АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 2 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1960

Журнал выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

Г. Фридлендер. В. И. Ленин и эстетическое наследие К. Маркса и Ф. Энгельса 3
Б. Мейлах. Проблема искусства и действительности в эстетических взглядах В. И. Ленина 22
В. Гусев. В. И. Ленин о народе и проблемы фольклористики 41

В. Тимофеева. Язык поэта и время (из наблюдений над поэтическим языком послеоктябрьских произведений В. Маяковского) 64
А. Смородин. Метафорический стиль Маяковского 82

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

И. Семенко. Эволюция Онегина (к спорам о пушкинском романе) . . . 111
М. Перпер. Чернышевский над страницами Лермонтова и Некрасова. (Записи перед ссылкой. Неопубликовавшиеся материалы) 129
В. Каминский. Рассказ В. Г. Короленко «Сон Макара» и народническая беллетристика 70—80-х годов 146

К ДИСКУССИИ О СОВРЕМЕННОМ ФОЛЬКЛОРЕ

В. Василенко. Художественная самодеятельность и фольклор (161).— **Н. Гаген-Торн.** Современный фольклор и литература (164). — **Л. Емельянов.** Чем должна быть фольклористика? (168). — **В. Потявин.** О специфике современного фольклора (173). — **В. Сидельников.** Больше внимания современному поэтическому творчеству народов СССР! (178)

(см. на обороте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
ЛЕНИНГРАД

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ

В. Базанов. Спорное в декабристской текстологии 181
А. Груздев. Из наблюдений над текстом стихотворения Н. А. Некрасова «Поэт и гражданин» 198
И. Ямпольский. Собрание стихотворений В. И. Богданова 205

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

П. Глинкин, Л. Ершов. Советская литература в Польше (1945—1959) . . . 211
Л. Гинзбург. Стих и язык 226
Л. Долгополов. Книга о русском стихе 232
И. Серман. Литература и действительность 237
Н. Осьмаков. Книга о жизни борца, мыслителя, художника 240
О. Костылев. Вклад в чеховиану 244
С. Козлов. Новая книга о Бажове 249
К. Ровда. Четыре встречи с русским реализмом 253

ХРОНИКА 257

Редакционная коллегия:

В. Г. БАЗАНОВ (главный редактор), *А. С. БУШМИН, В. Е. ГУСЕВ, В. А. КОВАЛЕВ, Ф. Я. ПРИЙМА, Вс. А. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ, В. В. ТИМОФЕЕВА.*

Отв. секретарь редакции Ю. А. Андреев.

Адрес редакции: Ленинград, В-164, наб. Макарова, д. № 4. Тел. А 2-39-36.

lib.pushkinskijdom.ru

Г. ФРИДЛЕНДЕР

В. И. ЛЕНИН И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ К. МАРКСА и Ф. ЭНГЕЛЬСА

1

На протяжении всей своей жизни В. И. Ленин относился с исключительной любовью к обоим великим основоположникам научного социализма — К. Марксу и Ф. Энгельсу. Развивая учение Маркса применительно к условиям новой исторической эпохи, Ленин постоянно пристально изучал сочинения основоположников марксизма, неутомимо разъяснял огромное живое значение идей Маркса и Энгельса для русского и международного пролетариата. В. И. Ленин горячо и страстно защищал принципы марксистской науки, созданной К. Марксом и Ф. Энгельсом, от нападок буржуазной реакции, от различного рода вульгаризаторов и ревизионистов.

Ленин рассматривал марксистское учение как образец «полного», «стройного», «цельного» миросозерцания, непримиримого «ни с каким суеверием, ни с какой реакцией, ни с какой защитой буржуазного гнета».[1] Исходя из понимания марксизма как «цельного миросозерцания», отдельные стороны которого объединены между собой внутренней связью, Ленин относился одинаково внимательно ко *всем* сторонам марксистского учения. Он не прошел мимо идей Маркса и Энгельса ни в одной из областей знания, но явился в каждой из этих областей гениальным продолжателем жизненного дела основоположников марксизма. Благодаря дальнейшему развитию марксизма, данному Лениным в условиях эпохи империализма и победы Октябрьской социалистической революции в СССР, идеи Маркса и Энгельса в каждой области науки приобрели новую историческую конкретность, новые, более глубокие очертания. Это относится и к области эстетики.

В годы, когда Ленин вырабатывал свои взгляды на вопросы литературы и искусства, эстетические идеи основоположников марксизма еще не успели стать предметом специального углубленного изучения. Многие сочинения и письма Маркса и Энгельса, содержащие их высказывания по вопросам культуры и литературы, и притом такие важные, как например письмо Энгельса к М. Каутской о тенденциозности в литературе или его же письмо к М. Гаркнес о реализме Бальзака, долгие годы лежали неопубликованными в архиве германской социал-демократии, вождя которой скрыли самый факт существования этих документов, опубликованных лишь после смерти Ленина советскими учеными.

Тем не менее уже в 1890-е и 1900-е годы среди зарубежных и русских учеников Маркса и Энгельса начал возникать интерес к их эстетическому наследию. В 1890—1896 годах появились воспоминания о Марксе П. Лафарга, Э. Маркс-Эвелинг, В. Либкнехта. Во всех этих

[1] В. И Ленин, Сочинения, т. 19, стр. 3. В дальнейшем ссылки на «Сочинения» В. И. Ленина приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

воспоминаниях значительное место было отведено вопросу об отношении Маркса и Энгельса к литературе и искусству. В последующий период, в 1902—1918 годах, Ф. Меринг в своих работах, посвященных биографии Маркса и истории германской социал-демократии, наряду с другими сторонами мировоззрения Маркса, осветил и ряд проблем марксистской эстетики. В 1902 году Меринг опубликовал четыре тома «Литературного наследства» К. Маркса, Ф. Энгельса и Ф. Лассаля, куда вошли многие из ранних сочинений Маркса, так или иначе затрагивавших проблемы эстетики. Здесь же были напечатаны письма Лассаля к К. Марксу и Ф. Энгельсу по поводу его трагедии «Франц фон Зикингген» (письма Маркса и Энгельса о трагедии Лассаля были в то время известны в отрывках).

В. И. Ленин тщательно изучал ранние статьи Маркса, «Святое семейство», письма основоположников марксизма к Зорге, переписку между Марксом и Энгельсом (не говоря уже о «Капитале» и более ранней работе «К критике политической экономии», «Теориях прибавочной стоимости», «Анти-Дюринге» и других экономических, философских и политических сочинениях Маркса и Энгельса, в которых попутно затрагиваются вопросы эстетики, культуры и литературы и которые Ленин знал в совершенстве). «Святое семейство» и, в частности, написанный Марксом разбор «Парижских тайн» Э. Сю Ленин прочел и проконспектировал в 1895 году (т. 38, стр. 5—36). Блестящую характеристику основного содержания писем К. Маркса и Ф. Энгельса о «Зикингене» Ленин дал в 1911 году, в статье «Принципиальные вопросы избирательной кампании» (т. 17, стр. 374). О том, как внимательно В. И. Ленин изучил переписку между обоими основоположниками научного социализма, свидетельствует не только известная статья, посвященная этой переписке (т. 19, стр. 501—507), но и изданный впервые Институтом марксизма-ленинизма в 1959 году ленинский конспект писем Маркса и Энгельса. Всестороннее знакомство Ленина с научной и мемуарной литературой о Марксе и Энгельсе отражено в составленной им библиографии к статье «Карл Маркс» (т. 21, стр. 63—74).

Однако задача марксистской теории в области вопросов искусства и литературы после смерти обоих основоположников марксизма отнюдь не сводилась только к изучению и популяризации тех идей, которые были высказаны по этим вопросам Марксом и Энгельсом в их сочинениях и переписке. Новая историческая эпоха, новая полоса культурного и литературного развития, наступившая после смерти Маркса и Энгельса, выдвинула перед марксистской философией и эстетикой ряд новых теоретических и исторических проблем, которые настоятельно требовали от них своего решения. Правильное решение всех этих проблем, поставленных самой жизнью, было возможно лишь на основе творческого применения идей марксизма к условиям и задачам новой исторической эпохи.

Лучшие, наиболее верные из учеников Маркса и Энгельса, жившие в конце XIX и начале XX века, понимали, что существенной задачей марксистской теории, которую ставила перед ними жизнь, было не только развитие политической и экономической теории марксизма применительно к конкретным условиям борьбы пролетариата той или иной страны и к новой исторической обстановке вообще, но и марксистское истолкование важнейших явлений современной культуры, литературы и искусства. Эту задачу стремились решить на Западе в своих работах по вопросам литературы и искусства П. Лафарг, Ф. Меринг, Р. Люксембург и некоторые другие представители революционного крыла тогдашнего марксизма. В России особенно велика была в области разработки марксистской теории литературы и искусства до Ленина роль Плеханова.

lib.pushkinskijdom.ru

Однако как ни важны были отдельные эстетические и критические работы Лафарга, Меринга, Плеханова и других видных деятелей революционного рабочего движения до Ленина, им не удалось вполне последовательно и в то же время творчески развить основное революционное содержание эстетических идей Маркса и Энгельса применительно к условиям новой эпохи — эпохи империализма и Великой Октябрьской социалистической революции. Это сумел сделать только В. И. Ленин.

В. И. Ленин отчетливо понимал, что подлинное развитие идей Маркса и Энгельса во всех областях науки, в том числе и в области вопросов культуры, литературы, искусства, может быть лишь творческим.

«Мы вовсе не смотрим на теорию Маркса как на нечто законченное и неприкосновенное, — писал Ленин в 1899 году, — мы убеждены, напротив, что она положила только краеугольные камни той науки, которую социалисты *должны* двигать дальше во всех направлениях, если они не хотят отстать от жизни. Мы думаем, что для русских социалистов особенно необходима *самостоятельная* разработка теории Маркса, ибо эта теория дает лишь общие *руководящие* положения, которые применяются *в частности* к Англии иначе, чем к Франции, к Франции иначе, чем к Германии, к Германии иначе, чем к России» (т. 4, стр. 191—192).

Вслед за Энгельсом Ленин утверждал, что марксизм является не мертвой, окостенелой догмой, но вечно живым и развивающимся учением. Каждый новый период человеческой истории, каждый новый этап борьбы рабочего класса и трудящихся за победу над капитализмом требует, как указывали Энгельс и Ленин, дальнейшего творческого развития марксистской теории, успешного применения ее к новым историческим условиям и новым задачам коммунистической партии.

Развитие марксистской эстетики В. И. Лениным является образцом подобного творческого развития теории марксизма. Разрешая в своих сочинениях основные вопросы марксистской эстетики и истории культуры, Ленин никогда не подходил к этим вопросам догматически, не ограничивался повторением того, что сказали по тому или другому вопросу Маркс и Энгельс (или вообще повторением готовых выводов марксистской науки). Поднимая и освещая в своих работах те или другие стороны марксистской эстетики, истории литературы и искусства, Ленин всегда исходил из тех задач, которые ставила перед ним современная историческая борьба. Он не только учитывал при этом те огромные изменения, которые произошли в общественной жизни России и всего человечества со времен Маркса и Энгельса, но именно эти изменения побуждали его к дальнейшей творческой разработке марксистского учения.

И вместе с тем, подходя к решению вопросов культуры, литературы и искусства в современную ему эпоху в свете новых исторических условий этой эпохи и выдвинутых ею новых задач, Ленин опирался неизменно на твердый и незыблемый фундамент марксистского учения. Он был убежден в правильности этого учения и считал, что только на основе теории марксизма могут быть правильно поняты и освещены любые — самые сложные — вопросы современной культуры и литературы. Любые попытки буржуазных ученых и ревизионистов доказать, что в новых, изменившихся исторических условиях марксизм «устарел», встречали самый сокрушительный отпор со стороны Ленина, неизменно разоблачавшего эти попытки как проявление буржуазного влияния на рабочий класс.

2

К. Маркс и Ф. Энгельс дали в своих сочинениях всестороннюю критику буржуазной культуры. Они доказали, что только уничтожение капитализма и построение социалистического общества могут спасти трудя-

lib.pushkinskijdom.ru

щееся человечество от наемного рабства и эксплуатации. Одним из неотъемлемых элементов революционной критики буржуазной культуры, данной основоположниками марксизма, является положение Маркса о враждебности капиталистического производства искусству и поэзии.

Как показали Марк и Энгельс, отражением всеобщего центрального противоречия капиталистического способа производства — противоречия между общественным характером производства и частным характером присвоения — является неизбежное в капиталистическом обществе противоречие между огромными культурными возможностями и фактической духовной нищетой. Только буржуазия, писали Маркс и Энгельс еще в «Коммунистическом манифесте», «впервые показала, чего может достигнуть человеческая деятельность. Она создала чудеса искусства, но совсем иного рода, чем египетские пирамиды, римские водопроводы и готические соборы; она совершила совсем иные походы, чем переселение народов и крестовые походы».[2] И вместе с тем, способствуя невиданному в прежние эпохи развитию производительных сил, общественного труда, науки и техники, буржуазный способ производства доводит одновременно до его высшего предела противоречие, заключающееся в подчинении всего общественного производства в качестве его единственного стимула и желанного результата — накоплению частного капиталистического богатства, образованию и умножению капитала. В капиталистическом обществе стремление к накоплению капитала становится движущей целью всего общественного производства, по отношению к которой все остальные цели получают значение побочных и непроизводительных. Поэтому в капиталистическом обществе развитие промышленности и рост эксплуатации, накопление богатства и усиление нищеты трудящейся массы, подъем материального производства и падение духовной культуры, цивилизация и одичание неизбежно и неразрывно связаны друг с другом. Уже в простейших экономических категориях буржуазного общества, как показал Маркс в своих экономических работах, категориях товара, стоимости, денег и т. д., в которых качественное разнообразие и качественная определенность предметов стираются и подчиняются чисто количественным отношениям между ними, потенциально заложено свойственное капиталистическому обществу «презрение к теории, искусству, истории, презрение к человеку как самоцели».[3]

Гениально раскрыв враждебность капиталистического производства свободному развитию искусства и поэзии, Маркс и Энгельс показали, что реакционные тенденции, свойственные буржуазному обществу и буржуазной культуре, возрастали на протяжении всего XIX века, по мере того, как капитализм все в большей степени становился тормозом дальнейшего общественного развития, по мере того, как возрастала революционная сознательность и активность рабочего класса в борьбе за свое освобождение.

Еще в «Манифесте коммунистической партии» Маркс и Энгельс писали, что «призрак коммунизма» вселил испуг и растерянность в умы господствующих классов, заставив их мобилизовать все свои силы для борьбы с ним. Подъем пролетарского движения во время революции 1848—1849 годов усилил реакционные настроения помещиков и буржуазии. Многие видные представители буржуазной общественной мысли и литературы, занимавшие до 1848 года прогрессивную позицию, во время революции были испуганы активностью народных масс. В следующий период они испытали в своем развитии крутой поворот к реакции.

---

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, стр. 427.
[3] Там же, т. 1, стр. 411.

lib.pushkinskijdom.ru

«Таланты буржуазии уходят», — писали в связи с этим в 1850 году Маркс и Энгельс, анализируя на примере эволюции одного из вождей французской либеральной историографии, Ф. Гизо, первые симптомы, свидетельствующие о росте реакционных настроений в среде буржуазной интеллигенции.[4] Те же симптомы Маркс и Энгельс позднее неоднократно отмечали, говоря о развитии буржуазной литературы и искусства во второй половине XIX века.

Отмечая рост реакционных тенденций, характерный для буржуазной культуры и литературы в эпоху подъема освободительной борьбы пролетариата, Маркс и Энгельс были как нельзя более далеки от того, чтобы не видеть различия между реакционными и прогрессивными явлениями буржуазной культуры и литературы своего времени. Основоположники марксизма подвергли беспощадной критике фразу Лассаля о «единой реакционной массе», будто бы противостоящей в буржуазном обществе пролетариату. Они показали, что подъем пролетарского движения усиливает размежевание в среде буржуазной интеллигенции. Маркс и Энгельс учили своих единомышленников проводить различие между прогрессивными и реакционными тенденциями буржуазной культуры, они учили их ценить творчество каждого передового художника, стремящегося правдиво и честно отразить жизненные противоречия своей эпохи, передать настроения широких трудящихся масс, обрисовать пробуждение сознательного отношения к жизни и революционной активности в среде рабочего класса. Горячо сочувствуя национально-освободительной борьбе угнетенных народов, Маркс и Энгельс приветствовали тех художников, творчество которых было поэтическим отзвуком этой борьбы. Основоположники марксизма видели одну из задач коммунистической партии в том, чтобы облегчить переход на сторону борющегося пролетариата тех представителей художественной интеллигенции своей эпохи, которые, будучи проникнуты искренней ненавистью к миру наживы и наемного рабства, умели видеть в лице трудящихся настоящих «людей будущего».

В своей революционной борьбе рабочий класс, учили Маркс и Энгельс, выступает в союзе со всеми трудящимися и демократическими элементами буржуазного общества, придавая их борьбе против капитализма более последовательный и революционный характер и воспитывая трудящиеся массы в социалистическом духе. Точно так же и в области культуры рабочий класс опирается в своей борьбе на все живые прогрессивные демократические элементы и традиции национальной культуры. Критикуя непоследовательность, отсталые и слабые черты, присущие идеологии различных слоев демократической интеллигенции, рабочий класс ведет ее за собой, подчиняет своему влиянию и этим поднимает ее борьбу на более высокую ступень.

К. Маркс сформулировал мысль о неравномерности развития культуры в буржуазном обществе и о враждебности капитализма искусству в условиях доимпериалистической стадии развития капитализма. Основные годы жизни К. Маркса и Ф. Энгельса падают на ту первую эпоху в развитии буржуазного общества, которая, по характеристике Ленина, была эпохой «подъема буржуазии, ее полной победы». По своему внутреннему содержанию это была, по словам Ленина, «восходящая линия буржуазии, эпоха буржуазно-демократических движений вообще, буржуазно-национальных в частности, эпоха быстрой ломки переживших себя феодально-абсолютистских учреждений». Лишь в конце своей жизни, после 1871 года, Маркс и Энгельс могли наблюдать начало второй эпохи — «полного господства и упадка буржуазии», «перехода от прогрессивной

[4] Там же, т. 7, стр. 223.

lib.pushkinskijdom.ru

буржуазии к реакционному и реакционнейшему финансовому капиталу» (т. 21, стр. 126). После смерти Маркса и Энгельса реакционное перерождение буржуазного общества значительно ускорилось. Созданное Лениным учение об империализме и данный им анализ порожденных эпохой империализма изменений в области буржуазной культуры, ленинский анализ первой империалистической мировой войны и общего кризиса капиталистического мира явились гениальным продолжением и развитием на высшей исторической ступени той научной марксистской критики буржуазного общества и его культуры, основы которой были заложены К. Марксом и Ф. Энгельсом.

