»? Такие необязательные формулировки — пример риторичности и бездоказательности, недопустимой в работе учителя. В определении метрики некрасовских стихов есть и прямые ошибки: «Оригинален стих песен „Голодная“ (двухстопный ямб) и „Солдатская“ (сочетание двухстопного хоря, двухстопного и четырехстопного дактиля, двухстопного анапеста)» (с. 125). Сначала о «Голодной». Больше половины стихов этой песни (22 из 32) действительно двухстопный ямб. Но как же может быть два ударения в строке, состоящей только из одного слова?

Стоит мужик —	С коры его
Кольнется,	Распучило,
Идет мужик —	Тоска-беда
Не дышится!	Измучила.

Десять нечетных стихов — одностопный ямб с дактилическими окончаниями. Такой стих принято определять как полиметрический (сочетание разных размеров в одном произведении). Показать это школьникам было бы интересно хотя бы потому, что Некрасов первым из русских поэтов так широко вводил полиметрию в свои стихи. Еще сложнее полиметрия «Солдатской», однако в ней сочетаются не три размера, а шесть: Ф. М. Борщевский упустил пятистопный, двустопный и четырехстопный амфибрахий. А вот двустопный анапест здесь Некрасову не потребовался.

Несколько слов о стиле самого пособия. Маловыразительно прозвучали бы в устах учителя обрывочные цитаты, если бы он решился воспользоваться текстом книги для доказательства социального оптимизма Некрасова: «И все же Некрасов не устал надеяться: „Я верую в народ“ («Горе старого Наума»); „Пора идти вперед...“, „...каждый в бой иди!“» (с. 25).

Слишком современно звучит фраза: «Начались страшные петербургские мятарства Некрасова — семнадцатилетнего юноши, оказавшегося без специальности и каких-либо связей в столице» (с. 10; курсив мой, — Т. Ц.). Не может не вызывать улыбку и такая параллель: «В „Прологе“ мужикам оказывает помощь в поисках „пичуга малая“. В главе „Пир — на весь мир“ эту помощь оказывает им Гриша Добросклонов. Но искать ключи от народного счастья надо самим мужикам: „найдите сами вы“, — говорит им „пичуга малая“. „Помогай, о боже, им!“ — говорит Гриша Добросклонов о вахлаках» (с. 68).

Отметим также, что книга, предназначенная, как это явствует из аннотации, учителям-словесникам и студентам-филологам, могла бы содержать список рекомендательной литературы. Если составлять такой список по подстрочным примечаниям Ф. М. Борщевского, то в нем обнаружатся серьезные пропуски. Так, ни разу не названо имя основателя

⁵ Рейсер С. А. Строфа в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». — В кн.: Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969, с. 193.

советского Некрасоведения В. Е. Евгеньева-Максимова, автора более двухсот работ о поэте, в том числе трехтомной монографии «Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова». Без знакомства с трудами В. Е. Евгеньева-Максимова преподавание истории русской литературы второй половины XIX века и особенно изучение творчества Некрасова представляется нам невозможным. Нет ссылок на книгу Л. А. Розановой «Поэма Н. А. Некрасова „Кому на Руси жить хорошо“». Комментарий, а это пока единственная книга, в которой собраны и изложены в общедоступной форме обширные историко-литературные сведения о поэме.

Впечатление, которое оставляет пособие Ф. М. Борщевского, неутешительно. Оно не может стать хорошим помощником учителю в подготовке такой непростой для средней школы темы, как творчество Некрасова.

Иное отношение вызывает небольшое по объему (3.7 п. л.), но интересное с научной точки зрения методическое пособие В. А. Сапогова «Анализ художественного произведения. (Поэма Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос»)». Оно состоит из трех глав: «О композиции поэмы», «Художественный смысл архитектоники поэмы: отражение народной жизни и народного сознания», «О жанровой природе поэмы. Соотношение эпоса и лирики» — и примечаний, содержащих не только библиографические справки, но и развернутые стиховедческие характеристики поэмы.

В каждой из названных глав В. А. Сапогову удалось сказать новое слово, так как предложенная интерпретация одного из вершинных произведений Некрасова в целом нова. Мысль о том, что поэма «Мороз, Красный нос», обладает идейно-художественным единством, неоднократно высказывалась в некрасоведении, но В. А. Сапогов впервые доказывает ее, подробно анализируя оригинальную композицию поэмы. Поэт сознательно нарушает временную линейность развития сюжета в целях усиления драматичности и красочности звучания основной темы. Она раскрывается в сложной и искусной композиции, цельность которой исследователь видит в образных и тематических переключках, рифмующихся ситуациях первой и второй частей, внутрискладовых сцеплениях, неслучайных сменах ритмико-мелодических форм. В. А. Сапогов впервые так тонко, с точки зрения поэтики, прослежены эти внутренние связи поэмы, что позволило автору сделать весьма убедительные выводы о воссоздании в поэме единого всеобщего бытия: человека и природы, индивидуального и всеобщего, национального и общечеловеческого» (с. 20).

Большое внимание уделено в работе образному воплощению в поэме народно-поэтических представлений о жизни, природе, мироздании. Если ранее исследователи чаще всего ограничивались соот-

несеннем образного строя поэмы «Мороз, Красный нос» с фольклорно-сказочными изобразительными средствами, то в исследовании В. А. Сапогова предпринята попытка обратиться к древним славянским верованиям, которые сохранились в народном сознании XIX века не как пережиток, суеверие, а как древние ритуальные действия и формулы, не потерявшие для современного Некрасову крестьянства своего смысла и значения. Раскрывая эти, подчас забытые нами формулы, В. А. Сапогов объясняет логику и кажущиеся «неувязки» сюжета, многие «темные» для понимания места «Мороза, Красного носа». Приведем пример из второй главы. По народному обычаю семья покойного не должна непосредственно участвовать в приготовлении к похоронам: обряжать покойника, готовить ему могилу, покупать гроб. Это «табуированные» действия, нарушения неизбежно влекут за собой скорую смерть родственников. Некрасов не мог не знать об этих верованиях, однако в поэме:

Мать сыну-то гроб покупала,
Отец ему яму копал,
Жена ему саван шивала. . .

Все вместе они обряжают Прокла. Нарушен и порядок похоронной процессии: «Отец и мать идут впереди гроба, а не за ним, как положено. Дарья в белом (а не черном) платке (деталь, которая вызывала недоумение у всех комментаторов, — Т. Ц.). «Эта балбизна — знак ее будущей смерти», — объясняет исследователь (с. 23). И видимое нарушение народных обычаев тоже сюжетно обусловлено:

Старуха помрет со кручины,
Не жить и отцу твоему. . .

В соответствии с мифологическими и фольклорными представлениями рассматриваются и объясняются В. А. Сапоговым места действия первой и второй частей: дом и зимний лес — жизнь и царство смерти, два основных мотива, две тематические и эмоциональные доминанты поэмы.

Обширен круг источников, привлекаемых для раскрытия темы этой главы, включающий труды по славяноведению, древнерусской литературе, мифологии, этнографии, языкознанию.

Оригинально решается в исследовании и вопрос о жанровой принадлежности поэмы. Ее лиро-эпический характер, по мнению автора, близок лиро-эпическим началам жанра баллады. «Балладная основа» поэмы прослеживается в соединении чудесного, фантастического с реальным, обыденно-бытовым, в выборе национального материала, близкого фольклору, в песенности поэмы, в одухотворенности рисуемых в ней пейзажных картин.

Образ автора в работе специально не рассматривается, но отдельные наблю-

дения о как бы нечаянной спянности переживаний героини и автора, о смене авторских интонаций на протяжении всей поэмы чрезвычайно интересны (с. 24—25, 49—51). Однако отметим, что иногда автор слишком увлекается «обгрызанием» деталей. Так, простое указание на то, что Дарья замерзает, стоя под деревом, возводится исследователем к образу «мировой вертикали», бытовая реалья «две пары промерзлых лаптей» — к символу пути-дороги, пройденной Проклом.

В аннотации к книге В. А. Сапогова не указан ее адресат, но нет сомнений, что она может быть рекомендована литературоведам и самому широкому читателю как высококвалифицированное исследование и увлекательное чтение, а школьному учителю и преподавателю вуза как необходимое методическое пособие.

В центре работы Н. Н. Ивановой «Традиции стихотворной речи в лирике Некрасова»⁶ два аспекта: семантико-стилистическое преобразование поэтом традиционно-поэтических средств и привлечение и использование «новых», нетрадиционных для поэзии некрасовского времени речевых средств. Автор ставит своей целью исследовать стилистику некрасовской лирики с точки зрения развития русского литературного языка, языка поэзии, но, как это всегда бывает с серьезными работами по стилистике, это исследование привлечет и лингвистов, и литературоведов. Лексико-стилистический анализ в работе Н. Н. Ивановой неотделим от анализа композиции, интонационно-синтаксического, метрико-ритмического и образного строя стихотворений. Такой целостный подход позволяет говорить о наследовании и развитии традиций классических работ по поэтике В. В. Виноградова, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума. Вслед за К. И. Чуковским исследовательница рассматривает такие процессы, как «демократизация» стихотворной речи Некрасова, закрепление в ней «народного стиля», но в отличие от Чуковского ограничивает сферу анализа лирикой, а предметом анализа избирает многозначность слова в поэтическом контексте, обогащение

семантики традиционно-поэтических средств, обусловленное появлением новых тем в лирике Некрасова по сравнению с поэзией предшествующего периода, т. е. в конечном итоге — изменениями в исторической действительности некрасовского времени.

Подробно останавливаясь на взаимодействии книжно-литературной и разговорной форм, автор на многочисленных примерах показывает, как сложно переплетались, вовлекались в ряды ассоциативных представлений, взаимообогащались в поэтическом контексте слова разных стилистических и экспрессивных рядов. Избрав для рассмотрения тексты, содержащие только авторский голос, Н. Н. Иванова демонстрирует, сколь неисчерпаемо многообразны способы создания образа автора в лирике. Исследование Н. Н. Ивановой конкретизирует лингвистическими методами «ставшее общепризнанным представление о сдвиге, „перевороте“, произведенном Некрасовым в развитии поэзии» (с. 339). Хотелось бы надеяться, что в дальнейшем автор устранил мелкие недочеты (например, неточное определение стоимости стихотворения «В полном разгаре страда деревенская...» — сочетание 4- и 3-стопного дактиля, с. 303) и продолжит работу уже на материале сюжетно-повествовательных стихотворений и больших жанровых форм в творчестве Некрасова.

Краткий обзор некрасоведческой литературы, вышедшей за последние годы, позволяет говорить о новых проблемах, поднимаемых в этой области литературоведения, о перспективах их изучения и неоднозначности современных решений. Диапазон исследуемых тем широк. Повысилось внимание к изучению поэтики и стилистики поэзии Некрасова, по-прежнему в круге исследовательских интересов творческая история отдельных произведений и их текстология. К сожалению, гораздо меньше занимают литературоведов «периферийные» жанры. С начала 1960-х годов не появилось значительных специальных исследований о прозе и драматургии, публицистике, литературной и театральной критике Некрасова. Необходимо восполнить этот пробел, ведь обращение к этим жанрам сейчас, когда идет подготовка академического собрания сочинений и писем Некрасова, может по-новому осветить его личность и творчество.

⁶ См.: Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык лирики XIX в. Пушкин. Некрасов. М., 1981, с. 220—339.

Р. Ю. Данилевский

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОТНОШЕНИЯ РОССИИ И ШВЕЙЦАРИИ

Сложившееся в русской литературе представление о Швейцарии определяется некоторыми устойчивыми особенностями. Во-первых, известны свободолюбие

и патриотизм небольшого альпийского народа, вынужденного на протяжении веков отстаивать свою независимость от нападения могущественных сосе-

дей. Эти черты воплотились в фигуре Вильгельма Телля, ставшего благодаря драме Шиллера одним из замечательных образов мировой литературы. Другая особенность, может быть, не столь явная ныне, но имеющая давнюю историю, — несколько идеализированное, идиллическое представление о жизни альпийских пастухов. Жанр идиллии сыграл в швейцарской литературе XVIII—XIX веков особую роль и заметно повлиял на восприятие Швейцарии за ее рубежами. Третьей особенностью отношения к Швейцарии, характерного как для России, так и для остальных стран, является интерес к ее неповторимой природе: Еще в XV веке русские путешественники дивились грандиозности Альпийских гор. Тема природы и взаимоотношений с ней человека вошла в европейские литературы благодаря не в последнюю очередь швейцарцам.

К перечисленному надо добавить своеобразие политического устройства Швейцарии. Формирование швейцарской нации сопровождалось с самого начала, с XIII века, антифеодальной борьбой, которая обусловила прочные традиции народовластия в первых кантонах, хотя и в ограниченной, буржуазной форме. Как писал Ф. Энгельс, «в старой Швейцарии видим, как массой невежественных пастухов, несмотря на их демократическую конституцию, управляют на патриархальных началах несколько богатых землевладельцев».¹

Впервые «Швейцарская земля» была упомянута в дипломатическом отчете — статейном списке русского посольства к Людовику XIV, однако и раньше до Руси доходили сведения об «аламанах» (к которым относилось немецкоязычное население Альп), о наемниках при папе римском, о Кальвине и Цвингли, реформировавших швейцарскую церковь. Вероятно, швейцарцы служили в полках иноземного строя царя Алексея Михайловича.

Но особенно укрепились связи России с альпийскими городами в эпоху Петра. Из женевого патрициата происходил ближайший его сподвижник Франциск Лефор (Ф. П. Лефорт), не порывавший связей с родиной. Прибыли в Петербург уроженцы Базеля математики Леонард Эйлер и братья Бернулли. Сын одного из Бернулли — Иоганн издал впоследствии подробное описание научной и культурной жизни русской столицы. Пути между альпийской страной и Россией становились в XVIII веке все более наезженными, что создавало предпосылки для связей в области литературы.

Не скованная доживающим свой век абсолютизмом, как Франция, не страдавшая от политической раздробленности в такой степени, как Германия, и в то же время тесно связанная с соседними го-

сударствами экономически и духовно, имеющая с ними общие языки, Швейцария стала в XVIII столетии выразительницей интересов поднимающегося третьего сословия. Немецкоязычная литература Цюриха, Базеля и Берна вышла на одно из первых мест среди национальных литератур Европы.

В 1720-х годах родилась мысль о самобытности швейцарской культуры. Передовые круги бюргерства отстаивали идею просвещения народа, освобождения от церковной догматики, обращения литературы к вопросам современности. Появляются литературные журналы по образцу английских моралистических еженедельников. Во главе просветительства становятся в Цюрихе И. Я. Бодмер и И. Я. Брейтингер, в Берне — публицист Б. Л. Муральт. Впоследствии дело развития национального самосознания поддержали базелец И. Изелин и известный историк И. Мюллер. Швейцарцы оказали большое влияние на немецкую литературу «бури и натиска» и романтизма. Франкоязычная (романдская) литература Женевы, Лозанны и Невшателя оставалась более зависимой от Франции, но такие явления, как творчество Руссо, Сисмонди, позднее — Ж. де Сталь, характеризуют не только французский, но и швейцарский литературный процесс.

Швейцарская литература в собственном значении слова пришла к русскому читателю впервые в лице своего первого крупного представителя — бернского поэта и ученого Альбрехта Галлера. Сам живо интересовавшийся Россией,² Галлер был воспринят как писатель-моралист, выступающий с обличением роскоши, падения нравов, произвола — темы, обычные для русской сатиры XVIII века. Первым переводом из Галлера стал «Разговор между юношею российским, старающимся подражать людям и поведению французским, и между некоторым остроумным и ученым швейцаром» («Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие», 1761, март). В уста путешествующего швейцарца была вложена защита самобытности культуры русской. Дважды — прозой (Н. Карамзин, 1786) и стихами (П. Богданович, 1798) — переводилась поэма Галлера «О происхождении зла», в которой вина за несовершенство человека возлагалась, в сущности, на него самого, а не на божественный промысел.

Для истории русско-швейцарских отношений особенно важна описательная поэма Галлера «Альпы», воспевавшая природу Альп и Швейцарию как идеальную страну трудолюбивых пастухов. То, что

² См.: З и н н е р Э. П. Сибирь в поэтическом творчестве А. Галлера. — В кн.: Русско-европейские литературные связи. Сборник статей к 70-летию со дня рождения академика М. П. Алексева. М.—Л., 1966, с. 270—275.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 350.

автор хотел показать соотечественникам как идеал для подражания, надолго стало за рубежом источником представления о стране и ее жителях. Кроме авторитета имени Галлера, этому способствовала искренность произведения, в котором консерватизм и религиозная назидательность своеобразно переплетались с горячим патриотизмом и народолюбием.³ Поэма была переведена прозой в «Санктпетербургском журнале» И. П. Пнина, последователя взглядов Радищева (1798, ч. 1, январь). Противопоставление крестьянства монархам, имевшее для автора скорее этический, чем социальный смысл, зазвучало в русском переводе ново и злободневно.

Превращение альпийского пастуха в идеальную фигуру, литературную маску окончательно произошло в творчестве Саломона Геснера. Европейская слава этого цюрихского поэта, гравера и издателя затмила при его жизни известность других швейцарских писателей. Русский «геснеризм» пришелся на 1770-е годы, но отзвуки увлечения произведениями Геснера встречались и в русской поэзии 1820-х годов. В Москве было издано в 1802—1803 годах полное собрание идиллий Геснера в переводе И. Тимковского. Успех идиллий объясняется тем, что их тематика и форма отвечали поискам в литературе идеального «частного» человека, чей простой и скромный мирок можно было бы противопоставить антигуманному, идущему к гибели миру аристократии и абсолютизма. Жанр идиллии был уже освоен русской дворянской культурой, но эстетические принципы простоты и чувствительности, разработанные Геснером, оказались небесполезными для русского сентиментализма, искавшего пути к народной теме.

Юный Карамзин перевел идиллию Геснера «Деревянная нога»,⁴ единственное произведение знаменитого автора, где открыто поднималась патриотическая тема. В «Московском журнале» Карамзин напоминал о том, что творчество Геснера связано с его родиной, простотой швейцарских нравов. Николай Гнедич опубликовал в 1822 году опыт русской идиллии «Рыбаки», где отчасти опирался на прозаические «рыбачьи поэмы» ученика Геснера швейцарского идиллика Франца Ксавера Броннера, которого считал поэтом «истинно народным».⁵ Броннер, продолживший демократическую тра-

дицию своего учителя, был хорошо известен в России и как поэт и как педагог, преподававший в начале XIX века в Казанском университете.

Швейцарская публицистика XVIII века была представлена трактатами Иоганна Георга Циммермана. Начав как биограф Галлера, он приобрел европейскую известность книгами «О народной гордости» (окончательный вариант — 1760) и «Об уединении» (окончательный вариант — 1784—1785), в которых боролся за духовное пробуждение швейцарского бюргера, за воспитание сознательной любви к родине, резко нападал на монашество, родовое дворянство и патрициев. Стремясь переманить известного врача и остроумного полемиста на русскую службу, Екатерина II вела многолетнюю переписку с Циммерманом. Но русские переводчики увидели в нем скорее врага, чем защитника екатерининской политики. В течение восьми лет появилось три перевода книги «О народной гордости» (1785, 1788, 1793). Первый перевод принадлежал Д. Фонвизину и был сделан в годы, когда имя сатирика находилось фактически под запретом. Фонвизин нашел у швейцарца обличение ложного, официального патриотизма людей, «кои присягну и драгоценнейшими должностями своими по большей части для того тщеславятся, что почести, чины, аличность и корысть составляют первый и последний предмет их деяний».⁶

Во второй половине XVIII века на основе идей Руссо развивается педагогика — специфическая отрасль швейцарского Просвещения. Этому способствовало также движение швейцарской интеллигенции за демократизацию школьного дела. В России швейцарцы приобретают репутацию хороших воспитателей юношества. При дворе цесаревича появляются женеvские педагоги Ф.-Г. Лаферрьер и Ф.-С. Лагарп. Последний — сторонник учения о естественном равенстве людей — вскоре убедился в тщетности усилий воспитать из Александра идеального просвещенного монарха. Впоследствии Лагарп был одним из инициаторов создания единой Гельветической республики. Для нас он интересен еще и тем, что в письмах из России на родину делился своими наблюдениями над русской жизнью и, по-видимому, первым из швейцарцев оставил суждение о русском языке, предсказал его международную роль. Он писал в Женеву из Царского Села 8 августа н. ст. 1785 года: «Это язык очень богатый, очень нервный, очень звучный. В нем есть восхитительные выражения, и так как после китайского и

³ См.: Тураев С. В. Альбрехт Галлер и западноевропейское Просвещение. — В кн.: Литература Швейцарии. Очерки. М., 1969, с. 61—75.

⁴ См.: Виноградов В. В. О языке карамзинского перевода идиллии Геснера «Деревянная нога». — В кн.: Проблемы теории и истории литературы. М., 1971, с. 101—105.

⁵ См.: Кукuleвич А. М. Русская идиллия Н. И. Гнедича «Ры-

баки». — Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та, серия филол. наук, № 46, 1939, вып. 3, с. 293—297.

⁶ Фонвизин Д. И. Собр. соч. в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1959, с. 310—311.

арабского на нем говорит самое большое число людей, то, конечно, при обработке его, он сообщится и народам южной Европы, которым он до сих пор известен только под нелепо придуманным названием варварского наречия».⁷

В 1770-х годах началась деятельность педагога и писателя Генриха Песталоцци, учение которого о гармоническом воспитании ребенка и идея всеобщего начального образования оказали влияние на мировую педагогику. К мыслям Песталоцци обращались несколько поколений русских народных учителей; метод его несли в Россию и швейцарцы, например петербургский педагог 1810-х годов И. Муральт.

Многообразными были связи с Россией Иоганна Каспара Лафатера, оригинального цюрихского мыслителя-психолога и общественного деятеля, положившего много сил на улучшение жизни швейцарских бедняков. Для русской литературы, как и для других литератур, не прошли бесследно талантливые труды Лафатера по психологии характера. Как бы насмешки не вызывали в свое время крайности его «физиогномики», сама идея взаимосвязи внешности человека и его внутренней жизни открывала широкие возможности для художественного психологизма. Знакомство с учением Лафатера обнаруживается у многих русских писателей — от Радищева до Лермонтова, Тургенева и Л. Толстого.⁸ Лафатер вызывал интерес русских просветителей XVIII века, был известен и в Петербурге и в кругах московских масонов; его сочинения и письма занимали внимание Н. И. Новикова и молодого Карамзина.

Сведения о Швейцарии и ее культуре постепенно накапливались в библиотеках русских людей. В 1778 году была переведена и отдельно издана как учебное пособие часть «Землеописания» немецкого географа А. Ф. Бюшинга, посвященная Швейцарии. Появлялись и сообщения русских путешественников, например «Журнал путешествия Н. А. Демидова по иностранным государствам», повествовавший о Женеве (1786). Однако подлинным открытием Швейцарии стали в русской литературе карамзинские «Письма русского путешественника».

Как известно, «Письма» Карамзина передавали картину современной писателю Западной Европы в годы революционного потрясения, рисовали в свете

повейших событий жизнь Франции, Англии, Германии и Швейцарии.⁹ Автор основательно подготовился к поездке в альпийскую страну; представления его о Швейцарии были почерпнуты не только у Галлера, Геснера и Руссо, обращался он и к многочисленным зарубежным путевым запискам, переписывался с Лафатером, слышал устные рассказы поэта Я. Ленца, который в свое время бродил пешком по Швейцарии, а последние годы жизни провел в Москве, в доме Н. И. Новикова. Вероятно, Швейцария представлялась Карамзину первоначально современной Аркадией, обетованной землей «счастливых швейцаров». Но ему удалось показать в «Письмах», как менялся этот стереотипный взгляд по мере знакомства автора с подлинной жизнью швейцарских горожан и крестьян. Несмотря на несомненную литературную переработку записей, сделанных во время путешествия, «Письма» сохранили познавательную ценность, убедительность рассказа о живых, непосредственных впечатлениях. Образ путешественника не вполне совпал с авторским «я», был проще,¹⁰ но словесный портрет героя, написанный Карамзиным на фоне Альп, был, конечно, также и портретом автора, стремившегося близко познакомиться со страной, «человека в дорожном плаще, с посохом в руке, с котомкою за плечами».¹¹ Карамзин первым из русских прошел пешком по швейцарскому высокогорью, поднялся на отроги Юнгфрау до высоты более двух тысяч метров, и потому может считаться в известной мере первым русским альпинистом.

Природа Швейцарии стала одной из главных тем «Писем», темой, в которой проявились новаторские черты стиля Карамзина. Автор склонен еще к аллегорическому восприятию пейзажа, но помимо этого он схватывает конкретные яркие детали увиденного, старается вызвать сопереживание читателя. Швейцарский ландшафт долго затем воспринимался русскими людьми «сквозь» описания Карамзина.

Впервые показал Карамзин и реальных жителей Альпийских гор, хотя облик геснеровских пастухов еще заметен подчас в его персонажах. Действительные пастухи, с которыми встречался русский путешественник, вели в горах тяжелую и скучную жизнь. Проезжий иностранец со всем его руссоизмом оставался для них чужаком. Немало прогни в зарп-

⁷ Под «южной Европой», в противоположность русскому «северу», автор письма подразумевал западноевропейские страны (см.: Несколько писем Фредерика-Цезаря Лагарпа. СПб., 1898, с. 30).

⁸ См., например: Гудз и й Н. К. Элементы физиогномики в творчестве Льва Толстого (Толстой и Лафатер). — В кн.: Проблемы сравнительной филологии. Сб. статей к 70-летию В. М. Жирмунского. М.—Л., 1964, с. 354—362.

⁹ Из литературы вопроса см.: И в а н о в М. В. Мир Швейцарии в «Письмах русского путешественника». — В кн.: Русская литература и ее международные связи. Л., 1975, с. 296—302. (XVIII век, сб. 10).