В. И. Ленин отчетливо и неопровержимо показал, что в конце XIX и начале XX века в развитии мирового капитализма произошел перелом. Империализм открыл новую эпоху в истории капиталистического общества, а также в политике и культуре его господствующих классов — эпоху паразитического перерождения, загнивания и гибели капитализма.

Как установил Ленин, империалистическая стадия развития капитализма колоссально обостряет все основные противоречия, присущие капиталистическому общественному строю. «Монополия, олигархия, стремления к господству вместо стремлений к свободе, эксплуатация все большего числа маленьких или слабых наций небольшой горсткой богатейших и сильнейших наций — все это породило те отличительные черты империализма, которые заставляют характеризовать его как паразитический или загнивающий капитализм» (т. 22, стр. 286). «Гигантский прогресс техники вообще, путей сообщения особенно, колоссальный рост капитала и банков сделали то, что капитализм дозрел и перезрел. Он пережил себя. Он стал реакционнейшей задержкой человеческого развития» (т. 29, стр. 478).

Важнейшей составной частью общего учения Ленина об империализме как о загнивающем, паразитическом капитализме является учение об усилении реакционных черт, присущих культуре господствующих классов в эпоху империализма. Как показал Ленин, одним из неизбежных следствий империализма является реакционное перерождение буржуазии господствующих империалистических стран — ее отказ от поддержки прогресса и цивилизации, ее союз в целях защиты своего всевластия со всеми отжившими и реакционными силами и учениями, готовность при помощи любых зверств и преступлений отстоять свое классовое господство.

«В цивилизованной и передовой Европе, — писал Ленин по этому поводу еще в 1913 году, — с ее блестящей развитой техникой, с ее богатой, всесторонней культурой и конституцией, наступил такой исторический момент, когда командующая буржуазия, из страха перед растущим и крепнущим пролетариатом, поддерживает все отсталое, отмирающее, средневековое. Отживающая буржуазия соединяется со всеми отжившими и отживающими силами, чтобы сохранить колеблющееся наемное рабство...

В „передовой“ Европе *передовым* классом является *только* пролетариат. А живая буржуазия готова на все дикости, зверства и преступления, чтобы отстоять гибнущее капиталистическое рабство» (т. 19, стр. 77).

В. И. Ленин отметил, что неизбежным следствием империализма является глубокое культурное одичание господствующих классов буржуазного общества, вплотную подводящее буржуазный мир к отрицанию всех основ культурной жизни, к возвращению — на вершине цивилизации — к самому худшему варварству. В своих статьях периода Великой Октябрьской социалистической революции Ленин, в связи с характеристикой первой мировой империалистической войны, неоднократно воз-

lib.pushkinskijdom.ru

вращался к анализу этого глубокого культурного одичания капиталистического общества. «Как будто с цивилизацией, с культурой страны опять возвращаются к первобытному варварству, опять переживают такое положение, когда дичают нравы, звереют люди в борьбе за кусок хлеба», — говорил Ленин в 1918 году, характеризуя последствия первой мировой войны для европейского и американского империализма. «...„Цивилизованный", „культурный", капиталистический мир идет к неслыханному краху, который способен порвать и неминуемо порвет все основы культурной жизни» (т. 27, стр. 421—422).

Только победа социализма, как показал Ленин, может спасти основы человеческой культуры и положить предел тому варварству и одичанию, к которым неизбежно толкает человечество капитализм. Социализм является необходимостью не только для широких трудящихся масс, которым победа социализма несет освобождение от классового порабощения. Социализм является также глубочайшей необходимостью с точки зрения интересов человеческой культуры — науки, литературы, искусства, которым только социализм способен обеспечить подлинное процветание и свободное развитие.

Усиление политической реакции, открытый отказ правящей верхушки господствующих классов в эпоху империализма от передовых, гуманистических традиций национальной культуры позволил Ленину в своих сочинениях еще до Великой Октябрьской социалистической революции по-новому поставить вопрос о культурном наследии и о задачах рабочего класса в области культуры.

Характеризуя культурную жизнь английского общества, Энгельс уже в 40-х годах XIX века отметил, что литература господствующих классов после победы буржуазии становилась здесь все более «скучна и бесплодна», а величайшие произведения классической национальной литературы прошлого имели «больше всего читателей среди рабочих».[5] Позднее, в своей работе «Людвиг Фейербах» Энгельс на примере немецкой классической философии сформулировал положение о том, что единственным подлинным хранителем прогрессивных традиций национальной культуры является пролетариат.

Определяя в своих работах и конкретных высказываниях по вопросам культуры принципы марксистского учения о культурном наследстве, Маркс и Энгельс могли в условиях своей эпохи наметить лишь наиболее общие теоретические контуры этого учения. В работах В. И. Ленина учение об отношении пролетариата и коммунистической партии к культурному наследию и демократическим традициям национальной культуры получило свое подлинное развитие и раскрылось во всем своем теоретическом значении.

В эпоху империализма вопрос об отношении пролетариата и трудящихся к прогрессивным традициям национальной культуры приобрел особую остроту и особенно важное политическое значение. Это позволило Ленину значительно развить, углубить и обогатить ту общую постановку вопроса об отношении пролетариата к прогрессивным традициям старой культуры, которую дали Маркс и Энгельс.

Ленин показал, что националистические лозунги господствующей буржуазии империалистических стран прикрывают ее фактическое отречение от прогрессивных, демократических и социалистических традиций национальной культуры, близких интересам трудящихся. Учение Ленина об элементах двух культур, существующих в каждой национальной культуре, выдвинутое им гениальное положение о том, что революционный

[5] Там же, т. 1, стр. 575; т. 2, стр. 463.

lib.pushkinskijdom.ru

пролетариат и его партия не могут не испытывать с особой силой чувство национальной гордости, не могут не любить и не развивать лучших, передовых традиций своей национальной культуры, явились дальнейшим творческим развитием идей Маркса и Энгельса.

Ленин беспощадно и непримиримо боролся с воинствующим национализмом и шовинизмом империалистической идеологии и культуры. И в то же время, воспитывая у коммунистической партии и трудящихся живое ощущение пролетарского интернационализма, сознание солидарности трудящихся разных стран, он выдвинул и развил в своих статьях положение о том, что «интернациональная культура не безнациональна» (т. 20, стр. 8), а поэтому важнейшую задачу коммунистической партии и трудящихся составляет хранение, пропаганда и развитие всех передовых прогрессивных традиций национальной культуры, литературы, искусства.

Освещая причины упадка и загнивания буржуазной культуры, роста национализма и шовинизма, ленинская теория империализма в то же время показала, что эпоха империализма вызывает у широких масс усиление антиимпериалистических настроений, что эта эпоха порождает подъем национально-освободительных движений в зависимых и колониальных странах, угнетавшихся прежде империалистами. Тем самым Ленин показал возросшее в новейшую эпоху значение для освободительной борьбы пролетариата демократических традиций национальной культуры, раскрыл прогрессивное историческое содержание творчества художников, которые участвуют в борьбе народов Азии и Африки, борющихся за освобождение.

Уже в своих первых работах, написанных в период борьбы марксизма с народничеством и посвященных выяснению роли пролетариата в русской буржуазно-демократической революции, В. И. Ленин сформулировал свой взгляд на роль рабочего класса в России, как на роль вождя всех национальных демократических сил, законного наследника всех демократических и прогрессивных элементов русской национальной культуры. Это учение Ленина, намеченное еще в годы, предшествовавшие первой русской революции, получило свое дальнейшее развитие в последующих работах Ленина и легло в основу его взглядов на отношение рабочего класса и коммунистической партии к культурному наследию и демократическим течениям современной культуры.

Ленин отчетливо показал, что в национальной культуре каждого народа есть элементы прогрессивной, демократической и социалистической культуры, которые должен хранить и творчески развивать рабочий класс «в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму *каждой* нации» (т. 20, стр. 8).

Роль рабочего класса как передового вождя и руководителя движения широких трудящихся масс возлагает на него задачу неустанно разоблачать идеи буржуазной реакции, разъяснять трудящимся значение демократических и революционных элементов национальной культуры, систематически пропагандируя их среди трудящихся масс. И вместе с тем роль рабочего класса обязывает его не только к упорному разъяснению и пропаганде в массах передовых и демократических элементов старой национальной культуры, но и к систематической критике их слабых сторон, к выяснению различия между идеями демократического наследства и более последовательными идеалами социалистической революционности и пролетарской демократии.

Анализируя рост реакционных тенденций, присущих буржуазной культуре конца XIX века, Энгельс в последние годы жизни особо отметил, что эти тенденции могут выступать не только в форме прямой

lib.pushkinskijdom.ru

культурной реакции. Они принимают нередко форму псевдоноваторства, под которым на практике может скрываться глубоко реакционное и чуждое пролетариату идейное содержание. В связи с этим Энгельс требовал от немецкой социал-демократии (и от европейских социалистов вообще) глубоко трезвого, критического отношения не только к «старой» буржуазной культуре, но и к ее «новейшим» проявлениям, выступающим зачастую под флагом решительного «переворота» в науке или искусстве.

«Среди наших товарищей, — писал по этому поводу Энгельс, — много таких, которые считают своим долгом носиться с каждым новоиспеченным „измом", так же как и с каждым разочарованным буржуазным или бюрократическим кляузником и с каждым нецризнанным поэтическим или художественным гением. Ведь так приятно разыгрывать из себя защитника всех преследуемых и угнетенных и открывать в каждом „изме" спасающее мир учение, угнетаемое злодейским капиталистическим порядком. Это — великолепное средство использовать и применить как раз то, чего не изучал».[6]

В эпоху империализма усилилось не только стремление господствующих классов отстоять давно сложившиеся, привычные формы буржуазной идеологии и культуры, но и желание противопоставить развитию социалистической и демократической культуры различные формы идеологического псевдоноваторства. Это побудило Ленина в первые годы советской власти в разговоре с К. Цеткин провести резкую грань между подлинным идеологическим и художественным новаторством советского искусства и буржуазным псевдоноваторством, маскирующимся архирадикальной или анархической фразой: «Мы чересчур большие „ниспровергатели в живописи". Красивое нужно сохранять, взять его как образец, исходить из него, даже если оно „старое". Почему нам нужно отворачиваться от истинно прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно „старо"? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что „это ново"? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры, но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим „на высоте современной культуры". Я же имею смелость заявить себя „варваром". Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих „измов" высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости».[7]

Противопоставляя бережное отношение пролетариата к культурному наследству тому нигилистическому призыву к «ниспровержению» старого искусства, который раздавался из уст последователей Богданова — руководителей пролеткульта, Ленин настойчиво указывал на то, что пролетариат и его партия не могут подходить к оценке явлений литературы и искусства, руководствуясь декларациями представителей буржуазного искусства о том, что, по их мнению, в искусстве является «новым» и что «устарело», не могут позволить сбить себя с толку подобными декларациями. Фразам представителей буржуазных течений о «старом» и «новом» искусстве коммунистическая партия должна противопоставить свою самостоятельную позицию в вопросах искусства и литературы, основанную на анализе идейного содержания явлений как «старого», так и «нового» искусства с точки зрения его соответствия интересам трудящихся и потребностям борьбы за социализм.

[6] Там же, т. XXIX, стр. 175.

[7] В. И. Ленин о литературе и искусстве. Гослитиздат, М., 1957, стр. 583.

lib.pushkinskijdom.ru

В. И. Ленин был гениальным новатором. Он всегда горячо приветствовал всякое подлинное новаторство, в том числе новаторство в области литературы и искусства, о чем свидетельствуют его отзывы о Горьком, Барбюсе и другие высказывания о представителях революционного искусства. Ленин призывал партию постоянно приглядываться к новому в жизни и борьбе трудящихся, бережно поддерживать и выращивать все и всяческие «жизнеспособные» «ростки нового» (т. 29, стр. 392—393). Именно поэтому Ленин требовал, чтобы эти «ростки нового» не смешивались с тем, что на самом деле является данью моде, не заключает в себе подлинно нового и жизнеспособного.

3

В книге «Материализм и эмпириокритицизм» Ленин отметил существенное различие между задачами, стоявшими перед марксистской философией в XIX веке — в эпоху основоположников марксизма — и в XX веке, в тот исторический период, когда пришлось действовать самому Ленину. «Маркс и Энгельс... обращали наибольшее внимание на достраивание философии материализма доверху, т. е. не на материалистическую гносеологию, а на материалистическое понимание истории», — писал здесь Ленин. В начале же XX века, в отличие от эпохи Маркса и Энгельса, «буржуазная философия особенно специализировалась на гносеологии и, усваивая в односторонней и искаженной форме некоторые составные части диалектики (например, релятивизм), преимущественное внимание обращала на защиту или восстановление идеализма внизу, а не идеализма вверху» (т. 14, стр. 315—316). Поэтому важнейшей задачей марксистской теории в начале XX века Ленин считал защиту и пропаганду материализма в сфере гносеологии, борьбу против идеализма не только в области «философии истории» (на что преимущественно обращали внимание Маркс и Энгельс), но и в области вопросов теории познания в широком смысле слова.

Указание Ленина о различии задач марксистской философии в XIX веке, в годы жизни Маркса и Энгельса, с одной стороны, и в начале XX века, в ту эпоху, когда жил Ленин, с другой, помогает понять существо тех теоретических проблем, которые особенно остро стояли перед Лениным не только в области философии, но и в сфере эстетики.

Как в философии Ленин должен был, давая отпор буржуазным философам-идеалистам и плетущимся у них в хвосте русским «эмпириокритикам», уделить особое внимание вопросам материалистической гносеологии, так и в сфере марксистской эстетики Ленин, развивая в новый исторический период взгляды Маркса и Энгельса, должен был особенно внимательно отнестись к проблемам художественной гносеологии, к анализу художественного творчества с точки зрения марксистской теории отражения.

Маркс и Энгельс, разрабатывая вопросы марксистской эстетики, учитывали *оба* указанных аспекта материалистической философии — гносеологический и философско-исторический. Анализируя произведения Гомера, Шекспира, Гете, Бальзака и многие другие явления художественной литературы и искусства, они показали присущую художественному творчеству способность глубокого, правдивого отражения и познания общественной жизни. Но борясь с идеализмом «немецкой идеологии», надстраивая материализм «сверху», основоположники марксизма должны были, как правило, в первую очередь, в соответствии с требованиями этой борьбы, подчеркивать в своих сочинениях не те особые, специфические

lib.pushkinskijdom.ru

черты и свойства искусства, которые отличают его от других форм общественного сознания, а те его черты, которые присущи в большей или меньшей степени всем формам общественного сознания, и в особенности их общую историческую, материальную обусловленность. Главной задачей, которую поставила перед Марксом и Энгельсом их эпоха в области эстетики, была задача доказать, что искусство и литература представляют общественно обусловленные явления, развитие которых в тот или иной период в конечном счете всегда зависит от экономических условий общественной жизни и от достигнутой ступени борьбы классов. С этой задачей основоположники марксизма справились гениально. Они неопровержимо доказали, что духовное развитие общества покоится на материальном, что нет ни одного явления в области искусства и литературы, которое не зависело бы от общественной жизни, не определялось бы ею и не имело бы в условиях классового общества ярко выраженного классового характера. В неопровержимом доказательстве материальной обусловленности и классового характера художественного творчества (как и всех других форм общественного сознания) состоит одна из великих заслуг Маркса и Энгельса перед марксистской наукой.

Развивая марксизм после смерти Маркса и Энгельса, Ленин наряду с проблемами материальной, классовой обусловленности литературы и искусства должен был уделить особо пристальное внимание также вопросу об их гносеологической природе. Этого настоятельно требовала в начале XX века борьба с оппортунизмом, с идеалистической реакцией и ревизионизмом в области эстетики.

Как известно, Богданов и его единомышленники — русские и зарубежные махисты и «эмпириокритики», выступая с идеалистической ревизией марксизма, не только доказывали, что мир состоит из «комплексов ощущений». Они делали отсюда вывод о субъективном характере всякой идеологии, в том числе литературы и искусства. Для Богданова литература и искусство были лишь «систематизацией» субъективного «опыта», т. е. выражением *субъективной* психологии различных классов.

Субъективно-идеалистические идеи Богданова и его учеников не были единственной формой ревизионизма в области эстетики, против которой пришлось бороться В. И. Ленину. Другую характерную форму ревизии взглядов Маркса и Энгельса на литературу и искусство представляли взгляды тех теоретиков социал-демократии эпохи II Интернационала, которые на словах кичились своей «ортодоксальностью», а на деле с годами все больше и больше сползали на позиции буржуазного реформизма, становясь на путь измены рабочему классу. В этом отношении особенно показательна позиция К. Каутского.

Еще в 1896 году, в полемике с английским правым социалистом Э. Баксом, который выступал против материалистического понимания истории и защищал в борьбе с марксизмом значение идеалистически понятого «психологического» фактора, Каутский открыто заявил о том, что материалистическое понимание истории не может претендовать на объяснение *всех* сторон художественного творчества. Материализм Маркса и Энгельса, утверждал Каутский, способен объяснить лишь идейное содержание искусства Шекспира или Гете, которое является общим у них с их современниками, но не может объяснить ни «поэтических особенностей» их таланта, ни их гениальности. При этом, разрывая механически содержание и форму в искусстве, Каутский рассматривал взаимоотношение между ними в духе самого вульгарного и плоского буржуазного позитивизма. Художник, писал Каутский, формулируя свое понимание специфики искусства, «берет открытую мыслителем формулу и придает ей более наглядную и привлекательную форму, способную

lib.pushkinskijdom.ru

встряхнуть и воодушевить».[8] Разрыв формы и содержания художественного творчества, вульгарный взгляд на искусство как на простое средство популяризации, средство более наглядного и эмоционального выражения готовой формулы, «открытой мыслителем», — эти взгляды Каутского были как нельзя более далеки от подлинного содержания эстетических идей Маркса и Энгельса и от выработанных ими принципов марксистской гносеологии.

Таким образом, потребности борьбы с оппортунизмом и с философским ревизионизмом особенно остро поставили перед Лениным в начале XX века задачу разработки правильного, материалистического понимания гносеологической природы искусства и литературы, задачу последовательного применения к искусству и литературе принципов материалистической теории отражения. Эту задачу Ленин разрешил в своих статьях о Льве Толстом и в ряде других работ, где содержатся высказывания по вопросам литературы и эстетики.[9]

Анализируя творчество Льва Толстого, Ленин раскрыл огромное значение литературы в деле художественного познания и отражения жизни. Он показал, что всякое подлинно великое художественное творчество имеет не только субъективное, но и более широкое и важное объективное содержание, что оно является своеобразным, глубоким отражением определенных сторон жизни народных масс, их положения и исторической судьбы. Исходя из представления о художественном творчестве как о своеобразном отражении существенных сторон и глубинных процессов действительности, Ленин по-новому подошел к творчеству Льва Толстого, в котором он увидел широкое отражение целой полосы русской народной жизни, отражение противоречивых условий существования и настроений крестьянства в эпоху подготовки первой русской революции. Подойдя к оценке творчества Толстого в свете материалистической теории отражения, Ленин развил марксистское учение о роли художественного творчества в познании и преобразовании действительности, о его способности отражать глубинные процессы исторической жизни народа. С такой полнотой и всесторонностью это учение никогда не было изложено в марксистской литературе до Ленина.

Ленин отнюдь не игнорировал в своих статьях ни роли творческой индивидуальности Толстого, ни значения его художественного гения. Наоборот, именно сопоставление творчества Толстого с особенностями русской революции и позволило Ленину объяснить те черты творческой индивидуальности Толстого, которые оставались необъяснимыми, загадочными для большинства его современников. Подход к Толстому как к художнику, отразившему целую эпоху русской жизни, выразившему идеи и настроения многомиллионных масс, позволил Ленину представить подлинный масштаб художественного творчества Толстого, показать, в чем состояли его действительные величие и гениальность.

Несмотря на известность Толстого и огромное влияние его художественных произведений на русскую и мировую литературу конца XIX—начала XX века, Толстой до появления статей Ленина оставался во многом загадкой для русской демократической мысли. Уже Чернышевский в 50-е годы отметил в своей замечательной статье о ранних произведениях Толстого черты глубокого своеобразия Толстого, отличающие его от других великих русских писателей, его предшественников и современ-

[8] Исторический материализм. Сборник статей. Составил С. Семковский. Изд. 5-е, ГИЗ, М., стр. 32, 40.

[9] Связь статей Ленина о Толстом с его работой «Материализм и эмпириокритицизм» отмечена Б. С. Мейлахом в его книге «Ленин и проблемы русской литературы конца XIX—начала XX в.».

lib.pushkinskijdom.ru

ников. Однако дальнейшая творческая эволюция Толстого с ее все более глубокими, «кричащими» (пользуясь определением Ленина) внутренними противоречиями сделала невозможной для последующих представителей демократической критики правильную оценку Толстого. Писарев увидел в первых частях «Войны и мира» преимущественно яркие бытовые этюды из жизни «старого барства», не сумев вскрыть и показать великое и передовое в художественном наследии Толстого. Еще дальше в том же направлении пошел Шелгунов, оценивший философско-историческую концепцию «Войны и мира» односторонне, как «философию застоя». Последующая народническая критика в лице Михайловского сделала в оценке Толстого шаг вперед по сравнению с Писаревым и Шелгуновым. Михайловский пытался разграничить в творчестве Толстого сильное и слабое, отделить его прогрессивную «десницу» от реакционной «шуйцы». Однако, помимо того, что он не всегда верно умел разобраться, что же являлось в действительности сильным и слабым во взглядах Толстого, Михайловский так и не смог объяснить, как связаны друг с другом «десница» и «шуйца» Толстого, не сумел проанализировать идеи Толстого в их сложном историческом единстве. Не сумел понять и объяснить противоречивого единства взглядов Толстого и Плеханов, который дал блестящую критику идей Толстого с точки зрения марксизма, но при этом механически рассек и противопоставил друг другу Толстого — художника и мыслителя.

Только Ленину правильное понимание природы и движущих сил русской революции 1905 года, правильное понимание поведения и психологии различных общественных классов в годы подготовки революции и в ходе самой революции позволило гениально раскрыть и объяснить как сильные, так и слабые стороны творчества и мировоззрения Толстого, как великое и передовое в них, так и присущие им отсталые и реакционные черты. Анализируя массовое революционное движение крестьянства в эпоху 1861—1905 годов и психологию его непосредственных участников, Ленин показал, что одной из главных отличительных черт этого движения было сочетание у крестьянства глубокой стихийной революционной ненависти к самодержавию, помещикам и буржуазии с патриархальными идеалами и иллюзиями, так как крестьянству не хватало революционной сознательности и опыта революционной борьбы. Одна и та же историческая обстановка старой России, страны с огромным преобладанием крестьянского населения, опутанной крепостническими пережитками, с необыкновенно быстрым и форсированным развитием капитализма, создала огромный размах народного недовольства и в то же время обусловила недостаточную политическую сознательность крестьянской массы, живучесть в ее сознании реакционных традиций и идеалов. Творчество Толстого и его мировоззрение явились, как показал Ленин, своеобразным зеркалом, отражением этих особенностей русской крестьянской массы накануне революции 1905 года, ярко проявившихся в ходе борьбы крестьянства в годы революции.

Статьи Ленина о Толстом были направлены не только против реакционной интерпретации творчества и взглядов Толстого в официальной прессе, стремившейся вытравить из них их глубокое революционное содержание. Они были направлены также против всех и всяческих попыток приукрашивания взглядов Толстого в либеральном или мнимо социалистическом духе, против замазывания коренного различия между «учением» Толстого и революционным социализмом. Один и тот же метод анализа взглядов Толстого — сопоставление художественного творчества и учения Толстого с действительностью — позволил Ленину одновременно и впервые исчерпывающе ясно и определенно показать связь Толстого

lib.pushkinskijdom.ru

с народным движением, раскрыть огромное революционное содержание, скрытое в его творчестве (и остававшееся непонятым до Ленина), и указать на реакционный характер учения Толстого, на глубокую пропасть, отделяющую взгляды Толстого от революционного социализма, на необходимость постоянного и систематического разъяснения партийной печатью реакционности толстовщины. Ленин показал, что великое и передовое в творчестве Толстого и в его критике дворянско-буржуазной культуры отразило ненависть народа ко всем старым властям и горячее стремление к освобождению. В то же время стихийный характер, который был присущ движению большей части крестьянской массы в период подготовки первой русской революции, недостаток у нее политического сознания и опыта породили реакционные черты взглядов Толстого, его апелляцию к «духу» и проповедь непротивления злу. Борьба русского рабочего класса за политическое воспитание крестьянства требовала от партии поэтому, как разъяснил Ленин, наряду с пропагандой творчества Толстого, разъяснением его глубокого и сильного передового содержания, беспощадной критики мертвых и реакционных сторон толстовского учения.

Одним из ярких свидетельств замечательной исторической проницательности Маркса и Энгельса является то, что уже в середине XIX века они поняли огромное значение русского освободительного движения, русской культуры и литературы. В те годы, когда, по выражению Энгельса, почти всякое русское сочинение было еще для Запада «книгою за семью печатями»,[10] Маркс и Энгельс оба не только изучили русский язык, но и высоко отозвались об идейных и эстетических достоинствах русской литературы, не раз подчеркивали ее роль в развитии передовой культуры человечества.

В. И. Ленин ценил взгляды Маркса и Энгельса на русскую культуру, отмечал их горячее сочувствие русским революционерам и их веру в неизбежную победу русской революции. Ленин писал, что «Маркс и Энгельс были полны самой радужной веры в русскую революцию и в ее могучее всемирное значение» (т. 12, стр. 335).

Маркс и Энгельс охарактеризовали всемирное значение передовой русской культуры, исходя из исторического опыта борьбы пролетариата и социалистического движения XIX века. В. И. Ленин же проанализировал мировое значение русской культуры и, в частности, русской литературы в свете дальнейшей перспективы борьбы классов, в связи с историческими задачами и опытом борьбы русского и международного пролетариата в XX веке. В эту новую историческую эпоху мировое значение русской революции и русской культуры во много раз выросло. То, что в XX веке русский пролетариат встал во главе русского освободительного движения и в то же время возглавил борьбу международного пролетариата за социализм, дало Ленину возможность раскрыть мировое значение русской литературы, мировое значение творчества Льва Толстого так, как этого не могли еще сделать Маркс и Энгельс. Исходя из оценки новой исторической обстановки, сложившейся после революции 1905 года, Ленин показал, что мировая слава Толстого, его мировое значение явились отражением мирового значения русской революции.

В противоположность Плеханову, который в меньшевистский период деятельности отделял друг от друга «социологические» и «художественные» задачи марксистской критики, т. е. научное объяснение и оценку явлений искусства, Ленин в статьях о Толстом вскрыл тесное единство и взаимосвязь этих двух моментов. Он блестяще доказал, что правильное

[10] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XV, стр. 239.

lib.pushkinskijdom.ru

материалистическое объяснение явлений литературы, включая в себя гносеологический и философско-исторический анализ, вместе с тем дает твердые научные основания для их объективной эстетической оценки. Только анализ явлений литературы и искусства с точки зрения глубины и правдивости отражения в них конкретных исторических условий определенной эпохи позволяет, как показал В. И. Ленин, установить, интересы какого из борющихся классов они отражают и, руководствуясь этим, правильно оценить их значение для настоящего и будущего.

Если в статьях о Толстом В. И. Ленин особенно подчеркнул способность настоящих великих произведений искусства и литературы отражать жизнь и выражать настроения широких народных масс определенной эпохи, то в своих суждениях о Белинском, Герцене, Чернышевском, в высказываниях о Горьком Ленин указал на огромное значение литературы и искусства в борьбе за творческое, революционное преобразование жизни. Развитые Лениным идеи марксистской эстетики о роли искусства в борьбе за познание и преображение жизни стали неотъемлемым достоянием передовой эстетической мысли нашего времени.

4

Маркс и Энгельс сформулировали не только основы политики пролетариата по отношению к классическому культурному наследству, но отношению к буржуазной культуре и литературе. Они поставили перед рабочим классом задачу создания своей литературы и искусства, открыто связанных с коммунистическим движением, отражающих жизнь и борьбу широких трудящихся масс. Неотъемлемыми чертами литературы рабочего класса они считали ее тесную связь с идеями партии, ее глубокую принципиальность и партийность в коммунистическом смысле слова.

«Без партий нет развития, без размежевания нет прогресса», — писал Маркс еще на заре своей политической деятельности.[11] «...Названия партий — необходимые категории для политической прессы».[12] Выдвинутую ими еще в революционно-демократический период мысль о том, что никакое реальное развитие, в том числе и развитие в области культуры, невозможно вне борьбы основных политических партий современности, Маркс и Энгельс развили дальше в последующие годы, когда окончательно сложилось их революционное мировоззрение. Говоря о культуре эпохи Возрождения и противопоставляя ее буржуазной культуре XIX века, Энгельс писал, что одним из громадных преимуществ великих людей эпохи Возрождения по сравнению с буржуазными учеными и писателями последующих веков, ставшими «рабами разделения труда», является то, что «титаны» Возрождения «живут всеми интересами своего времени, принимают участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются, кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим. Отсюда та полнота и сила характера, которая делает из них цельных людей».[13] Умение в любых исторических условиях быть верным «партии в великом историческом смысле»,[14] активно служить ей, пропагандировать «словом и пером» ее идеи Маркс и Энгельс стремились воспитать у тех сравнительно немногочисленных еще представителей художественной интеллигенции, которые в эпоху жизни основоположников марксизма, «исходя из самых чистых побуждений», ста-

[11] Там же, т. 1, стр. 113.
[12] Там же, стр. 18.
[13] Там же, т. XIV, стр. 476
[14] Там же, т. XXV, стр. 326

П 28850

lib.pushkinskijdom.ru

новились под «знамя „класса, наиболее обремененного трудом и нуждой“».[15]

Гениальные замечания Маркса и Энгельса о партийности литературы борющегося пролетариата не получили дальнейшего развития во взглядах позднейших руководителей германской социал-демократии и других теоретиков марксизма эпохи II Интернационала. Значение этих идей было оценено только В. И. Лениным, давшим им всестороннее теоретическое обоснование и сформулировавшим принцип коммунистической партийности литературы в качестве важнейшего руководящего принципа, определяющего политику партии в области литературы.

В своей знаменитой статье «Партийная организация и партийная литература» Ленин, формулируя в связи с новой исторической обстановкой, создавшейся в России в результате революции 1905 года, программу партии в области партийной печати и литературного творчества в широком смысле слова, выдвинул в противовес литературному карьеризму, индивидуализму и анархизму, столь характерным для буржуазной литературы, задачу создания социалистической, подлинно свободной, открыто связанной с пролетариатом литературы. Ленин указал здесь, что в крепостническом обществе господствовал принцип подчинения литературы и печати грубому насилию, произволу цензуры и полицейских властей. В буржуазном обществе получил господство принцип буржуазной «свободы печати» и мнимой «свободы» литературного творчества, означающий на деле подчинение их власти капитала. Принципом же социалистической идеологии и социалистического общества в области литературы является, как показал Ленин, принцип партийности литературы, ее открытая связь с идеей социализма и сочувствие трудящимся в их борьбе за свободу. Только осуществляя практически принцип коммунистической партийности, писал Ленин, литература «сумеет и в рамках буржуазного общества вырваться из рабства у буржуазии и слиться с движением действительно передового и до конца революционного класса» (т. 10, стр. 31).

Выдвинутый Лениным принцип коммунистической партийности литературы является непосредственным развитием и продолжением взглядов Маркса и Энгельса на задачи партии в области литературы. В этой связи в советской литературной науке справедливо указывалось на историческую преемственность между статьей Ленина «Партийная организация и партийная литература» и статьями молодого Маркса в защиту свободы печати в «Рейнской газете». И вместе с тем учение Ленина о партийности как о принципе литературного творчества, связанного с социалистической идеологией и борьбой трудящихся за социализм, явилось новым этапом в развитии марксистской эстетической мысли.[16]

В статье «Партийная организация и партийная литература» Ленин подверг критике не только «буржуазные нравы», «буржуазную предпринимательскую, торгашескую печать», открытую зависимость буржуазного писателя от издателя, «от денежного мешка, от подкупа, от содержания». Ленин указал также на более тонкие, замаскированные формы зависимости литературы от буржуазного мировоззрения и защиты интересов капитала. Ленин с исчерпывающей ясностью разъяснил, что буржуазный анархизм и индивидуализм, буржуазные фразы о надклассовой «свободе» литературного творчества (в том числе и идея «чистого» искусства) являются в действительности лишь «вывернутой на изнанку буржуазностью», замаскированной формой зависимости литературы от

[15] Там же, стр. 298.

[16] См. об этом статью М. А. Лифшица «Карл Маркс и вопросы искусства» в сборнике его статей «Вопросы искусства и философии» (ГИХЛ, М., 1935, стр. 202—210).

lib.pushkinskijdom.ru

буржуазной идеологии. Борьба за подлинное освобождение литературы, показал Ленин, требует не только борьбы за свободу ее в полицейском смысле и даже не только борьбы за свободу литературы от капитала, но и борьбы за свободу ее от «буржуазно-анархического индивидуализма», от лицемерного представления о надклассовой и надпартийной свободе творчества (т. 10, стр. 27, 29—30).

Принцип коммунистической партийности литературы в понимании Ленина является поэтому не только требованием партии по отношению к литературе, но и глубокой внутренней необходимостью для самой литературы, условием ее расцвета, ее освобождения от рабства у буржуазного общества и буржуазной идеологии. Коммунистическая партийность позволяет писателю ощутить себя материально и духовно независимым от власти эксплуататорских классов и служить в своем творчестве «не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения „верхним десяти тысячам", а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность» (т. 10, стр. 30—31). Партийность литературы, ее верность идеям социализма, ее сочувствие интересам трудящихся масс являются в понимании Ленина предпосылкой нового расцвета литературно-художественного творчества на основе освобождения его от идей буржуазного индивидуализма и анархизма, являющихся самыми скрытыми и в то же время самыми опасными врагами подлинной свободы творчества.

Положения Ленина о партийности пролетарской литературы, о неразрывной связи ее с идеями коммунистической партии и освободительного движения рабочего класса оказали огромное воздействие на передовую литературу и литературную мысль нашего времени. Они стали руководящими в борьбе коммунистической партии за подлинно идейную и высокохудожественную литературу, свободную от влияния буржуазно-анархистского мировоззрения, воспитывающую широкие массы трудящихся в духе идей коммунизма и принципов новой, коммунистической морали, рожденной жизнью и трудовыми подвигами советского человека. Бессмертное значение ленинского принципа партийности, его роль в развитии литературы социалистического реализма подчеркнуты в партийном документе «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», в решениях партии по вопросам искусства и литературы. Наша эстетика и литературная критика отстаивают принцип партийности против всякого рода ревизионистских попыток возродить буржуазно-анархическую теорию «независимости» художественного творчества от общества, от влияния и руководства партии.

Свое дальнейшее развитие идеи Ленина о задачах коммунистической партии и рабочего класса в области культуры, литературы и искусства получили после Великой Октябрьской социалистической революции, когда перед партией и трудящимися в результате победы советской власти встала новая историческая задача — задача практического построения в нашей стране социалистического общества и социалистической культуры.

Маркс и Энгельс создали основы учения о социалистическом гуманизме, о новых исторических возможностях для расцвета культуры, искусства и литературы в социалистическом обществе. Но они не ставили и не могли ставить своей задачей дать цельное учение о практическом строительстве культуры социалистического общества. Основы этого учения могли быть созданы только Лениным после победы Великой Октябрьской социалистической революции.

Намечая задачи советской власти, партии и рабочего класса в области культуры после победы Великой Октябрьской социалистической револю-

lib.pushkinskijdom.ru

ции, Ленин подчеркивал, что важнейшей задачей партии является приобщение широчайших народных масс к творческой работе в области культуры, развитие их творческой энергии.

Выдвигая в первые годы советской власти в качестве одной из ее главных задач проведение культурной революции, Ленин страстно возражал против вульгарного представления о том, что народные массы нуждаются не в настоящих образцах искусства и культуры, а могут быть, хотя бы временно, удовлетворены более или менее яркими их суррогатами. Лишь глубокое приобщение народных масс к настоящим образцам культуры и образования может удовлетворить их и обеспечить высокий расцвет культуры и искусства социалистического общества, доказывал Ленин. «... Зрелища, — сказал об этом В. И. Ленин в известной беседе с К. Цеткин, — это не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение... Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство. Потому мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание. Оно создает почву для культуры, — конечно, при условии, что вопрос о хлебе разрешен. На этой почве должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию».[17]

Раскрывая перед партией и народом широкую перспективу создания в процессе строительства нового общества «действительно нового, великого коммунистического искусства», В. И. Ленин видел почетную миссию советского художника в служении народу, в выражении мыслей и чувств широких трудящихся масс и в их воспитании в духе коммунизма.

«Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их».[18] Эти замечательные слова Ленина явились программой развития советской литературы и искусства в эпоху строительства социализма в нашей стране.

К. Маркс и Ф. Энгельс призывали художников своей эпохи отразить героизм рабочего класса и трудящихся в борьбе за свое освобождение. В. И. Ленин в новой исторической обстановке, возникшей после победы Октября, выдвинул в качестве важнейшей задачи советских художников отражение трудового энтузиазма и трудовых подвигов трудящихся, изображение тех черт жизни и психологии нового человека, которые создаются в условиях повседневного творческого участия масс в коммунистическом строительстве. Из этих задач, выдвинутых Лениным перед советским искусством и литературой, коммунистическая партия исходит в наши дни в своих советах и указаниях советским литераторам и другим деятелям советского искусства.

Говоря о значении идей К. Маркса и Ф. Энгельса, Ленин писал в 1895 году, что духом «Манифеста коммунистической партии» «живет и движется до сих пор весь организованный и борющийся пролетариат цивилизованного мира» (т. 2, стр. 10).

С того времени, как написаны эти слова, лицо мира успело значительно измениться. Социализм, который в 1895 году еще был научным

[17] В. И. Ленин о литературе и искусстве, стр. 585.
[18] Там же, стр. 583.

lib.pushkinskijdom.ru

предвидением, ныне стал глубокой реальностью. Рядом с Советским Союзом, открывшим для человечества путь к социализму, в наше время стоят Китай и другие страны народной демократии. И не только наиболее передовая часть организованного пролетариата, как в 1895 году, но миллионы людей во всем мире «живут и движутся» великими идеями марксизма-ленинизма.

В этой обстановке приобрели огромное, исключительное значение развитые Лениным принципы марксистской эстетики. Коммунистическая партия в новых, изменившихся исторических условиях жизни и борьбы советского народа, идущего от социализма к коммунизму, в партийных документах и указаниях по вопросам искусства и литературы творчески развивает эстетические идеи Маркса и Ленина. Борясь с буржуазным ревизионизмом и догматизмом, советская литературная наука и критика в своей повседневной работе опирается на твердый фундамент великих идей Маркса и Ленина. Эти идеи вошли в кровь и плоть советской литературы, призванной художественно запечатлеть образ нового человека — строителя коммунизма, они вдохновляют художников и писателей стран народной демократии, передовых художников в капиталистических странах, ведущих борьбу против реакции и войны, за мир и социализм. В этом — залог бессмертия ленинских эстетических идей, ставших великой исторической силой общественно-политического и культурного развития нашей эпохи.

lib.pushkinskijdom.ru

Б. МЕЙЛАХ

ПРОБЛЕМА ИСКУССТВА И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДАХ В. И. ЛЕНИНА

«Ленин. Искусство и действие» — так называется одна из самых ярких статей Ромен Роллана. В ней с проницательностью большого художника подмечен изумительный дар Ленина — уменье слить воедино все достижения человеческой культуры для того, чтобы постигнуть сокровенные силы жизни, ее законы, течения и управлять ими: «Весь арсенал ума — искусство, литературу, науку мобилизует он для действия...»[1] Читая Ленина, постоянно ощущаешь этот дар: самые разнообразные художественные произведения и образы озаряются новым светом, проявляют свою сокровенную сущность именно потому, что правда искусства поверяется правдой жизни и требованиями революционного действия.

В этом ленинском подходе к искусству заложена непреходящая теоретическая и практическая ценность, недостаточно еще раскрытая нашим литературоведением. Советскими учеными сделано немало для систематизации и раскрытия отзывов Ленина о различных писателях. Эти отзывы и оценки изучались и в плане воссоздания эстетических взглядов Ленина, и для построения научной концепции историко-литературного процесса, но они еще мало исследованы в плане методологии ленинского подхода к вопросу о сущности искусства. А между тем для дальнейшего развития эстетики это задача первостепенной важности.

Основной проблемой эстетики на всем протяжении ее истории является проблема отношения искусства к действительности. В связи с нею решаются и другие, недостаточно разработанные вопросы — о специфике искусства, о природе эстетического, о прекрасном и др.

Проблема «искусство и действительность» всегда вызывала острую борьбу между критиками, которые видели в искусстве отражение жизни, и теми, кто считал, что источник творчества находится вне действительности и таится в «надмирном», в божественных силах, в «абсолютной идее», в «душе художника», в сфере «чистого сознания» и т. д. Вариантов идеалистических теорий такого рода — бесчисленное множество. С другой стороны, победа, которую все более одерживает материализм, порождает в лагере буржуазной эстетики много различных, иногда очень хитроумных подделок под материалистическую трактовку искусства. Поэтому особенно актуальным является сейчас исследование методологических принципов, определивших суждения Ленина по вопросу об отношении искусства к действительности и его критику буржуазных теоретиков и ревизионистов. Принципы эти воплощены не только в философских работах Ленина (прежде всего в «Материализме и эмпириокритицизме»), но и в его оценках литературных явлений.

---

[1] Ромен Роллан, Собрание сочинений, т. 14 (Вопросы эстетики. Живопись, литература), Гослитиздат, М., 1958, стр. 559 (первоначально в журнале «Europe» 15 февраля 1934 года).

lib.pushkinskijdom.ru

1

Книга «Материализм и эмпириокритицизм» появилась, как известно, в обстановке острейшей борьбы в области политики, науки и философии после поражения революции 1905 года, когда шло наступление контрреволюции по всему фронту и особенно усилились атаки на материализм во всех областях культуры и науки.

Историческая обстановка теперь коренным образом отличается от времени, когда Ленин писал свой бессмертный труд. Отличается она прежде всего тем, что социализм победил на огромной части земного шара, а марксистская философия получила распространение и могучее развитие в Советском Союзе, Китае, в странах народной демократии. В различных капиталистических странах имеются форпосты марксизма. Например, во Франции и Италии выходят специальные журналы и издания, посвященные марксистской философии, книги по отдельным вопросам марксистской теории.

Вместе с тем в буржуазном лагере атаки на марксизм несомненно стали более широкими и ожесточенными, чем в то время, когда Ленин писал «Материализм и эмпириокритицизм». Целый поток литературы направлен на то, чтобы «подорвать» материализм. В «Материализме и эмпириокритицизме» Ленин уничтожающе раскритиковал философских реакционеров и ревизионистов, которые «бормотали (слово в слово по последнему хандбуху), что материализм давно „опровергнут“».[2] Авторы выходящих до сих пор «хандбухов» продолжают, однако, бесчисленные, хотя и безуспешные попытки такого опровержения. Индивидуальные усилия отдельных философов дополняются «коллективными трудами». К таковым относится многократно переизданный толстый «труд» шестнадцати французских, немецких и бельгийских профессоров под названием «Бог, человек, вселенная. Ответ христианина современному марксизму». Выходят и специальные «хандбухи» — справочники и «самоучители» по борьбе с марксизмом. Таков, например, объемистый «Справочник по мировому коммунизму», вышедший в Западной Германии. Такую же задачу ставит энциклопедия извращений и клеветы на марксизм — книга Г. Веттера «Диалектический материализм. Его история и система в Советском Союзе», изданная сначала на итальянском, а затем на других языках. Столь возросшая активность врагов материализма объясняется все бóльшим и бóльшим его распространением во всем мире. Это признает, например, буржуазный философ М. Ланге, элегически заявивший в бездарной и злобной книжке «Марксизм-ленинизм-сталинизм» (издана в Штутгарте), что Маркс как философ теперь имеет самое большое число сторонников.

Борьба идеологов буржуазии и ревизионистов против марксистского понимания вопросов идеологии характеризуется новыми чертами. Усиливаются попытки дискредитации не только основных выводов, но и методологических принципов марксизма, принципов, позволяющих раскрыть сущность различных теорий во всех отраслях культуры и в том числе в области эстетики.

Одним из них является развитый Лениным в «Материализме и эмпириокритицизме» марксистский принцип классификации взглядов и теорий в зависимости от решения основного вопроса гносеологии — об отношении мышления и окружающего мира. Этот критерий, позволяющий научно классифицировать любые, самые запутанные теории, в том числе

[2] В. И. Ленин, Сочинения, т. 15, стр. 19. В дальнейшем ссылки на собрание сочинений Ленина даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

эстетические, подвергается сейчас нападкам и со стороны буржуазных критиков, и со стороны современных ревизионистов.

Небезызвестный французский ревизионист А. Лефевр, утверждающий в своих выступлениях,[3] что марксистской системы мировоззрения вообще создать не удалось, заодно объявил «устаревшим» противопоставление материализма идеализму. На этой же позиции стоит польский литератор Р. Зиманд, югославский — Маркович, ревизионистские взгляды которых уже разбирались в нашей печати.[4]

Отрицая марксистско-ленинский критерий классификации эстетических теорий по двум основным линиям — материализма и идеализма, критики марксизма говорят, что такое разграничение будто бы схематично, так как есть теории, которые не являются полностью ни материалистическими, ни идеалистическими. Порочность таких рассуждений очевидна. Разумеется, существуют идеалистические теории, в которых имеются элементы материализма, и, наоборот, материалистические теории с элементами идеализма. Однако определить эти элементы и их «удельный вес» в данной теории мы можем, только исходя из двух основных линий философии: третьей линии нет.

Когда Ленин утверждал, что «критика Аристотелем „идей" Платона есть критика *идеализма как идеализма вообще*»,[5] это не значило, что Аристотель был сам свободен от идеализма. Колебания между материализмом и идеализмом характерны для философии и эстетики Аристотеля, но он признавал, что материальный мир находится вне сознания человека. По поводу этого положения Аристотеля Ленин заключил: «Гвоздь здесь — „находится вовне" — *вне* человека, независимо от него. Это материализм».[6]

Другой характерный пример — критика Лениным Гельмгольца, взгляды которого отразились также и в его выступлениях по вопросам эстетики. В то время как на Гельмгольца обычно ссылались как на субъективного идеалиста, Ленин охарактеризовал его на основе отмеченного выше методологического критерия иначе. «Он склонялся к кантианству, но и этой точки зрения не выдерживал в своей гносеологии последовательно», — так характеризует Гельмгольца Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме», показывая совмещение в его мировоззрении материалистических и идеалистических взглядов (т. 14, стр. 220). В качестве одной из иллюстраций философской непоследовательности Гельмгольца Ленин приводит характерный отрывок из одной его речи — о «фактах в восприятии». Наряду с утверждением о том, что систему самого крайнего субъективизма, «который пожелал бы рассматривать жизнь, как грезу», опровергнуть невозможно, в этой же речи признается, что «реалистическая гипотеза», признающая материальный мир вне нас, является «в высшей степени пригодной и плодотворной, как основа для действия». Подобное совмещение различных взглядов у Гельмгольца дало Ленину основание характеризовать его взгляды как «полуматериализм» (т. 14, стр. 223). Любопытно, что Л. Толстой в трактате «Что такое искусство?» писал, что, по Гельмгольцу, красота проявляется в творчестве художника бессознательно и анализу подвергнуться не может. Но Толстой не учел в его эстетических взглядах

---

[3] «К революционному романтизму («La nouvelle Nouvelle Revue Française», 1957, № 58), книги «Чтобы знать идеи Ленина», «Сумма и остаток» (1959).

[4] О Зиманде см. в статье А. Г. Егорова «Ленинская теория отражения и современный ревизионизм в эстетике» («Вопросы философии», 1959, № 5, стр. 69—76).

[5] В. И. Ленин. Философские тетради. Госполитиздат, 1947, стр. 264.

[6] Там же, стр. 267.

lib.pushkinskijdom.ru

другой, материалистической тенденции, согласно которой художники имеют дело с объективными законами и подчиняются им.

Если мы обратимся к современной буржуазной эстетической мысли, то увидим, что, несмотря на сложность той или иной теории, «зигзагообразность» мыслей автора, определить ее сущность можно только на основе той концепции, из которой исходил Ленин.

Одной из наиболее распространенных в буржуазной эстетике является теория, развитая в книге главы прагматистов Джона Дьюи «Искусство как опыт». Некоторым критикам на Западе казалось, что автор ее стоит чуть ли не на материалистических позициях (хотя сам он декларировал свое миропонимание как «возвышающееся» и над идеализмом, и над материализмом). Дьюи говорит, например, о необходимости изучения процесса жизни во «взаимодействии живого существа с окружающими условиями», заявляет, что «вещи ощущаются в опыте, который определяется ситуациями и эпизодами».[7]

Но сущность теорий Дьюи полностью раскрывается, если рассматривать их, исходя из методологических указаний Ленина об анализе понятия «опыт». Как показал Ленин, термин «опыт» «прикрывает и материалистическую и идеалистическую линию в философии, освящая их спутыванье» (т. 14, стр. 135). Материалистическая философия рассматривает опыт как производное от объективно существующего мира, идеалистическая же утверждает, что материальный мир является производным от опыта. Критикуя Богданова, Ленин показал, что для этого эмпириомониста опыт — комплекс «непосредственных переживаний». Когда Богданов рассматривал литературу как одну из форм «социально-организованного опыта», он исходил именно из идеалистического понимания термина «опыт».

У Дьюи с понятием «опыт» произведена операция еще более запутанная. Он не отрицает взаимодействия в опыте элементов «я» и «мир», но «мир» в итоге сводится к «я», к субъекту, а опыт — к субъективным переживаниям. В применении к эстетике эти взгляды приводят к такому заключению: «...эстетическому предоставляется место и положение вне опыта».[8]

Пример с книгой Джона Дьюи показателен: подобная трансформация понятия «опыт» — термина, очень распространенного в буржуазной эстетике, — производится многими представителями современной идеалистической теории искусства. К такой трактовке «опыта» склоняются и ревизионисты (например, А. Лефевр в упомянутой статье «К революционному романтизму», где искусство характеризуется как концентрация субъективных переживаний).

Дьюи не отгораживает искусство и эстетику от познавательной деятельности (хоть и трактует познание субъективистски); тем самым маскируется действительный характер его теории.

Наряду с этим в буржуазной философии и эстетике Запада все более распространенными стали попытки изолировать эстетику от проблем гносеологии и доказать, что искусство не несет познавательной функции, иррационально по своей природе. Перепеваются на все лады интуитивистские теории Шопенгауэра, Бергсона, Тулуза и др., создаются новые, «реформированные» варианты фрейдизма, в которых, однако, основой остается трактовка искусства как проявления подсознательного.

По существу, отрицанием искусства как отражения и познания жизни являются и модные на Западе экзистенциалистские теории (М. Хейдег-

[7] Цит. по изд.: Современная книга по эстетике. Изд. иностранной литературы. М., 1957, стр. 134—135.

[8] Там же, стр. 140.

lib.pushkinskijdom.ru

гер, Эмиль Штайгер и др.). Экзистенциализм стремится представить «существование» как объективную реальность, но именно эта реальность остается для представителей этой теории непознаваемой как в самой действительности, так и в искусстве.[9]

Отрицание познавательной роли искусства все чаще производится и другим путем — противопоставления художественного творчества как якобы отражающего лишь мир эмоций и субъективных переживаний — науке.[10]

В этой обстановке очевидна вся вредоносность «критики» новейшими ревизионистами марксистского понимания роли и значения искусства. Если А. Лефевр в «Введении в эстетику» еще допускал, что в произведениях искусства есть «элементы знания», то в дальнейшем он порывает и с этой «уступкой». Ревизионисты открыто выступают против ленинской теории отражения в искусстве. По мнению югославского литератора Оскара Давичо, положение об идентичности объекта и его отражения в искусстве — неприемлемая реалистическая догма.[11] И. Видмар дошел до утверждения, что природа искусства не может быть объяснена ни воззрениями художника, ни пониманием искусства как отражения и продукта своего времени. А Р. Зиманд, извращая марксистскую теорию познания, одновременно зачеркнул начисто ленинскую теорию отражения, уверяя, что о проблемах гносеологии применительно к искусству у Ленина вообще ничего нет. Такое заявление могло быть сделано или в результате озлобления, доходящего до слепоты, или непроходимого невежества.

2

В «Материализме и эмпириокритицизме» Ленин исходит из принципа единства и взаимосвязи различных процессов и сторон познания человеком окружающего мира. В ходе доказательства этого принципа он обнаружил подлинный энциклопедизм, привлекая данные разнообразных отраслей знания своего времени вплоть до новейших открытий физики и биологии.

Своеобразие ленинского труда заключается в том, что теория познания рассматривается в нем применительно ко всем областям культуры. Вспомним замечание Ленина: «В *наше* время в области науки, философии, искусства выдвинулась борьба марксистов с махистами» (т. 16, стр. 185). Следует обратить внимание на широту и единство идеологического фронта, на который указал Ленин: наука, философия, искусство.

Когда Ленин говорит о всестороннем познании действительности во всех ее проявлениях, он исходит из того, что все без исключения формы познавательной деятельности подчиняются общим законам гносеологии. В этом отношении нет никакого исключения и для искусства. Например, когда Ленин, анализируя позицию Луначарского и Богданова, рассматривал их подход к вопросам теории познания, он писал: «Надо быть слепым, чтобы не видеть идейного родства между „обожествлением высших человеческих потенций“ Луначарского и „всеобщей подстановкой“ психического под всю физическую природу Богданова. *Это — одна и та же мысль, выраженная в одном случае преимущественно с точки*

---

[9] См.: Я. Эльсберг. О некоторых субъективистских и объективистских концепциях в эстетике и литературоведении. Сб. «Против буржуазных концепций и ревизионизма в зарубежном литературоведении», Гослитиздат, М., 1959.

[10] Вопросу о соотношении науки и искусства посвящена моя статья «Спор, решенный Лениным» («Литературная газета», 1960, 23 апреля).

[11] «Nin», 1957, 29 ноября.

lib.pushkinskijdom.ru

зрения эстетической, в другом — гносеологической» (т 14, стр 330 331 Курсив мой, — *Б. М.*). Это замечание является важным не только для понимания сущности заблуждений Луначарского, но и с точки зрения методологии анализа эстетических теорий. Смысл запутанных, выраженных не только в отвлеченных формулах, но и в образной, метафорической форме эстетических идеи Луначарского Ленин вскрыл с безусловной точностью, поставив его идеи в соотношение с основной проблемой гносеологии. Эмпириомонист Богданов, говоря о процессе познания, «подставлял» вместо объективного мира опыт «коллективного человечества». В результате такой «подстановки» объективная реальность признавалась продуктом сознания. Луначарский переводил эту «подстановку» на язык эстетики, утверждая, что «обожествленные человеческие потенции» в сумме составляют воплощенный в искусстве «социально-организованный опыт».