¹⁰ См.: История русской литературы в 4-х т., т. 1. Л., 1980, с. 756—757.

¹¹ См.: Карамзин Н. М. Избр. соч. в 2-х т., т. 1. М., 1964, с. 79.

совке Карамзина, рассказывающего о встрече с молодыми крестьянками в горах: «Я говорил им, что простая и беспечная жизнь их мне весьма нравится и что я хочу остаться у них и вместе с ними доить коров. Они отвечали мне одним смехом».¹²

В устройстве швейцарских кантонов Карамзин находил немало привлекательного. Он готов был видеть в них оплот «вольности, равенства и добрых нравов» (так в тексте «Московского журнала» был зашифрован лозунг французской революции о свободе, равенстве и братстве). Однако там же автор признавался, что вольность, например, в Цюрихе весьма относительна. Права гражданства имели лишь две из десяти тысяч горожан, управляла кантоном цеховая верхушка, мало отличавшаяся от правительств Берна или Женевы. Введенная цвинглианской церковью мелочная регламентация быта (еды, одежды и т. п.) могла вызвать лишь насмешку Карамзина. По поводу «отчасти демократического» правления Базеля он заметил, что там «народ не имеет законодательной власти».¹³ В Лозанне и Женеве путешественник наблюдал исключительную бедность крестьян и общее возбуждение, вызванное событиями французской революции. Через два с небольшим года после пребывания Карамзина в Женеве там восстали швейцарские якобинцы.

Перед читателями «Писем» проходит галерея швейцарских деятелей, начиная от Лафатера и кончая местной интеллигенцией тех городов и городков, через которые проходил путь Карамзина. Лафатер снабдил его множеством рекомендательных писем. В Цюрихе путешественник познакомился с семейством Тоблеров, старший из которых был другом Геснера, а представители младшего поколения стали педагогами в России. По Берну его водил молодой врач А. Рейнгер, будущий министр Гельветической республики. Под Женевой Карамзин посетил места, связанные с жизнью Руссо и Вольтера, и несколько раз побывал в доме престарелого Ш. Бонне. Из труда Бонне «Созерцание природы» Карамзин переводил фрагменты еще для «Детского чтения» и впоследствии тепло вспоминал о философе, ставя его рядом с Бэконом и Ньютоном. Не только просветительский оптимизм Бонне, но и его сенсуалистские взгляды, учение о единстве и эволюции природы (повлиявшее в свое время на воззрения Гельвеция и Гердера) привлекли внимание русского писателя.

С темой Швейцарии были связаны также важные идеи «Писем русского путешественника», как бережное отношение к национальной истории и патриотизм. Карамзин с большим сочувствием во-

спирял взгляды швейцарцев на историю своей страны как на источник нравственного и патриотического воспитания. «История — народы, — записал он для себя позднее. — Не только удовлетворяет любопытству, не только просвещает ум в правилах государственного блага, но дает им и твердость и мужество в несчастиях».¹⁴ Опыт Швейцарии убеждал Карамзина в прочности республиканского строя, позволял видеть в «просвещенном земледельце» пример для других народов (статья «Нечто о науках, искусствах и просвещении», 1793). «Республиканская свобода и независимость принадлежат Швейцарии так же, как ее гранитные и снежные горы», — писал Карамзин в «Вестнике Европы».¹⁵ Правда, ход революционных событий в Альпах скоро развеял надежды Карамзина на то, что Швейцария избежит потрясений. Тогда же, в 1802 году он опубликовал горькую статью «Падение Швейцарии», в которой порицал дух революции. Но независимо от этой оценки, Карамзин сохранил высокое мнение о нравственности и патриотизме швейцарцев. В патриотическом гимне, который поет в «Письмах русского путешественника» цюрихский юноша, была подхвачена типичная тема швейцарской литературы XVIII века, тема песен Геснера и Лафатера, книга Циммермана. Но это была также и русская тема, которую Карамзин развивал в статье «О любви к отечеству и народной гордости» (1802) и в своем грандиозном историческом труде.

После «Писем русского путешественника» Швейцария нередко упоминается русскими авторами, ее стараются посетить, несмотря на противодействие властей, особенно при Павле, боявшемся упоминаний об альпийской республике. Мрачный пейзаж Сен-Готарда появился в оде Державина «На переход Альпийских гор» (1799).

В 1821 году Швейцарию впервые посетил В. А. Жуковский. В его дневнике и письмах сохранились впечатления от Констанца и Цюриха, от буржуазной Лозанны и тюрьмы Бонивара — Шильонского замка на Лемане, от быта бернских крестьян. Жуковский поднимался на вершину горы Риги у озера Четырех кантонов, видел те же ледники, к которым подходил Карамзин за тридцать лет до него, пережил такое же упоение горной высотой, что и его литературный учитель. Второй раз он провел в Швейцарии несколько месяцев с осени 1832 по лето 1833 года. В это время ему удалось основательнее познакомиться со швейцарской жизнью, которая вновь становилась напряженной: росло недовольство консер-

¹⁴ Неизданные сочинения и переписка Н. М. Карамзина, ч. 1. СПб., 1862, с. 205.

¹⁵ Карамзин Н. М. Избр. соч. в 2-х т., т. 2, с. 266.

¹² Там же, с. 258.

¹³ Там же, с. 211.

вативными порядками, закрепленными Венским конгрессом. Жуковский встречался со стариком Лагарпом и слушал его рассказы о Наполеоне и русских императорах. В Люцерне он виделся с Д. П. Севериным, русским поверенным в делах, бывшим «арзамасцем». В Веве беседовал с давним приятелем, вольнодумцем Т. Е. Боком. С известным литератором и общественным деятелем К.-В. Бонштеттенем Жуковский разговаривал о европейской литературе, о Сталье и Песталоцци. Как когда-то Карамзин, Жуковский в Швейцарии много работал творчески.

Огромное впечатление произвела на Жуковского швейцарская природа, обострившая в нем живописное восприятие мира. Поэт оставил великолепные словесные пейзажи Швейцарии, вроде картины Боденского озера в письме, написанном в октябре 1821 года и опубликованном в 1826 году: «...нельзя изобразить словами тех бесчисленных оттенков, в которых является его поверхность, изменяющаяся при всяком налетающем на солнце облаке; когда озеро спокойно, видишь жидкую, тихо трепещущую бирюзу, кое-где фиолетовые полосы, а на самом отдалении яркой, светло-зеленой отлив; когда воды наморщатся, то глубина этих морщин кажется изумрудно-зеленою, а по ребрам их голубая пена с яркими искрами и звездами» и т. д.¹⁶ В 1838 году с берегов другого озера — Комо Жуковский бросил последний взгляд на Швейцарские Альпы.

По-своему увидел Швейцарию А. И. Тургенев, побывавший там в 1827 и 1833 годах. Заметки о природе в его очерке, помещенном в «Московском наблюдателе» (1835, ч. 1), довольно скупы. Его больше занимали общественные события, их участники. В Аарау Тургенев встретился со «знаменитым Цюкке», т. е. с писателем, историком, общественным деятелем Генрихом Цюкке, известным в России. Русский гость расспрашивал Цюкке о Лагарпе, Бонштеттене, Сталье, разделяя гнев швейцарского демократа против консерватизма и застоя в стране. Он пытался разysкать членов семейства Тоблеров; один из них служил когда-то воспитателем братьев Тургеневых и познакомил их, в том числе и будущего декабриста, с немецкой и швейцарской литературой. Александр Тургенев считал себя многим обязанным «незабвенному Тоблеру». «Вообще мы, Т<ургеневы>, с благодарностью вспоминаем о Цюрихе, — писал он, — это отчизна Тоблеров, Лафатера, с коим отец мой был в дружеской и религиозной переписке, отчизна Геснера».¹⁷

Во время пребывания в Швейцарии Тургенев очень интересовался легендой

о Вильгельме Телле. В культуре швейцарского героя играла немалую роль трагедия Шиллера, хорошо известная (и запрещенная к постановке) в России 1830-х годов. По Тургеневу, свободолюбие Телля определило все вообще развитие швейцарской культуры: «Для того чтобы Галлер мог постигать природу и воспевать ее, Иоанн Мюллер оживлять тлеющие хартии, а Бонштеттен любезничать — надлежало за 5 веков явиться Теллю и оттолкнуть ладю, которая несла Геслера и судьбу его».¹⁸

С шиллеровским «Вильгельмом Теллем», переведенным А. Г. Ротчевым в 1829 году, и с оперой Дж. Россини «Карл Смелый» на близкий сюжет тема Швейцарии приобрела в России политический смысл. И позднее, уже в нашем столетии, в революционном 1905 году трагедия Шиллера прошла с триумфом по столичным и провинциальным сценам.

Но сохранялось и другое представление о Швейцарии — как мирной земле педагогов. Швейцарские воспитатели упоминаются в черновиках первой главы «Евгения Онегина» и в планах несуществленного замысла Пушкина «Русский Пелам». Среди поклонниц пушкинского гения была уроженка Женевы Эсперанс Сильвестр, преподававшая в Петербурге, знавшая Жуковского, А. Тургенева и Вяземского, близкая к немецким и швейцарским литературным кругам. Впрочем, у Пушкина встречаются критические отзывы о швейцарском бюргерском правлении — в связи с его интересом к судьбе Вольтера, не ладившего с женевацами.

При жизни Пушкина получают распространение русские переводы швейцарских повестей. Начиная с 1818 года все чаще переводятся повести Г. Цюкке, одного из самых популярных немецкоязычных беллетристов. Сподвижник и последователь Песталоцци, писатель видел свою задачу в исправлении нравов. «Стол писателя есть учительская кафедра», — утверждал он.¹⁹ Однако публика, в том числе и русская, оценила прежде всего занимательность произведений Цюкке, соединявшего традиции немецкого и английского сентиментализма с динамикой и юмором народного рассказа. В связи с изданием в Петербурге трехтомника повестей Цюкке пушкинская «Литературная газета» писала в 1831 году, что их отличительная черта состоит «в естественности вымысла, в заманчивой завязке и в простодушном, часто веселом рассказе» (т. 4, № 37, с. 7). Упоминалась повесть «Подарок на Новый год», в которой был «весьма счастливо» схвачен тип простодушного бедняка; другая повесть Цюкке, помещенная в рассмотренном издании, — «Тетушка, или Все наизворот» отчасти предвляла сю-

¹⁶ Жуковский В. А. Соч., т. 5. Изд. 7-е, СПб., 1878, с. 470.

¹⁷ Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825—1826). М.—Л., 1964, с. 31.

¹⁸ Там же, с. 37.

¹⁹ Z s c h o k k e Н. Eine Selbstschau. Teil 1. Aarau, 1841, S. 277.

жет «Метели» Пушкина. Тогда же в «Молве» появился юмористический трактат Цшокке «Похвала носу», ставший, вероятно, известным Гоголю. В журнале «Телескоп» (1831, ч. 6, № 21, с. 117—118) повести Цшокке были поставлены в один ряд с «Вечерами на хуторе близ Диканьки» и «Повестями Белкина». Искусство рассказчика ценил у швейцарского писателя Белинский.

В более позднее время неоднократно переводились и издавались повести Цшокке, посвященные швейцарскому крестьянству, — «Делатели золота» и «Безумец XIX столетия». Настроения, выраженные в них, были близки русскому народничеству. Популярную «Историю Швейцарии» Цшокке, проникнутую республиканским духом, русская цензура не пропустила в печать (отрывок — в «Московском вестнике», 1828, ч. 10, № 16).

С конца 1840-х годов в России появились переводы повестей другого швейцарского писателя — Родольфа Тёпфера, женевского педагога и рисовальщика. Сильной стороной его написанных по-французски «Женевских новелл», особенно повестей «Пасторский дом» и «Библиотека моего дяди» (первые переводы — в 1848 году), было умение передавать психологию ребенка и подростка. Это сделало Тёпфера вскоре излюбленным автором русских издателей, печатавших книги для юношества, что можно также косвенно объяснить заслугами швейцарской педагогики.

Сформировавшийся к середине прошлого века жанр немецко-швейцарской новеллы с ее вниманием к жизни простых людей, проникновением в их психологию и компактными сюжетами не остался незамеченным в России. Правда, расцвету новеллы способствовали не одни швейцарцы: сыграла свою роль французская новеллистика и критика (Мериме, Сент-Бёв), немецкая проза Т. Шторма и П. Гейзе последующих лет и в особенности «Шварцвальдские деревенские рассказы» Б. Ауэрбаха (1843).

Внимательным читателем швейцарцев был на протяжении всей жизни Л. Толстой. Находки Тёпфера в изображении детской души творчески усваивались автором «Детства» вплоть до отдельных реминисценций. Подобно швейцарским писателям, Толстой полагал, что «единственная цель литературы — нравственная»,²⁰ хотя понимал эту цель значительно шире, чем Тёпфер, Цшокке или женевский мемуарист и переводчик А.-Ф. Амшель, чей «Дневник» Толстой поручил перевести своей дочери.

Швейцарская новелла отразилась в русской литературе и некоторыми своими жанровыми чертами. Такова, например, история учителя Карла Иваныча в «Отрочестве» Толстого. Авантюризм ее сюжет, юмор, прикрывающий трагизм судьбы обездоленного «маленького человека», близки стилю новелл Ауэрбаха и Цшокке. Швейцарский эпизод в романе Достоевского «Идиот» — рассказ князя Мышкина о его отношениях с деревенскими детьми и крестьянской девушкой Мари в «кантоне Валлийском» (гл. VI первой части романа) — поднимает тему воспитания, характерную тему швейцарской литературы (Песталоцци, Тёпфер, Готтхельф), а сам рассказ, небольшой и законченный, напоминает по типу новеллы Тёпфера и Ауэрбаха.

Комментаторы Достоевского замечают, что, рисуя швейцарскую деревню, писатель исходил из образа «патриархального, пастушеского народа».²¹ Однако в рассказе Мышкина вскрыты довольно жесткие отношения внутри общины, далекие от патриархальности, — их сумел уже показывать Ауэрбах. В «Путевых заметках по Швейцарии» 1857 года и в повести «Люцерн» Толстой тоже разрушал привычный литературный стереотип, показывая Швейцарию, полную резких противоречий, материальных и духовных. Он не отказался от карамзинской традиции описания гармонии и красоты Альпийских гор, но в самой гармонии увидел «движение, несимметричность, причудливость»,²² т. е. скрытый драматизм.

Герцен познакомился с альпийской республикой, когда мелкобуржуазная демократия только что одержала победу над союзом реакционных католических кантонов. Страна самой демократической конституции того времени стала приютом для революционных эмигрантов многих стран. Впрочем, Герцену довелось убедиться в непоследовательности правительства и кантональных властей Женевы и Цюриха, которые, несмотря на весь свой либерализм, опасались русского революционера. Однако в швейцарской конституции 1848 года Герцен без оснований увидел развитие старых республиканских традиций народа, а в семьях интеллигенции нашел связи с народным мировосприятием, «сильный и мощный кряж людей».²³ Как известно, сельская община во Фрибургском кантоне приняла Герцена в свои члены, сделал его тем самым, как он шутиливо выразился, «из русских надворных советников тягловым крестьянином сельца Шателя, что

²⁰ См.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., юбилейное издание, т. 46. М.—Л., 1934, с. 214; см. также: Царева Р. Ш. Швейцарская литература и Лев Толстой. — В кн.: Типология и взаимосвязи в русской и зарубежных литературах, вып. 4. Красноярск, 1979, с. 47—54.

²¹ См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 9. Л., 1974, с. 405.

²² См.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., юбилейное издание, т. 5, с. 4.

²³ См.: Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. X. М., 1956, с. 96.

под Муртенном».²⁴ Герцен с симпатией рисовал портреты муртенских крестьян, находя в этих людях сходство с крестьянством северной России. «Не знаю, желал ли бы я навсегда остаться в Швейцарии, — писал он, — нашему брату, жителю долин и лугов, горы через некоторое время мешают: они слишком громадные, близки, теснят, ограничивают, но иной раз хорошо пожить под их тенью. К тому же по горам живет чистое и доброе племя, — племя бедное, но не несчастное, с малыми потребностями, привычное к жизни самобытной и независимой».²⁵ В этих словах невольно сказалась традиционная идеализация жизни швейцарских горцев, но у идеолога крестьянской революции уважение к швейцарцам получило новую, можно сказать, классовую основу.

Альпийские пейзажи в «Былом и думах» демонстрировали восприятие природы через точную реалистическую деталь, так же как и у Л. Толстого.

Новое представление о Швейцарии создавалось вместе с появлением в европейской литературе нового национального направления — швейцарского реализма. Возникшее на скрещении воздействий французской и немецкой литератур и не без влияния русской литературы, это направление опиралось, однако, прежде всего на отечественные традиции. Общественная обстановка, сложившаяся в Швейцарии в 1840—1860-х годах, благоприятствовала развитию демократических сторон культуры. Классики марксизма, которые внимательно следили за событиями, отметили «значительный шаг вперед» в политическом развитии страны. «Ни с одним классом не произошло столь разительных перемен, как с рабочим классом (Швейцарии, — Р. Д.)», — писал Ф. Энгельс в ноябре 1848 года.²⁶ Позднее В. И. Ленин подчеркивал, что «в Швейцарии лишь особые, оригинальные исторические и бытовые условия обеспечили *больше* демократизма, чем в большинстве соседних с ней европейских стран».²⁷ Швейцарская литература, всегда тесно связанная с политической жизнью кантонов, ответила на демократизацию общества быстрым расцветом.

Подъем литератур, развитие в них реалистических тенденций в Швейцарии и России совпали по времени, что не могло не способствовать усилению взаимного интереса.

Первый крупный писатель-реалист Швейцарии Иеремас Готтхельф уже в раннем своем сочинении «Крестьянское зеркало» (1837) указал, что правдивому отображению жизни следовало учиться

у англичан и русских.²⁸ Несомненно здесь знакомство писателя с немецкой периодикой второй половины 1830-х годов, уже нередко писавшей об успехах русской литературы.²⁹ В 1837 году в известном немецком издательстве Котты увидела свет книга Г. Кенига, подготовленная с помощью Н. А. Мельгунова, — «Литературные картины России». Годом раньше ведущий деятель «Молодой Германии» К. Гуцков отмечал в «Очерках по истории новейшей литературы», что достоинством русских авторов является «живописание нравов».

Готтхельф был одним из тех новаторов, которые ввели в литературу как полноправную художественную тему современного крестьянства. Консервативная позиция политического «романтика», защитника патриархальных нравов не помешала Готтхельфу в новеллах и особенно в романах начала 1840-х годов «Ули-батрак» и «Ули-арендатор» нарисовать правдивую и чрезвычайно подробную картину жизни трудовой швейцарской семьи, создать крестьянский вариант воспитательного романа. Готтхельфа с удовольствием читал Л. Толстой. Однако большинству русских современников писатель был едва ли известен. Единственный перевод одной из его новелл был сделан в 1864 году. Реализму этого автора была свойственна эпичность, но не хватало глубины социального анализа, критичности, мир его героев оставался слишком узким. Тем не менее Готтхельф проложил путь своему младшему современнику Готфриду Келлеру, писателю общепвропейского значения.

Из наследия Готтхельфа Келлер усвоил мастерство обрисовки деталей повседневной жизни; в ранней швейцарской новелле кроются истоки неповторимого «золотого лукавства» Келлера, как назвал его тонкую ироничность Т. Манн. Краткостью выверенного слога писатель был обязан немецкой классике. Поэт и прозаик, он наиболее прославился как мастер новеллы.

Общественные взгляды Келлера отличались последовательным демократизмом; большое влияние оказал на него Л. Фейербах. Первая же встреча стихов Келлера и его биографического романа «Зеленый Генрих» с николаевской цензурой в 1854 году привела к запрещению этих произведений за вольнодумство. Первым напечатанным у нас переводом из Келлера стала одна из лучших его новелл — «Ромео и Джульетта в деревне» (СПб., 1858). Поначалу автора при-

²⁸ См.: Турев С. В. Патриархальные иллюзии швейцарских романтиков. — В кн.: Незнученные страницы европейского романтизма. М., 1975, с. 232.

²⁹ См.: Алексеев М. Ц. Пушкин на Западе. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 3. М.—Л., 1937, с. 125—137.

²⁴ Там же, с. 175.

²⁵ Там же, с. 110.

²⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 6, с. 8.

²⁷ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 138.

няли за прямого последователя Б. Ауэрбаха, но изображенная в новелле трагедия деревенских влюбленных была не только поэтична и трогательна, — она была исполнена суровой, шекспировской правды. На фоне многословного немецкого романа, прославлявшего буржуазное благополучие, проза Келлера выглядела более трезвой, глубокой, более правдивой. Русская критика стала усматривать в этом характерные черты швейцарской литературы. Келлера относили теперь не просто к народным писателям типа Готтхельфа, но к авторам, которые касались главных проблем эпохи.³⁰

Нерв келлеровского творчества составляло столкновение личности с капиталистическим миропорядком. Но поскольку личность, несшая в себе, по Келлеру, положительное начало, оказывалась в той или иной степени под влиянием бюргерских идеалов, писатель не мог избежать противоречий, из которых выходил с помощью юмора, подчас веселого, подчас довольно горького, и с помощью неколебимой веры в здоровые силы своего народа. Правдивость и гуманизм Келлера, сказавшиеся в сборниках его прозы «Люди из Зельдвилы», «Семь легенд» и т. д., в его упомянутом романе, завоевали автору симпатии Г. В. Плеханова и первых советских исследователей его творчества (Ф. П. Шиллер, С. А. Адрианов). В советское время произведения Келлера много раз переводились и издавались. Последние по времени — издания новелл (1970) и «Зеленого Генриха» (1972) издательством «Художественная литература». «Одним из самых привлекательных авторов в западноевропейской литературе XIX века»³¹ считает Келлера советская критика.

Современник и земляк Келлера прозаик и поэт Конрад Фердинанд Мейер выступил в литературе на десять лет позже него — в середине 1860-х годов. Подобно Келлеру, Мейер особенно известен своими новеллами. Но его лирика, более яркая, развивавшая наследие немецкого романтизма, скорее нашла в России читателей, чем поэзия Келлера. Это произошло, тем не менее, лишь в советское время, благодаря почину А. В. Луначарского, выпустившего в 1920 году сборник стихов Мейера в своем переводе.

Мейер-новеллист предпочитал историческую тематику. Его единственный роман — «Юрг Иенач» также был по-

священ истории, борьбе за независимость жителей кантона Граубюнден в XVII веке. Помимо выразительной лаконичности, стиль новелл Мейера отличался особой красочной живописностью, связанной с искусством Ренессанса. При этом автору удавалось, почти не модернизировав сюжета, соотносить его с современностью. Так, в повести «Святой», созданной на рубеже 70-х и 80-х годов, героем которой стал английский архиепископ XII века Фома Бекет, отразилось наступление бисмарковской реакции, обострение классовых боев в современной писателю Европе. Излюбленной темой Мейера была верность человека своим убеждениям; цельность личности — мейеровский аспект все той же занимавшей швейцарскую литературу проблемы сохранения лучших сторон народного характера. Мейер не столь жизнерадостен, как Келлер. В его поздних новеллах («Искушение Пескары», 1887) появляются пессимистические ноты. Гуманизм писателя оказался слишком созерцательным, однако все творчество Мейера проникнуто пафосом человеколюбия.³²

В русской литературе Мейер открыл мотивы, родственные его творчеству, — изображение народа, психологизм, связи человека с природой. «Из всех современников больше всего люблю Тургенева», — писал он в ноябре 1884 года, знакомясь с немецким собранием сочинений великого реалиста. — Он совершенно очаровывает меня.³³ При заметной разнице тематики и художественных методов, писателей сближал лиризм их прозы, одинаково краткой и пластичной. Правдолюбие и нравственный пафос Л. Толстого (большинство произведений русского писателя Мейер хорошо знал по немецким и французским переводам 1880-х годов) настолько поразили швейцарца, что он задумал писать новеллу из современной жизни — вещь совершенно для него необычная. С Достоевским Мейер вступил в спор: полные противоречий характеры русского романиста строились на ином принципе, чем цельные образы Мейера. Однако в новелле «Властительница» (1885) имеется эпизод публичного покаяния «грешницы», явно навеянный сценой на Сенной площади из «Преступления и наказания», только что прочитанного Мейером.

Русские читатели начали знакомиться с отдельными повеллами Мейера в 1880-х годах. Но он долго еще оставался малоизвестным в России. На рубеже веков немало сделал для популяризации швейцарского писателя классик украинской литературы И. Франко. Его восторжен-

³⁰ См.: Луни Р. Великий швейцарский писатель (Г. Келлер). — Северный вестник, 1894, № 6, с. 57—80.

³¹ См. статью Е. Брандиса в кн.: Келлер Г. Зеленый Генрих. М., 1972, с. 8. См. также материалы о Келлере в кн.: Литература Швейцарии. Очерки, с. 103 и след.; Готфрид Келлер. Библиографический указатель, сост. А. А. Волгина. М., 1965.

³² См. статью Р. М. Самарина о Мейере в кн.: Литература Швейцарии. Очерки, с. 177—204.

³³ Briefe C. F. Meyers, nebst seinen Rezensionen und Aufsätzen hrsg. von A. Frey, Bd 2. Leipzig, 1908, S. 121.

ная статья о Мейере, напечатанная во Львове, вошла затем в предисловие к русскому переводу последней новеллы писателя «Анджела Борджа» (СПб., 1902). Франко противопоставил Мейера «символистам, нищезанцам и декадентам»³⁴ как автора подлинно национального, певца высоких людских страстей.

Подъем интереса к Мейеру характерен для первых лет после Октября. Особенной известностью пользовался роман «Юрг Иенач», переведенный в Петрограде в 1918 году (переводчица — А. Ф. Даманская) и выдержавший вскоре еще два издания (1919, 1923). Роман воспринимался как повествование о народной войне и взаимоотношениях народного вождя и массы. Журнал «Просвещение» рекомендовал роман для школьных и красноармейских библиотек. В предисловии к третьему изданию «Юрга Иенача» подчеркивалось значение поднятого Мейером вопроса о несовместимости борьбы за свободу с нечестием и обманом. Экземпляр первого советского издания романа Мейера находится в кремлевской библиотеке В. И. Ленина.