Благодаря широте проблематики книга «Материализм и эмпириокритицизм» стала методологической основой для развития всех областей науки

Для литературоведения и эстетики неоценимое значение имеет ленинская постановка вопроса о ступенях, законах, формах отражения реального мира в человеческом сознании, о процессе познания, о практике как критерии истинности познания. Применяя ленинские положения о познании к пониманию искусства, наша наука рассматривает их как философское, гносеологическое обоснование природы художественного творчества.

Развивая положение о материальности мира и критикуя в связи с этим идеализм, Ленин наносил удар не только по буржуазной философии, но и по эстетике, пропагандирующей берклианские и фихтеанские теории применительно к искусству.

Если эти страницы ленинского труда имеют первостепенное значение для разработки вопроса о действительности как источнике и материале искусства, то другое его положение — о могуществе и всесильности человеческого познания — является исключительно важным для понимания аналитической роли художественного познания и его преобразующей роли (именно в этом аспекте Ленин, как мы увидим далее, и высказал некоторые замечания по вопросам эстетики в «Материализме и эмпириокритицизме»).

Ленинский анализ самого процесса познания дает основу и для характеристики познания жизни художником. В процессе познания человек восходит от живого созерцания (т. е. от восприятия предмета в его непосредственно ощущаемых качествах и элементах) к обобщению — постижению сущности предмета и к практике, которая является вместе с тем критерием истины (разумеется, эти ступени процесса являются связанными, а не оторванными одна от другой, как полагали вульгаризаторы ленинской мысли).

Ленин писал о процессе познания: «Сначала *мелькают* впечатления, затем выделяется *нечто,* — потом развиваются понятия *качества* (определения вещи и явления) и *количества.* Затем изучение и размышление направляют мысль к познанию тождества — различия — основы — сущности versus явления, — причинности etc. Все эти моменты (шаги, ступени, процессы) познания направляются от субъекта к объекту, проверяясь практикой и приходя через эту проверку к истине...»[12]

На основе этих положений может быть всесторонне разработана и методология исследования процесса творчества. Но при этом следует

[12] В И Ленин Философские тетради, стр 214—215

lib.pushkinskijdom.ru

учитывать особенности искусства, роль не только памяти при воспроизведении определенных явлений, но и воображения. Далее: в творчестве как образно-художественном отражении жизни вместе с тем проявляется направленно-эмоциональное эстетическое отношение писателя к действительности.

Кроме общих методологических выводов, без которых невозможно изучение гносеологической основы искусства, в «Материализме и эмпириокритицизме» имеются и конкретные положения, непосредственно связанные с эстетикой.

Анализ Лениным эстетических взглядов одного из виднейших махистов, Иосифа Петцольдта, представляет выдающийся интерес как раз своей критикой отрицания познавательной роли искусства. Это отрицание было свойственно многим буржуазным философам в то время. Их доводы на все лады варьируются и в современной буржуазной идеалистической эстетике.

Петцольдт был представителем той линии буржуазной эстетики, которая утверждала, что ни художник в процессе создания своего произведения, ни читатель или зритель в процессе восприятия не заинтересованы в его идейном содержании. В своей двухтомной работе «Введение в философию чистого опыта» Петцольдт отрицал познавательную функцию искусства. Это отрицание покоится на понимании творчества как «потока создания нашей фантазии».[13] По его мнению, процессы психические не создаются процессом материальным. Поэтому никаких объективных закономерностей искусство отражать не может.

Критикуя Петцольдта, Ленин, между прочим, цитирует его утверждение, что в поэзии не может быть какой-либо причинной обусловленности изображаемых событий или характеров (т. 14, стр. 150—151). К примеру, если перед нами драма Шекспира, то события в этой драме вовсе не обязательно должны развиваться именно так: при тех же обстоятельствах те же герои могут действовать иначе. Тем самым отрицалась обусловленность действий и характеров обстоятельствами — этот главнейший принцип реализма. Следуя своей логике, Петцольдт заключал: «Нет ни одного исторического события и ни одной драмы, в которой бы мы не могли представить себе участников, действующими при данных психических условиях иначе».[14]

Ленин рассматривает подобные рассуждения Петцольдта с точки зрения философской, замечая: «Перед нами чистейший метафизик, который понятия не имеет об относительности различия случайного и необходимого» (т. 14, стр. 150). Термин «необходимое» (т. е. причинно-обусловленное) в данном контексте был для Ленина столь же уместным при анализе гносеологической природы искусства (отрицаемой Петцольдтом), как в гносеологии вообще. Так в самом ходе рассуждений Ленина вновь подтверждалась познавательная роль искусства, подчинение его общим законам познавательной деятельности человека.

Таков же был ход рассуждений Ленина, когда он подошел к критике Карла Пирсона: и на этот раз Ленин обнаруживает связь положений этого философа-берклианца (касающихся также эстетики) с отрицанием необходимости и причинности. Критикуя Пирсона, Ленин цитирует его слова: «И поэты и материалисты, говорящие о природе как господине

[13] И. Петцольдт. Введение в философию чистого опыта. Перевод с немецкого Г. А. Котляра. СПб., 1909, стр. 68. Подробнее о Петцольдте см. в моей книге «Ленин и проблемы русской литературы конца XIX—начала XX вв» (изд. 3-е, Л., 1956, стр. 226—236).

[14] Перевод Ленина (т. 14, стр. 150—151) с оригинала лейпцигского издания упомянутой книги Петцольдта.

lib.pushkinskijdom.ru

(sovereign) над человеком, слишком часто забывают, что порядок и сложность явлений, вызывающие их восхищение, по меньшей мере, настолько же являются продуктом познавательных способностей человека, как его собственные воспоминания и мысли» (т. 14, стр. 148). Это махистское положение, развивавшееся сторонниками различных реакционных направлений в искусстве, привлекает внимание Ленина с точки зрения характеристики идеалистической гносеологии. «Человек дает законы природе» — в этом, согласно заключению Ленина, смысл критики Пирсоном «поэтов и материалистов», которые считают, что сознание человека отражает порядок и сложность явлений в природе. Ленин пишет, что «кантианско-махистская формула: „человек дает законы природе" есть формула фидеизма» (т. 14, стр. 149), теории, предпочитающей веру науке.

3

Художественное творчество способно давать человеку столь же глубокие и достоверные знания о действительности, как и наука. Учитывая специфические особенности искусства, Ленин вместе с тем рассматривает его в общем ряду различных форм познания, способных дать *аналитически* верную картину жизни, вскрывать причинную обусловленность и закономерность явлений.

Теоретическое обоснование познавательной роли искусства как специфической формы отражения действительности в человеческом сознании Ленин дал одновременно и в книге «Материализм и эмпириокритицизм», и в статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции».

Прямая связь первой из статей Ленина о Толстом с главами «Материализма и эмпириокритицизма», посвященными теории отражения, безусловна. Она подтверждается, между прочим, и следующими фактами. Ленин работал над своим философским трудом во второй половине 1908 года и закончил его в октябре, а статья «Лев Толстой, как зеркало русской революции» написана между 28 августа (дата юбилея Толстого) и 11 сентября (дата опубликования статьи Ленина в «Пролетарии»). Процесс создания статьи о Толстом, таким образом, совпал с ходом работы над «Материализмом и эмпириокритицизмом», и эта статья явилась непосредственным применением важнейших положений теории отражения к освещению литературного творчества. Поэтому в тексте статьи мы встречаемся с *теоретической* постановкой вопроса, связанного с проблемой характера и своеобразия отражения жизни в искусстве: «Сопоставление имени великого художника с революцией, которой он явно не понял, от которой он явно отстранился, может показаться на первый взгляд странным и искусственным. *Не называть же зеркалом того, что очевидно не отражает явления правильно*?» Но далее Ленин указывает, что и сама революция, нашедшая отражение в творчестве и взглядах Толстого, представляет собой чрезвычайно сложное явление: «...среди массы ее непосредственных совершителей и участников есть много социальных элементов, которые тоже явно не понимали происходящего, тоже отстранялись от настоящих исторических задач, поставленных перед ними ходом событий» (т. 15, стр. 179. Курсив мой, — *Б. М.*).

Эти положения представляют собою конкретное применение основных положений теории познания, сформулированных в «Материализме и эмпириокритицизме». Ленин писал в этом труде: «...наше сознание есть лишь *образ* внешнего мира, и понятно само собою, что отображение не может существовать без отображаемого, но отображаемое существует независимо от отображающего» (т. 14, стр. 57). Отсюда следует, что ис-

lib.pushkinskijdom.ru

точником искусства является действительность и что всякое художественное произведение представляет собой ценность лишь постольку, поскольку оно верно отражает жизнь. С таким пониманием отношения искусства к действительности связан и вопрос о роли искусства в познании действительности и в человеческой практике.

Утверждая, что мир и его закономерности вполне познаваемы, что наши знания об окружающем мире являются достоверными знаниями, марксизм-ленинизм вместе с тем отмечает сложность процесса отражения окружающего мира в человеческом сознании. Особенную сложность представляет процесс познания общественных явлений. По словам Энгельса, «уже верное отражение *природы* чрезвычайно трудно; оно оказывается продуктом продолжительной истории опыта... В сфере общественных явлений отражение еще более трудно».[15] О сложности, противоречивости процесса отражения неоднократно писал Ленин, указывая, что отражение «*не есть* простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, *включающий в себя* возможность отлета фантазии от жизни».[16] При анализе литературного произведения лишь сопоставление изображенной художником картины с объектом изображения позволяет установить степень правильности нарисованной картины. С этих методологических позиций Ленин и подошел к освещению Толстого.

Толстой принадлежит к самым сложным явлениям в истории литературы. Противоречия его взглядов, творчества, учения поистине непримиримые, поистине кричащие. Перед ними останавливались в недоумении многие ученые, мыслители, критики, не умея их объяснить, не зная, в чем их корень. И только Ленин на основе теории отражения смог проникнуть в самую суть мировоззрения и творчества Толстого, объяснить Толстого всего целиком, понять источник как замечательно сильных, так и поразительно слабых сторон великого писателя. Сама постановка вопроса, выраженная в заголовке статьи «Лев Толстой, как зеркало русской революции», была тогда необычной, неожиданной. Поэтому, поясняя свою мысль, Ленин выдвигает следующий важнейший теоретический тезис: «... если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях» (т. 15, стр. 179).

В своей статье Ленин исходит из этого тезиса, согласно которому отражение существенных сторон действительности в ее развитии является свойством всякого подлинного художника, качеством реалистического искусства. Вскрывая корни реализма Толстого, Ленин показал, что противоречия во взглядах писателя не случайность, не блуждания только личной мысли: они представляют «действительное зеркало тех противоречивых условий, в которые поставлена была историческая деятельность крестьянства в нашей революции» (т. 15, стр. 183).

Возникает такой вопрос: каким же образом Толстой, будучи графом, помещиком, аристократом по происхождению, отразил с такой полнотой взгляды и настроения крестьянства? Разве писатель, подобно зеркалу, отражает что угодно, независимо от классовой принадлежности? Или же реалистический метод действует автоматически, независимо от мировоззрения? Конечно нет! Точка зрения Ленина решительно противостоит подобного рода идеалистическим воззрениям. Внеклассовой литературы не существует. Но вместе с тем только вульгаризаторы марксизма судят о позиции писателя по его социальному происхождению. Дело в идеях,

[15] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, стр. 377, 378.
[16] В. И. Ленин. Философские тетради, стр. 308.

lib.pushkinskijdom.ru

которые он отстаивает своей литературной деятельностью, в общественном содержании этих идей. Как указал Ленин в статье «Л. Н. Толстой и современное рабочее движение», великий писатель, по рождению и воспитанию принадлежавший к высшей помещичьей знати, «порвал со всеми привычками, взглядами этой среды», перешел на позиции другого класса — патриархального крестьянства и именно потому смог отразить его настроения с такой правдивостью, искренностью и глубиной.

В годы, когда Ленин писал свои статьи о Толстом, он создал ряд работ, посвященных анализу русской революции и ее исторического своеобразия. Характеристики роли крестьянства в революции и противоречивости демократической крестьянской идеологии, которые имеются в этих работах, преломились в ленинском анализе корней и противоречий взглядов, учения и творчества Толстого.

Исходя из своеобразия русской буржуазной демократической революции, Ленин и установил революционную, отражающую чаяния многомиллионного крестьянства сущность могучего толстовского обличения и протеста. Но зорко увидев мужицкий демократизм Толстого, Ленин не оставил в тени и реакционные стороны его идеологии. Только Ленин сумел показать, в силу каких социально-исторических причин Лев Толстой — «горячий протестант, страстный обличитель, великий критик» (т. 16, стр. 295) был вместе с тем проповедником непротивления злу насилием, морального самоусовершенствования как единственного пути спасения человечества.

С теорией отражения связана также трактовка Лениным понятия типического.

Сам термин «типическое» принадлежит не только искусству. Типическое это нечто, обладающее особенностями, свойственными определенной группе явлений. Соответственно тип — это человек, отличающийся чертами, характерными для представителей целой социальной группы, класса и т. д. Ленин пользовался понятием типического и в общем, неспецифическом для искусства смысле, и говоря о художественной литературе.

С этой точки зрения особенно показательны страницы статьи Ленина «Памяти графа Гейдена». Характеризуя Гейдена как «типичного контрреволюционного помещика» (т. 13, стр. 35), раскрывая в таком плане его типические черты, Ленин намеренно отвлекается от его частных, индивидуальных особенностей. Это вполне оправдано спецификой научно-публицистического анализа. В то время как искусство воспроизводит действительность в живых образах, в единстве «общего» и «индивидуального», наука отражает ее в форме абстрактных понятий, общих положений, законов и т. д. Как отметил Ленин в одной из своих работ, «попытка внести в общее понятие все частные признаки единичных явлений» свидетельствует «об элементарном непонимании того, что такое наука» (т. 5, стр. 130). Средства, при помощи которых Ленин срывает маску с графа Гейдена и обнаруживает под личиной «благородных слов и внешнего джентльменства» корыстные стремления и хищные аппетиты крепостников, — это средства научного анализа. Однако этой же цели служат многие произведения художественной литературы. Поэтому вполне естественно, что, характеризуя Гейдена, Ленин вспоминает виднейших представителей критического реализма — Некрасова и Салтыкова-Щедрина, которые «учили русское общество различать под приглаженной и напомаженной внешностью образованности крепостника-помещика его хищные интересы» (т. 13, стр. 40). Но и при этом Ленин говорит о типических особенностях контрреволюционного помещика, отвлекаясь от его индивидуальных черт. Внимание к индивидуальным чер-

lib.pushkinskijdom.ru

там Гейдена в данном случае даже отвлекало бы от определения в облике этого человека самого главного и существенного. Однако далее, продолжая разоблачать Гейдена, Ленин указывает по аналогии на тургеневский образ Пеночкина, в котором (в соответствии с законами реалистического искусства) общие, типические черты помещика слиты с индивидуальными и раскрываются в конкретной ситуации (эпизод жестокой расправы «цивилизованного», «мягкого», «культурного помещика» с Федором). Этот пример, приведенный Лениным, является частным подтверждением его слов, характеризующих специфические особенности раскрытия того или иного явления в художественной литературе: «...тут весь *гвоздь* в *индивидуальной* обстановке, в анализе *характеров* и психики *данных* типов» (т. 35, стр. 141).[17]

Представители различных классов, действуя на общественной арене, *не могут не обнаружить* своих коренных, даже глубоко скрытых свойств и стремлений. Философское обоснование такого рода объективной обусловленности поведения различных социальных типов мы находим во многих работах Ленина. Ленин утверждал, что об истинных помыслах и чувствах реальных личностей можно судить только по одному признаку — по действиям этих личностей. Эти действия закономерно определены типическими условиями, в которых оказывается тот или иной человек в силу своего положения в обществе. Об этом Ленин говорит в статье «В лакейской». Отмечая, что для лакея как социального типа характерно лицемерие, Ленин подчеркивает, что «дело тут именно в социальном типе, а не в свойствах отдельных лиц. Лакей может быть честнейшим человеком, образцовым членом своей семьи, превосходным гражданином, но он неминуемо осужден на то, чтобы лицемерить, поскольку основной чертой его профессии является соединение интересов барина, которому он „обязался“ служить „верой и правдой“, с интересами той среды, из которой рекрутируется прислуга» (т. 29, стр. 502).

В показе объективной обусловленности поведения тех или иных людей заключается и *аналитическая* сила, и сила воздействия реалистического искусства, изображающего типические характеры в типических обстоятельствах. Все это говорит о том, что специфичность воплощения типического в художественной литературе нисколько не находится, *с точки зрения гносеологии,* в каком-либо противоречии с задачами, которые ставит анализ характерных, существеннейших свойств того или иного типа или явления средствами науки. Общеизвестны слова Маркса о том, что произведения английских реалистов XIX века разоблачили миру больше политических и социальных истин, чем это сделали все буржуазные политики, публицисты и моралисты, вместе взятые. По словам Энгельса, Бальзак в «Человеческой комедии» дал исторически верную картину французского общества с 1816 по 1848 год, позволяющую узнать его даже в смысле экономических деталей больше, чем из книг всех специалистов-ученых того времени. Показательно также место, которое занимает художественная литература в работах Ленина: художественные произведения и образы менее всего являются в них иллюстрациями, они входят в систему доказательств как результаты постижения сложных жизненных явлений средствами искусства. Так, Ленин широко использовал в своих трудах 90-х—начала 900-х годов произведения писателей-реалистов, в которых были вскрыты процессы разорения де-

[17] Напомним, что это замечание сделано в письме Ленина к Инессе Арманд по поводу задуманной ею работы, посвященной вопросам любви и брака. Арманд делала свои выводы на основе «казусов», «индивидуальных случаев», в то время как, по мнению Ленина, следовало исходить из анализа классовых отношений и классовых типов.

lib.pushkinskijdom.ru

ревни, отмирания патриархального крестьянского быта и повсеместное развитие капитализма (Г. Успенский, Мамин-Сибиряк, Вересаев и др.). Успенского Ленин ценил за то, что писатель проницательно увидел такие изменения в мировоззрении патриархального крестьянина, которые отрицали тогда знатоки и исследователи деревенского быта! А в одном из набросков по вопросам экономики Ленин сопоставил изображение Успенским капиталистических отношений в деревне со взглядами Энгельса.[18] О преимуществах народников-беллетристов по сравнению с народниками-публицистами Ленин писал в работе «Экономическое содержание народничества». В своей критике и публицистике народники всячески доказывали прочность «мира», «общины», «устоев», в то же самое время художественные произведения народников изображали разложение этих «устоев» и классовую борьбу в деревне: так сталкивалась отвлеченная, безжизненная народническая догма с живым воспроизведением жизни, которая приводила зорких наблюдателей ее к выводам, противоположным этой догме. О том, что в литературе Ленин ценил аналитическое художественное раскрытие сложнейших исторических процессов, свидетельствует и его позднейший отзыв о романах Анри Барбюса «В огне» и «Ясность»: «Превращение совершенно невежественного, целиком подавленного идеями и предрассудками обывателя и массовика в революционера именно под влиянием войны показано необычайно сильно, талантливо, правдиво» (т. 29, стр. 470).