В 1922 году издательство «Всемирная литература» выпустило в свет перевод повести «Святой» с предисловием А. М. Горького, который считал, что «автор искусной повести... почти не погрешил против исторической правды, что не часто встречается у сочинителей исторических романов и повестей».³⁵ Из запланированных издательством избранных сочинений Мейера был выпущен в 1923 году сборник новелл. Одним из активных переводчиков являлся А. Н. Римский-Корсаков, сын композитора. Проза и стихи писателя были в 1958 году объединены в большом томе, изданном со статьей А. А. Гозенпуда, который подчеркнул определенную близость метода Мейера русскому критическому реализму и влияние последнего на творчество швейцарца. В 1970 году появился новый перевод «Юрга Иенача». Несколько стихотворений Мейера и Келлера вошли в антологию «Поэзия Европы» (М., 1978).

Мейер и Келлер оставались наиболее известными в предреволюционной и Советской России представителями литературы альпийской страны. Одно время усилился интерес к поэту и прозаику Карлу Шпиттелеру, очень ценному на родине.³⁶ Его высоко ставили Р. Роллан и А. В. Луначарский, переводивший его поэзию и собиравшийся издать переводы сочинений поэта. В своих неоклассических гекзаметрах и ритмической прозе

Шпиттелер не без успеха возрождал традицию Геснера и Галлера. В 1870-х годах поэт жил и преподавал в России и относился с пиететом к русской культуре. В начале первой мировой войны Шпиттелер смело выступил с обличением германского империализма. Эту позицию разделил с ним тогда молодой вюртембержец Герман Гессе, который в знак протеста переселился в 1919 году в Швейцарию — и стал на всю жизнь швейцарским писателем. Будущего автора известных у нас романов «Степной волк» и «Игра в бисер» русская критика заметила еще в 1905 году.

Швейцарскую литературу нашего времени представляют в глазах советских читателей прежде всего Макс Фриш и Фридрих Дюрренматт. О них немало пишут в нашей печати, издаются переводы их прозы и драматургии.³⁷ Не углубляясь в анализ творчества этих писателей, в целом следует сказать, что интерес к этическим проблемам, тема борьбы человека за свое достоинство во враждебном ему мире современного Запада прочно связывают их с гуманистическими традициями отечественной литературы XVIII—XIX веков и вместе с тем делают передовых швейцарских писателей, при всей их оригинальности, близкими советскому читателю, воспитанному на традициях русской классики.

Русская литература была известна в Швейцарии прошлого века, как мы видели, главным образом по переводам, сделанным во Франции и в Германии. Со временем появились собственно швейцарские переводчики, такие, например, как Э. Мюллер-Камп, переводивший Лермонтова на немецкий. Сведения о русской литературе, разумеется, распространялись в Швейцарии издавна русскими литераторами и революционными эмигрантами, среди которых особая заслуга принадлежит Герцену. В Швейцарии работали русские марксисты, неоднократно бывал В. И. Ленин, оказавший большое воздействие на швейцарское рабочее движение и общественную жизнь.

В настоящее время переводы произведений русской и советской литературы появляются в швейцарской периодике. В университетах читаются курсы по славистике и русистике. В Базельском университете, в частности, работает славистический семинар. С 1969 года издается серия трудов «Slavica helvetica», объединившая вокруг себя славистов Берна, Цюриха, Базеля, Женевы. Известный швейцарский славист П. Бранг, специалист по русской литературе, прочел в свое время в Пушкинском Доме доклад о состоянии швейцарской славистики, отметив малую изученность истории русско-швейцарских литературных свя-

³⁴ См.: Франко И. Соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1959, с. 25.

³⁵ См.: Мейер К. Ф. Святой. Повесть. Пб., 1922, с. 16. («Всемирная литература», вып. 28).

³⁶ См.: Юрьева Л. М. Карл Шпиттелер. — В кн.: Литература Швейцарии. Очерки, с. 205—228.

³⁷ Материалы о М. Фрише и Ф. Дюрренматте см. там же, с. 230 и след. См. также: Цюрих транзитный. Современная швейцарская новелла. М., 1970.

зей.³⁸ В этой истории безусловно открыты еще немало забытых и неизвестных интереснейших эпизодов. Настоящая статья познакомила читателей лишь с некоторыми моментами многовековой истории

³⁸ См.: Левин Ю. Швейцарско-русские литературные связи. — Русская литература, 1963, № 1, с. 248—249.

духовного общения России с древней республикой в Альпах.

Мужество и миролюбие швейцарского народа, традиционный нейтралитет внешней политики страны, ее богатая и своеобразная культура, сокровища литературы (на четырех языках) вызывают неизменный интерес и уважение советских людей.

А. В. Огнев

О НОВОМ УЧЕБНИКЕ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ *

Успешное изучение студентами истории советской литературы в университетах и пединститутах зависит не только от мастерства, знаний и научного уровня преподавателя, но и от того, насколько успешно исследованы в литературоведческих трудах главные проблемы ее развития. Большую роль при этом играют и учебники, и программа курсов, которые непосредственно определяют его содержание, объем, ориентируют кафедры в поисках решений основных методологических и методических вопросов преподавания советской литературы.

Вузовский учебник должен дать целостный и при этом достаточно полный курс истории советской литературы. Весь вопрос в том, какую полноту предполагает эта целостность. Что должно обязательно попадать в учебник, а что может опускаться? Что давать более сжато, а что — более развернуто?

Характер вузовского учебника по советской литературе зависит прежде всего от целевой установки. Для кого он предназначен? Кого он помогает готовить? Как известно, в основном, учителей школ и средних специальных учебных заведений. И, конечно, изучаемые в них писатели и произведения должны быть освещены в учебнике наиболее основательно, что вовсе не означает всевластного диктата школьной программы.

Задача школьного учебника — не детальное изучение литературного процесса, а рассмотрение крупным планом самых выдающихся художественных явлений, то, что представляет наибольшую идейно-эстетическую ценность в наше время, и преимущественно на этой основе раскрытие плодотворности пути советской литературы, новаторского характера ее поисков, ведущих жанровых и стилевых тенденций. Творческое своеобразие даже

самых талантливых писателей дается обобщенным планом, с привлечением предельно ограниченного круга произведений. Главное здесь — заронить в души учеников зерна любви к советской литературе, показать ее очарование и художественную силу.

В вузовском учебнике принцип резко выраженной избирательности в освещении проблем развития литературы, в характеристике писателей и произведений отнюдь не отбрасывается, но существенно сокращает сферу своего применения. Вузовский учебник, понятно, охватывает намного больше литературных фактов, персоналий, проблем и раскрывает их на более высоком литературоведческом уровне, выявляет в движении литературы черты исторического процесса. Для вузовского учебника очень важно раскрыть существенные закономерности в развитии советской литературы, тесную связь ее с жизнью народа, убедительно показать ее мировое значение, основные линии идейно-эстетической борьбы, поиски в области литературной теории, разнообразие стилевых и жанровых тенденций, предметные связи, не только дать глубокую характеристику наиболее ярких творческих индивидуальностей и выдающихся произведений, но и выявить их вклад в литературный процесс.

Вместе с тем учебник по истории русской советской литературы — не справочное пособие и не сокращенный вариант ее «академической» истории. Для него существуют свои законы построения, отбора и освещения литературного материала. Ряд писателей, которые должны рассматриваться в монографических главах академической истории, в учебнике могут присутствовать только в обзорных. Многие из произведений, которые сами по себе интересны и вправе претендовать на серьезное внимание в литературоведческих исследованиях, могут быть опущены в вузовском учебнике.

В настоящее время в распоряжении студентов имеются два учебных пособия

* История русской советской литературы. 40—70-е годы. Под ред. проф. А. И. Метченко и проф. С. М. Петрова. М., «Просвещение», 1980, 496 с.

по истории русской советской литературы. Одно из них вышло в издательстве «Высшая школа» (изд. 3-е, 1979) и предназначено для университетов. Оно прошло успешную проверку практической работой в вузах, получило положительные отзывы в печати, переведено и опубликовано или готовится к изданию в ряде социалистических стран. Другое пособие выпущено в издательстве «Просвещение» (том 1 — 1975, том 2 — 1980), оно ориентируется на программу педагогических институтов. В целом и это пособие, без сомнения, заслуживает доброго слова, оно оказывает серьезную помощь в вузовском преподавании советской литературы.

Задача настоящей рецензии — проанализировать недавно вышедший второй том этого издания, поэтому разговор о первом, где рассматривается история советской литературы до Великой Отечественной войны, будет ограничен лишь общими оценками и отдельными замечаниями.

Первый том привлекает выверенностью исходных методологических установок, строгой объективностью, должной теоретичностью, новой постановкой и верным решением ряда принципиально важных проблем развития русской советской литературы. В нем отразился современный, свободный от однобокости и предвзятости научный подход к изучению ряда сложных в идейно-эстетическом отношении литературных явлений. Так, раскрывая деятельность литературных группировок 20-х годов, авторы пособия принимают во внимание не только их теоретические декларации, но прежде всего содержание и характер самого творчества наиболее видных участников этих объединений.

Весьма содержательны главы, посвященные литературе периода гражданской войны и прозе и поэзии 20-х годов. Немало ценных наблюдений есть в разделе, в котором анализируется проза 30-х годов. Отметим, например, такой факт: роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» рассматривается в этом разделе, что представляется совершенно правильным (порой «Мастера и Маргариту» несомненно относили к литературе 20-х годов). Хорошо очерчен творческий облик М. Горького, В. Маяковского, С. Есенина, А. Толстого. Глава о М. Горьком привлекает, в частности, удачно реализованным стремлением подчеркнуть художественную эволюцию писателя. В пособии дана объективная характеристика таких крупных писателей, как А. Платонов, М. Зощенко, М. Булгаков, П. Васильев, Б. Корнилов, о которых в работах 40—50-х годов либо ничего не говорилось, либо отмечались только отрицательные стороны их творчества.

В первом томе пособия есть и недостатки, носящие частный характер. Можно отметить, что при анализе драматургии 20-х годов неоправданно большое место начинает занимать искусствоведческий план. Огорчительна замеченная

уже читателем «Литературной России» (1977, 11 марта) В. Ерошкиным оплошность на с. 82, где автором песни «По дороге неровной, по тракту ли» ошибочно назван не И. Молчанов, а И. Доронин. Недостаточно высок теоретический уровень главы о творчестве Дм. Фурманова. Не получили должного освещения те субъективные факторы, влиянием которых можно объяснить известные трудности в развитии советской литературы в конце 30-х годов.

В связи с этим хочется остановиться на главе о творчестве Демьяна Бедного. В целом ряде ранее опубликованных работ резко критиковались идеологические недостатки поэзии Д. Бедного 30-х годов. В рассматриваемом здесь учебном пособии А. Г. Соколов снова пишет, что в «либретто для комической оперы Бородина „Богатыри“... в ложном свете предстают исторические события и созданные народом поэтические образы русских богатырей, защитников земли русской» (т. 1, с. 273). Как представляется, был более прав А. Макаров, который в своей книге «Демьян Бедный» (М., 1964) писал о неудачной трактовке материала, слабой художественной стороне либретто «Богатыри», но в то же время подчеркивал, что Д. Бедный не задавался целью опорочить в нем «тех русских богатырей, чьи имена в народном творчестве прославлены как имена его защитников, как символ воинской доблести народа» (с. 139—140). В комической опере действуют не Илья Муромец, не Добрыня Никитич, а «горе-вояки из дружины былинного Владимира». Однако критика не учитывала своеобразие жанра комической оперы. Но почему мы должны повторять суждения, которые давно признаны недостаточно основательными?

Концепция учебника, естественно, наиболее наглядно проявляется в освещении важнейших теоретических вопросов развития советской литературы. В первом томе рецензируемого пособия принципиально важны написанные на высоком теоретическом уровне главы «Поиски и борьба в области литературной теории» (А. И. Метченко) и «Становление социалистического реализма» (С. М. Петров). В них хорошо выявлены особенности советской литературы как литературы социалистического реализма, раскрыты те социально-исторические, политические и философские предпосылки, которые обусловили появление нового творческого метода. В то же время при знакомстве с ними возникает вопрос: стоило ли выделять их в самостоятельные главы? Этот вопрос приобретает еще больший вес, когда читаешь второй том пособия. В главе «Развитие принципов социалистического реализма» (С. М. Петров) некоторые выдвинутые положения (например, разговор о популярности в советской литературе автобиографического жанра и исторического романа) имеют лишь косвенное отношение к теории социалисти-

ческого реализма, их можно с успехом перенести в другие разделы, где идет конкретный анализ литературы и освещаются вопросы развития современного советского романа.

Второй том пособия включает в себя краткое «Введение», «Заключение», монографические главы о творчестве А. Фадеева, А. Твардовского, К. Федина, Л. Леонова, М. Шолохова, теоретическую главу «Развитие принципов социалистического реализма» и две крупные обзорные главы «Литература военных лет и послевоенного возрождения (40—50-е годы)» и «На этапе развитого социализма. Литература 60—70-х годов». Первая из них делится на подглавки «В жестоких испытаниях войны» и «Пафос возрождения», в них выделяются разделы, посвященные поэзии, прозе и драматургии. Во второй главе поэзия и драматургия 60-х годов рассматриваются отдельно от литературы 70-х годов (такой принцип не выдерживается при характеристике прозы этих десятилетий).

Во втором томе пособия очень ценными являются вводные разделы к главе «На этапе развитого социализма. Литература 60—70-х годов» (А. И. Метченко). В них убедительно раскрыты основополагающие принципы советской литературы — ее коммунистическая партийность и народность, идея общественного служения искусства, его активный жизнеутверждающий пафос. В учебнике справедливо подчеркивается резко возрастающая роль советской литературы в условиях развитого социализма, она стала авангардом «художественного развития человечества как литература нового типа» (с. 305).

Точно и диалектично дается характеристика идеологических и эстетических течений в современной литературе. Так, говоря о преодолении в ней последствий культа личности, отмечаются не только существенные, несомненно положительные сдвиги, но и некоторые негативные последствия: «В некоторых мемуарах восхвалялись модернистские течения начала века. И хотя эти течения скончались от собственной немощи, неспособности войти в плодотворный творческий контакт с новой действительностью еще в 20-е годы, их тоже пытались представить жертвами культа личности. Эти тенденции были опасны тем, что объективно означали возвращение к тому, с чего началось строительство художественной культуры социализма, обходя достижения, которые были сделаны в течение 30—50-х годов, и игнорируя тот пересмотр упадочных течений, который был сделан, как правило, самими же представителями этих течений, признавшими их непригодность еще в 20-е годы» (с. 310).

В пособии разоблачаются многочисленные попытки советологов, ревизионистов и других хулителей советской литературы подорвать ее авторитет, дискредитировать магистральный путь ее развития, показана несостоятельность концепции, со-

гласно которой модернизм «объявляется реализмом XX века» (с. 311). Подчеркнув плодотворное воздействие метода социалистического реализма на художественную мысль, авторы верно отмечают, что «определяющие его суть идейно-эстетические принципы являются не застывшими догмами, а живыми, развивающимися и обогащающимися категориями, то есть это один из наиболее прогрессивных и динамичных художественных методов» (с. 304). На мой взгляд, следует приветствовать содержащуюся в пособии критику концепции социалистического реализма как исторически открытой системы, которая «не была и не могла быть серьезно обоснована, поскольку понятие „открытости“ позволяло истолковывать ее как возможность синтезировать социалистический реализм с идеологически и эстетически враждебными ему течениями» (с. 337). Весьма убедительно освещаются споры об отношении литературы социалистического реализма к разным школам модернизма. Авторы пособия предостерегают от попыток сводить «реализм к бескрылому правдоподобию, по существу — натурализму», отмечают правомерность и «условных форм художественного обобщения: символа, аллегории, притчи, мифа. . .» (с. 337). Вместе с тем они верно констатируют тот несомненный факт, что «в русской советской литературе. . . большого увлечения мифом не наблюдается, и справедливо утверждают, что «вряд ли нужно искусственно разжигать его» (с. 338).

Принципиально важен разговор о необходимости «масштабного образа коммуниста, который бы был для наших дней так же показателем и популярен, как Клычков и Чумалов для 20-х годов, Давыдов и Корчагин для 30-х», но которого «литература последних лет еще не создала» (с. 329). Верно говорится об особенностях изображения в советской литературе положительного героя, нового типа рабочего и инженера, о причинах больших успехов в раскрытии «деревенской» темы, которые связываются с усилившимся вниманием к нравственным истокам, с заботой о судьбах «национальной культуры, ее этики и эстетики, ее фольклора и литературы». Правильно отмечается, что «механическое повторение известных слов об „идиотизме деревенской жизни“ не отвечает жизни советской деревни», что, «заостряя внимание на нравственных проблемах, писатели, пишущие о деревне в наши дни, призывают бережно относиться к духовным ценностям, накопленным народом, в том числе крестьянством, за всю его тысячелетнюю историю» (с. 326). К сожалению, недостаточно сказано о мировом значении русской советской литературы, ее национальных традициях и интернациональном пафосе.

В пособии в целом успешно решена одна из важнейших задач — найти правильное соотношение между обзорно-

обобщающими главами и литературными «портретами» отдельных писателей. В первых из них рассматривается творчество и тех художников слова, которым уделяются специальные главы. Но это разговор специальный, касающийся главным образом места и роли этих авторов в развитии литературы, в решении конкретной проблемы.

В обзорных главах сказано немало интересного, полезного и правильного. В них убедительно выявлено своеобразие целого ряда крупных писателей, сделано немало ценных наблюдений над идейно-художественными особенностями очень многих произведений. В этой связи следует отметить анализ поэзии А. Недогонова, С. Орлова, Е. Исаева, трилогии Н. Погодина о В. И. Ленине, «Барабашницы» А. Салынского. Верная оценка дана ряду произведений В. Розова, А. Арбузова, содержателен анализ драматургии А. Вампилова и «производственных» пьес.

Здесь хочется высказать замечание методического характера. Как представляется, лучше бы анализировать драматургию А. Вампилова не в двух, а в одном разделе: взять наиболее характерные одно-два произведения, основательно разобрать, а об остальных сказать в обобщенном плане — в главе о том периоде советской литературы, на который приходится основной творческий вклад этого автора. Творчество таких поэтов, как С. Орлов, Л. Мартынов, Е. Исаев, В. Федоров, Е. Винокуров, Е. Евтушенко, А. Вознесенский, тоже лучше анализировать в одном месте. Вряд ли следует отрывать друг от друга поэмы Е. Исаева «Суд памяти» и «Даль памяти», тесно связанные идейно-эстетически. Укрупненный принцип анализа помог бы лучше выявить идейно-художественное своеобразие этих произведений, а если говорить об отмеченных выше поэтах — более целюю представить их творческое лицо, избежать излишней фрагментарности в процессе освоения материала читателем.

В пособии на большом фактическом материале показано, как советская литература в годы Отечественной войны с честью выдерживала проверку «гражданской зрелости, прочности связи литературной работы с жизнью, с народом, жизнеспособности ее художественного метода» (с. 8). В нем раскрыта ярко выраженная монолитность советских писателей, партийность, народность, социалистический гуманизм их творчества, разнообразие жанров, преимущественное внимание к тем из них, которые были способны «наиболее быстро и непосредственно вмешиваться в жизнь» (с. 9). В целом хорошо проанализированы поэзия и проза военных лет, но, к сожалению, неудовлетворительно написана глава, посвященная драматургии этого периода. Конфликтные особенности пьес «Нашествие», «Русские люди», «Фронт» не показаны с достаточной глубиной и убедитель-

ностью. В пособии утверждается, что одно из главных мест в драматургии периода войны принадлежит пьесам Л. Леонова «Нашествие» и «Лёнушка». Что же их выделило? Чем они примечательны? Ответа на эти вопросы нет. Анализ названных пьес ограничен двумя фразами, говорящими об их идейной направленности. (К тому же им явно не повезло и в монографической главе о Л. Леонове: «Нашествию» посвящено два абзаца, «Лёнушке» — один). Автор главы (Б. С. Бугров) иногда прибегает к неточным формулировкам, вроде того, что драматурги показывали «невидуманных героев» (как это поймет студент?). Разбирая пьесу «Фронт», он пишет: «Это была суровая критика тех военачальников, которые не понимали особого характера Отечественной войны, не хотели учиться воевать по-новому, остановились на полпути (?) в осуществлении боевых операций» (с. 47). При разговоре о пьесе «За тех, кто в море» на с. 51 тяжкое воинское преступление Боровского охарактеризовано как предательство, что не соответствует сути его поведения. Ради справедливости отметим, что главы о драматургии 50—70-х годов написаны Б. С. Бугровым значительно лучше.

Не вполне удовлетворяет освещению прозы 50—70-х годов о Великой Отечественной войне. О «Судьбе человека» М. Шолохова, об огромном значении этого рассказа для развития военной темы не сказано ни слова, как ничего не говорится и о повестях Ю. Бондарева «Батальоны просят огня» и «Последние залпы». Но можно ли тогда уяснить своеобразие военной литературы второй половины 50-х годов? К слову сказать, «Судьба человека» называется то повестью, то рассказом. Не раскрыты должным образом особенности построения трилогии К. Симонова, композиционная роль образов главных героев, ничего не сказано о недостатках трилогии, отмеченных многими авторитетными критиками. Поверхностно прочтен роман Ю. Бондарева «Горячий снег». Утверждается, что в нем «крупно выписаны две фигуры — генерала Бессонова и лейтенанта Кузнецова». Но не менее крупно изображен в романе и Дроздовский. От автора этого раздела ускользнуло сопоставление Кузнецов—Дроздовский, очень важное для понимания определяющего пафоса и идейно-художественной структуры романа.

Второй том по сравнению с первым обнаружил больше уязвимых мест, что в общем-то неудивительно: в нем значительное место уделено анализу современной литературы, которая еще недостаточно хорошо изучена. В освещении ряда проблем ее развития нет еще общепринятого единого подхода, они остаются пока дискуссионными.

Если в первом томе принята традиционная периодизация, то во втором авторы склоняются делить на десятилетия советскую литературу 40—70-х годов. К сожа-

лению, такое членение предпринято без предварительного серьезного обсуждения в печати, оно в ряде моментов не отвечает строго научным критериям. Основные принципы периодизации должны отражать концепцию литературного развития. Во втором томе эти принципы несколько потеряли свою четко выраженную определенность, границы периодов в истории русской советской литературы обозначены, на мой взгляд, не совсем точно, в результате чего сама структура его в некоторых разделах оказалась недостаточно точно выверенной. (Оговорюсь: периодизация советской литературы очень сложная и в какой-то мере дискуссионная проблема. К ней я думаю вернуться в специальной статье, здесь же ограничусь краткими полемическими замечаниями).

Можно ли достаточно убедительно объяснить, почему, например, литературу Октябрьской революции и гражданской войны выделили в самостоятельный период, а литературу Отечественной войны попытались объединить с литературой второй половины 40-х годов? Ведь в пособии верно отмечается, что «четыре года Великой Отечественной войны справедливо приравниваются к столетию», тогда «советская литература показала пример служения народу, не имеющий аналогии в истории мировой литературы» (т. 2, с. 4).

Какие же аргументы можно привести в пользу того, чтобы не рассматривать литературу военных лет в границах самостоятельного периода? Самый главный довод таков: «... с войной и последствиями войны связаны все значительные произведения второй, послевоенной половины 40-х годов, проблемы, сюжеты, конфликты» (т. 1, с. 13). Да, предмет изображения нельзя сбрасывать со счета, но он не способен с достаточной полнотой определить важнейшие особенности литературы на том или ином этапе ее развития. Одна военная тема, взятая сама по себе, не соотносится должным образом с главными требованиями времени, его определяющим пафосом, с ведущими жанрово-стилевыми тенденциями, не может играть решающей роли в качестве связующего звена и дать право выделить все 40-е годы в один самостоятельный период. Что же можно записать в актив только намеченного, но в действительности не реализованного в учебном пособии укрупнения? В главке «В жестоких испытаниях войны» анализируется вся драматургия 40-х годов, посвященная войне. И в другой главке — «Пафос возрождения» — снова ведется речь о драматургии — только теперь второй половины 40-х годов. Она искусственно рассекается по вертикали на две части. В результате вносится хронологическая путаница в сложившуюся периодизацию без приобретения каких-либо существенных преимуществ. В освещении поэзии и прозы 40-х годов такой недостаточно обоснованный укрупненный принцип не

использован, видимо, потому, что само состояние литературы оказывает этому сильнейшее сопротивление: как пишется в учебнике, ведь «несомненно, что условия второй половины 40-х и тем более 50-х годов для развития литературы были иными, чем условия военных лет» (т. 2, с. 5).

В предложенной учебником периодизации трудно согласиться с отделением 50-х годов от 60-х, которое вносит немало препятствий для выявления логики литературного развития. Этой границе противоречат и сама заявленная концепция пособия, и многие отмеченные в нем весомые литературные факты. Так, например, при характеристике прозы начала 60-х годов говорится о таких «новых» серьезных тенденциях в литературе, которые явно обозначились уже после 1953 года: о проблеме и острее «анализа жизненных конфликтов», об одной из тенденций, связанной «с исследованием социальных, хозяйственных, экономических противоречий», которая «нашла выражение в произведениях социально-аналитической проблемной прозы, представленной именами В. Овечкина, Г. Троепольского, Е. Дороша, В. Тендрякова, А. Иванова, С. Залыгина» (с. 399). Далее подчеркивается, что в прозе 60-х годов «на первый план выдвинулась проблема стиля руководства, обусловленная новой ступенью исторического мышления» (с. 341). Но ведь все это хорошо выявилось в середине 50-х годов. Именно об этом писали В. Овечкин в своем знаменитом цикле «Районные будни» в 1952-1956 годах, Г. Троепольский в «Прохоре XII и других. Из записок агронома» (1953-1954), Е. Дорош в «Деревенском дневнике» (1954-1962), В. Тендряков в рассказах и повестях «Под лежач камень» (1954), «Падение Ивана Чупрова» (1954), «Не ко двору» (1954), «Тугой узел» (1956), С. Воронин в «Ненужной славе» (1955), С. Залыгин в ряде очерков и рассказов — «Красном клевере» (1955), «Функции» (1958) и др. И в лирической прозе, громко заявившей о себе в 60-е годы, были немалые достижения уже во второй половине 50-х годов, в частности во «Владимирских проселках» (1957) В. Солоухина, в повести О. Берггольц «Дневные звезды» (1959), в рассказах К. Паустовского, Ю. Нагибина, Ю. Казакова, Ю. Куранова и других прозаиков. В пособии утверждается, что «в истории советской литературы 60-е годы займут достойное место, как годы по-своему переломные» (с. 312). Но этот перелом намечился уже после 1953 года — в середине этого десятилетия.

Для выявления главных закономерностей развития советской литературы важно рассмотреть жанровую картину в тот или иной ее исторический период, причины трансформации, подъема и угасания жанровых разновидностей. Этому вопросу в пособии уделяется недостаточно внимания. При освещении литературы 50-х годов возникло было отрывоч-

ный разговор о развитии жанров, по в нем констатация подменила глубокий анализ, закономерности в их движении по-настоящему не были выяснены, авторы главки не захотели воспользоваться рядом важных положений и фактов, которые можно найти в современных исследованиях, посвященных роману, повести и рассказу. Лишь этим можно объяснить то, что в посьобии проводится неверная мысль, согласно которой жанр рассказа оказался в кризисном положении к концу 50-х годов, хотя в это время у него были уже серьезные достижения.

В главе «Пафос возрождения» в одном месте анализируется «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Звезда» Э. Казакевича, «Спутники» В. Пановой, в другом идет речь о романах «Белая береза» М. Бубеннова, «Буря» И. Эренбурга, «Весна на Одере» Э. Казакевича, о художественно-документальных произведениях второй половины 40-х годов. Здесь проводится жанровое разделение, есть попытка выявить особенности некоторых разновидностей романа — черты эпопейности в «Белой березе», идеологического романа в «Буре», но это сделано без достаточного углубления в их специфику. То же самое можно сказать и о философском романе, который рассматривается на примере «Русского леса» и к которому с малой степенью обоснованности присоединены произведения М. Пришвина и К. Паустовского. Далее идет речь об исторических произведениях. (Этот раздел написан весьма содержательно. И в других главах разбор исторической прозы отличается высоким научным уровнем.)

Жанровый подход при анализе как этих, так и других произведений в должной мере не выдерживается, как не выдерживается до конца ни тематический, ни проблемный, ни хронологический, ни стилевой, хотя все они в какой-то мере влияют на структуру обзорных глав. Это привело к тому, что в некоторых разделах, посвященных литературе 50—70-х годов, несколько недостает необходимой четкости, строгой логической последовательности в преподнесении материала. В главе «На этапе развитого социализма» при рассмотрении прозы за исходный принцип сначала берется проблемный — говорится о борьбе «против догматизма, администрирования, субъективизма» (с. 342), о внимании «к проблеме государства и народа, власти народной и власти над народом» (с. 344). Затем идет речь о произведениях («Липяги» С. Крутилина, «Краюха» и «Хлеб — имя существительное» М. Алексеева, «Пряслины» Ф. Абрамова), где исследуется исторический опыт народа, «изменение духовного и социального климата общества на протяжении десятилетий» (с. 346). Авторы пытались повести разговор об определенной жанровой тенденции (основное теперь — изображение жизни на протяжении десятилетий), но он фактически

не состоялся. Потом анализируются произведения В. Тендрякова и повесть В. Белова «Привычное дело» (анализ ее недостаточно полный и содержательный), в которых выявляется «человеческое содержание характеров». Главное здесь — характер. Далее рассматривается молодая проза. Анализ подчас подменяется чуть ли не калейдоскопической сменой названий и имен. Одни и те же произведения легко подверстываются под разные положения. Так без особой надобности трижды упоминается повесть А. Рекемчука «Молодозелено», четырежды «Про Клаву Иванову» В. Чивилихина. Потом говорится о масштабности героя-рабочего, начинается господствовать тематический принцип. Затем анализируется тема Отечественной войны, в нее неожиданно врывается речь о романе Н. Шундика «В стране синеокной». Тематический принцип сменился хронологическим. Почему-то дважды возникает разговор о «Пряслиных» Ф. Абрамова. Не ясен принцип подачи материала. В главе не оказалось хорошо оцуженного центрального стержня. И трудно понять, почему при рассмотрении прозы 70-х годов приводятся в качестве примеров романы «Соленая падь», «Тени исчезают в полдень», «Истоки», опубликованные в 60-е годы.

Удачно, с глубоким пониманием идейно-художественного своеобразия писателя написаны главы, специально посвященные творчеству М. Шолохова, А. Фадеева, Л. Леонова, А. Твардовского. В них создано цельное и наглядное представление об этих выдающихся писателях, раскрыты внутренняя логика их творческого пути, их художническая эволюция. Так, невозможно оспорить выдвинутые А. И. Метченко положения, что никто до Шолохова с такой силой «не проникал в диалектику взаимодействия индивидуального с социальным» (с. 270), что «именно история, ее объективный ход — главный критерий шолоховского реализма» (с. 271), что образ Григория — не только «образ заблудившегося на перепутьях истории донского казака», но и «тип эпохи» (с. 281). Справедливо утверждение, что судьбу Григория Мелехова нельзя свести к однозначной формуле, что формула «трагедия заблуждения» смягчает, но не устраняет формулу «трагедия вины», что «проблема выбора пути повернулась новой гранью — трагедией таланта, избранием неверного пути» (с. 281), и это объясняется и необычайной сложностью эпохи, и казачьим прошлым героя, и самим характером Григория. А. И. Метченко присоединяется к тем исследователям, которые в качестве характерной черты Григория видят правдоискательство, верно считают, что он не отщепенец, а талантливый сын народа, не нашедший своей дороги в первые годы Советской власти. В целом хорошо показана идейно-эстетическая ценность «Тихого Дона» и «Поднятой целины».

но не хватает, пожалуй, анализа жанрового своеобразия этих произведений.

Это же замечание можно отнести и к анализу романа «Русский лес» в главе, посвященной творчеству Л. Леонова. При характеристике творчества А. Фадеева недостаточно сказано о роли лирического начала в структуре «Молодой гвардии». В главе о К. Федине при анализе трилогии первые два романа — «Первые радости» и «Необыкновенное лето» — рассматриваются вместе, а «Костер» отделен от них, к тому же о нем сказано явно недостаточно. А без разбора этого, пусть и незаконченного, романа, без учета изображенной в нем дальнейшей эволюции главных героев их характеристики оказались явно незавершенными, недостаточно полными. В главе об А. Твардовском незаслуженно мало внимания уделено его последним лирико-философским стихотворениям.

Вряд ли правильно, что в пособии нет специальной главы о Ф. Гладкове. Нельзя согласиться с тем, что не анализируется его автобиографическая трилогия: учебная программа предполагает изучение «Повести о детстве», «Вольницы» и «Лихой годины». Вызывает решительное возражение то, что в учебнике не предоставлено монографической главы М. Исаковскому — поистине национальному русскому поэту. В обзорных главах торопливо и достаточно бегло охарактеризовано значение его поэзии для развития советской литературы. И в списке рекомендованных критико-литературоведческих работ нет ни одной, посвященной М. Исаковскому, а следовало бы указать книгу Е. Осетрова «Человек-песня» (М., 1979). Почему-то не отмечены монографии А. И. Хватова и К. Приймы о творчестве М. Шолохова, которые внесли немалый вклад в шолоховедение. Этот список нуждается в расширении и расчленении на литературу «обязательную» и «дополнительную». Вместе с тем некоторые из указанных в нем работ можно было без всяких утрат убрать, например брошюру В. Сипенко «О повести наших дней» (М., 1971) и ее же статью «Социальная и эстетическая природа повести военных лет» (в кн.: Проблемы жанра и стиля. Уфа, 1970), которые не обладают такими выдающимися достоинствами, чтобы выделять их из потока многочисленных публикаций о советской литературе.

Содержание пособия следовало бы точнее соотносить с задачами и возможностями вузовского обучения, в котором основополагающую роль играет принцип хорошо выверенной избирательности. Главное здесь — идти не вширь, а вглубь, дать не столько обширную информацию, сколько проблемный анализ. Привлекательный материал необходим прежде всего для понимания существенных особенностей литературного процесса и художественного своеобразия выдающихся произведений. Принцип равномерного внимания ко всем более или менее извест-

ным авторам не дает возможности глубоко, с тонким вхождением в идейно-художественную структуру проанализировать программные произведения.

К сожалению, в пособии подчас уделяется излишне большое внимание второстепенным литературным явлениям, в результате чего не хватило места для более глубокого анализа произведений, рекомендованных программой для обязательного изучения. Зачем, например, надо было отводить четыре страницы для анализа пьес М. Шатрова «Шестое июля», «Большевик», «Погода на завтра», по странице — пьесам К. Симонова «Под каштанами Праги» и А. Софронова «Стряпуха», если ни одна из них «текстуально» не изучается студентами? А вот о драмах Л. Леонова «Нашествие» и «Золотая карета», сыгравших выдающуюся роль в развитии советской драматургии, говорится лишь в пяти абзацах. Зачем рассматривается спектакль «А зори здесь тихие»? Искусствоведческий план в рецензируемом труде излишен, если учесть его целевую установку. Такой же, примерно, крен в сторону необязательного литературного материала наблюдается и в разделах о прозе и поэзии.

Для учебника необходимы предельная фактическая точность, доказательность, убедительная аргументация. С этой точки зрения не все удовлетворительно в рецензируемом издании. Так, на с. 6 утверждается, что «общее число писателей-фронтовиков достигло более двух тысяч». Откуда взята такая цифра? До настоящего времени была известна другая — более тысячи. Если появились новые, неизвестные нам данные, то необходимо было указать их источники. В ряде других мест, даже тогда, когда идет речь об общеизвестном, даются сноски, в общем-то ненужные. Так, на с. 412 отмечается, что «были высказаны суждения, будто прогресс науки и техники сводит на нет значение поэзии, лирики». И внизу указывается письмо (?) И. Полетаева, опубликованное «Комсомольской правдой» 11 октября 1959 года.

У нас нет возражений против предложенного на с. 59 тезиса, который подчеркивает воздействие литературы народов СССР на русскую. Но хотелось бы знать, в чем оно заключается. И вряд ли можно доказать этот тезис романом Н. Шундика «Быстроногий олень», опубликованным в начале 50-х годов. Какая иноязычная литература влияла тогда на Н. Шундика? Чукотская? Чем это можно доказать? Тем, что Н. Шундик изображает жизнь чукчей? Но понятно, что такой довод будет далек от серьезного обоснования выдвинутого положения.

Досадны встречающиеся в тексте неточности. Например, на с. 389 рассказ В. Шукшина «Алеша Бесконвойный» назван «Алеша Бесприютный», на с. 173 вместо «Осьмухина» напечатано «Осьмухин», на с. 290 вместо «Рыкалин» — «Рыкалов».

В заключение хочется затронуть два дискуссионных вопроса. Во-первых, не будет ли плодотворным в рассмотрении некоторых наиболее значительных литературных явлений историко-функциональный подход? Чем интересно было для читателей и критики такое-то произведение во время первой публикации? Почему о нем спорили? Почему интерес к нему угас (сохранился)? В учебнике нельзя обходить литературную критику, изучение особенностей ее развития помогает лучше выяснить ведущие тенденции литературного процесса.

К сожалению, в пособиях по истории русской советской литературы нет даже самой краткой характеристики посвященных ей основных литературоведческих работ, не приводятся, как правило, разные точки зрения на важнейшие проблемы литературного развития и, естественно, не освещаются и не критикуются аргументы авторов, высказывающих иные взгляды, чем те, которые обосновываются в учебнике. Имеющиеся в нашем распоряжении учебники последовательно нацелены на результативные знания. Но способствует ли такая установка выработке творческого подхода к литературным явлениям? В учебнике, думается, надо кратко характеризовать то лучшее в нашем литературоведении и критике об изучаемых в вузе писателях и о главных проблемах развития советской литературы, что и сейчас представляет несомненный интерес (следует отметить, что в учебнике А. Н. Соколова «История русской литературы XIX века» (1960) есть попытка ввести историографическую часть, что можно только приветствовать). Привлечение таких материалов будет способствовать лучшему уяснению того, как изменялся сам характер идейно-эстетической критики и ее уровень, без этого студенту очень трудно представить особенности литературного процесса, ста-

новление творческой индивидуальности выдающихся писателей, на практике представить краугольную категорию нашей науки — историзм.

Во-вторых, мой преподавательский опыт подсказывает, что ценность учебника отнюдь не снизится, если его целевая установка отразится в самом его построении, если он будет разделяться не только на главы и главки, но и на подглавки, и в их названиях обозначатся рассматриваемые проблемы. Ничего не будет лучше, если важнейшие положения выделить типографским шрифтом (цветом, разрядкой, курсивом), а другие, носящие сугубо информативный характер, например биографические сведения, давать петитом. К сожалению, этот путь, ведущий к более эффективному усвоению преподаваемого материала, в должной мере не использован ни в одном из имеющихся сейчас в распоряжении студентов учебных пособий по истории русской советской литературы.

В настоящем отзыве акцент был сделан на освещении недостатков, но следует решительно подчеркнуть, что рецензируемое здесь двухтомное пособие — весьма полезный, очень содержательный труд, в нем с правильных методологических позиций освещается развитие русской советской литературы, показывается ее идейно-эстетическое богатство, нерасторжимая связь с жизнью народа и политической партии. Хотелось бы только, чтобы при его переиздании (а оно, без сомнения, потребуется) была уточнена периодизация, точнее выверена логика изложения в некоторых обзорных главах, больше внимания уделялось выявлению жанрово-стилевых тенденций в развитии советской литературы, подчеркивалось ее мировое значение. Возможно, необходимо уточнить и сами требования к жанровой специфике вузовского учебника.

С. А. Кибальник

АНТИЧНОСТЬ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XVIII—НАЧАЛА XIX ВЕКА *

Каждый исследователь, писавший о русской поэзии XVIII—первой трети XIX века, сталкивался в той или иной мере с проблемой восприятия античности. В особенности актуальна эта проблема для последней трети XVIII—начала XIX столетия, когда в русской литературе

существенную роль играли неоклассические тенденции. Еще Белинский писал о значении для русской поэзии пребывания ее в этой «мировой студии мирового искусства». Античность он полагал «всемирной мастерской, через которую должна пройти всякая поэзия в мире, чтобы научиться быть изящною поэзией».¹

* Савельева Л. И. Античность в русской поэзии конца XVIII—начала XIX века. Казань, 1980, 120 с.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 224.

Отдельные аспекты темы «Античные традиции в русской поэзии» с давних пор привлекали внимание исследователей (вспомним хотя бы публикации С. И. Любомудрова, А. И. Малеева, М. М. Покровского, П. Н. Черняева, Д. П. Якубовича и других на тему «Пушкин и античность»). Однако изучение ее в широком плане началось сравнительно недавно. Основание ему было положено увлекательной книгой А. Н. Егунова, посвященной истории освоения русскими поэтами гомеровского эпоса.² Появились монографии зарубежных исследователей о переводах Горация,³ анакреонтической оде в русской литературе,⁴ восприятии античности Батюшковым, Гнедичем, Дельвигом.⁵ В этом же ряду следует назвать и книгу Ричарда Беджи, в которой была рассмотрена история воссоздания русскими поэтами античного гекзаметра.⁶ Монография Л. И. Савельевой, выпущенная Казанским университетом, стала первой общей работой о восприятии античной литературы русскими поэтами и роли античного мира в их творчестве.

Ранее исследовательница опубликовала несколько статей на эту тему, которые в переработанном виде вошли в книгу.⁷ Л. И. Савельева известна как видный специалист в области классической филологии, автор нескольких монографий и многочисленных статей о Плавте, Теренции, Горации, Марциале, Тибулле, Проперции. Особое внимание исследовательницы привлекает проблема романтизма: Л. И. Савельева — автор книги «Романтические тенденции в античной литературе» (Казань, 1973), научный редактор сборника статей «Романтизм. (Теория, история, критика)» (Ка-

зань, 1976). Освоению античной поэзии русскими романтиками по преимуществу посвящена и ее новая работа.

Монография состоит из двух основных глав: «Античность в поэзии классицизма и сентиментализма» и «Античность в поэзии раннего романтизма». Первая глава содержит пять небольших этюдов, посвященных творчеству Сумарокова, Ломоносова (более естественным был бы переход от Ломоносова к Сумарокову, а не наоборот), Державина как представителей классицизма и Карамзина и Дмитриева как сентименталистов. Л. И. Савельева исходит из справедливой посылки, что «представители классицизма впервые ввели в русскую поэзию широкий поток античных реминисценций» (с. 5).⁸ Использование их позволяло классикам придавать своим идеям и образам значительный и обобщенный характер. Эту мысль автор прослеживает на примере торжественных и «вздорных» од Сумарокова, «Разговора с Анакреоном» и «Памятника» Ломоносова, «анакреонтических песен» Державина и многих других произведений этих поэтов. В поэзии сентиментализма использование античного материала, мифологического и исторического, неизмеримо расширяется. Выдвигая на первый план человеческую личность и богатство ее чувств, сентименталисты «особенно широко используют мифологические образы из сферы природы, любви и дружбы» (с. 118). Если для классиков античный материал был «средством идеализации, поэтизации, возвышения повседневного, обыденного» (с. 6), то у сентименталистов намечается восприятие античного мира как безнадежно утраченного для современности идеального мира прошлого («Афинская жизнь» и «Марфа-Посадница» Карамзина). Одной из особенностей творческой манеры Дмитриева Л. И. Савельева считает использование античных образов в сатирических целях.

Вторая глава «Античность в поэзии раннего романтизма» включает две части: «Пассивный романтизм. (Жуковский, Козлов, Батюшков, Гнедич)» и «Гражданский романтизм. (Поэты-декабристы)». По мнению автора, функция античных образов в поэзии романтиков существенно изменяется. Романтики уже прямо противопоставляют светлый, гармоничный мир античности современной им действительности. При этом Жуковского волнует сама невозвратимость античного мира, прекрасного своей чистотой, простотой, «детскостью», гармоничностью. Батюшкову близко прежде всего стихийно-материалистическое мирозерцание древних, их могучее жизнелюбие, культ красоты, «изящный эпигуризм» (Белин-

² Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.—Л., 1964.

³ Busch W. Horaz in Russland. München, 1964.

⁴ Schenk D. Studien zur anacreontischen Ode in der russischen Literatur des Klassizismus und der Empfindsamkeit. Frankfurt a. M., 1972. (Frankfurter abhandlungen zur slavistik, B. 13).

⁵ Kazoknieks M. Studien zur Rezeption der Antike bei russischen Dichtern zu Beginn des XIX Jahrhunderts. München, 1968.

⁶ Burgi R. A history of Russian hexameter. Hamden, Yale University, 1972.

⁷ Савельева Л. И. 1) Античность в творчестве Жуковского. — В кн.: Романтизм в русской и зарубежной литературе. Казань, 1974; 2) Античные мотивы в поэзии К. Н. Батюшкова. — В кн.: Романтический метод и романтические тенденции в русской и зарубежной литературе. Казань, 1975; 3) Античность в поэзии Гнедича. — В кн.: Проблемы романтизма в художественной литературе и критике. Казань, 1976.

⁸ Немалое место занимали античные реминисценции и в русской силлабической поэзии, однако «широкий поток» они составили начиная с Кантемира и Тредиаковского.

ский). Гнедича же в первую очередь привлекает и восхищает в античности героическое начало. Вслед за Гнедичем и поэтами-радищевцами декабристы высоко ценили гражданские идеалы античности и в своей поэзии использовали прежде всего не мифологические, а исторические образы. Рылеев, Кюхельбекер, Бестужев в своих стихах неоднократно упоминают Рим и древнюю Элладу как отечество гражданской доблести, патриотизма и мужества. Античную историю и мифологию они воспринимали через призму своей общественной деятельности, своей борьбы, своих испытаний.

По мере роста национального самосознания, отмечает Л. И. Савельева, освоение античности русской поэзией приобретало новые формы. Пробивал себе дорогу историзм. Понимание национального своеобразия античного искусства, осознание его исторической обусловленности вело к тому, что античное искусство при всем восхищении им перестало быть объектом подражания, эталоном, источником поэтических образов и дидактических иллюстраций. Оно становится вдохновляющим примером, помогает выразить национальные идеалы. Такова общая концепция автора, которая в книге проиллюстрирована многочисленными примерами.

Основные положения этой концепции вполне укладываются в существующую на сегодняшний день теорию литературного развития России конца XVIII—начала XIX века. Рассмотрение проблемы освоения античности в связи с ведущими общественными и литературными тенденциями эпохи: становление русского романтизма, подъем освободительного движения, развитие историзма и народности — позволило исследовательнице создать стройную и убедительную картину. Правда, картина эта не является исчерпывающей. Так, за пределами книги оказалась традиция фольклорного истолкования античности, игравшая существенную роль в поэзии того времени. Поэтому отсутствуют в книге главы, посвященные А. Х. Востокову, А. Ф. Мерзлякову, В. В. Капнисту. Хотелось бы видеть в работе и этюды о Н. А. Львове, М. Н. Муравьеве, А. Н. Радищеве. Впрочем, на полноту книга Л. И. Савельевой и не претендует — это лишь подступы к большой теме. Наиболее ярко раскрыт лишь один аспект проблемы — античные реально-исторические и мифологические образы в русской поэзии конца XVIII—начала XIX века. Меньшее внимание уделяется рецепциям античной поэзии и оригинальному творчеству русских поэтов в духе древних.

Рассмотрение характера античных образов и мотивов, которые использовали поэты различных литературных направлений, оказалось весьма плодотворным. Наиболее удачны главы о Батюшкове и Гнедиче, любопытны анализы переводов Жуковского из Шиллера, Батюшкова

из Тибулла, Лигдама и греческой Антологии.

Недостатком работы является отсутствие жанрового принципа в освещении материала. Воссоздание античности в жанре эпоса, поэмы, трегедии, идиллии, гимна, дифирамба, антологической эпиграммы принимало различные формы. Автор не всегда отделяет легкую, поверхностную «игру» с мифом от попытки органического его усвоения, античный *soigneur locale* от установок на воссоздание духа древних. Вследствие этого несколько стертой оказалась граница между легкой поэзией, существенные ветви которой составляли русская анакреонтика и горацянство, и поэзией «в духе древних».

Вызывают сомнение некоторые теоретические установки Л. И. Савельевой: о разделении романтизма на пассивный и гражданский, о реалистических тенденциях лирики Державина. Античность в поэзии декабристов исследовательница рассматривает как проявление гражданского романтизма, между тем в освоении античности декабристы следовали чисто классической традиции поэтов-радищевцев, что отмечает и сама Л. И. Савельева. К сожалению, не учитываются в монографии некоторые из работ, специально посвященных проблеме античности в русской поэзии.⁹ Автор не всегда привлекает весь материал, относящийся к теме. Так, за пределами работы остались переводы Державина и Жуковского из Антологии,¹⁰ перевод Ломоносова из Анакреона, Державина из Сапфо.

Есть в книге и фактические ошибки, неточности, опечатки. Например, на

⁹ Кутателадзе Н. Н. К истории классицизма в России. Анакреонтические песни в русской литературе XVIII столетия. — Филологические записки, 1915, т. 55, вып. III—IV; Пинчук А. Л. Горацци в творчестве Г. Р. Державина. — Учен. зап. Томск. ун-та, 1955, № 24; D r a g e С. L. The Anakreontea and 18-th century Russian Poetry. — The Slavonic and East European Review, v. XLI, № 96, 1962, December, p. 110—134; И о н и н Г. Н. Анакреонтические стихи Карамзина и Державина. — В кн.: XVIII век, сб. 8. Л., 1969. Не учитываются в работе и вышеуказанные монографии Р. Бёджи, В. Буша, М. Кажокниек и Д. Шенк.

¹⁰ Державин и Жуковский переводили Антологию с немецких переложений Гердера, и об этом тоже есть специальные работы: А л е к с е е в М. П. Державин и сонеты Шекспира. — В кн.: XVIII век, сб. 10. Л., 1975; В и т т н е р К. 1) J. H. Herder und G. R. Derzavin. — In: Beiträge zur Einheit von Bildung und Sprache im geistigen Sinn. Festschrift für 80 Geburtstag von Ernst Otto. Berlin, 1957, S. 188—215; 2) J. H. Herder und Zukovskij. — Zeitschrift für slavische Philologie, 1959, Bd. 28, H. 1, S. 1—44.

с. 17 Л. И. Савельева пишет, что конкретными стихотворениями Пиндара и Анакреона Державин не подражал, однако в «анакреонтических песнях» Державина немало переводов, а двум переводам его из Пиндара посвящена даже специальная работа.¹¹ Стихотворение Батюшкова «Судьба Одиссея» рассматривается как оригинальное, между тем известно, что это вольный перевод антологической эпиграммы Шиллера «Одиссей». «Гелиос, — пишет Л. И. Савельева о стихотворении Жуковского «Зевс», — в одном случае назван „златозарным Фебом“, тогда как обычно Феб — синоним Аполлона» (с. 45). Однако Аполлон (Феб) и Гелиос, как известно, часто отождествлялись в мифологии.