Использование Лениным отдельных художественных образов, вернее сам принцип использования, свидетельствует об их прямой соотнесенности с научными обобщениями. Известен рассказ Н. К. Крупской о том, как у Ленина возникло одно из его любимых образных определений борьбы нового со старым. Крупская рассказывает: «У Льва Толстого есть одно замечательное описание весны в лесу, в „Анне Карениной". Пробиваются самые первые ростки травы, и вот стоит Левин, отправившийся с ружьем на охоту, и видит, как шевельнулся иссохший лист, толкнул его пробившийся сквозь зелень молодой росток травы. Как-то говорили мы с Ильичом об этом листе у Толстого, потом Ильич не раз употреблял выражение „ростки новой жизни"».[19]

Действительно, о «ростках новой жизни» Ленин говорил не раз, характеризуя процесс революционного развития жизни, рождения новых ее форм, побеждающих старое, отмирающее.

Значит ли все это, что подчеркивание гносеологической сущности искусства, общей с наукой, лишает искусство специфичности? Нисколько! Специфичность искусства (одной из особенностей которого является единство типического и индивидуального) обусловливает ряд его преимуществ: являясь, так же как и наука, средством познания и преобразования жизни, оно обладает вместе с тем огромной силой эстетического и эмоционального воздействия. Благодаря образности, этой специфической особенности художественного творчества, действительная сущность людей, их психология, их отношения, их действия и поступки предстают с исключительной яркостью и непосредственностью: читая художественные произведения, мы словно видим изображаемую жизнь. Сочетанием живописности с аналитическим взглядом на мир реалистическое искусство достигает в раскрытии тех или иных явлений степени научной достоверности, усиливаемой эстетической оценкой всего, что входит в сферу внимания художника.

---

[18] Ленинский сборник, т XIX, стр. 279.

[19] Н. К. Крупская. Счет подрастающих поколений. «Литературная газета», 1933, № 22, 11 мая.

lib.pushkinskijdom.ru

4

Ценнейшие теоретические указания находим мы в работах Ленина и для изучения проблемы взаимоотношения «объективного» и «субъективного», роли личности в процессе отражения действительности в искусстве. Проблема эта имеет значение исключительно важное, особенно если учесть те методологические шатания, которые время от времени проявляются в литературоведении и критике при ее освещении.

Порой еще встречается в критике вульгарно-социологическое принижение роли неповторимо своеобразной индивидуальности художника в создании верной и вместе с тем впечатляющей, яркой, эмоционально окрашенной картины жизни. Некоторые критики-вульгаризаторы смешивают *субъективность* (без которой Белинский не мыслил возможности высокого искусства) с *субъективизмом* и готовы в самой постановке вопроса о «субъекте отражения» или, скажем, об эстетической оценке писателем изображаемой действительности видеть нечто зловредное и требующее немедленной сигнализации об опасности скатывания в идеализм.[20] С другой стороны, встречаются и действительно субъективистские тенденции в эстетике, игнорирование объективной социальной обусловленности личности художника и его творчества, абсолютизирование эмоциональной сферы в художественном творчестве. Встречается непонимание того, что эстетическая оценка — это оценка объективно существующих качеств явления и что одни только эмоции без осознания объективной сущности изображаемого не приведут ни к реалистическому воссозданию событий, ни к глубокому раскрытию внутреннего мира героев. Ленинская теория отражения дает прочную теоретическую основу для критики ошибок и первого, и второго рода.

Выше мы говорили о ряде выводов, которые следуют для анализа отношения искусства к действительности из ленинской критики субъективно-идеалистической гносеологии, рассматривающей мир как «комплекс ощущений» и т. п. Однако разоблачая попытки оторвать субъект познания от объекта, утверждая способность человека познать действительность во всей полноте и всесторонности, Ленин подчеркивал *активность* его в процессе познания, его горячую заинтересованность, которая проявляется и в самом этом процессе, и в результатах. По определению Ленина, объективист, «доказывая необходимость данного ряда фактов, всегда рискует сбиться на точку зрения апологета этих фактов». Материалист же «вскрывает классовые противоречия и тем самым *определяет свою* точку зрения» (т. 1, стр. 380. Курсив мой, — *Б. М.*).

С действенным характером человеческого познания связан и обоснованный Лениным принцип партийности идеологии и принцип партийности литературы. В статье «Партийная организация и партийная литература» Ленин сформулировал этот принцип как обусловленный объективными законами общественного развития («жить в обществе и быть свободным от общества нельзя») и вместе с тем как сознательную социалистическую идейность писателя, как слияние художественной индивидуальности с самым передовым движением современности, с пролетариатом, с партией, с борьбой за коммунизм. Этой борьбе писатель свободно, в силу внутреннего тяготения отдает свои силы, дарование.

---

[20] Такие критики должны бы учитывать, что за подобные взгляды хватаются фальсификаторы марксизма вроде Г. Фалька, который в книге «Die Weltanschauung des Bolschewismus» утверждает, что согласно ленинской теории отражения «наше восприятие представляет собой не что иное, как фотографирование», а способность ощущения это «фотоаппарат» (подробнее см.: Т. Ойзерман. Великий образец критики идеализма. «Коммунист», 1959, № 5, стр. 38—39).

lib.pushkinskijdom.ru

В ходе познания жизни человек проявляет свои стремления, эмоции, практические цели — вот одна из главных сторон ленинской гносеологии. Ленинская теория познания направлена не только против субъективистов, но и против вульгаризаторов материализма, считающих, что отражение мира в человеческом сознании происходит механически, без сложной переработки впечатлений, без проявления активной позиции познающего субъекта. Ленин, анализируя процесс познания, показывает, как в этом процессе возникает субъективный образ объективного мира.

В ходе познания явлений и преобразующей жизнь деятельности человека возникает сложная гамма чувств, переживаний, развертывается все богатство эмоций. Ленин говорил, что «без „человеческих эмоций" никогда не бывало, нет и быть не может человеческого *искания* истины» (т. 20, стр. 237). Но тем более, конечно, не может быть искусства.

Когда у нас говорят о статьях Ленина, посвященных Толстому, то, верно подчеркивая в них основной тезис — об отражении Толстым противоречий объективно-исторического развития, не обращают, однако, должного внимания на то, как Ленин оценивает субъективные особенности этого отражения в творчестве Толстого. А между тем Ленин акцентирует их очень энергично: «замечательно сильный, непосредственный и искренний протест» (т. 15, стр. 180); «его горячий, страстный... беспощадно резкий протест»; «его непрестанное, полное самого глубокого чувства и самого пылкого возмущения, обличение»; «горячий протестант, страстный обличитель» (т. 16, стр. 294); критика Толстого отличается «силой чувства», «страстностью, убедительностью, свежестью, искренностью, бесстрашием» (т. 16, стр. 301). Все эти индивидуальные особенности Толстого вызваны той позицией, которую он занял в современной ему действительности как выразитель настроений многомиллионного крестьянства.

Этот ленинский метод анализа противостоит разнообразным антимарксистским концепциям.

Ленин вскрыл в 90-е годы порочность «субъективной социологии» народников, которые игнорировали объективные закономерности исторического развития, говоря, что общественные отношения можно переделать по своему, произвольно и умозрительно избранному идеалу.[21] В противоположность этой идеалистической теории Ленин в работе «Что такое „друзья народа" и как они воюют против социал-демократов?» развил положение Маркса о том, что перемену в юридических, политических, религиозных, художественных и философских, словом — идеологических формах следует объяснять, исходя из противоречий материальной жизни. Вместе с тем Ленин тогда же подчеркивал, что детерминизм, т. е. объективная обусловленность и необходимость поступков, «нимало не уничтожает ни разума, ни совести человека, ни оценки его действий». Идея детерминизма нисколько не ведет к недооценке роли личности. «...История вся слагается именно из действий личностей, представляющих из себя несомненно деятелей», — говорил Ленин (т. 1, стр. 142). Но здесь же Ленин показал разницу в трактовке личности субъективными социологами — народниками, с одной стороны, марксистами — с другой. «Народник уверяет, что он — реалист, — писал Ленин. — „Историю делают живые личности", и я, мол, и начинаю с „чувств" кустаря, отрицательно

[21] Следует подчеркнуть, что «субъективная социология» была для народников универсальной программой. Так, Н. К. Михайловский отметил, что эта программа представляет собой «общий фон, на котором рисовались узоры лирики, беллетристики, критики, философии, истории» (Н. К. Михайловский. Литературные воспоминания, т. I, стр. 345).

lib.pushkinskijdom.ru

настроенного к современному порядку, и с помыслов его об устройстве порядков лучших, а марксист рассуждает о какой-то необходимости и неизбежности; он мистик и метафизик» (т. 1, стр. 388). Ленин разъясняет, что марксист имеет дело с *живыми, действительными* личностями, с *действительными* помыслами и чувствами людей и с результатами их деятельности, в то время как народник берет за исходный пункт «куклу», которой и начиняет голову «своими собственными „помыслами и чувствами“» (т. 1, стр. 388).

Критикуя народнические субъективно-идеалистические представления о роли личности, народническую теорию «героя» и «толпы», Ленин всегда обращал внимание на огромное жизненное значение марксистской постановки этого вопроса. Он говорил, как важна для революции проблема воспитания сильной героической личности, не отделяющей себя от народа, а целиком преданной массам. В передовой статье первого же номера газеты «Искра» он призывал воспитывать «людей, посвящающих революции не одни только свободные вечера, а всю свою жизнь» (т. 4, стр. 345). В другой статье (1901 год) Ленин, говоря о героях-пролетариях, борцах с самодержавием, писал: «...сто крат заслуживает название героя тот, кто предпочитает лучше умереть в прямой борьбе с защитниками и оберегателями этого гнусного порядка, чем умирать медленной смертью забитой, надорванной и покорной клячи» (т. 5, стр. 13).

Прославляя героизм борцов за благо народа, Ленин впоследствии вскрыл реакционность субъективно-идеалистической трактовки роли личности веховцами. Авторы сборника «Вехи» — этой энциклопедии либерального ренегатства — видели в деятельности представителей демократической русской культуры лишь выражение чисто индивидуальных, субъективных настроений и чувств. В частности, знаменитое письмо Белинского к Гоголю оценивалось веховцами как «выражение интеллигентского настроения». Разоблачая этот реакционно-идеалистический «метод», Ленин писал: «Или, может быть, по мнению наших умных и образованных авторов, настроение Белинского в письме к Гоголю не зависело от настроения крепостных крестьян?» (т. 16, стр. 108). Отражение чаяний и настроений народа — вот что, по Ленину, определяет историческую ценность действий личности, ее роль.

Одновременно с разоблачением субъективно-идеалистических теорий о роли личности в их различных вариантах Ленин подверг критике в своем труде также вульгарно-социологические подделки под марксизм. Раскрывая в «Материализме и эмпириокритицизме» сущность методологии русских эмпириокритиков, их попытки применять свой принцип к изучению идеологических явлений, Ленин показал, что Богданов и его единомышленники — это, по существу, Бюхнеры и Дюринги наизнанку. «Они желали бы быть материалистами вверху, они не умеют избавиться от путаного идеализма внизу! — писал Ленин. — „Наверху“ у Богданова — исторический материализм, правда, вульгарный и сильно подпорченный идеализмом, „внизу“ — идеализм, переодетый в марксистские термины, подделанный под марксистские словечки» (т. 14, стр. 316). Эта характеристика полностью относится и к подходу богдановцев к искусству: и здесь сказался вульгарный материализм, «подпорченный идеализмом».

Богданов и его единомышленники, говоря о художественном творчестве, нигилистически третировали и принижали роль личности в пресловутом процессе коллективного творчества. В статье «Мистицизм и реализм нашего времени» (напечатанной в подвергнутых Лениным резкой критике ревизионистских «Очерках по философии марксизма») Базаров пишет: «Только социализм создаст тот бич, которым, наконец,

lib.pushkinskijdom.ru

будут изгнаны из познания бесчисленные „я", — эти „торгующие в храме" общечеловеческого безличного творчества». Базаров, как и другие махисты, придерживался теории полной ликвидации при социализме возможностей для развития индивидуальности, теории, объективно смыкавшейся с измышлениями отъявленных реакционеров. Отвергая точку зрения, согласно которой «основа всякого искусства, всякого стиля есть неповторяемая личность художника», Базаров защищает другую крайность: индивидуальные особенности — это «самое малоценное в художнике», «на высших проявлениях гения в художественном творчестве лежит всегда печать безличности».[22] Такова метафизическая, антидиалектическая постановка вопроса о роли индивидуальности в художественном творчестве.

Такая же точка зрения проводилась А. А. Богдановым (который впоследствии стал одним из руководителей Пролеткульта). Касаясь роли деятелей культуры, он стремился лишить их каких-либо черт индивидуального своеобразия. С большим неудовольствием говорит он о том, что «великие мыслители, великие поэты, великие художники прошлого в непрерывной смене поколений вырастают в глазах людей в какие-то титанические фигуры».[23]

Свои взгляды Богданов развивал и пропагандировал в разнообразных вариантах и формах и, в частности, в фантастическом романе «Красная звезда». В этом произведении (написанном, как иронически заметил Ленин, «по рецепту»: «тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман») [24] Богданов, между прочим, рисовал в совершенно извращенном виде картину искусства в будущем социалистическом обществе. Аллегорическое изображение этого общества — нарисованная в романе жизнь на Марсе. Роман пронизан идеей растворения индивидуальности в «коллективном опыте». Как утверждает герой Нэтти, марсианское (т. е. «социалистическое») общество «безлично» и «хранит то, что сделано общей работой». Другой герой романа, Энно, утверждает, что марсиане ставили памятники своим великим людям только в «доисторические времена», теперь они ставят памятники только «великим событиям». Богданов устами Леонида утверждает, что в социалистическом обществе искусство, являющееся «концентрацией жизни», не есть особая отрасль человеческой деятельности, а «рассеивается повсюду рядом с жизнью». В разговоре с Леонидом в музее искусства Энно говорит: «Эстетика могучих машин и их стройного движения приятна нам в ее чистом виде, и очень мало таких произведений искусства, которые вполне гармонировали бы с нею, нисколько не рассеивая и не ослабляя ее впечатлений». Содержанием литературы являются не людские страсти, не мир человеческих переживаний, а лишь борьба со стихийными силами природы.

Как известно, ряд этих идей Богданов, будучи после Октября руководителем Пролеткульта, пытался проводить в практике этой организации, эти же идеи нашли отражение затем в статьях и выступлениях некоторых рапповских вульгаризаторов и принесли немалый вред развитию пролетарской литературы. Характерна в этом отношении статья одного из теоретиков Пролеткульта Плетнева «На идеологическом фронте», напечатанная в «Правде» 27 сентября 1922 года, она вся была испещрена ироническими и возмущенными пометками Ленина.[25] В этой статье

[22] Очерки по философии марксизма, стр. 63.
[23] А. Богданов. Из психологии общества. Изд. 2-е, 1906, стр. 161.
[24] В. И. Ленин. Письма к родным. Партиздат, 1934, стр. 318.
[25] Сохранилась в архиве Ленина. См.: Ленин о литературе и искусстве. Гослитиздат, М., 1957, стр. 497.

lib.pushkinskijdom.ru

мы находим и утверждение, что «в творчестве искусства производственный процесс в целом» — основное его содержание, что художник должен быть одновременно производственным рабочим, что изображение личности должно заменяться картинами «массовых движений» и т. д. Статья Плетнева была оценена Лениным как «фальсификация исторического материализма» (т. 35, стр. 475).

Всякое принижение роли личности, человеческой индивидуальности было глубоко враждебно Ленину. В статье «Партийная организация и партийная литература» он писал: «...в этом (литературном, — *Б. М.*) деле безусловно необходимо обеспечение бо́льшего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию» (т. 10, стр. 28). Но в этой же статье Ленин вскрыл всю вредоносность буржуазно-анархических взглядов, согласно которым будто бы возможна «абсолютная свобода» писателя, «абсолютно-индивидуальное творчество» в смысле изоляции от общества, от политики. Но и партийность литературы, т. е. сознательная социалистическая идейность ее, не есть результат стихийного процесса художественного развития. Ленин в полной мере это учитывал, когда говорил о необходимости руководить этим процессом, активно влиять на него, добиваясь, чтобы литература служила народу, миллионам трудящихся.

5

В этой работе мы не ставим перед собою задачу охватить все вопросы, связанные с трактовкой Лениным проблемы «искусство и действительность». В заключение коснемся, однако, еще одной стороны этой проблемы — категории прекрасного.

Прекрасное как эстетическое свойство явлений и предметов и одновременно как оценка их объективных качеств воплощается не только в искусстве: оно является элементом человеческой практики вообще. В трудах и выступлениях Ленина содержится множество эстетических оценок различных сторон действительности, исторического развития. В особенности яркую эстетическую оценку как прекрасного в жизни получает у Ленина все, связанное с революционной борьбой за социализм. В 1905 году Ленин призывал показать массам «во всем его величии и во всей его прелести наш демократический и социалистический идеал» (т. 9, стр. 93).

О революции Ленин говорил как о высшем проявлении духовной красоты народа, как о самых прекрасных страницах истории. «Революции — праздник угнетенных и эксплуатируемых» (т. 9, стр. 93). Одновременно резко отрицательную эстетическую оценку Ленин дает всем, кто боится революционных бурь, отстраняется от острой борьбы, кто предпочитает могучему и прекрасному революционному «вихрю» в истории быстроту «гужевой перевозки» (т. 10, стр. 226).