В то же время монография Л. И. Савельевой содержит и полезные комментарии ко многим стихотворениям, и тонкие замечания. Так, например, интересен комментарий к переводам гомеровских

¹¹ К о п л а н Б. И. Переводы Г. Р. Державина из Пиндара. — В кн.: *Sertum bibliologicum*. В честь... проф. А. И. Малеина. Пб., 1922.

гимнов Гнедича, ценны наблюдения о связи стихотворения Дмитриева «Счет поцелуев» с VII пьесой Катулла (с. 38), о зависимости стихотворения Батюшкова из цикла «Подражания древним» «О смертный! хочешь ли безбедно перейти...» от известной оды Горация к Лицинию Мурене (с. 80).

Тема, которой посвящено исследование Л. И. Савельевой, до последнего времени оставалась почти неизученной во многом вследствие ее пограничности. Филологам-русистам подчас не хватает специальных знаний в области классической филологии, классики чувствуют себя не совсем уверенно в вопросах истории русской литературы. Л. И. Савельева попыталась перейти Рубикон. Можно надеяться, что эта в целом безусловно удачная попытка преодолеть традиционное размежевание различных областей филологии вызовет новые обращения исследователей к проблеме античности в русской литературе. Подступы к большой теме сделаны. Теперь необходимо детальное и всестороннее ее изучение.

А. С. Мыльников

ФИЛОСОФСКИЕ ТРУДЫ ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА *

Завершилось издание трехтомника философских сочинений Феофана Прокоповича, который был подготовлен Институтом философии Академии наук УССР при участии специалистов львовского Института общественных наук АН УССР, Киевского, Львовского и Харьковского университетов, а также Института русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом) и других научных учреждений. Этот капитальный труд не может не вызывать интереса уже потому, что Феофан Прокопович принадлежал к числу виднейших деятелей общественно-культурной жизни России первой трети XVIII века. Энциклопедический образованный человек, писатель, историк и публицист, он являлся активным сторонником петровских реформ и принимал участие в подготовке и проведении многих из них, прежде всего в создании Академии наук. Феофан Прокопович был признанным лидером так называемой «ученой дру-

жины», куда входили В. Н. Татищев, А. Д. Кантемир и ряд других видных представителей отечественной культуры тех десятилетий. Он имел тесные связи с такими сотрудниками Петербургской Академии наук, как Т. Г. Байер (позднее написавший биографию Феофана), Г. Ф. Миллер, Х. Ф. Гросс. Непреходящей заслугой Феофана Прокоповича было то, что он одним из первых заметил и оказал покровительство молодому М. В. Ломоносову.

Сочинения Прокоповича многократно публиковались; их библиография, составленная В. М. Ничик, помещена в рассматриваемом издании (т. 3, с. 443—450). Новая публикация отнюдь не повторяет ранее изданные тексты. Составители «Философских сочинений» ставили своей задачей введение в поле зрения читателей малоизвестных, по большей части неопубликованных произведений Прокоповича, написанных им, как правило, по-латыни. Таким образом, содержание трехтомника с полным основанием можно рассматривать как итог многолетней исследовательской работы, как результат сложных и трудоемких архивных разысканий. Археологические и текстологические принципы, лежащие в основе рассматриваемого труда, кратко сформулированы в предисловии «От составителей» (т. 1, с. 7—10). В частности, как указано здесь,

* Феофан Прокопович. Філософські твори в 3-х т. Переклад з латинської. Редакційна колегія: В. І. Шинкарук (голова), В. Ю. Эвдокименко, В. М. Нічик. Упорядники: М. Д. Рогович, В. М. Нічик. Київ, «Наукова думка»; т. I, 1979, 511 с.; т. II, 1980, 550 с.; т. III, 1981, 521 с.

труды Феофана Прокоповича, написанные по-латыни, даны в переводах на украинский язык, причем «стиль Феофана Прокоповича сохранен настолько, насколько это позволяют нормы современного украинского языка» (т. 1, с. 9). Здесь же приведены полные сведения о составителях, переводчиках и комментаторах сочинений, вошедших в трехтомник.

Нужно отметить, что при отборе сочинений Феофана Прокоповича редколлегия и составители руководствовались тем пониманием предмета философии, которое существовало в начале XVIII века. Думается, что этот подход является правильным, поскольку дает возможность лучше и исторически верно понять роль, которую сыграл Феофан в развитии украинской и русской общественной мысли того периода. В известной мере отступлением от правила можно рассматривать включение эпистолярного и поэтического наследия автора. Однако по своему содержанию оно как бы дополняет его философские труды и тем самым логически вписывается в общую концепцию издания.

Основное содержание первого тома составляет впервые опубликованный перевод с латинского языка рукописи лекционного курса риторики, который был прочитан Ф. Прокоповичем студентам Киево-Могилянской академии в 1706—1707 учебном году. Своего рода дополнением к этому курсу являются «Сентенции», содержащие афоризмы философско-назидательного характера, в значительной мере заимствованные автором из сочинений античных авторов. Переводы выполнили С. И. Войтович, П. П. Венгловский, В. П. Маслюк, Ю. Ф. Мушак и И. В. Паславский под общей редакцией Маслюка и И. И. Андрийчука.

Во втором томе впервые публикуются лекционные курсы Ф. Прокоповича «Логика», «Натурфилософия или физика» и «Этика», которые он читал в Киево-Могилянской академии в 1707—1709 годах. Тексты воспроизводятся по записям слушателей, в переводах на украинский язык А. Е. Березицкого, Я. М. Гайдужевича, И. С. Захары, М. В. Кашубы, В. Д. Литвинова, М. Д. Роговича, Б. Г. и В. Ю. Яниш под общей редакцией И. С. Захары, М. В. Кашубы, В. В. Кондзьолка, В. Д. Литвинова и М. Д. Роговича.

Наконец, в третий том вошли перевод с латинского языка лекций Ф. Прокоповича по математике в записях слушателя на протяжении 1707—1708 учебного года (публикуется впервые в переводе Ф. И. Луцкой под редакцией М. Д. Роговича), основная часть эпистолярного наследия, отчасти публикуемого так же впервые (переводчики В. Д. Литвинов и М. Д. Рогович), новонайденные В. М. Ничик и Г. Н. Моисеевой исторические работы Феофана Прокоповича (комментарий к ним выполнен Г. Н. Моисеевой), стихотворения, частично ранее опубликован-

ные на латинском языке и в русском переводе, но по-украински выходящие впервые (переводчики В. Д. Литвинов, Ю. Ф. Мушак, М. Д. Рогович). В приложении к третьему тому помещены «Жизнеописание» Феофана, составленное его современником академиком Байером, исключительно ценное в источниковедческом отношении извлечение из описи библиотеки Прокоповича (т. 3, с. 373—442) и упомянутая выше библиография сочинений Ф. Прокоповича, составленная М. В. Ничик и учитывающая не только опубликованные труды, но и рукописи, выявленные в архивах. Таково вкратце содержание трех томов «Философских сочинений» Феофана Прокоповича.

Каждый том сопровождается археографическими справками и детальными комментариями, авторы которых названы в разделе «От составителей» и позднее, как правило, не указаны. Это не вполне удобно при пользовании соответствующими томами. Издание предвзвешено обстоятельными «Введением», в котором рассмотрены основные вехи жизни и деятельности Феофана Прокоповича (автор М. Д. Рогович), его взгляды на бога, природу, материю, движение и проблемы познания (автор В. М. Ничик), на логику (автор Д. П. Кирик), эстетические (автор И. В. Иванов) и общественно-политические (автор В. М. Ничик) воззрения Феофана (т. 1, с. 11—100). В целом, во «Введении» фактически впервые в нашей литературе дано столь широкое, многоаспектное и достаточно объективное освещение ключевых вопросов биографии и философско-эстетических позиций Ф. Прокоповича, который, как известно, был не только видным культурно-политическим деятелем, но и одним из высших иерархов русской православной церкви, сторонником примата светской власти над властью духовной.

Не затуманенная идейной ограниченности и негативных моментов в деятельности Прокоповича, авторы «Введения» стремятся, следуя известному указанию В. И. Ленина, показать то новое, что внес Феофан в развитие общественно-политической мысли и культуры России того переломного времени. И подобный подход представляется единственно верным и чрезвычайно плодотворным. В самом деле, хотя по воспитанию и образу жизни Феофан Прокопович был лицом духовным, клерикальная предвзятость была ему чужда. Во «Введении» приводятся факты, свидетельствующие о живом интересе Феофана к научной мысли эпохи европейского Ренессанса и Реформации, к трудам ученых XVII—начала XVIII века. Он пропагандировал космогоническую систему Н. Коперника, широко использовал труды Гоббса, Гроция, Пуффендорфа, Х. Вольфа и других европейских авторов того времени. И вполне естественно, как подчеркивается во «Введении», что «реакционное духовенство выступило против Прокоповича» (т. 1, с. 85).

Особый интерес для истории отечественной литературы и культуры в целом представляет раздел «Введения», посвященный эстетическим взглядам Ф. Прокоповича, в частности, рассмотрению спорного вопроса о стилистической характеристике его творчества. Автор этого раздела И. В. Иванько полемизирует с теми советскими литературоведами, которые видят в Феофане выразителя эстетики классицизма. Показывая воздействие на него поэтики барокко, И. В. Иванько считает, что в трудах Ф. Прокоповича «черты барокко объединяются с элементами рационалистического стиля — классицизма» (т. 1, с. 76). При этом он подчеркивает, что Прокопович выступал против слепого следования традициям барокко.

К этому следовало бы добавить, что Феофан принадлежал к украинско-русскому варианту барокко с характерным для него усвоением ряда других стилистических черт, восходящих как к традициям отечественной культуры, так и к критически осмысленным элементам западноевропейского духовного развития той эпохи. Подобное «смешение и столкновение» стилей культуры, зарегистрированное на материалах культур восточнославянских и балканских народов XVIII века, прослеживается, хотя и в меньшей степени, на примере культур отдельных народов Центральной Европы, имевших за своими плечами эпоху Ренессанса (например, в чешской, словацкой и венгерской культуре). Такое «стилевое смешение», являвшееся результатом специфических условий общественно-культурного развития России и других стран Центральной и Юго-Восточной Европы того времени, не было эклектичным, случайным слиянием разнородных элементов. Оно представляло собой определенную систему, запечатлевшую черты национального и регионального своеобразия протекавших здесь общественно-культурных процессов. Поскольку любой литературный стиль представляет собой итог идейно-культурного развития данного общества, умозрительное отнесение Феофана Прокоповича, а равно и других современных ему представителей отечественной культуры к стиливым направлениям только барокко или только классицизма вне анализа их действительных позиций и того нового, что они вносили в культуру России первой трети XVIII века, едва ли плодотворно. Поэтому приведенные выше суждения на этот счет, содержащиеся во «Введении», заслуживают поддержки.

Несомненно, важную роль в дальнейшем исследовании этой проблематики должен сыграть сравнительно-исторический подход, богатейшие материалы для которого представляют труды Ф. Прокоповича, впервые публикуемые в рассматриваемом трехтомнике. В качестве примера сошлемся на его «Риторику», в том числе на ее шестую книгу, посвященную правилам написания истории. Чрезвычайно

любопытна близость взглядов Ф. Прокоповича на этот вопрос позиции чешского патристически настроенного монаха-пезунта второй половины XVII века Богуслава Бальбина. В его труде по риторике, изданном в Праге на латинском языке в 1666 году, наряду с изложением правил сочинения произведений различных жанров — од, поэм, элегий, эпитафий, комедий, трагедий и др., говорится о правилах написания исторических сочинений.

Привлечение к рассмотрению вопросов поэтики Феофана не только отечественных, но и западнославянских источников открывает новые пути исследования многих черт литературно-культурного процесса в России первой трети XVIII века. Не менее ценные сведения содержатся с этой точки зрения и в исторических трудах Феофана, публикуемых в третьем томе — «Собрание от летописателей» и «Реестр государей Российских». Г. Н. Моисеева, которой принадлежат археографическая характеристика и комментарий к этим произведениям, показывает обширный круг источников, которыми пользовался Феофан Прокопович при написании исторических трудов. Она ссылается на анализ его личной библиотеки, проделанный С. П. Лупшовым, и освещает историко-культурное и собственно литературное значение этих произведений, воспроизведенных в третьем томе на литературном языке того времени. Важное значение имеет вывод о том, что Прокопович стал одним из ближайших предшественников М. В. Ломоносова и как историка, и как филолога, и как писателя (т. 3, с. 486; ст. так же с. 74).

Общие материалы рецензируемого труда убедительно свидетельствуют, что многими сторонами своего творчества Феофан Прокопович как бы предвосхищал последующее развитие культуры России. Во «Введении», например, отмечено несомненное воздействие его на формирование А. Кантемира как поэта. Ссылаясь на исследования ряда советских литературоведов, И. В. Иванько замечает, что сатирические строки Кантемира в адрес духовенства во многом повторяют соответствующие мысли Прокоповича (т. 1, с. 74). Подтверждением роли, которую сыграл он в разработке жанра сатиры, могут служить многие стихи Феофана, помещенные в третьем томе в переводе с латинского языка. Прежде всего это относится к его «Сатире на Г. Дашкова» (т. 3, с. 350—354). По предположению комментатора, стихотворение Прокоповича «К требователю сатиры» обращено к А. Кантемиру (т. 3, с. 354). Следовало бы заметить, что Прокоповича можно с полным основанием рассматривать и как предтечу отечественного славяноведения, первые ростки которого возникли как раз на рубеже XVII—XVIII веков, получив затем развитие в трудах В. Н. Татищева и М. В. Ломоносова. В этом смысле «Собрание от летописателей» Прокоповича, в части началь-

ной истории основанное на популярном тогда «Синописе», изданном И. Гизелем в Киеве (1674), представляло собой важное соединительное звено между летописно-эмпирическими представлениями о славянстве XVII века и попытками научного истолкования этого сюжета в XVIII веке.

Будучи изданием новаторским, чрезвычайно ценным, трехтомник не свободен от ряда недочетов, касающихся главным образом его археографического оформления, не всегда проведенного единообразно. Встречаются и опечатки в нумерации примечаний. Хотя в целом «Введение» заслуживает высокой оценки, спорным представляется вывод о том, что «Прокопович еще не мыслитель Нового времени» (т. 1, с. 100). Между тем весь материал «Введения» показывает, что Феофан был сторонником опытного знания, что он «вводил в просвещение гуманистические и светские элементы» (с. 83), т. е. принадлежал к деятелям нового типа, рождавшегося именно в то время.

Однако, повторяем, трехтомник о Феофане Прокоповиче является капитальным трудом. Впервые делая доступными широкому кругу исследователей фило-софско-литературные произведения этого автора, киевская публикация раскрывает

многие ранее неизвестные стороны творчества Прокоповича — сподвижника Петра I, друга В. Н. Татищева, А. Д. Кантемира и М. В. Ломоносова. Украинец по происхождению, выученик киевской научно-культурной среды, Феофан Прокопович стал деятелем общероссийского масштаба, чьи труды составляют общее духовное достояние двух братских народов. И как красноречиво выглядит то, что в сложные, исполненные драматических коллизий десятилетия первой трети XVIII века Феофан оказался в рядах тех замечательных представителей русской и украинской культуры, которые решительно и бесповоротно связали свою судьбу с прогрессивными течениями эпохи. И духом братского русско-украинского сотрудничества проникнуто все содержание трехтомника.

Его составители проделали большую и полезную работу. Хочется пожелать, чтобы «Философские сочинения» Прокоповича были бы переизданы и по-русски. Нет сомнения, что это было бы с удовлетворением встречено нашей научной общественностью. Ибо выход в свет ранее не публиковавшихся трудов Прокоповича представляет собой акт высокого научного и культурного значения.

А. Л. Еришов

РУССКАЯ СОВЕТСКАЯ ПОЭЗИЯ 1941—1945 ГОДОВ *

Поэзия военных лет наравне с очерково-публицистическим жанром занимает главенствующее место в советской литературе 1941—1945 годов. Песни М. Исаковского и В. Лебедева-Кумача, лирика А. Суркова и К. Симонова, поэмы А. Твардовского, О. Берггольц, А. Прокофьева и других — вот, что определило основное направление поэтического искусства периода войны.

В нашем литературоведении поэзии этих лет уделялось немалое внимание. За последние два десятилетия появились интересные работы, в которых рассматривались как отдельные поэтические жанры, так и весь литературный процесс в целом. Широко известны и давно уже стали «настоятельными» книги А. Павловского «Русская советская поэзия в годы Великой Отечественной войны» и А. Абрамова «Лирика и эпос Великой Отечественной войны». Попытку охватить советскую многонациональную поэзию

этого периода предпринял в своей интересной, хотя описательного характера, работе И. Спивак.¹ В отличие от трудов синтетического плана, где изучается поэзия в целом, работы Е. Никитиной и Г. Самойленко посвящены отдельным жанрам.² До сих пор остается актуальным теоретическое исследование, предпринятое И. Кузьмичевым.³

В 70-е годы обострился интерес к этой теме и в братских славянских странах. Прежде всего хотелось бы выделить статьи Э. Олоной (ЧССР), в которых исследовательница рассматривает военную поэзию А. Ахматовой, этапы развития эпоса и лирики 1941—1945 годов.⁴

¹ С п и в а к И. Советская поэзия периода Великой Отечественной войны в жанровом развитии. Львов, 1972.

² Н и к и т и н а Е. Поэма военных лет. Саратов, 1957; С а м о й л е н к о Г. Стихотворная сатира и юмор периода Великой Отечественной войны. Киев, 1977.

³ К у з ь м и ч е в И. Жанры русской литературы военных лет (1941—1945). Горький, 1962.

⁴ О л о н о в á Е. 1) От трагедии повседневности к трагике бытия. Поэзия

* Chajęcka Maria. Rosyjska poezja radziecka lat 1941—1945. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1981, 180 s.

В Болгарии изучение советской поэзии военного времени прежде всего связано с именами В. Колевского и В. Куновой.⁵ Эти работы, рассчитанные на широкий круг читателей и имеющие преимущественно популяризаторский характер, стали определенной вехой в развитии данной тематики. Заметные успехи в изучении советской поэзии периода Отечественной войны были достигнуты и в Польше. Здесь можно было бы выделить исследование Т. Позыняка о советской белорусской поэзии военных лет.⁶

Особый интерес вызывают статьи обзорного характера Б. Бялокозовича и З. Збыровского.⁷ Авторы скрупулезно и с большим знанием предмета прослеживают историю изучения советской поэзии этого периода в польской русистике, намечают дальнейшие перспективы и пути ее развития. Потребность в глубоком и всестороннем изучении русской советской поэзии военного времени давно назрела и была вызвана объективными причинами.

Самой удачной попыткой стала работа М. Хаенцкой «Русская советская поэзия 1941—1945 годов». Исследование польского ученого подкупает стремлением раскрыть литературный процесс в его непрерывном развитии. Вот почему ее интересуют судьбы не того или иного художественного жанра, а движение поэзии в целом.

Структура книги подчинена авторскому замыслу выявить широкую гамму жанровых видов, стилевое многообразие поэтического искусства тех лет. Свое

Анны Ахматовой 1941—1945 гг. — *Československá rusistika*, 1972, № 1, с. 28—30; 2) Рождение лирического эпоса. — *Ibid*, 1974, № 3, с. 97—100; 3) Лирика на войне. — *Ibid*, 1975, № 2, с. 55—60; 4) Поэзия военного поколения. — *Ibid*, 1975, № 4, с. 148—152.

⁵ Колевский В. Умри, побеждай. — *Болгарская русистика*, 1976, № 6, с. 3—8; Кунова В. О диалектической связи патриотизма и интернационализма советской литературы. (Военные и первые послевоенные годы). — Там же, № 4, с. 9—11.

⁶ Poźniak T. O radzieckiej poezji białoruskiej okresu wojny 1941—1945. — *Akta Universitatis Wratislaviensis*, 1977, № 381, s. 23—32 (*Slavica Wratislaviensia XII*).

⁷ Białokożowicz B. 1) Polska w poezji radzieckiej. — *Przegląd Humanistyczny*, 1976, № 10, s. 57—65; 2) Опыт польских исследований военной темы. — *Język Rosyjski*, 1976, № 1, s. 8—15; 3) Состояние и перспективы польских исследований военной темы в советской литературе. — In: *K problematice výkladu tuské a sovětské literatury*. Praha, 1977, s. 25—34; Zbugowski Z. Polska recepcja poezji radzieckiej — stan i perspektywy badawcze. — *Przegląd Humanistyczny*, 1976, № 12, s. 53—70.

исследование М. Хаенцка начинается с разбора лирики.

Лирика и эпика 1941—1945 годов представляет собой определенный законченный и целостный этап, органично вписывающийся в общий литературный процесс XX века. С высоким профессионализмом М. Хаенцка раскрывает все сложное движение поэзии военного времени, исследует ее лучшие образцы в органической связи с традициями русского классического стиха и достижениями 20—30-х годов нашего столетия. Книга привлекает внимание стремлением автора раскрыть эволюцию поэтических жанров в их совокупности и системе.

Несомненный интерес вызывает предложенная автором классификация лирических жанров (ода, элегия, поэтическое послание, песня, стихотворный очерк). Вслед за И. Кузьмичевым, который видит в одических стихах 1941—1945 годов развитие русского ораторского стиха,⁸ польская исследовательница предлагает собственную видовую систему, выделяя оду — торжественную речь, оду-послание, оду-песню и другие.

Поэзия военных лет прошла несколько этапов: от агитационной лирики, описания частных эпизодов и отдельных героев к панорамной картине, изображающей человека на войне, показу всего богатства и душевной красоты русского народа. Естественно, что такие задачи получили претворение в стихах и особенно в крупномасштабном поэтическом произведении, каким является поэма.

Рассматривая творчество А. Твардовского, Н. Тихонова, А. Прокофьева, О. Берггольц, М. Алигер, П. Антокольского, С. Щипачева, М. Хаенцка уделяет пристальное внимание не только тематическому срезу, что убедительно было сделано ее предшественниками, но идет значительно дальше. Элементы поэтики, стилиобразующие моменты, способы типизации эпических жанров — все это находит отражение в рецензируемой книге.

Привлекает внимание раздел, повествующий о балладе военного времени. Показывая основные тенденции движения жанра, М. Хаенцка доказывает, что повышение роли психологизма, конкретизации и индивидуализации роднит баллады со стихотворными очерками 1941—1945 годов. С другой стороны, усиление эпического начала является тем самым отличительным признаком, который позволяет нам разграничить эти два поэтических жанра. Характерная для баллад XIX века романтическая приподнятость, категория фантастического и условного претерпевают значительные изменения. На первый план выходит не борец-одиночка, поставивший себя над обществом, а собирательный образ советского народа, человек, сознательно совершающий подвиг во имя высоких

⁸ Кузьмичев И. Указ. соч., с. 160.

идеалов. Вместе с тем в балладах периода Великой Отечественной войны большую роль играют исторические мотивы, обращенные к славным страницам прошлого, а введение в канву повествования элементов народной поэтики придают им неповторимый колорит.

Исключительно важное место в поэзии 1941—1945 годов занимает сатирическое искусство. К сожалению, до сих пор эта область остается наименее изученной.⁹ В этой связи актуальными представляются исследования, проведенные польским русистом. Анализируя специфику сатирического видения и изображения действительности, М. Хаенцка на примере творчества Д. Бедного, М. Дудина, С. Швецова, В. Иванова и других раскрывает этапы и закономерности развития сатирических жанров (фельетон, эпиграмма, пародия, обозрение, памфлет, частушка, сказка, лубок, перепев, раешник и др.). Особое внимание при этом уделяется вопросам преемственности и новаторства, фольклорным мотивам и элементам народной поэтики.

⁹ Единственная в своем роде книга Г. Самойленко «Стихотворная сатира и юмор периода Великой Отечественной войны» является лишь первой попыткой охватить все многообразие сатирических жанров военного времени.

В своей книге М. Хаенцка, рассматривая историко-литературный процесс в плане жанрово-типологическом, идет от анализа к синтезу, от конкретного к общему, выявляя наиболее характерные этапы развития поэзии военного времени. Автор хорошо ориентируется в критической литературе по данному вопросу, работа обладает солидным теоретическим обоснованием. Ученый-русист широко использует фактический материал, обнаруживая эрудицию и начитанность. Однако иногда элементы описательности и информативности, естественные в книге зарубежного исследователя, превалируют над анализом произведения. Хотелось бы также, чтобы больше внимания уделялось изучению поэтических средств выражения, структурообразующих элементов, языка и стиля художников.

В целом книга «Русская советская поэзия 1941—1945 годов» является интересным исследованием, верно отражающим движение поэтического искусства военного времени. Актуальность данной публикации заключается в том, что книга М. Хаенцкой стала первой в зарубежной славянской русистике серьезной попыткой рассмотрения поэзии периода Великой Отечественной войны во всем ее жанрово-типологическом разнообразии.



Х Р О Н И К А

КОНФЕРЕНЦИЯ МОЛОДЫХ СПЕЦИАЛИСТОВ ПО ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ В ПУШКИНСКОМ ДОМЕ

22—24 сентября 1981 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР состоялась конференция молодых специалистов по вопросам славяно-русского рукописного наследия. Это уже четвертая по счету конференция такого рода, организуемая Сектором древнерусской литературы. В ней приняли участие как молодые преподаватели и аспиранты университетов и педагогических вузов страны, сотрудники рукописных отделов, так и студенты, чьи научные интересы уже сложились и нашли свое воплощение в конкретных литературоведческих работах. Хронологические границы предложенных в докладах тем охватывали почти весь многовековой период развития древнерусской литературы, от памятников домонгольской поры до русского рыцарского романа первой половины XVIII века.

Древнейшему памятнику русской литературы — Изборнику 1073 года — было посвящено два доклада: Е. И. Державина (Москва) представила работу о статье «О македонских месяцах» в составе Изборника 1073 года, а А. М. Камчатнов (Москва) познакомил с материалом лингвотекстологического анализа всех известных списков Изборника, хранящихся в рукописных собраниях СССР. Исходя из текстологического анализа, А. М. Камчатнов пришел к выводу о существовании двух редакций памятника. Лингвистическая текстология Изборника, представленная в докладе, носила предварительный характер, поскольку язык списков изучался исследователем выборочно.

О домонгольском переводе на русский язык новозаветного апокрифа «Сказание Афродитиана» сделал доклад А. Г. Бобров (Ленинград). Автору удалось обнаружить 16 списков перевода, начиная с XIII века и кончая первой половиной XVI века, в результате изучения истории текста выделить две его редакции и наметить дальнейшие пути исследования этого малоизученного памятника.

Другому апокрифу, одному из самых популярных в Древней Руси, был посвящен доклад В. М. Хачатурян (Москва) «Отражение народных представлений в апокрифе „Хождение Богородицы по мукам“». Текстологический анализ, про-

деланный пока только на материале рукописей, хранящихся в ГБЛ (выявлено 23 списка), заставил исследовательницу рассматривать вторую редакцию апокрифа как русскую переделку. В докладе предпринята также попытка определить социальный адресат памятника.

Древнейший пласт средневековой литературы был затронут в докладе Т. Д. Грдзелидзе (Тбилиси) «Следы символического мышления Псевдо-Ареопажита в грузинской агиографии V—XI веков». Национальные средневековые литературы имеют много типологически общего в своем развитии, и потому богатый материал, наглядно показывающий влияние ареопагитической символики на образ художественного мышления грузинских агиографов, крайне важен и для специалистов, интересующихся местом «ареопагитик» в русской литературе.

С большим интересом был заслушан доклад Л. А. Абаджян (Ереван) о переводах на армянский язык «Слова о полку Игореве».

Памятникам домонгольской поры, а именно древнейшим русским поучениям против пьянства, посвятила свой доклад В. Н. Калиновская (Ленинград). Основной задачей исследовательницы был анализ языка поучений. В. Н. Калиновская показала, как в поучениях против пьянства проявились черты того древнерусского языка, который употреблялся в сфере устного общения и в быту.

Около XIII века появился на Руси такой переводной памятник, как «Физиолог». Полных древнерусских списков «Физиолога» существует всего три, зато во множестве списков встречаются краткие его редакции и отрывки в составе всевозможных сборников. О. В. Белова (Москва), выступившая с докладом «„Физиолог“ и судьба его текстов в Древней Руси», рассмотрела краткие редакции памятника и его фрагменты, к которым до сих пор ни разу не обращались исследователи. Было показано, как происходило со временем изменение состава «Физиолога» и как менялось его восприятие в читательской среде.

Два доклада было построено на материале повестей, вошедших в хронографические своды XVI века: О. Н. Бахтина (Новосибирск) рассмотрела Повесть о Мер-

курсии Смоленском в составе летописно-хронографического свода, известного под названием «Русский временник», а И. А. Евсеева (Ленинград) — особую редакцию Повести о разорении Рязани Батыем, включенную в Хронограф 1599 года. Обе исследовательницы пришли к выводу о существовании в составе хронографа особого цикла повестей о Батыевом нашествии, но разошлись в определении границ этого цикла и его состава. И. А. Евсеева выдвинула положение, что Хронограф 1599 года и «Русский временник» сохранили модель цикла о татарщине, существовавшую уже в Хронографе 1512 года, но расстроили ее. О. Н. Бахтина показала первичность хронографической редакции Повести о Меркурии Смоленском по отношению к другим редакциям повести, в частности миневой.

Т. Ф. Волкова (Ленинград) в своем докладе «„Казанская история“ и сочинения современников о взятии Казани. (К вопросу о художественной специфике памятника)» представила интересный материал о методах работы автора «Казанской истории» над сюжетным повествованием, сравнил принципы сюжетного повествования в «Казанской истории» с другими сочинениями о взятии Казани («Летописец начала царства», сочинение о Казанском походе, написанное в стенах Троице-Сергиевой Лавры).

М. В. Мелихов (Сыктывкар) сопоставил текст повести Нестора Искандера с историческими источниками, содержащими сведения о взятии Царьграда турками в 1453 году, с целью выявить принципы соединения исторического факта и вымысла в повести Нестора Искандера как произведения историко-беллетристического жанра.

С литературной историей Повести о Темир-Аксаке в XV веке познакомила слушателей И. Л. Жучкова (Москва). Исследовательница предложила новую схему соотношения двух известных редакций Повести, считая, что редакция Б, составленная исключительно из летописных источников, передает ранний вариант Повести, а редакция А, представляющая перед читателем в виде публицистического произведения, более удалена от описываемых событий. И. Л. Жучкова предположительно связала возникновение редакции Б со сводом митрополита Фотия.

Е. В. Белякова (Москва) рассказала об источниках Кормчей Ивана Волка Курицына. Кормчая Ивана Волка Курицына использовалась историками в качестве источника для изучения мировоззрения русских еретиков конца XV — начала XVI века. Выявление и анализ всех известных списков Кормчих позволил Е. В. Беляковой утверждать, что авторское или редакторское отношение Ивана Волка Курицына к Кормчей вовсе отсутствовало, что переписанный им список принадлежит к Кормчим Мазуринской редакции, имеющим южнославянское происхождение, и, следовательно,

характеризовать взгляды русских еретиков никак не может.

На конференции были заслушаны доклады о таких малоизученных произведениях житийного жанра, как Жития Антония Римлянина и Мартина Белозерского. Е. Д. Захарова (Ленинград) на основании анализа 28 списков Жития Антония Римлянина смогла выделить две его редакции и сделать предположение о времени их возникновения (середина XVI века и после 1567 года), а Е. Э. Терентьева (Ленинград) установила летописные источники Жития Мартина Белозерского.

Переводческим трудом князя А. М. Курбского был посвящен доклад Н. П. Беляевой (Ленинград). До сих пор сведения о переводных трудах Курбского были рассеяны по описаниям рукописей различных собраний. Н. П. Беляева собрала их воедино и систематизировала (учтено 78 рукописных сборников). В процессе работы выявился материал о переводческих принципах Курбского.

В докладе А. Т. Шашкова (Свердловск) «Сборники сочинений Максима Грека в составе монастырских библиотек русского Севера XVI—XVIII веков» были прослежены конкретные судьбы многочисленных сборников, полностью составленных из сочинений Максима Грека. Для исследования А. Т. Шашков избрал библиотеки Кирилло-Белозерского, Соловецкого, Псково-Печерского, Антониево-Сийского, Александрово-Свирского, Красногорского, Корьяжского Николаевского, Вологодского Спасо-Прилуцкого, Вологодского Спасо-Каменного, Кожеозерского монастырей; исследователю удалось идентифицировать сборники, упомянутые в книжных опсах и вкладных книгах монастырей, с реально существующими рукописями.

Ряд докладов был посвящен старообрядческой литературе. Е. М. Юхименко (Москва) избрала предметом своего исследования «Виноград Российский» Семена Денисова — центральное произведение выговской литературной школы. Исследовательницей на материале 80 списков проделан текстологический анализ этого памятника (выделено четыре редакции), установлены его источники, рассмотрены вопросы жанровой специфики памятника и особенности его стиля.

Н. С. Гурьянова (Новосибирск), выступившая с докладом «Царь и государственный герб XVII века в критической оценке старообрядческого автора XVIII века», ввела в научный оборот еще один памятник старообрядческой публицистики — «Послание против поклонения двуглавному орлу и четырехконечному кресту», где поднимается популярная в старообрядческой литературе тема царя-антихриста.

Л. К. Куандыков (Новосибирск) проследил развитие уставного творчества в беспоповском старообрядчестве XVIII—XIX веков, рассмотрев такой жанр позд-

ней старообрядческой деловой письменности, как дисциплинарные и бытовые уставы.

В докладе Т. Н. Апсит (Новосибирск) были подняты проблемы, связанные с изучением русского рыцарского романа первой половины XVIII века. Т. Н. Апсит показала, что русские сочинения, построенные по сюжетной схеме западного рыцарского галантного романа, имели свою специфику. Рассмотренный материал позволил выявить ряд различий между переводными галантными романами и созданными по их образцу романами русскими.

Отдельное заседание было посвящено проблемам развития певческой культуры Древней Руси и ее связям с культурой словесной. Научные контакты Пушкинского Дома с музыковедами-древниками стали традицией. Уже в третий раз музыковеды принимают участие в конференции молодых специалистов.

Был заслушан доклад М. В. Богомолвой (Москва) «Путевые азбуки и их значение в исследовании и расшифровке путевого распева». Анализ путевых азбук позволил исследовательнице выявить структурную организацию путевого распева — одного из трех наиболее значимых стилей древнерусского певческого искусства; появилась возможность расшифровки памятников путевой нотации.

Е. Л. Бурилина (Ленинград) в докладе «Чин „заздравной чаши“ и его связи с панегирическими музыкальными и литературными произведениями второй половины XVII—первой половины XVIII

века» рассказала о том, что традиция чина «заздравной чаши» существовала на протяжении нескольких веков, что она оказывала влияние на формирование жанровых форм в светской музыке XVIII века, была связана с тематикой и лексикой панегирических литературных произведений второй половины XVII—начала XVIII века.

Принципам этикетности в древнерусском певческом искусстве был посвящен доклад И. Ф. Безугловой (Ленинград). На примере стихир на целование плащаницы докладчица показала, что музыкальная интонация может являться своего рода этикетной формулой, закрепленной за определенным отрезком словесного текста. Но интонационная стабильность — явление не ограниченное пределами какого-либо одного песнопения. И. Ф. Безуглова отметила, что общие интонационные формулы имели роспевы различных песнопений одного характера (надгробные, величальные и т. п.), а также роспевы песнопений, содержащих общие текстовые синтагмы.

Л. Е. Магуркевич (Ленинград) посвятила свой доклад вопросам стилистики болгарского распева на примере херувимской песни.

При подведении итогов конференции был отмечен возросший научный уровень докладов. Многие из докладчиков внесли ценный вклад в изучение важных проблем филологии.

Н. В. Понырко

КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ ТВОРЧЕСТВУ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

15 октября 1981 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР состоялась научная конференция, посвященная проблемам творчества Ф. М. Достоевского.

Конференцию открыл доктор филол. наук Г. М. Фридлендер, напомнивший, что в 1981 году, объявленном ЮНЕСКО «годом Достоевского», отмечаются две знаменательные даты, связанные с именем писателя, — 100-летие со дня смерти и 160-летие со дня рождения. Присутствовавшие на заседании почтили вставанием память скончавшихся в 1981 году академика М. П. Алексеева (среди многочисленных исследований которого были и работы, посвященные Достоевскому) и члена-корреспондента АН СССР В. Г. Базанова — главного редактора академического Полного собрания сочинений Достоевского.

В своем вступительном слове Г. М. Фридлендер отметил значительность того вклада, который внес Пушкинский Дом в изучение творчества Достоевского.

С первых лет своего существования Пушкинский Дом уделял неизменно пристальное внимание творчеству великого гения русской национальной и мировой культуры. В Институте русской литературы собраны усилиями советских ученых значительная часть рукописного наследия Достоевского, большое число ценнейших изобразительных и мемориальных материалов о нем. В 1921 году, в обстановке первых послереволюционных лет, в условиях еще не завершенной гражданской войны, в Пушкинском Доме была проведена выставка в память столетия со дня рождения Достоевского и издан составленный Б. Л. Модзалевским каталог ее. В начале 1930-х годов тогдашний директор Пушкинского Дома академик А. В. Луначарский выступил в Большом зале Ленинградской филармонии с большим докладом о Достоевском, прочитанном в качестве вступительного слова к концерту артистов МХАТа, где, полемизируя с Бердяевым и другими врагами Советской власти, Луначарский доказы-

вал, что при всех противоречиях великого писателя Достоевский-бунтарь неизменно, в конечном счете, брал верх в борьбе с Достоевским-проповедником смирения. В 1920—30-е годы в стенах Пушкинского Дома успешно развивалась деятельность В. Л. Комаровича, А. С. Долнина, Б. В. Томашевского и многих других крупных ученых, сделавших неоценимый вклад в изучение биографии и наследия Достоевского.

В настоящее время, подчеркнул Г. М. Фридендер, в связи с выходом академического издания Полного собрания сочинений Достоевского (выпущены уже 22 тома), Пушкинский Дом завоевал всеоюзное и международное признание как мировой центр изучения Достоевского. Пушкинский Дом сыграл руководящую роль также в ходе подготовки к созданию Ленинградского Литературно-мемориального музея Достоевского, открытого по решению Ленинградского обкома партии и Исполкома Ленинградского городского Совета депутатов трудящихся в 1971 году. Именно за подписями директора Пушкинского Дома академика А. С. Бушмина и тогдашнего секретаря Ленинградской писательской организации А. А. Прокофьева в конце 1950-х годов была подана в Исполком Ленсовета первая бумага с просьбой об открытии в Ленинграде музея Достоевского. И позднее вся предварительная разработка проекта будущего музея велась в Пушкинском Доме при ближайшем участии его научных сотрудников.

Г. М. Фридендер выступил также с докладом «Достоевский и наша современность» (опубликован в расширенном виде в журнале «Русская литература», 1981, № 4).

Доклад канд. филол. наук В. Е. Ветловской «Ранний Достоевский» был посвящен особенностям трактовки социальной темы в первых произведениях Достоевского. По мнению автора доклада, «Бедные люди» и «Двойник» представляют собой своеобразную дилогию, отдельные части которой объединены именно этой темой. В том и другом произведении она является основной и выражена в сходном идейном плане. Косвенно соприкасаясь с замечаниями, высказанными на этот счет Руссо, Достоевский одновременно решительно расходится с основными положениями некоторых социалистов-утопистов (таких, как Фурье), согласно которым нищета многочисленного класса людей является главным пороком сложившегося общественного порядка. Социальная тема у Достоевского не совпадает с темой бедности — матеральной нужды: и в «Бедных людях», и особенно ясно в «Двойнике» она звучит как тема неравенства, болезненно искажающего душу и сознание каждого человека в иерархически организованном обществе. Психология героев есть не что иное, как другое обозначение социальной логики, отраженной в сознании отдельного человека.

Неравенство социальных отношений обобщается для человека постоянным болезненным сопоставлением себя с другими: «я» и «все остальные». А поскольку эти «все остальные» располагаются либо ниже, либо выше на социальной лестнице, то каждый оказывается в состоянии глубокой обособленности: все распадается на враждебные друг другу единицы. В иерархически организованном обществе человек по необходимости должен раздвоиться на того, кто кого-то выше, и того, кто кому-то уступает. Всеобщая двойственность — результат существующего порядка вещей.

В. Е. Ветловская отметила, что стремление героя «Бедных людей» Макара Девушкина быть «таким, как все», «ничуть не хуже прочих» продиктовано и мечтой о действительном равенстве, и вместе с тем реальной ситуацией, при которой этого равенства нет. Оставаясь в пределах навязанных ему социальной структурой ценностных представлений, Девушкин логически последовательно (и психологически закономерно) постепенно приходит к мысли, что он не только не хуже, но лучше прочих. В этом убеждении героя зло социального неравенства торжествует по-прежнему, ибо (как показывает Достоевский) тот, кто сознательно и от души решит, что он лучше прочих, уже не захочет быть кому бы то ни было равным. Логика (или психология) этих отношений возникает в «Бедных людях» и в полную силу звучит в «Двойнике». Любой человек, находящийся на той или иной ступени общественной иерархии, может (подобно Девушкину или Голядкину) прийти к выводу, что он занимает эту, а не высшую ступеньку потому, что он лучше тех, кто выше. Самый этот вывод свидетельствует, что рассуждающий как раз не лучше прочих, но точно такой, как все. Следовательно, его высокое представление о себе лишь мечта, навязанная его сознанию обстоятельствами социальной жизни, заставляющей путать истину и ложь, видимость и действительность. Так двойственность возвращается человеку в новом обличье: в лестном представлении его о самом себе и в том, что он являет собой на самом деле. Художественное воплощение этой мысли было показано в докладе на примере повести «Двойник».

Доктор филол. наук А. М. Панченко выступил с докладом, посвященным древнерусским истокам темы «двойничества» у Достоевского.

Докладчик начал с того, что у Достоевского «двойничество» — одна из его центральных тем — маркировано идеологически и включено в перспективу исторического развития России. Идеологический аспект ясен хотя бы из набросанной в первой половине 1860-х годов программы переработки «Двойника», где Голядкину приданы черты бунтующего человека, приписаны «мечты сделаться Наполеоном, Периклом, предводителем русского восстания». Историческая пер-

спектива намечена уже в жанровом подзаголовке второй редакции «Двойника» — «петербургская поэма». Для Достоевского тема «двойничества» — петербургская, истоки ее уходят в петровскую реформу. Независимо от того, как менялось отношение Достоевского к Петру I, в его деятельности писатель всегда усматривал тенденцию к «раздвоению» России («Русский народ отстал от высшего своего сословия, раздвоился с ним еще со времен реформы», — писал Достоевский в 1861 году в статье «„Свисток“ и „Русский вестник“»). Вина за «раздвоение» общества на «народ» и «публику» возлагается на Петра. «Двойничество» в конечном счете есть итог его личного, насильственного реформаторского усилия.

По мнению А. М. Пацченко, Достоевский прав в том, что «двойничество» завещано русской историей, что это русская проблема, но неправ в том, что родоначальником «раздвоения» объявлял Петра. Истоки этого явления восходят к более древним временам. Это не «экспецс» начала XVIII века, это процесс, это проблема Древней Руси. Первым из русских авторов писал о «раздвоении» дьяк Иван Тимофеев — участник и историк Смуты. Деятельность Ивана Грозного он интерпретировал именно как «раздвоение»: царь «всю землю державы своея, яко секирою, наполю некако разсече». «Раздвоение» действительно играло в эпоху Грозного существенную роль (опричнина и земщина; противопоставление Вологды как возможной столицы Москве; «рассечение» времени, реализуемое как состязание поколений и т. д.). Конечно, Грозный не собирался навечно разделить Россию надвое: его целью была единая преобразованная в соответствии с его замыслами страна. Важно то, что «раздвоение» при Грозном шло сверху. Это проблема власти, администрации, а не проблема страны в целом. Таковой она становится в Смуту и после Смуты.

Прежде всего эта проблема проявляется в социальной сфере (в манифестах Болотникова и феномене самозванства идея «раздвоения» реализовалась как идея бунта низов). Затем она переходит в область культуры и литературы, проявляясь прежде всего в теме отцов и детей. Эта тема равно интересовала и традиционалистов (Аввакум), и западников («Комедия притчи о блудном сыне» Спесова Полоцкого). Очень важно, что чрезвычайно сильно выражена она в анонимной литературе («Савва Грудцын», «Горь-Злочастие»), которая адекватнее всего передает мироощущение «среднего человека». С «двойничеством» связана мысль о разрыве общественных и родовых связей и выборе индивидуальной судьбы; можно сказать, что «двойничество» сопутствует одиночеству и отщепенству. С «двойничеством», далее, связан социальный успех или неуспех героя. Трагическая вариация темы дана в «Повести о Фоме и Ереме». Это псевдодвойничество (герои

«лицем равны»), это отрицание принципа контраста, т. е. безнадежный взгляд изгоя, «голового и небогатого» человека, которому нет места в мире сытых и благополучных людей. Именно социальный аспект объединяет «двойников» Древней Руси и «двойников» Достоевского.

Канд. филол. наук В. А. Туниманов выступил с докладом «Достоевский над страницами русской истории». В начале своего выступления он подчеркнул, что, хотя Достоевский не был историческим романистом, всему его творчеству присущ обостренный и постоянный интерес к историческим процессам прошлого и настоящего. Чрезвычайно важна для понимания эстетических и историко-философских концепций Достоевского проблема соотношения правды исторической и правды поэтической. В произведениях гениальных художников, считал Достоевский, поэтическая правда неизбежно будет и правдой исторической: так, Пушкиным в «Борисе Годунове» и «Капитанской дочке» русская история была, по существу, впервые постигнута в самых ее «глубочайших проявлениях». Достоевский пришел к заключению, что художественная мысль Пушкина — это та благодатная почва, на которой должно состояться радикальное обновление русской истории — «науки будущего».

Докладчик отметил, что неудовлетворенность Достоевского состоянием современной ему исторической науки предопределила постоянную в его художественных произведениях и публицистических статьях полемику с просветительскими, позитивистскими и другими историко-философскими концепциями. Эта полемика оказала немалое влияние на развитие как философской, так и исторической мысли в XX веке, особенно на рубеже XIX и XX веков. И она, разумеется, теснейшим образом была связана с общественно-политическими явлениями русской и европейской жизни 40—70-х годов XIX века, в том числе и с развитием основных «наших» идей исторических в литературе, со взглядами крупнейших русских историков — от Карамзина до Ключевского. Свообразие философии истории Достоевского, его исторических воззрений невозможно оценить, не исследуя сложные и многообразные контакты мысли писателя с европейской и особенно русской исторической наукой нового времени.

Далее В. А. Туниманов остановился на многочисленных отголосках «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина в творчестве Достоевского. О чувственном отношении Достоевского к Карамзину-историку говорит, например, то, что в статье «Книжность и грамотность» 1861 года он предложил включить в хрестоматию для народного чтения ряд эпизодов из девятого тома «Истории». Обличение Карамзиным самовластия и тирании Ивана Грозного представляло особую ценность в глазах автора «Запи-

сок из Мертвого дома», осуждавшего тиранство и палачество. В декабрьском выпуске «Дневника писателя» 1877 года Достоевский, говоря об исконной духовной свободе русского народа, приводит содержащийся в том же девятом томе карамзинской «Истории» рассказ о верности и мужестве Василия Шибанова — слуги Андрея Курбского — и утверждает, что царь «устыдился раба Шибанова», следуя за карамзинской (очевидно, ошибочной) версией. В набросках к «Дневнику писателя» Достоевский предполагал также использовать карамзинский рассказ о псковском юродивом Николле Салосе, бесстрашно обвинившем Ивана Грозного в «кровопийстве и святотатстве». Достоевскому были несомненно близки рассказы о мужественном сопротивлении произволу, призыв к человеколюбию, осуждение тирана и тирании («тацитовского» девятого тома «Истории государства Российского»). Можно даже утверждать, что Достоевский предпочитал «Историю» Карамзина другим, новейшим «Историям», в том числе С. М. Соловьева и Н. И. Костомарова.

В докладе канд. филол. наук Н. А. Грозновой «Наследие Достоевского и советская литература» были рассмотрены основные критические работы 1920—1960-х годов, в которых содержалась оценка наследия Достоевского и определялась роль традиции этого художника в советской литературе. Н. А. Грознова остановилась как на положительных, так и на негативных тенденциях в восприятии творчества Достоевского советской критикой. Основное внимание было уделено в докладе особенностям освоения наследия Достоевского в художественном творчестве таких писателей, как А. Толстой, К. Федин, С. Семенов и др. Н. А. Грознова подчеркнула ту мысль, что советская литература с самых первых своих шагов открыто вышла навстречу традиции Достоевского и в процессе приобщения к этой традиции сумела продемонстрировать уже в 20-е годы высокую творческую зрелость. В докладе были проанализированы особенности восприятия традиции Достоевского в творчестве Л. Леонова.

Канд. филол. наук Е. И. Кийко в докладе «Достоевский и Ж. Санд» остановилась на сходствах и различиях их творческих исканий — в частности, попыток создать образ прекрасной личности. Е. И. Кийко напомнила, что начало литературной деятельности Достоевского совпало с тем периодом, когда в России особой популярностью пользовалось творчество Ж. Санд. Для демократической части русского общества произведения французской писательницы были в 1840-е годы одним из источников знакомства с идеями утопического социализма. Воспринял эти идеи и молодой Достоевский. Духовная эволюция не изменила общего положительного отношения его к Ж. Санд. Итог всей деятель-

ности французской писательницы Достоевский подвел в июньском выпуске «Дневника писателя» 1876 года, определив там же и ее значение для европейской и русской культуры середины XIX века. Ж. Санд, по заключению Достоевского, принадлежала к представителям «теоретического социализма», основные идеи которого, «в высшей степени святые и нравственные», вызвали сочувствие у Достоевского и находили отклик в его произведениях на протяжении всего творческого пути. Писатель был убежден, что счастливое общество может основаться только естественным путем, в результате развития «живой жизни», когда люди станут по своей натуре братьями. Достоевский пытался представить характерный облик человека-брата, создать «положительно прекрасного» героя и впервые решился осуществить этот замысел в романе «Идиот». Определенную роль в процессе создания образа «князя-Христа» Мышкина сыграли и эстетические принципы Ж. Санд, отразившиеся в ее романе «Жанна» и деревенских повестях. Однако если французская писательница считала, что прекрасные личности, «совершенно готовые для идеального общества, о котором человечество мечтает», как исключения «производит природа», то Достоевский, наоборот, в «Зимних заметках о летних впечатлениях» утверждал: «Натура даром не дается. Все это веками взращено и веками воспитано». В соответствии с этим князь Мышкин — живое, социально обусловленное лицо, и его трагический конец в современном мире предсказан. Впоследствии Достоевский заметил, что ответить на «проклятые вопросы», определить социальный идеал, создать универсальную «теорию счастья на земле» еще никому не удалось, в том числе и «безмерно талантливой» Ж. Санд, но поскольку французская писательница «основала свой социализм... на нравственном чувстве человека, на духовной жажде человечества, на стремлении его к совершенству и к чистоте», то она, как считал Достоевский, наметила верный путь достижения этого идеала.

Доклад канд. филол. наук П. В. Бекедина был посвящен анализу образа солнца у Достоевского и Шолохова. Черное небо и черное солнце в «Тихом Доне» — это своего рода апокалипсическая картина, имеющая очень мало аналогий в русской и мировой литературе. Одной из бесспорных параллелей к этому многозначному символу, по мнению докладчика, может служить образ мертвого солнца, нарицательный Достоевским в повести «Кроткая». Обращение Достоевского и Шолохова к сходным трагическим символам не случайная прихоть, а закономерное следствие их поэтических систем. Наличие «антисолнца» свидетельствует о внутреннем родстве двух творческих индивидуальностей, которое докладчик попытался выявить, опираясь на анализ «сол-

начной» символики в творчестве Достоевского и Шолохова.