В своих статьях Ленин широко использовал образы фольклора и русской революционной поэзии, характеризуя при помощи метафор бури, грозы, вихря, бурного моря борьбу восставшего народа за свое освобождение, противопоставляя «небо», к которому рвутся герои, «земле», к которой в это время панически прижимаются мещане. В статье «Перед бурей» (1907 год) Ленин переводит мотивы горьковской «Песни о буревестнике» на язык политической борьбы: «...пролетариат готовится к борьбе, дружно и бодро идет навстречу буре, рвется в самую гущу битвы. Довольно с нас гегемонии трусливых кадетов, этих „глупых пингвинов“, что „робко прячут тело жирное в утесах“». Статья заканчивается призывом: «Пусть сильнее грянет буря!» (т. 9, стр. 117). Так

lib.pushkinskijdom.ru

сближалось прекрасное в жизни и в искусстве в сознании Ленина.

С точки зрения гносеологической такое понимание прекрасного коренится в закономерностях познания человеком окружающего мира. В этом плане существен ряд мыслей, высказанных в «Материализме и эмпириокритицизме». Махисты считали окружающий мир со всеми его качествами, так же как и оценки человеком этого мира, «комплексом ощущений». Они, как отметил Ленин, «любят декламировать на ту тему, что... считают мир... полным звуков, красок и т. д., в то время, как для материалистов, дескать, мир мертв, в нем нет звуков и красок». Между тем для «материалиста, — утверждал Ленин, — мир богаче, живее, разнообразнее, чем он кажется...» (т. 14, стр. 116). С презрением писал Ленин о таком буржуазном теоретике, как Ганс Корнелиус, утверждавшем, что материализм будто бы превращает человека в автомат. Об итоге книги Корнелиуса «Введение в философию», где жизненная практика как нечто «временное», «преходящее» противопоставлялась «вечным» и «неизменным» понятиям морали и красоты, Ленин писал: «...воспитание (очевидно, молодежи, оглупляемой этим мужем науки) необходимо не только для деятельности, но „прежде всего“ „воспитание для почтения (Ehrfurcht) — не перед временными ценностями случайной традиции, а пред нетленными ценностями долга и красоты, перед божеским началом (dem Göttlichen) внутри нас и вне нас“» (т. 14, стр. 206). Противопоставление прекрасного объективной реальности и проповедь «незаинтересованности» эстетического наслаждения характерны и для писаний махиста Петцольдта, о критике которого Лениным мы говорили выше. Критерий прекрасного, как утверждает этот философ, абсолютно субъективен, не зависит от жизни. Идеалом человеческого существования является для него «устойчивость»: в «тенденции к устойчивости» он видел основу построения теории познания, этики и эстетики. Ленин показал, в чем заключается сущность этой «тенденции»: в ней со всей отчетливостью отразилась идеология сторонника застоя в обществе, врага революции. Изложенные Петцольдтом основы «этики, эстетики и формальной теории познания» Ленин охарактеризовал как «беспредельное тупоумие мещанина, самодовольно размазывающего самый истасканный хлам под прикрытием „новой“, „эмпириокритической“ систематизации и терминологии» (т. 14, стр. 308).

Любопытно, что в той же книге Петцольдта, которую Ленин подверг уничтожающей критике, содержалось обоснование эстетики безобразного, доказывалась возможность положительной эстетической характеристики того, что кажется уродливым. В этом есть своя логика: ведь для Петцольдта, как и для всякого субъективного идеалиста, «эстетический комплекс» — это «все, что человек рассматривает или привык рассматривать с эстетической точки зрения, то есть без теоретических или практических мотивов».[26] Поэтому, уверяет Петцольдт, путем «упражнений» можно и не воспринимать уродливое как таковое. Подобного рода теоретизирование явилось отдаленной подготовкой того нигилистического отрицания прекрасного и красоты, которое имело место в модернистском псевдоискусстве и влияние которого проявилось и в России. Известно, с каким возмущением Ленин говорил в беседе с К. Цеткин об этих «ниспровергателях» истинно прекрасного.

В критике разновидностей новейшего идеализма и его проявлений также в эстетической области Ленин, продолжая и развивая учение Маркса и Энгельса, опирался вместе с этим на русскую материалистиче-

[26] И. Петцольдт. Введение в философию чистого опыта, стр. 201.

lib.pushkinskijdom.ru

скую традицию и прежде всего на Чернышевского. Характерно, что Ленин приложил к книге «Материализм и эмпириокритицизм» специальное добавление, озаглавив его: «С какой стороны подходил Н. Г. Чернышевский к критике кантианства?» Ленин обращает здесь внимание читателей на предисловие Чернышевского к третьему (предполагавшемуся) изданию «Эстетических отношений искусства к действительности». Он отмечает, между прочим, что «для Чернышевского, как и для всякого материалиста, предметы, то есть, говоря вычурным языком Канта, „вещи в себе", *действительно* существуют и *вполне* познаваемы для нас, познаваемы и в своем существовании, и в своих качествах, и в своих действительных отношениях» (т. 14, стр. 345). Эту характеристику Чернышевского можно отнести и к его пониманию прекрасного. Он дал материалистическую трактовку искусства как одной из форм человеческого познания и показал несостоятельность «фанатического идеализма» в эстетике, который требовал в искусстве «чистой» красоты, очищенной от «низменной действительности». В этом громадная заслуга Чернышевского, хотя ограниченность домарксовского материализма не позволила ему связать проблему отношений искусства к действительности с объективными закономерностями общественного развития.

«Точка зрения жизни, практики должна быть первой и основной точкой зрения теории познания», — говорил Ленин (т. 14, стр. 130). В этом заключена сущность отношения Ленина и к искусству, его понимания законов и задач художественного творчества. «Точка зрения жизни» означала для Ленина одновременно и познание окружающего мира, и борьбу за его революционную переделку. «Точка зрения жизни» является определяющей также для социалистического искусства, которое служит народным массам, «должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их».[27] Это определение по-ленински точное и полное: отражая чувства, разум и стремления народа, идейно вооружая и вдохновляя его, искусство выполняет свою неоценимую историческую миссию.

[27] Ленин о культуре и искусстве. Гослитиздат, М., 1957, стр. 583.

lib.pushkinskijdom.ru

В. ГУСЕВ

В. И. ЛЕНИН О НАРОДЕ И ПРОБЛЕМЫ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Советская фольклористика исходит из ленинского указания изучать народно-поэтическое творчество «под социально-политическим углом зрения».[1] В коллективных трудах по истории фольклора в методологическом плане формулируются некоторые вопросы, вытекающие из критики В. И. Лениным народничества, из ленинского учения о двух культурах в каждой национальной культуре, из характеристики русского патриархального крестьянства, содержащейся в статьях Ленина о Л. Толстом.[2] Однако в историографическом аспекте наследие В. И. Ленина не стало до сих пор предметом специального анализа ни в работах по истории фольклористики, ни в исследованиях, посвященных теме «Ленин и фольклор». Лишь в кандидатской диссертации А. Д. Соймонова некоторые мысли В. И. Ленина рассмотрены в связи с критикой фольклоризма народников.[3] Между тем как раз сопоставление взглядов В. И. Ленина на народ и его идеологию с соответствующими положениями, господствовавшими в современной ему науке, поможет выяснить значение ленинского наследия для изучения художественного творчества народных масс.

1

Мы не встретим в трудах Ленина специальных высказываний о фольклоре, но, не говоря уже об общеметодологическом значении для фольклористики его научно-теоретической деятельности, некоторые ленинские идеи имеют самое непосредственное отношение к науке о народном поэтическом творчестве; они наряду с высказываниями Маркса и Энгельса об искусстве сыграли решающую роль в формировании нового, отличного от буржуазной фольклористики взгляда на искусство народных масс.

До сих пор в научной литературе не раскрыто значение ленинских определений слова «народ» для выяснения социальной сущности фольклора, между тем как это понятие в фольклористике является исходным и так или иначе формулировалось в трудах русских дореволюционных исследователей народной поэзии.

---

[1] В. Д. Бонч-Бруевич. В. И. Ленин об устном народном творчестве. «Советская этнография», 1954, № 4, стр. 118.

[2] Русское народное поэтическое творчество, т. I. Очерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XVIII веков. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 67—79; Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов. Под общей редакцией П. Г. Богатырева. Изд. 2-е, М., 1956, стр. 32—37; Українська народна поетична творчість, т. I. Київ, 1958, стр. 25—37.

[3] А. Д. Соймонов. Борьба за передовые традиции народного поэтического творчества в русской науке и искусстве конца XIX в. Автореферат. Л., 1958, стр. 5—7.

lib.pushkinskijdom.ru

Следует признать, что всей домарксистской фольклористике было чуждо четкое социологическое определение своего предмета изучения. Недифференцированный подход к народной поэзии был характерен и для русской дореволюционной фольклористики-даже в том случае, когда под фольклором подразумевалось художественное творчество «простонародья» или «низших слоев» нации.[4]

В трудах ряда крупных русских исследователей конца XIX—начала XX века уже обнаруживается неудовлетворенность расплывчатыми определениями народной поэзии, принятыми в фольклористике. В этом отношении очень характерна критика В. Миллером устоявшихся представлений о народе как о сплошной массе и народной поэзии как поэзии всего народа, целиком возникшей якобы тогда, «когда народ еще не распадался на классы и сословия».[5] Но эта критика приводит самого В. Миллера лишь к отрицанию «коллективного творчества массы» и к преувеличению роли профессиональных творцов.[6] Еще дальше в этом направлении пошел Келтуяла, взгляды которого претерпели известную эволюцию. В первой части «Курса истории русской литературы», вышедшей в свет в 1906 году, он создал эклектическую концепцию фольклора. Здесь Келтуяла признавал наряду с «общенародным устным творчеством» и «классовое устное творчество», а также сохранение общенародного творчества только в «подчиненной массе населения».[7] В отличие от В. Миллера Келтуяла не отрицал еще «коллективного характера» фольклора,[8] но уже многое в нем относил по происхождению к княжеско-дружинному творчеству.[9] Во второй книге своего курса (1911 год) и особенно во втором его издании Келтуяла окончательно формулирует свою пресловутую теорию аристократического происхождения фольклора. Здесь он развивает классовую концепцию культуры и искусства, но одновременно решительно отводит от себя подозрения в принадлежности к марксизму.[10] Употребляя слово «народ» в значении нация, Келтуяла подчеркивает, что народ в этом смысле «состоит из двух классов: правящего и народной массы, называемой народом в узком смысле слова. Эти два класса, — продолжает Келтуяла, — в свою очередь распадающиеся на отдельные группы, во всех отношениях неравномерны друг другу...» [11] Признание классовой структуры общества, однако, не ведет автора к правильным выводам о социальной сущности фольклора. Келтуяле чужд демократический пафос русских просветителей и даже народников, которых он высмеивает и которым сознательно противопоставляет свою откровенно буржуазную концепцию.[12] По утверждению Келтуялы, «народ-

[4] Как известно, русские революционные демократы, выражавшие идеологию «самых широких масс» и прежде всего крепостных крестьян (В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 108), значительно ближе, чем буржуазные ученые, подошли к верному толкованию понятия «народ» в феодальном обществе и социальной сущности народной поэзии как искусства трудящихся. Тем не менее и они не могли до конца постичь классовую природу народа, их понимание народа по историческим причинам устарело для эпохи конца XIX—начала XX века, а в их определениях народной поэзии отсутствует четкая научная терминология. В настоящей статье нет необходимости подробно останавливаться на этом вопросе.

[5] Всеволод Миллер. Очерки русской народной словесности. Былины. М., 1897, стр. 22.

[6] Там же, стр. 24, 32 и др.

[7] В. А. Келтуяла. Курс истории русской литературы, ч. I, кн. 1. СПб., 1906, стр. 92.

[8] Там же, стр. 89—91.

[9] Там же, стр. 350—351, 360.

[10] В. А. Келтуяла. Курс истории русской литературы, ч. I, кн. 1. Изд. 2-е, СПб., 1913, стр. XVIII—XXI.

[11] Там же, стр. VII.

[12] Там же, стр. III—VI.

lib.pushkinskijdom.ru

ной массе мудрено было выступить на исторической арене в качестве творца культуры, поэзии, идей и т. д.».[13] Соответственно и «все роды и виды устного творчества зародились не в народной массе, а в ее верхах, в среде аристократической».[14] Последовательно выраженная реакционно-буржуазная концепция культуры привела Келтуялу к полному отрицанию творческих способностей народных масс и фольклора как коллективного искусства народа.

Своего рода компромиссную позицию по отношению к В. Миллеру и Келтуяле занял П. В. Владимиров. Выступая против представлений о народной поэзии как «коллективном творчестве целого народа, разумея под последним простонародье»,[15] Владимиров полагал, что в процессе создания фольклора «участвовал весь народ, все сословия», но не в смысле коллективного творчества, а в смысле участия в этом процессе «выдающихся личностей» всех сословий.[16] Поэтому и по своему содержанию фольклор представляет собою отражение «общих интересов» и «исторической жизни» всего народа в обычном буржуазном значении этого слова, т. е. всей нации.[17]

Таким образом, попытка принять во внимание факт классовой природы народной поэзии заводила буржуазную фольклористику в тупик и неизбежно возвращала к традиционному взгляду на фольклор как общенациональное искусство (при этом речь у буржуазных исследователей шла вовсе не о возможности использования фольклора господствующими классами и не о том, что фольклор мог стать достоянием национальной культуры).

Не удивительно, что ряд буржуазных ученых вообще отказывается от употребления определения «народная поэзия» по отношению к фольклору. Келтуяла сделал это по принципиальным соображениям.[18] Ввиду безнадежной путаницы в употреблении понятия «народ» к этому же склонялись и другие исследователи, например М. Н. Сперанский.[19] Правда, последний в отличие от Келтуялы и Владимирова считал, что фольклор «словесность не столько народная, сколько простонародная», основывая это различие, впрочем, лишь на степени образованности: «...это — литература прежде всего людей безграмотных или малограмотных».[20] Сохраняя наивно-демократический взгляд на фольклор, Сперанский в то же время не признавал его «коллективности», считая вслед за В. Миллером, что фольклорные произведения суть «результат профессионального творчества».[21] Сперанский, как и многие другие буржуазные фольклористы, не мог понять диалектический характер связи коллективного и индивидуального творчества в фольклоре, противопоставлял одно другому. В отличие от ранних, романтических концепций буржуазной фольклористики, абсолютизировавших коллективное (безличное) творчество, многие деятели русской фольклористики конца XIX—начала

---

[13] Там же, стр. VIII.

[14] Там же, стр. XI. Само по себе признание Келтуялой классовой структуры общества и даже борьбы классов (там же, стр. 23), как известно, вполне укладывается в рамки домарксовой социологии и необходимо было Келтуяле в конечном счете для того, чтобы признать «нормальный» характер существующего порядка в классовом обществе (см. стр. XXXV).

[15] П. В. Владимиров. Введение в историю русской словесности. Киев, 1896, стр. 55.

[16] Там же, стр. 57, 71 и др.

[17] Там же, стр. 57.

[18] В. А. Келтуяла. Курс истории русской литературы, ч. I, кн. 1. Изд. 2-е, стр. XII.

[19] М. Сперанский. Русская устная словесность. М., 1917, стр. 1.

[20] Там же, стр. 5.

[21] Там же, стр. 167—169.

lib.pushkinskijdom.ru

XX века абсолютизировали другое — личное начало, индивидуальный творческий акт, что и вело их к полному отрицанию коллективности.

Итак, смутно сознавая неудовлетворительность установившихся в фольклористике определений народной поэзии, русские буржуазные ученые не были в состоянии постичь подлинную социальную сущность фольклора и его творческую природу.

Для народнической публицистики и литературной критики 70—90-х годов вопрос о народе был кардинальным, но, как известно, если революционное народничество 70-х годов, искренне заблуждаясь относительно путей развития России, апеллировало к трудовому крестьянству, то либеральные народники конца XIX—начала XX века оказывались сторонниками «широких точек зрения» на народ, затушевывали «посредством сладеньких фраз классовое расчленение современного общества»,[22] смыкаясь тем самым с либеральной буржуазией. Для народничества было характерно отождествление понятий «народ» и «крестьянство», причем последнее воспринималось многими народниками как единое целое, процесс классовой дифференциации русского крестьянства ими игнорировался. Весьма знаменательна в этом отношении следующая народническая декларация: «В России никогда не было никаких сословных сил, кроме единой и нераздельной народной деревенской массы».[23] Исходя из идеалистического представления о народе, народники и фольклор воспринимали как социально целостное творчество крестьянства. Любопытно, что даже молодой Плеханов, разделяя еще народнические иллюзии, пытался интерпретировать фольклор как выражение «общинного духа» и «непосредственного чувства» социализма, которые «насквозь пронизывают» русского крестьянина.[24] Народники смотрели на пролетариат как на отрицательную величину, а потому и рабочую поэзию зачастую расценивали как искажение подлинно народной поэзии. В этом смысле характерно общее заключение, которое делает автор одной из статей в «Русском богатстве»: «В тех случаях, где песни не коснулась тлетворная рука „фабричной“ эстетики, там текст имеет всю прелесть народного творчества, отражая духовную жизнь народа... Но лишь в песню вкралась „фабрика“, — песня потеряла все и стала просто отвратительной».[25]

Лучшие представители буржуазной демократии конца XIX века стремились вникнуть в социальную сущность понятия «народ». Наше внимание в связи с этим должно привлечь литературно-критическое наследие Н. К. Михайловского, который в ранний период своей деятельности по ряду вопросов высказывал прогрессивные взгляды. В «Литературных заметках» 1873 года Михайловский критиковал буржуазных идеологов, которые «понимают народ исключительно в смысле нации»,[26] а позже четко формулировал свое собственное понимание народа. «Нация и народ не суть понятия, совпадающие, покрывающие друг друга», — писал Михайловский и, исходя из этого, доказывал, что понятия «националь-

---

[22] В. И. Ленин, Сочинения, т. 2, стр. 436 В дальнейшем ссылки на сочинения Ленина приводятся в тексте.

[23] «Народная воля», 1885, № 11—12. Цит. по изд.: Литература партии «Народная воля». Документы. М., 1930, стр. 243.

[24] Г. В. Плеханов, Сочинения, т. X, стр. 400.