Канд. филол. наук Т. И. Орнатская выступила с докладом «Из новых находок в рукописном наследии Достоевского». Ею было сообщено, что в результате нового обращения к архиву Достоевского; предпринятого в процессе работы над разделом, который можно условно назвать «Рукою Достоевского», для академического Полного собрания сочинений, удалось обнаружить несколько неизвестных ранее текстов, выявить новое в давно известной рукописи, определить имя одного из адресатов писателя (Н. Будаевский вместо безымянного «корректор») и, наконец, установить существование единственной автобиографии писателя.

Существенную ценность представляют три новых наброска к «Братьям Карамазовым». Первый — на конверте письма В. С. Соловьева к Достоевскому от 26 ноября 1878 года. Он состоит из пяти записей: 1. «Я сама хочу спать — того нужнее». 2. «Зачем писем не распечатываете». 3. «Ив<ан> Фед<орович>». Вот мое мнение о христианстве. *Алеша*. И ты тоже». 4. «Ложесна разверз». 5. «Очень не буду тужить, Не хочу ни за что тужить». Все они отразились впоследствии в книгах 4 и 5 романа. Второй набросок обнаружен на странице принадлежавшей Достоевскому газеты «Новое время» за 21 апреля 1879 года. Он состоит из двух фраз-тем: «Души, проклинающие бога» и «Портрет вековечный», проявившихся потом в главах «О аде и адском огне» и «Великий инквизитор». Третий — на конверте письма В. Ф. Пуцковича к Достоевскому от 9 марта 1879 года. Он состоит из трех записей: 1. «Необыкновенное свойство не хотеть ждать». 2. «Он тоже с низкими целями приходил. О, все они таковы, все до единого». 3. «А коль никакого обмана не будет, то и еще 40 т<ысяч> донесу». Эти фразы соотносятся со второй частью романа.

На страницах принадлежавших Достоевскому экземпляров газет («Московские ведомости» от 1 декабря 1880 года и «Новое время» от 9 декабря 1880 года) и отдельном листке бумаги обнаружены наброски к «Дневнику писателя» 1881 года. Два других автографа относятся к 1865 году. Один из них представляет собой

черновой текст подробного объявления (а вернее, объяснения с читателями) редактора «Эпохи», где излагаются причины краха журнала, как их представлял себе сам Достоевский. Автограф интересен во многих отношениях: он раскрывает новые страницы деятельности Достоевского-журналиста, проливает дополнительный свет на обстоятельства тяжелейшего для писателя периода.

Далее Т. И. Орнатская рассказала о том, как в результате прочтения одного единственного слова обрела характер важного биографического источника такая известная рукопись, как «Сибирская тетрадь». Ранее неразобранная и прочитанная наконец помета, стоящая в нескольких местах тетради, оказалась начальным словом известного латинского выражения: «Eheu, fugaces, Postue, Postue. . .» («Увы, о Постум, Постум, мчатся быстрые годы. . .»), восходящего к Горацию. Оказалось, что в тетради «спрятан» глубоко личный дневничок писателя, связанный с именем М. Д. Исаевой — его первой жены. Он состоит из десяти датированных записей, отражающих различные моменты сложного трагического чувства к ней Достоевского и отмечает события 1855—1860 годов.

Выступление ст. науч. сотрудника Литературно-мемориального музея Достоевского в Ленинграде Г. Л. Боград было посвящено важнейшим направлениям деятельности музея в 1971—1981 годах. Она рассказала об истории создания музея, в частности — об огромной подготовительной работе, предшествовавшей открытию первой экспозиции, а также об обнаруженных сотрудниками музея и приобретенных в последние годы ценных материалах, среди которых четыре ранее неизвестных автографа Достоевского — дарственные надписи на двух книгах (И. И. Румянцеву) и двух photographиях (С. В. Карчевской и Е. С. Федорову), обширный архив А. У. Порецкого. Было рассказано и об изучении научными сотрудниками музея рисунков на черновых рукописях писателя. Далее Г. Л. Боград остановилась на систематической проводящихся музеем научных заседаниях и конференциях и большой работе по популяризации творчества Достоевского.

ЧЕТВЕРТЫЕ «ФУРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»

С 29 сентября по 2 октября 1981 года в Ивановском университете проходила четвертая научная конференция «Фурмановские чтения», посвященная 90-летию со дня рождения Д. А. Фурманова. Ивановский университет проводил конференцию совместно с Союзом писателей СССР, с Институтом мировой литературы им.

А. М. Горького АН СССР и с Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР.

Открыл конференцию ректор ИВГУ доктор техн. наук В. Н. Латышев. Он рассказал о той большой работе, которая ведется в Ивановском университете по изучению творчества Д. А. Фурманова,

об истории проведения «Фурмановских чтений» (1966, 1971, 1976 годы). Нынешняя юбилейная конференция, подчеркнул В. Н. Латышев, намного шире, масштабней предыдущих как по составу, так и по тематике представленных докладов. Наиболее активная роль в проведении «Фурмановских чтений» принадлежит кафедре советской литературы, которую возглавляет видный фурмановед доктор филол. наук П. В. Куприяновский.

С приветственным словом к участникам конференции обратился секретарь Ивановского обкома КПСС, председатель Областной комиссии по проведению юбилей выдающегося писателя В. И. Фомичев. Он сказал, что «Фурмановские чтения» имеют не только литературное, но и большое общественно-политическое значение, занимая почетное место в ряду других мероприятий, посвященных 90-летию Д. А. Фурманова.

Первое пленарное заседание открылось докладом доктора филол. наук В. В. Бузник (Ленинград) «Проблемы изучения ранней советской прозы». Она говорила о новой волне научно-исследовательского интереса к литературе 20-х годов, особенно к прозе того периода. В лучших работах заметно стремление к синтезу теоретического и историко-литературного планов, внимательное отношение к художественной структуре произведений. Это касается и изучения творчества Д. А. Фурманова. Однако в осмыслении ранней советской прозы есть тенденции, которые нуждаются в критической корректировке. В частности, укрупнение периодизации советской литературы приводит порой, по мнению В. В. Бузник, к упрощению диалектики литературного развития. Необходима строгая научная мера в подходе к таким серьезным проблемам развития прозы 20-х годов, как историзм, гуманизм, соотношение реалистических и романтических начал и т. д.

Доктор филол. наук П. В. Куприяновский (Иванов) в докладе «Д. А. Фурманов и русская классическая литература», рассматривая литературную ситуацию 20-х годов, подчеркнул особую актуальность «борьбы за классику», которую вел Фурманов и другие передовые писатели того времени. Размышляя о путях и задачах нового искусства, автор «Чапаева» опирался на традиции русской классической литературы, в особенности на суждения революционных демократов (статьи «Завядший букет», «Спасибо» и др.). Ярким примером писателя-гражданина был для него Некрасов. Наибольшее значение для творческой практики Фурманова имел художественный опыт Достоевского и Л. Толстого. Влияние этих писателей прослеживается в самом жанре «Записок обывателя», в решении проблемы психологизма, в средствах изображения героини и военного быта, в особенностях типизации русского национального характера в «Чапаеве». Рационально-аналитическая манера фурманов-

ского письма заставляет вспомнить о Герцене-писателе. При всем том Фурманов выступал как художник-новатор, рисовавший, по словам Луначарского, «подъем личностей и масс» в эпоху социалистической революции.

Месту «Чапаева» Д. Фурманова в развитии советского романа был посвящен доклад канд. филол. наук В. Н. Хабина (Москва). Здесь упор был сделан на заслугах автора «Чапаева» — художника революции, чье творчество явилось выражением как исторически закономерностей, так и яркого новаторства структурно-стилевых принципов, которые стали преобладающими в прозе первой половины 20-х годов. Фурманов всегда выступал против близорукой фактографичности. Он настаивал на художественном рассмотрении «событий со всех сторон», голосовал «за новую синтетическую форму» прозы. «Чапаев» Фурманова стал неотъемлемой частью советской героико-революционной романистики. Этому произведению присущи черты эпичности. Фурмановские традиции в создании романной формы дают о себе знать, по мнению докладчика, в книгах современных прозаиков (С. Залыгина, Г. Маркова, А. Югова и др.).

С научной проблематикой докладов о Фурманове по-своему перекликались выступления писателей. Лауреат Государственной премии им. А. М. Горького поэт В. С. Жуков (Иванов) прочитал стихи «Первопроходец» — о непреходящей ценности фурмановских книг; М. С. Колесников (Москва) рассказал о своей работе над романом «Без страха и упрека», главным героем которого стал Д. А. Фурманов.

Особую группу докладов, также прозвучавших на первом пленарном заседании, составили выступления, в центре которых стояли вопросы теоретического осмысления художественно-документальной литературы. «Документализм: определение понятия, уровни и модификации» — так назвал свое выступление канд. филол. наук Я. И. Явчуновский (Саратов). «Документализм», по мнению докладчика, — понятие, связанное с основной эстетической функцией документа в структуре произведения и в литературном контексте, в системе искусства. Мера сближения жизненной и художественной правды определяет исторически подвижную шкалу документальности. Эта мера влияет на уровни и модификации документализма. Он проявляется на различных стадиях бытия художественного образа и образных структур: на уровне творческого процесса (прототипика), в художественном произведении как законченном единстве (метод, стиль, жанр, портретность характеров, хроникальность), в историческом функционировании (доминирующими становятся хроникальные образные пласты) и в восприятии произведения (узнаваемость). Документализм, по мнению докладчика, — не-

литературная мода, а проявление одной из закономерностей образного мышления.

Доктор филол. наук Н. И. Глушков (Краснодар), выступивший в докладе «Документальное течение в литературе социалистического реализма», высказал убеждение, что по своей идейно-художественной весомости произведения «художественно-фактографического» реализма успешно соперничают с традиционными, обобщающими действительность в художественном воображении. Художественно-документальное течение в советской литературе, сказал Н. И. Глушков, не является ни жанровым, ни безоговорочно стилевым, как полагают некоторые исследователи. Это одна из разновидностей реализма обладающая множеством стилевых оттенков. Главный признак фактографического реализма — изображение типических явлений действительности в ее собственном облике, в формах самой жизни. Живописание, так сказать, с натуры является существенной особенностью такого типа художественного мышления.

Насколько важна теоретическая выверенность в вопросах документально-художественной литературы, было показано в докладе доктора филол. наук Н. А. Трифонова (Москва) «Судьба одной книги. («Народ на войне» С. Федорченко)». Долгое время книга эта воспринималась как стенографическая запись подлинных солдатских бесед и рассказов, как простое собрание фольклорного материала. Писательнице пришлось разъяснять, что ее книга не записана, а написана. Правдивость книги, в которой С. Федорченко удалось передать мысли, чувства, настроения крестьянско-солдатской массы в самые острые моменты социальной истории, не утрачивается от того, что перед нами не протоколно-документальная запись, а художественно обработанный материал. При всем своеобразии формы эта книга находится в русле большого числа литературно-художественных произведений 20-х годов, в которых стремление изобразить народные массы на историческом переломе привело к обращению к сказу, к живому устному монологу и диалогу.

Как выявилось на первом пленарном заседании, фурмановская проблематика включает в себя самый широкий круг вопросов, касающихся различных сторон литературного процесса. Работа научной конференции в Ивановском университете была рассредоточена по трем секциям: «Изучение жизни и творчества Д. А. Фурманова», «Проблемы художественно-документальной литературы», «Героико-патриотическая тема в советской литературе». Всего на секциях было заслушано 94 доклада. Поскольку невозможно рассказать обо всех выступлениях, остановимся на основных проблемно-тематических линиях работы каждой из секций, выделив наиболее интересные сообщения.

Много внимания в первой секции было уделено проблемам жанровой специфики

и поэтики в творчестве Д. А. Фурманова. Канд. филол. наук В. М. Трофимов (Волгоград) попытался соотнести жанр «Чапаева» с «Тихим Доном», полагая, что жанровый генезис произведения Фурманова мы вправе связывать с романным эпосом, одним из важных свойств которого является строгая документальность и исторический сюжет. Жанровое содержание повестей Фурманова «Записки обывателя», «Красный десант», «В восемнадцатом году» стало предметом рассмотрения канд. филол. наук А. И. Ванюкова (Саратов). Вопрос о художественном начале в цикле очерков «Морские берега» и шире — о своеобразии красок фурмановской художественной палитры — был затронут в выступлении канд. филол. наук Н. Г. Назарьяна (Самарканд).

«Идейно-художественная роль фольклора в романах Д. А. Фурманова» — так назвала свой доклад канд. филол. наук А. Н. Ковалева (Ворошиловград). Она показала, какую большую роль у Фурманова играет фольклорный материал в развитии сюжета произведения, в характеристике народной массы, в раскрытии облика рассказчика. С этим выступлением перекликался доклад канд. филол. наук Н. М. Щербанова (Уральск) «Чапаевский фольклор и роман Д. Фурманова „Чапаев“, в котором, в частности, был отмечен такой момент: устная проза о Чапаеве создавалась в духе традиций фольклора о Разине и Пугачеве, что отразилось в романе Фурманова.

Серьезная заявка на решение проблемы «Творчество Фурманова и литературный процесс» была сделана в докладах кандидатов филол. наук П. В. Бекетина (Ленинград) «Роман Д. Фурманова „Мятеж“ в литературном контексте 20-х годов», Е. Н. Кобзарь (Днепропетровск) «О природе фурмановской традиции в советской литературе», Л. И. Зверевой (Черновцы) «А. Толстой и Д. Фурманов».

С интересом было встречено выступление канд. филол. наук Л. Н. Дарьяловой (Калининград) «Проблема ориентализма в советской прозе 20—30-х годов и традиции Д. Фурманова». Тема решалась докладчицей на широком литературном материале. К восточным образам и мотивам в 20—30-е годы обращались самые разные художники слова: Д. Фурманов, Л. Леонов, В. Иванов, А. Платонов, Н. Тихонов, М. Пришвин и др. Фурмановская традиция ориентализма связана с реалистическим подходом к действительности с позиций научного историзма, примечательными чертами которого являются социологичность, ориентация на новое и внимание к психологии человека и массы. Писатель-марксист стремится познать те социально-классовые, социально-политические конфликты, которые связали в сложный исторический узел жизнь народов Средней Азии. В многообразии явлений он пытается выявить ведущую закономерность — строи-

тельство новой революционной культуры Востока.

Малонисследованным фактам биографии Д. Фурманова были посвящены содержательные, насыщенные новыми фактами доклады члена Союза журналистов СССР М. А. Жохова (Москва) «Д. Фурманов в Чапаевской дивизии» и науч. сотрудник Отдела рукописей ИМЛИ Л. К. Кувановой (Москва) «Д. Фурманов-читатель».

В сравнении с предыдущими конференциями на четвертых «Фурмановских чтениях» гораздо основательней была представлена тема «Творчество Фурманова за рубежом». Этой теме посвятили свои выступления доктор Х. Флиге (Эрфурт), канд. филол. наук Е. М. Волков (Иваново), доктор филол. наук П. В. Кузряновский (Иваново), кандидаты филол. наук Ф. Г. Жарский (Шуя) и В. П. Раков (Иваново), старший преподаватель Э. М. Луцак (Львов), канд. филол. наук Д. Т. Панцирь (Черновцы).

Ряд докладов касался темы «Фурманов в школе». Некоторым методическим вопросам, связанным со школьным изучением глав из романа «Чапаев», посвятили свои сообщения кандидаты педагог. наук Т. А. Липаева (Москва) и С. Е. Шамаева (Воронеж). Опыт работы по воспитанию школьников на примере жизни и деятельности выдающегося писателя поделилась З. Ф. Лебедева — директор средней школы им. Д. А. Фурманова в г. Кинешма. В этой школе уже 15 лет работает литературный музей Д. А. Фурманова.

Одно из заседаний секции «Изучение жизни и творчества Д. А. Фурманова» прошло на родине писателя в г. Фурманове. Земляки писателя сердечно встречали гостей. Состоялся осмотр экспонатов музея Д. Фурманова.

Секция «Проблемы художественно-документальной литературы» состояла из трех подсекций. В первой из них слушались доклады, касавшиеся вопросов документализма в древнерусской литературе и литературе XVIII века. Подчеркивалось, что уже самые древние памятники русской словесности, такие, как «Повесть временных лет», патериковые жития русских святых и другие требуют более решительного выявления художественного потенциала, скрытого под их документальной основой (доклады кандидатов филол. наук А. А. Шайкина (Алматы), Л. А. Ольшешевой (Иваново), З. А. Гриценко (Таганрог)). Соотношение документальной формы и художественного типа в просветительской прозе XVIII века прослежено в докладе канд. филол. наук В. И. Глухова (Иваново). О некоторых принципах изображения в автобиографической прозе XVIII—начала XIX века говорила преподаватель Г. В. Токарева (Вильнюс).

Наибольшее количество выступлений во второй подсекции, рассматривавшей проблемы художественно-документальной литературы на примере литературы XIX

века, было посвящено творчеству Н. А. Некрасова. Вот некоторые из них: «Вымысел и документальность в „Железной дороге“ Некрасова» — доктор филол. наук Н. И. Прокофьев (Москва); «Н. А. Некрасов и С. В. Максимов» — доктор филол. наук Ю. В. Лебедев (Кострома); «От документальности к эпопейности» — канд. филол. наук В. Г. Прохкин (Уфа).

В докладе доктора филол. наук Л. А. Розановой (Иваново) «Документальное и художественное в „Кому на Руси жить хорошо“» было показано, как рождается творческий импульс от факта, документа, жизненной основы. По мнению Л. А. Розановой, текст поэмы основан на воспроизведении ритма крестьянской жизни как своего рода документа. В прениях отмечалось, что в интерпретации текста «Кому на Руси жить хорошо» докладчица отходит от традиции.

Поиском новых путей в осмыслении документальности и художественности отличались доклады асп. Н. Н. Белых (Ленинград) о творческой системе П. А. Вяземского, кандидатов филол. наук А. В. Лужановского (Вильнюс) о русском реалистическом рассказе XIX века, О. М. Матвеевой (Москва) о «Зимних заметках о летних впечатлениях» Ф. М. Достоевского и др.

Тематика докладов подсекции, занимавшейся вопросами изучения документализма применительно к советской литературе, была самой широкой. Это и жанр путешествия в поэзии В. Маяковского — канд. филол. наук Ю. Б. Верольский (Грозный), и очерки Л. Рейснер о Германии — канд. филол. наук Е. И. Кудряшова (Иваново), и исторические произведения Н. Задонского — канд. филол. наук Ю. С. Бесчеревных (Могилев), и стихотворный очерк 1941—1945 годов — канд. филол. наук С. Л. Страшнов (Иваново). В этих и других докладах было много любопытных наблюдений, тонких конкретных замечаний, но на фоне тематической пестроты данной подсекции отчетливей, чем где-либо, выявилась все еще существующая разногласия в осмыслении теоретических основанной заявленной проблематики.

Выступившие в прениях отмечали необходимость упорядочения терминологии, связанной с документализмом в художественной литературе. Говорилось о том, что необходимо расстаться с поверхностными представлениями о документальности как жанровости, смеее соотносить художественно-документальный феномен с категорией художественного метода, искать более точные критерии жанровой дифференциации «фактографической» литературы. Как наиболее отвечающие этим требованиям были выделены доклады доктора филол. наук Ю. В. Бабичевой (Вологда) — «Историко-биографические драмы М. Булгакова „Кабала святош“ и „Последние дни“»; канд. филол. наук П. Н. Попова (Кара-чаевск) — «Факт как основа документаль-

ности в художественной системе футуристов»; канд. филол. наук Л. В. Поляковой (Тамбов) — «Проблемы документализма в художественной литературе и современная советская поэма»; канд. филол. наук А. С. Кацева (Фрунзе) — «А. Блок и документальная литература первых лет Советской власти»; канд. филол. наук Л. А. Заманского (Магнитогорск) — «Документированность как стилиобразующий фактор в русской советской исторической поэме 30-х годов».

В подсекции, исследовавшей проблемы художественной документалистики на материале зарубежных литератур, выступили доктор филол. наук З. И. Кирнозе (Горький) — «Документ в архитектонике Роже Мартен дю Гара»; асс. Н. Г. Сарников (Иваново) — «Жанр „литературовидельствования“ в творчестве Ж. Дюамеля»; доктор филол. наук И. В. Киреева (Горький) — «Письма Линкольна Стеффенса как источник биографии»; канд. филол. наук В. Н. Пронин (Горький) — «Изучение творчества Горького во Франции», В. И. Яценко (Иваново) — «Жанр биографии в творчестве писателей юга США первой половины XIX века», А. И. Лозовский (Краснодар) — «Жанр художественно-документальной повести в творчестве Т. Драйзера».

Основное направление работе третьей секции было задано докладом доктора филол. наук В. В. Гуры (Вологда) «Проблемы историзма в советской литературе», в котором рассматривался героический характер в советских классических и лучших современных книгах. Осмыслению категории героического на разных этапах развития советской литературы были посвящены доклады кандидатов филол. наук Е. С. Неживого (Уфа), Л. С. Ачкасовой (Казань), И. П. Печенкина (Брянск), А. Е. Кедровского (Курск), ассистентов А. А. Торшина (Магнитогорск), И. В. Синохиной (Иваново), асс. С. И. Буровой (Тюмень).

В этой секции привлекли в себе особое внимание доклады, связанные с героико-патриотическими мотивами в поэзии. Доктор филол. наук К. Г. Петросов (Коломна) проследил эволюцию героико-мифопоэтических мотивов в творчестве А. Блока от «Стихов о Прекрасной Даме» к поэме

«Возмездие»; канд. филол. наук Л. П. Таганов (Иваново) остановился на основных направлениях темы «фронтного поколения» в поэзии военного призыва; «Война в поэтическом сознании А. Межжирова» — так назвала свой доклад канд. филол. наук В. В. Заманская (Магнитогорск); особенности творческого подхода В. Соколова к теме военного детства интересовали асс. Л. А. Косареву (Иваново).

На втором пленарном заседании подводились итоги проведенной работы. Выступившие на нем руководители секций доктора филол. наук В. В. Бузник, Н. И. Прокофьев, А. Л. Гришунин, Н. И. Глушков, И. В. Киреева, В. В. Гура сошлись в мнении, что работа четвертых «Фурмановских чтений» была плодотворной. Ивановский университет становится базой в изучении творчества Д. Фурманова, а также проблем, связанных с вопросами художественного документализма и героико-патриотического направления в советской литературе.

Часть заключительного пленарного заседания была посвящена научному наследию чл.-корр. АН СССР Н. Ф. Бельчикова, которого связывала с Ивановским университетом (ранее пединститутом) долгая творческая дружба. Принципам работы Н. Ф. Бельчикова над архивным материалом было посвящено выступление доктора филол. наук А. Л. Гришунина (Москва). Доктор филол. наук Л. А. Розанова (Иваново) зачитала фрагмент доклада Н. Ф. Бельчикова «Записная книжка писателя как основа творчества», обнаруженный в архиве ученого. Присутствовавшие на конференции познакомились с частью библиотеки Бельчикова, переданной по его завещанию Ивановскому университету.

Чрезвычайно насыщенными оказались четыре дня научной конференции в Иваново. По общему мнению ее участников, продуманная организация всех звеньев «Фурмановских чтений» создала такую атмосферу, в которой плодотворность научного поиска органично сочеталась с юбилейной праздничностью.

*И. В. Синохина,
Л. Н. Таганов*

ОДИННАДЦАТЫЕ БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

5 октября 1831 года А. С. Пушкин поставил последнюю дату в рукописях своего романа в стихах «Евгений Онегин», судьба которого была решена годом раньше, Болдинской осенью 1830 года, когда был выработан новый план его окончания и написаны строки, посвященные прощанию с героями романа и его читателями. 150-летию со времени завершения этого выдающегося произведения русской литературы были посвящены традиционные Болдинские чтения, кото-

рые проходили с 10 по 12 сентября 1981 года в селе Большое Болдино Горьковской области. Конференция была организована Горьковским государственным университетом имени Н. И. Лобачевского и Музеем-заповедником А. С. Пушкина в Болдине при участии Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР и Пушкинской комиссии АН СССР.

Докладом «К изучению образа автора в романе „Евгений Онегин“ (автобиогра-

фическое начало в романе)» конференцию открыл доктор филол. наук Л. С. Сидяков (Рига). Проанализировав противоречивые трактовки образа автора романа, существующие в работах последних лет, докладчик остановился на рассмотрении этого образа как единого и полифункционального, индивидуально-неповторимый облик которому придадут намеченные в произведении детали, частично восходящие к реальной биографии Пушкина, но такие, которые были уже хорошо знакомы читателю по пушкинской лирике. Таким образом, система биографических реалий, связывающих образ автора в «Евгении Онегине» с личностью Пушкина (как она отразилась в его поэзии в целом), создавала условия для соответствующего восприятия романа — в тесной связи с поэтической биографией вольнолюбца, судьба которого хорошо была знакома русскому обществу.

Биографическим истокам замысла романа в стихах был посвящен доклад А. Е. Тархова (Москва), который предложил новую интерпретацию известного замечания Пушкина в письме Н. Б. Голлицыну от 10 ноября 1836 года: «Как я завидую вашему прекрасному климату. . . письмо ваше разбудило во мне множество воспоминаний всякого рода. Там колыбель моего „Онегина“, и вы, конечно, узнали некоторых лиц» (подлинник по-французски). В отличие от традиционного толкования этих строк (намек на семейство Раевских), докладчик, опираясь на свидетельство К. К. Данзаса, предложил рассматривать пребывание Пушкина в крымском имении Бороздиных Саблы в 1820 году как возможную почву исходной романной ситуации «Онегин в деревне». Сохранившийся в черновиках первой главы романа рисунок Золотых ворот Карадага, по мнению докладчика, предполагает возможность воздействия «карадагской легенды» на обрисовку демонических черт характера главного героя произведения.

Иной, историко-литературный аспект рассмотрения генезиса произведения был прослежен в докладе канд. филол. наук С. А. Фомичева (Ленинград) «У истоков замысла романа „Евгений Онегин“». Отталкиваясь от пушкинского плана комедии об игроке, докладчик связал замысел романа с традициями легкой комедии 1810—1820-х годов, которую Пушкин ценит чрезвычайно высоко и в которой (единственном жанре русской литературы того времени) был с сочувственной прозой обрисован характер разочарованного в жизни светского повесы. Неромантическое (в основе своей просветительское) качество психологизма легкой комедии оказалось, таким образом, полезным для выработки реалистических принципов объяснения характера современника через его социально-историческую судьбу.

Традиции русского ироин-комического эпоса (В. И. Майков, М. Д. Чулков,

Н. И. Осипов) и «легкой» поэмы (М. М. Херасков, И. Ф. Богданович) в «Евгении Онегине» были прослежены и в докладе Г. Л. Гуменной (Ленинград) «Пушкин и шутилка поэма XVIII века».

В докладе канд. ист. наук В. С. Листова (Москва) «К вопросу об историзме „Евгения Онегина“» были проанализированы различные аспекты названной эстетической категории: национально-этнографический («бытописание земли»); типизирующий характеры и судьбы героев (при этом упоминание конкретно-исторических событий зачастую остается лишь в черновиках романа); этический (в традициях просветительских идей).

Н. И. Попова (Ленинград) выступила с докладом «К проблеме городской культуры в романе „Евгений Онегин“». Обозначив Россию своего времени как страну преимущественно деревенского уклада, Пушкин, как считает автор доклада, противопоставил несколько типов городской культуры: ориентирующий на Европу петербургский, патриархальный московский и одесский, связывающий русскую жизнь с культурой Италии, по истокам своим уходящей в античность. В первоначальном замысле романа последний уклад особенно интересовал поэта.

По мнению Е. С. Хаева (Горький), изложенному в докладе «Идиллический хронотоп в „Евгении Онегине“», совокупность идиллических мотивов образует в романе определенный фон судеб героев, ощущаемый как их нереализованная возможность. Отталкивание от знакомых читателю идиллических жанров служит средством преодоления литературности и создания иллюзии «внежанрового» повествования («романа жизни»).

Своеобразие пушкинского психологизма и этического пафоса романа были посвящены доклады Н. А. Тарховой (Москва) «Сны и пробуждения в „Евгении Онегине“», канд. филол. наук Ю. Н. Чумакова (Новосибирск) «Любовь и долг в романе „Евгений Онегин“», доктора филол. наук В. С. Баевского (Смоленск) «Темы одиночества, разобщения, забвения и памяти в „Евгении Онегине“».

Ряд докладов был посвящен детальному анализу текста романа «Евгений Онегин», его структурных элементов. В докладе доктора филол. наук Г. В. Краснова «Предисловия к „Евгению Онегину“» были проанализированы авторские предуведомления к отдельным главам романа в свете европейской литературной традиции (Гете, В. Гюго и др.). Также на фоне литературной традиции (Байрон, Жуковский и пр.) был рассмотрен эпиграф к VIII главе романа в докладе А. В. Кулагина (Коломна) — в связи с вариативным мотивом прощания в ряде ситуаций данной главы. Текстологический анализ одной строфы из «Путешествия Онегина» («Москва Онегина встречает. . .») в докладе Н. И. Клеймана

(Москва) позволил выявить многозначность онегинского текста, соотнесенность строфы с сюжетным, историческим, социальным, литературным и автобиографическим контекстом главы и всего романа в целом.

В докладе канд. филол. наук Л. И. Вольперт (Тарту) была охарактеризована концепция «истинного романтизма» у Пушкина и Стендаля. По мнению докладчицы, основатели реалистического метода в русской и французской литературах Пушкин и Стендаль в программу новой поэтики включали требование «шекспиризма» (изображения разносторонних характеров и объективного взгляда на мир) и «стернианства» (игры с литературностью, иронии, предполагающей сопоставление множества точек зрения на одно и то же явление). Сравнительный анализ помогает понять как общие закономерности движения к реализму у обоих писателей, так и индивидуальное своеобразие их художественных методов.

В докладе канд. филол. наук В. А. Викторovichа (Коломна) «К интерпретации „Евгения Онегина“ в русской критике XIX века» была рассмотрена «эпическая трактовка» романа в работах «пушкинской партии» (Ап. Григорьев, Н. Н. Страхов, Ф. М. Достоевский) в 50—80-х годах XIX века.

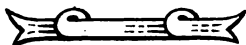
Музееведческому аспекту интерпретации романа был посвящен доклад Г. Д. Аслановой (Москва) «Онегинская тема в экс-

позиции Государственного музея Пушкина». Доклад сопровождался демонстрацией слайдов, раскрывающих материалы музейной экспозиции.

На конференции были также прочитаны доклады: Э. И. Худошина (Новосибирск) — «Жанр повести в стихах и прозе Пушкина», канд. филол. наук Р. М. Лазарчук (Череповец) — «„Путешествие из Москвы в Петербург“ А. С. Пушкина (к проблеме повествователя)», канд. филол. наук Н. Е. Меднис (Новосибирск) — «Сон и явь в пушкинской картине мира», А. А. Асоян (Шадринск) — «О композиции эпиграмм А. С. Пушкина», Л. Б. Саламова (Москва) — «А. С. Пушкин и Ф. Ф. Вельтман», канд. филол. наук Д. И. Белкин — «Ориентальная тематика на страницах пушкинского „Современника“», Б. Н. Хандрос (Киев) — «Письма А. С. Пушкина М. В. Юзефовичу 1831—1843 годов». В докладе Ю. И. Левинной «История планировки села Болдино (по планам и документам)» были отмечены изменения в облике Болдина с 1786 по 1862 год. Заведующий Музеем-заповедником в Болдино Г. И. Золотухин выступил с докладом о профилизации данного пушкинского музея.

Доклады, прочитанные на конференции, вызвали оживленные прения. По окончании чтений участники конференции совершили поездку по пушкинским местам окрестностей Болдина.

Н. А. Борисова



НОВЫЕ КНИГИ

- Алексина Р. М., Камышанова Л. С., Уракова Л. Е. Дом-музей Н. С. Лескова. Путеводитель. [Вступит. статья В. А. Громова]. Тула, Приокское кн. изд-во, 1981. 80 с.
- Бабаев Э. Г. Очерки эстетики и творчества Л. Н. Толстого. М., Изд-во МГУ, 1981. 198 с.
- Баратынский Е. А. Разума великолепный пир. О литературе и искусстве. [Вступит. статья и примеч. Е. Н. Лебедева]. М., «Современник», 1981. 224 с.
- Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу. [Сборник. Вступит. статья и примеч. А. С. Курилова]. М., «Современник», 1981. 591 с.
- Берков П. Н. Проблемы исторического развития литератур. Статьи. [Вступит. статья Д. Лихачева]. Л., «Художественная лит-ра», 1981. 495 с.
- Бобырь А. В. Изображение революционных событий 1905 года в деревне в творчестве писателей-знамьецев. [Лекция для студентов]. Киев, КГПИ, 1981. 25 с.
- Боград Г. Л., Рыбалко Б. Н., Густановская Е. М. Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского. [Очерк-путеводитель]. Л., Лениздат, 1981. 104 с.
- Взаимодействие наук при изучении литературы. [Сб. статей. Под ред. А. С. Бушмина]. Л., «Наука», 1981. 277 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Виноградов И. И. Критический анализ религиозно-философских взглядов Л. Н. Толстого. М., «Знание», 1981. 64 с.
- Вопросы русской литературы. [Республиканский межвед. науч. сб. Вып. 2 (36). Редакция: Н. В. Николаев (отв. ред.) и др.]. Львов, «Вища школа», 1980. 156 с.
- Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык лирики XIX в. Пушкин. Некрасов. М., «Наука», 1981. (АН СССР, Ин-т русского яз.).
- Гус М. С. Живая Россия и «Мертвые души». М., «Сов. писатель», 1981. 335 с.
- Далгат У. Б. Литература и фольклор. Теорет. аспекты. М., «Наука», 1981. 303 с. (Ин-т мировой лит-ры).
- Дом-музей М. Ю. Лермонтова. Москва. Малая Молчановка, дом 2. [Краткий путеводитель]. М., ГЛМ, 1981. 12 с.
- Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть. [Исследования и тексты]. М., «Сов. композитор», 1980. 392 с.
- Жук А. А. Русская проза второй половины XIX века. Пособие для учителей. М., «Просвещение», 1981. 254 с.
- Звонникова Л. А. Экранизация прозы А. П. Чехова. Учеб. пособие. М., Б. п., 1980. 40 с.
- Зырянов И. В. Старикова тайна. Сказки Прикамья в записи [и с предисл.] И. В. Зырянова. Пермь, Книжное изд-во, 1981. 223 с.
- История русской литературы. В 4-х т. [Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реализму. Ред. Е. Н. Купреянова]. Л., «Наука», 1981. 655 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Каштанова И. А. Л. Н. Толстой и А. И. Куприн. (К вопросу о творческих связях). Тула, Приокское кн. изд-во, 1981. 160 с.
- М. Ю. Лермонтов. Проблемы типологии и историзма. [Сб. науч. трудов. Под ред. И. П. Щеблыкина]. Рязань, Рязанский ГПИ, 1980. 104 с.
- Муравьев В. Б. Московские литературные предания и были. М., «Московский рабочий», 1981. 351 с.
- Новикова А. М., Пушкина С. И. Свадебные песни Тульской области. [Тексты]. Тула, Приокское книжное изд-во, 1981. 238 с.
- Общественная деятельность Л. Н. Толстого в Тульском крае. [Сб. документов. Сост. В. И. Камахина и др. Предисл. В. И. Крутикова]. Тула, Приокское книжное изд-во, 1980. 166 с.
- Орлов О. В. Поэзия Тютчева. Пособие по спецкурсу... М., Изд-во МГУ, 1981. 149 с.
- Проблемы истории критики и поэтики реализма. [Межвуз. сб. Вып. 5. Редакция: Л. А. Фипк (отв. ред.) и др.]. Куйбышев, ГКУ, 1980 (вып. дан. 1981). 172 с.
- Проблемы художественного метода и стиля в русской литературе XIX века (II половина). [Сб. статей. Редакция: А. Ф. Захаркин (отв. ред.) и др.]. М., МГПИ, 1980. 127 с.
- Пустильник Л. С. Жизнь и творчество А. Н. Плещеева. М., «Наука», 1981. 192 с.
- Раков В. П. Аполлон Григорьев — литературный критик. Текст лекции. Иватово, ИвГУ, 1980. 54 с.
- Русская журналистика в литературном процессе второй половины XIX века. [Сб. науч. трудов. Отв. ред. В. Б. Смирнов]. Пермь, ПГПИ, 1980. 95 с.
- Русский фольклор. [Материалы и исследования. Отв. ред. А. А. Горелов. 20. Фольклор и историческая действительность]. Л., «Наука», 1981. 224 с. (Ин-т русской лит-ры).

- Спивак Р. С. Дооктябрьская лирика В. В. Маяковского. Социально-философская проблематика. Поэтика. Учеб. пособие по спецкурсу. Пермь, ПГУ, 1980. 127 с.
- Сухотина-Толстая Т. Л. Воспоминания. [Сост., вступит. статья и примеч. А. И. Шифмана]. М., «Художественная лит-ра», 1980. 525 с.
- Творогов О. В. Литература Древней Руси. Пособие для учителя. М., «Просвещение», 1981. 128 с.
- Творчество А. П. Чехова. Особенности худож. метода. [Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 5. Редколлегия: Л. П. Громов (отв. ред.) и др.]. Ростов н/Д, РГПИ, 1980. 136 с.
- Телетова Н. К. Забытые родственные связи А. С. Пушкина. Л., «Наука», 1981. 175 с.
- Тематика и стилистика предисловий и послесловий. [Сборник. Под ред. А. С. Демина]. М., «Наука», 1981. 303 с. (Ин-т мировой лит-ры).
- Типологические соответствия и взаимосвязи в русской и зарубежной литературе. [Сб. статей. Редколлегия: М. И. Воропанова (отв. ред.) и др.]. Красноярск, КрасноярГПИ, 1980. 122 с.
- Л. Н. Толстой и современные проблемы культуры. Материалы науч.-практ. конференции (26—27 окт. 1978 г.). [Сост. И. В. Бахмутская и др.]. М., Б. и., 1980 (вып. дан. 1981). 230 с.
- И. С. Тургенев и русская литература. Восьмой межвуз. тургеневский сб. [Редколлегия: Г. Б. Курляндская (отв. ред.) и др.]. Курск, Б. и., 1980. 105 с. (Курский гос. пед. ин-т).
- Федь Н. М. Зеленая ветвь литературы. Рус. лит. сказ. М., «Современник», 1981. 304 с.
- Фейнберг И. Л. Упущенный черновик Пушкина. [Сборник]. М., «Правда», 1981. 48 с.
- Фольклористика Карелии. [Сб. статей. Науч. ред. А. И. Разумова]. Петрозаводск, Карельский филиал АН СССР, 1980. 113 с.
- Фольклорная традиция и литература. [Межвузовский сб. науч. трудов. Редколлегия: Д. Н. Медриш (отв. ред.) и др.]. Владимир, ВГПИ, 1980. 138 с.
- Хроленко А. Т. Поэтическая фразеология русской народной лирической песни. Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1981. 163 с.
- Чечетин А. И. Основы драматургии театрализованных представлений. История и теория. [Учебник для ин-тов культуры]. М., «Просвещение», 1981. 192 с.
- Азербайджанско-русские литературные связи 60-х годов. Взаимообогащение. Общность. Единство. [Сб. статей. Науч. ред. А. А. Гаджиев]. Баку, «Элм», 1980. 172 с.
- Актуальные проблемы современного есениноведения. [Сб. статей. Редколлегия: В. В. Шахов, П. Ф. Юшин (отв. редакторы) и др.]. Рязань, Рязанский ГПИ, 1980 (вып. дан. 1981). 126 с.
- Анализ литературного произведения. Методология и методика. [Межвуз. сб. науч. трудов. Под ред. В. Валейниса]. Рига, ЛГУ, 1981. 195 с.
- Андреев Ю. А. Человек, природа, общество в современной прозе. Л., о-во «Знание» РСФСР, 1981. 36 с.
- Белова Л. И. Советская кинодраматургия. М., «Знание», 1981. 56 с.
- Бельгер Г. Брат среди братьев. Статьи-размышления, лит. портреты. Алма-Ата, «Жазушы», 1981. 315 с.
- Александр Блок. Новые материалы и исследования. В 4-х кн. [Кн. 2]. М., «Наука», 1981. 415 с. (Ин-т мировой лит-ры. Лит. наследство, т. 92).
- А. Блок и современность. [Сборник. Сост. С. Лесневский]. М., «Современник», 1981. 365 с.
- Бураго С. Б. Александр Блок. Очерк жизни и творчества. Киев, «Дніпро», 1981. 236 с.
- Взаимосвязь русской и советской литературы с литературой стран Азии, Африки и Латинской Америки. [Сб. науч. трудов. Редколлегия: В. М. Сидельников (отв. ред.) и др.]. М., УДН, 1980. 150 с. (Ун-т дружбы народов им. Патриса Лумумбы).
- Вопросы сюжета и композиции. [Межвуз. сб. Редколлегия: Г. В. Москвичева (отв. ред.) и др.]. Горький, ГГУ, 1980. 127 с.
- Горбачев В. В. С открытым сердцем. [Лит.-критич. статьи]. М., «Правда», 1980 (вып. дан. 1981). 48 с.
- Максим Горький в воспоминаниях современников. [Сборник. В 2-х т. Т. 1. Сост. и подгот. текста А. А. Крундышева. Вступит. статья и примеч. И. С. Эвентова, А. А. Крундышева]. М., «Художественная лит-ра», 1981. 445 с.
- Добин Е. С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л., «Сов. писатель», 1981. 431 с.
- Дудин М. А. Поле притяжения. Проза о поэзии. Л., «Сов. писатель», 1981. 350 с.
- Ермаков Ф. К. Творческие связи удмуртской литературы с русской и другими литературами. [Науч. ред. В. В. Горбунов]. Ижевск, «Удмуртия», 1981. 196 с.
- Жаков А. Г. Современная советская поэма. Минск, Изд-во БГУ, 1981. 176 с.

- Жуков И. И. Испытание жизнью. Эстет. взгляды А. А. Фадеева и соврем. лит. процесс. М., «Сов. писатель», 1981. 175 с.
- Иванова Л. В. Величие свершаемого. (Лит-ра о Великой Отеч. войне и формировании соц. сознания). М., «Знание», 1981. 64 с.
- Из истории русской советской фольклористики. [Сборник. Отв. ред. А. А. Горелов]. Л., «Наука», 1981. 277 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Ковский В. Е. Преемственность. («Деревенская тема» в соврем. лит-ре). М., «Знание», 1981. 64 с.
- Кольцова И. В. По следам Насреддина. Диалогия Л. Соловьевой о Ходже Насреддине. Ташкент, Изд-во лит-ры и искусства, 1980. 112 с.
- Коткин В. С. Все флаги в гости. Междунар. связи сов. писателей. М., «Лит. газ.», 1981. 56 с.
- Куприяновский П. В. Доверие к жизни. [Литературовед. и лит.-критич. статьи. Послесл. С. Страшнова, Л. Таганова]. Ярославль, Верхне-Волжское книжное изд-во, 1981. 238 с.
- Лавриненко Л. А., Носов В. А. Творческий путь А. Блока. Кишинев, о-во «Знание» МССР, 1980. 19 с.
- Лавров В. А. Человек. Время. Литература. Концепция личности в многонац. сов. лит-ре. Л., «Художественная лит-ра», 1981. 222 с.
- Ласунский О. Г. Волшебное зеркало. Разыскания. Исследования. Этюды. Воронеж, Центрально-Черноземное книжное изд-во, 1981. 216 с.
- Литературное наследие народов Урало-Поволжья и современность. [Сб. статей. Редколлегия: С. Г. Сафуанов (отв. ред.) и др.]. Уфа, БФАН СССР, 1980. 166 с.
- Макаревич И. Л. Советский театр: в чем его новаторство? М., Изд-во агентства печати «Новости», 1981. 102 с.
- Макина М. А. Семен Подъячев. Лит. портрет. М., «Сов. Россия», 1981. 149 с. (Писатели Сов. России).
- Минокин М. В. Современная проза о Великой Отечественной войне. (Темы, образы, жанры). Учеб. пособие. М., МГПИ, 1980. 58 с.
- Мировое значение творчества Леонида Леонова. [Сб. статей. Ред.-сост. В. Ковалев]. М., «Современник», 1981. 367 с.
- Михайлова М. Г. Творческие портреты. Якутск, Кн. изд-во, 1980. 72 с.
- О важнейших результатах научно-исследовательской работы в области филологии в 1980 году. Докл. к общ. собр. Отд-ния. М., ИНИОН, 1981. 60 с.
- Панков А. В. Вечное и злободневное. Соврем. проза: конфликты, темы, характеры. М., «Сов. писатель», 1981. 368 с.
- Пахомова М. Ф. Жанрово-стилевые искания современной прозы Карелии. Петрозаводск, «Карелия», 1981. 173 с.
- Педагогическое наследие А. С. Макаренко и современная школа. [Сб.-к. Редколлегия: И. А. Каиров (отв. ред.) и др.]. Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1981. 240 с.
- Поштаева А. В. Литература и фольклор. (Взаимодействие соврем. лит-ры народов Севера, Сибири и Дальнего Востока с устным народным творчеством). М., «Знание», 1981. 64 с.
- Поэтика и стилистика. [Сб. статей. Под ред. И. В. Чуприны и В. Е. Гольдина]. Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 1980. 161 с.
- Прийма К. И. С веком наравне. Статьи о творчестве М. А. Шолохова. Ростов н/Д, Книжное изд-во, 1981. 222 с.
- Проблемы комплексности изучения художественного творчества. [Доклады конференции, 14—16 мая 1980 г. Науч. ред. Ю. Г. Нигматуллина]. Казань, Изд-во Казанского ун-та, 1980 (вып. дан. 1981). 174 с.
- Проблемы поэтики. [Сб. науч. трудов. Редколлегия: В. Г. Ларцев (отв. ред.) и др.]. Самарканд, СамГУ, 1980. 144 с.
- Проблемы психологизма в художественной литературе. [Сб. статей. Редактор М. В. Кузнецова]. Томск, Изд-во Томского ун-та, 1980. 142 с.
- Романов А. В. Коммунизм в сфере искусства. Время. Люди. Книги. [Сборник]. М., Политиздат, 1981. 303 с.
- Сидельников Т. Н. Поэт и читатель в творчестве В. В. Маяковского. Учеб. пособие. Калинин, КГУ, 1981. 83 с.
- Сказания столетий. Эпос народов СССР. [Сост., автор предисл. и коммент. Л. И. Климович, В. Н. Осокин]. М., «Молодая гвардия», 1981. 431 с.
- Скатов Н. Н. Далекое и близкое. Лит.-критич. очерки. М., «Современник», 1981. 352 с.
- Советская литература. Традиции и новаторство. [Межвуз. сб. Вып. 2. Жанрово-стилевые поиски советской литературы 70-х годов. Отв. ред. Е. А. Никулина]. Л., Изд-во ЛГУ, 1981. 196 с.
- Творческий процесс и эстетические принципы писателя. [Сб. науч. трудов. Редколлегия: В. П. Трушкин (отв. ред.) и др.]. Иркутск, ИГУ, 1980. 144 с.
- Традиции и новаторство в художественной литературе. [Межвуз. сб. науч. трудов. Редколлегия: М. Я. Ермакова (отв. ред.) и др.]. Горький, Горьковский ГПИ, 1980. 175 с.
- Формирование общесоветских литературно-художественных традиций. [Сб. статей.

- Редколлегия: Л. П. Егорова (отв. ред.) и др.]. Ставрополь, Ставропольский ГПИ, 1980 (вып. дан. 1981). 170 с.
- Хелемендик В. С.** Всеволод Вишневский. М., «Молодая гвардия», 1980. 398 с.
- Храпченко М. Б.** Собрание сочинений. [В 4-х т. Т. 3. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы]. М., «Художественная лит-ра», 1981. 431 с.
- Хренков Д. Т.** А был он лишь солдат... Докум. повествование о жизни и творчестве Сергея Орлова. М., «Современник», 1981. 207 с.
- Художественный мир писателя и литературный процесс.** [Сб. науч. трудов. Отв. ред. Л. Д. Усманов]. Ташкент, ТГПИ, 1980. 192 с.
- Художественный текст и литературный жанр.** Межвузовский науч.-тем. сб. Махачкала, Дагестанский ун-т, 1980. 147 с.
- Шишкина Н. А.** От имени сердца. Размышления над страницами книг А. В. Калинина. Ростов н/Д, Книжное изд-во, 1981. 111 с.
- Шкерин М. Р.** Время в лицах. Ефим Пермитин и его романы. М., «Современник», 1981. 236 с.
- Юшин П. Ф.** Русская советская литературная критика (1917—1934). Хрестоматия. М., «Просвещение», 1981. 447 с.
- Андреева Л. К.** Лесков и Орловский край. Библиогр. указатель. Орел, Б. и., 1980. 66 с. (Орловская обл. б-ка им. Н. К. Крупской, Обл. о-во любителей книги. К 150-летию со дня рождения Н. С. Лескова).
- Белов С. В. Ф. М.** Достоевский и театр, 1946—1977. Библиогр. указатель. Л., ЛГИТМИК, 1980. 179 с. (Ленинградский гос. пн-т театра, музыки и кинематографии).
- Егорова Л. И., Килина М. П., Самсонова М. М.** Литературная жизнь Удмуртии (1917—1957). Библиогр. указатель. Ижевск, Госкомиздат УАССР, 1980. 366 с.
- Институт русской литературы.** Ленинград. Пушкинский Дом. Библиография трудов. Сост. А. К. Михайлова. [Вступит. статья В. Н. Баскакова]. Л., «Наука», 1981. 325 с.
- Ленин и отечественный театр.** Рек. список лит-ры. Сост. Н. Д. Самойлова. М., Б. и., 1980. 19 с.
- Норкина К. Н.** Владислав Петрович Крапивин. Библиогр. указатель. Свердловск, Публ. б-ка, 1979. 46 с.
- Писатели, художники, композиторы Удмуртии.** [Справочник. Сост. М. П. Емельянов]. Ижевск, «Удмуртия», 1981. 200 с.
- Поздеева И. В., Кашкарова И. Д., Леренман М. М.** Каталог книг кириллической печати XV—XVII вв. Научной библиотеки Московского ун-та. М., Изд-во МГУ, 1980. 359 с.
- Русские советские писатели. Поэты.** Библиогр. указатель. [Т. 4. Сост. Д. А. Берман, Н. В. Гужиева, Т. Н. Дорина и др.]. М., «Книга», 1981. 384 с.
- Сахарова Е. М., Семибратова И. В.** Энциклопедия русской жизни. Роман и повесть в России второй половины XVIII—нач. XX века. Рек. библиогр. указатель. Под ред. В. И. Кулешова. М., «Книга», 1981. 382 с.

Технический редактор *М. Н. Кондратьева*

Корректоры *С. В. Добрянская, С. И. Семиглазова, Е. В. Шестакова*

Сдано в набор 03.11.81. Подписано к печати 26.01.82. М-31908. Формат 70×108¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Печ. л. 16¹/₂=23,10 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 29,35. Тираж 12744. Тип. зак. 866.

Издательство «Наука». Ленинградское отделение
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, 1
Редакция журн. Русская литература, тел. 218-16-01

Ордена Трудового Красного Знамени

Первая типография издательства «Наука». 199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12