[25] П. Б. Очерки золотопромышленности Южного Урала. «Русское богатство». 1895, № 7, стр. 50. Мы не останавливаемся на вопросе об отношении народников к рабочему фольклору подробно, так как это специальная тема; заметим лишь, что некоторым из них, несмотря на непонимание исторической роли пролетариата, был свойствен интерес и к рабочей поэзии. Не говоря уже о писателях Г. Успенском, Н. Наумове, следует назвать несправедливо обойденную в истории фольклористики фигуру В. В. Берви-Флеровского.

[26] Н. К. Михайловский, Сочинения, т. I, СПб., 1896, стлб. 833.

lib.pushkinskijdom.ru

ное искусство» и «искусство народа» отнюдь не тождественны.[27] Народом Михайловский считает «совокупность трудящихся классов»; такой взгляд впервые он высказывает в литературных заметках конца 1872—начала 1873 года, а затем неоднократно повторяет и конкретизирует на протяжении 70-х и 80-х годов.[28] Главным признаком народа Михайловский считает труд,[29] а создателем народной поэзии — трудовой народ: «Народ ведь, действительно, в поте лица зарабатывает хлеб свой, сочиняет превосходные песни...» [30] С этих позиций Михайловский не раз критикует современную ему буржуазную науку за безнадежную путаницу в употреблении понятия «народ». «...Слово „народ", — писал он в 1886 году, — во всех падежах и все слова, производные от него, подвергаются самым разнообразным толкованиям, а еще чаще дело обходится без всяких толкований, а просто всякий, кому какое, по делам его или безделью, разумение нужно, тот такое и подсовывает».[31] Среди этих «слов производных», естественно, было и понятие «народная поэзия». И позже, в 90-е годы, Михайловский выражал неудовлетворенность отсутствием в науке единого определения понятия «народ»: «...под словом „народ" мы сплошь и рядом безразлично разумеем то этнографическую группу, то государственно-национальную, то исключительно „мужика", то „чернь", „простонародье", то представителей труда... то *толпу*».[32] Естественно было бы ожидать, что Н. К. Михайловский, так остро ощущавший произвольное употребление слова «народ» и приближавшийся к правильному его пониманию, сумеет дать научную формулу, однако этого не случилось. Один из создателей «субъективной социологии», Михайловский не в состоянии был последовательно провести даже свой взгляд на народ как на «совокупность трудящихся классов», так как в это определение он включал и буржуазную интеллигенцию,[33] а центр тяжести своих интересов в конечном счете переносил с народа на «толпу» как «самостоятельное общественно-психологическое явление, подлежащее специальному изучению»,[34] с проблемы борьбы классов — на проблемы взаимоотношения «толпы и героя» и «борьбы за индивидуальность». Этим следует объяснить и тот на первый взгляд странный факт, что Михайловский в отличие от русских революционных демократов в своей литературно-критической деятельности почти совершенно не касается народной поэзии, ограничиваясь случайными и беглыми экскурсами в эту область и избегая общих оценок и характеристик.[35]

Подлинно научное понимание народа принес лишь марксизм. Определению этого понятия Ленин придавал большое значение и неоднократно обращался к этому вопросу. Это было тем более необходимо сделать, что даже в социал-демократической среде, особенно среди «легальных марксистов», имели хождение туманные формулы «народа». Так, Е. Соловьев-Андреевич на страницах органа «легальных марксистов» «Жизнь», поставив вопрос о народе и изображении его в художественной

---

[27] Там же, т. II, 1896, стлб. 594.

[28] Там же, т. III, 1897, стлб. 277; т. V, 1897, стлб. 537; т. VI, 1897, стлб. 465; т. VII, 1909, стр. 674.

[29] Там же, т. V, стлб. 537.

[30] Там же, т. II, стлб. 410—411.

[31] Там же, т. VI, стлб. 467. Ср. стлб. 470.

[32] «Русское богатство», 1895, № 1, стр. 144—145. Ср.: Н. К. Михайловский, Сочинения, т. VII, стлб. 664—666. О критическом отношении Н. К. Михайловского к некоторым доктринам народничества см. также на стр. 647—684, 727.

[33] Н. К. Михайловский, Сочинения, т. III, стлб. 277, т. VII, стлб. 674.

[34] Там же, т. II, стр. 415.

[35] Так, о причитаниях, записанных Барсовым, см.: там же, т. I, стлб. 756 и сл.; о свадебных песнях — т. I, стлб. 543—545; о бытовых песнях — т. I, стлб. 545—546; об исторических песнях об Иване IV — «Русское богатство», 1894, № 1.

lib.pushkinskijdom.ru

литературе, критиковал распространенные односторонние представления о народе и обещал читателям дать полное определение понятия «народ», но на деле оказался бессильным выполнить эту задачу и «забыл» о своем обещании.[36] Основной пафос всех выступлений Ленина был направлен против всяческих злоупотреблений словом «народ» — как против отождествления понятий «народ» и «нация», так и «против мелкобуржуазных иллюзий о единстве „народа“» (*9*, 112). Развивая мысли Маркса, Ленин дал общее научное определение народа как социальной категории и разработал четкую конкретно-историческую формулу народа применительно к эпохе капитализма.

Ленин употреблял выражения: «народное творчество» (*10*, 312), «самобытное народное творчество» (*10*, 233, 312), «самодеятельность народа» (*10*, 217), «творчество народа» (*10*, 233). Во всех этих случаях Ленин говорит об исторической деятельности, политическом творчестве народных масс, но, разумеется, это имеет принципиальное значение и для понимания сущности фольклора как самобытной творческой художественной деятельности самих народных масс и для оценки буржуазных фольклористических концепций, умалявших или отрицавших роль коллективного творчества. Эти ленинские выражения легли в основу и соответствующих, принятых в советской фольклористике, обозначений фольклора. Однако именно тот широкий смысл, который придавал Ленин понятию «народное творчество», обязывает фольклористов не ограничиваться механическим применением этого общего понятия, а непременно конкретизировать его.

Ленин последовательно отмечал необходимость конкретно-исторического подхода к понятию «народ» и определению социальной, *классовой* сущности этого понятия на разных этапах истории общества. Общее определение народа Ленин дает вслед за Марксом, исходя из положения тех или иных классов и социальных групп в революционно-освободительном движении: «Употребляя слово: „народ“, Маркс не затушевывал этим словом различия классов, а объединял определенные элементы, способные довести до конца революцию» (*9*, 112). Поэтому от *характера* классовой борьбы и революционно-освободительного движения зависит и конкретное наполнение понятия «народ», его социальная, классовая структура. В процессе самого освободительного движения «изменяется... состав классов и элементов народа, способных участвовать в борьбе» (*11*, 226). Вот почему, обращаясь, например, к эпохе подготовки буржуазно-демократической революции, Ленин пишет, что «народ, борющийся с самодержавием, состоит из буржуазии и пролетариата» (*8*, 469). Это определение приложимо вообще к эпохам антифеодальных движений. Наряду с этим Ленин неоднократно подчеркивал, что «основные, крупные силы» народа в эпоху капитализма составляют пролетариат и крестьянство (*9*, 40). Ленин различал понятия «весь народ» (*8*, 269; *10*, 220), не отождествляя его в то же время с понятием нации, «простой народ» (*10*, 339) и «революционный народ» (*10*, 221). Большинство народа, «масса народа» в эпоху капитализма, по Ленину, это «простой народ» — «крестьянская беднота вместе с пролетариатом» (*11*, 227; *24*, 175). «Революционный народ» является лишь частью «миллионных народных масс» (*10*, 221). Употребляя понятие «народные массы», Ленин подчеркивал, что не только «весь народ», но и «массы делятся на классы» (*31*, 24), что «понятие „массы“ — изменчиво, соответственно изменению характера борьбы» (*32*, 451). Рассматривая крестьянство как наиболее многочисленный класс, составляющий «массы», Ленин обращал внима-

[36] Евг. Соловьев. Семидесятые годы. Статья первая. «Жизнь», 1899, № 1.

lib.pushkinskijdom.ru

ние на то, что в условиях капитализма нельзя говорить о его единстве: «...„крестьянин“ в пресловутой „общине“ раскалывается на голяка и богатея» (*1*, 302). Называя вслед за Марксом представления о единстве народа в классовом обществе «мелкобуржуазной иллюзией», Ленин указывал, что марксизм «требует, чтобы этим словом (народ, — *В. Г.*) не прикрывалось непонимание классовых антагонизмов внутри народа» (*9*, 92). При этом и здесь Ленин давал образец конкретно-исторического, диалектического анализа взаимоотношений разных классов и групп, составляющих народ. Обращаясь к истории России, Ленин устанавливает, что в эпоху феодализма классовые противоречия внутри народа были еще не развиты, но они ясно обозначились после реформы 1861 года (*1*, 401—402).

Говоря о «народном творчестве» как «организаторском», политическом творчестве, Ленин имел в виду конкретно творчество «революционных крестьян плюс пролетариев» (*10*, 312), «особенно — пролетариата, а затем крестьянства» (*10*, 233). Разумеется, было бы неверно механически переносить эту формулу на народную поэзию эпохи капитализма — художественное народное творчество и в эту эпоху создается не только революционным крестьянством и пролетариатом; но ленинская формула позволяет установить главные творческие силы в фольклоре эпохи капитализма.

Значение всех этих ленинских определений народа для фольклористики трудно переоценить. В сущности, они впервые делали возможным подлинно научное социологическое изучение фольклора, его социальной сущности. Особенно отчетливо видно плодотворное воздействие ленинских идей на развитие русской фольклористической мысли на примере фольклоризма М. Горького, который, как убедительно показали советские исследователи, в дореволюционный период своей деятельности от романтического восприятия фольклора постепенно пришел к материалистическим взглядам на фольклор. М. Горький в соответствии с марксистско-ленинским пониманием решающей роли народных масс в истории культуры и искусства признавал «мощь коллективного творчества», с правильных позиций критиковал теорию «аристократического происхождения» фольклора, воспринимал фольклор как творчество «трудового народа», учитывая одновременно его сложную классовую структуру.[37] Воззрения Ленина на народ не только сыграли важную историческую роль, поскольку противостояли всем рассмотренным выше неверным, расплывчатым или недостаточным определениям народа и народной поэзии, но и имеют принципиальное методологическое значение для современной фольклористики. Они обязывают советских фольклористов к гибкому, конкретно-историческому, социально-определенному употреблению понятия «народ» и соответственно «народная поэзия», «народное поэтическое творчество» и т. п. Из всех высказываний Ленина о народе следует вывод, что нельзя ограничиваться общим, пригодным для всех эпох определением фольклора, отвлеченной характеристикой народного поэтического творчества, а необходимо учитывать сложную, изменяющуюся от эпохи к эпохе, противоречивую социальную природу фольклора. Марксистско-ленинский подход к фольклору предполагает учет и исследование как выражения в нем общенародных стремлений и идеалов, так и не во всем совпадающих интересов и представлений отдельных классов

[37] Обзор литературы по теме «Горький и фольклор» и общую характеристику развития фольклористических взглядов писателя см. в новейшей работе по этой проблеме: Н. Ф. Матвийчук. Творчество М. Горького и фольклор. Киев, 1959, стр. 17—66.

lib.pushkinskijdom.ru

и групп, составляющих народ на разных этапах истории общества, изучение отражения в фольклоре как противоречий между всем народом и господствующими классами, так и возможных противоречий «внутри народа».

В свое время в советской фольклористике был подвергнут сомнению самый термин «народная поэзия». Так, Ю. М. Соколов на основании неправильных представлений, связывавшихся в дореволюционной фольклористике с термином «народная поэзия», отказывался от этого термина применительно к дореволюционному фольклору, ссылаясь при этом на «затруднения теоретико-методологического характера».[38] Разумеется, Ю. М. Соколов был глубоко неправ, так как ленинские определения «народа» как раз устраняют для советской фольклористики эти «затруднения». Однако неправы были и те критики термина «фольклор», которые, восстанавливая в правах термин «народное творчество», противопоставляли один термин другому и не давали себе труда раскрыть классовую структуру понятия «народное творчество», довольствуясь общей характеристикой его как словесного искусства «трудового народа». В тех же случаях, когда имеет место стремление раскрыть конкретное содержание понятия «народ», нередки еще случаи ограничения этого понятия: «Исходя из определения русского фольклора как поэтического творчества трудового народа, советская фольклористика изучает крестьянский и рабочий фольклор».[39] Такая безоговорочная формулировка соответствует фольклору лишь определенной эпохи, но не раскрывает ни всего содержания понятия «фольклор», ни всего предмета советской фольклористики в целом. Все это лишний раз свидетельствует о необходимости более глубокого усвоения современной фольклористикой ленинского учения о народе и более четкого определения ею предмета своего исследования.

2

В проблематике русской фольклористики важное место всегда занимала проблема народного мировоззрения. Многими фольклористами — как в России, так и в других странах — фольклор вообще рассматривался не только и не столько как сфера искусства, но и как непосредственное выражение мировоззрения народа. Особенно последовательно такой взгляд, как известно, развивали сторонники мифологической школы, возводя весь фольклор к древнейшим мифологическим воззрениям человека на природу. Многие представители буржуазной фольклористики, критиковавшие мифологическую школу, сами на место мифологии подставляли христианское мировоззрение или рассматривали народную поэзию как выражение «двоеверия». В связи с анимистическими и магическими воззрениями человека доклассового общества рассматривали фольклор сторонники антропологической школы. Таким образом, для господствующих направлений буржуазной фольклористики было характерно убеждение, что фольклор органически связан с религиозными воззрениями народа. «Народная словесность глубоко религиозна, — читаем мы в коллективной «Истории русской литературы» под редакцией Е. В. Аничкова, — она коренится не в потребностях эстетического наслаждения, а в потребностях веры... Особая живая вера чисторусского, своеобразного христианства, потом христианско-языческое двоеверие, по-

[38] Ю. М. Соколов. Русский фольклор. Учпедгиз, М, 1941, стр. 6—7.

[39] Русское народное поэтическое творчество. Учебное пособие под ред. П. Г. Богатырева. Изд. 2-е, Учпедгиз, М., 1956, стр. 3.

lib.pushkinskijdom.ru

том старое язычество древних славян, — вот та толща, через которую пробиваются лучи исследования памятников народной поэзии».[40]

Большое внимание проблеме мировоззрения уделил в своих фольклористических исследованиях А. Н. Веселовский. Он был одним из немногих прогрессивных буржуазных ученых, кто признавал тормозящее воздействие религии на эстетическое развитие народа: «*Религия* овладевает им, задерживая это развитие в устойчивых условиях культа».[41] Однако и Веселовский все-таки преувеличивал значение религиозных элементов в народной поэзии, что особенно проявилось в его исследованиях о духовных стихах и христианских легендах. Вместе с тем прогрессивным было заявление Веселовского, что «общественная борьба создает политическую, партийную песню»,[42] а также его стремление проследить историческое развитие некоторых идей в народной поэзии. Так, анализируя образ Доли в русском фольклоре, Веселовский устанавливает его эволюцию в связи с эволюцией народного мировоззрения и с постепенным преодолением народом веры в судьбу, «освобождением от гнета фаталистического предания».[43] Особенно знаменательно указание Веселовского на те произведения народной поэзии, где отразилась идея, что труд приносит человеку освобождение от Недоли.[44] Но во всех этих случаях Веселовский останавливался на полпути, ему чуждо подлинно материалистическое объяснение мировоззрения народных масс, а социально-политическим взглядам, проявившимся в народной поэзии, Веселовский уделил некоторое внимание лишь в ранних своих работах, совершенно не касаясь этой проблемы в конце XIX—начале XX века.[45] Другой крупный представитель дореволюционной фольклористики А. А. Потебня рассматривал поэзию, в том числе и народную, как «одну из форм познания» и, исходя из этой формулы, придавал большое значение выяснению идейного содержания фольклора. «Если нам дан поэтический образ, то мы спрашиваем себя, во-первых, каков тот круг идей, наблюдений, мыслей, замечаний, восприятий, из которых возникает этот образ».[46] Однако сам Потебня все свое внимание уделил проблеме художественного мышления, способам выражения идей в фольклоре, по существу не касаясь мировоззренческих проблем.

Преодоление русской фольклористикой в конце XIX века концепций мифологической школы побуждало отдельных ученых обращаться к историческим основам фольклора, особенно эпоса (Л. Майков, Дашкевич, Буслаев, В. Миллер и др.). В связи с этим возникала проблема изучения «исторического самосознания народа» (выражение Буслаева) [47] и народного эпоса как «способа воззрения на жизнь и историю».[48] Историческая школа сняла проблему мировоззрения в том смысле, как ее ставили ми-

---

[40] История русской литературы под редакцией Е. В. Аничкова, т. I. М., 1908, стр. 14.

[41] А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 133. Ср. его «Заметки и сомнения о сравнительном изучении эпоса» (Собрание сочинений, т. 16, М., 1938, стр. 51).

[42] А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 276.

[43] А. Н. Веселовский. Разыскания в области духовного стиха, вып. VI. СПб., 1891, стр. 223.

[44] А. Н. Веселовский. Несколько новых данных к народным преданиям о Доле. «Этнографическое обозрение», 1890. кн. XI, стр. 27.

[45] См.: А. Веселовский. О политической народной поэзии в Италии. «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», 1959, № 4.

[46] А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности. Харьков, 1890, стр. 99—100.

[47] Ф. И. Буслаев. Бытовые основы эпоса. Народная поэзия. СПб., 1887, стр. 257.

[48] Там же, стр. 261

lib.pushkinskijdom.ru

фологи, славянофилы, сторонники теории «двоеверной поэзии» и антропологической школы. Однако, снимая проблему религиозного мировоззрения и декларируя проблему «исторического самосознания» народа, историческая школа, по существу, вообще отказалась от задачи исследовать мировоззрение народа. Ученые этой школы интересовались другим — *«историей* былин и отражением *истории* в былинах»,[49] что в равной мере относилось и к историческим песням. Те же буржуазные ученые, которые считали коллективное народное творчество фикцией, естественно, вообще отказывались видеть в фольклоре выражение народного мировоззрения. В. Келтуяла, исходя из своего понимания устного творчества, утверждал, что в нем выражается идеология аристократии.[50]

В общих работах о народной поэзии, относящихся к концу XIX и началу XX века, преобладают эклектические характеристики народного мировоззрения: с одной стороны, многие жанры по традиции рассматриваются только как выражение «древних языческих верований», «суеверных представлений», другие — как выражение «христианских воззрений», третьи — как памятники «двоеверной поэзии», наконец, эпос и исторические песни — как непосредственное отражение истории.[51] Итоги, к которым пришла буржуазная фольклористика в понимании рассматриваемой проблемы, хорошо отражены в книге Сперанского «Русская устная словесность». Обращаясь к эпохе родового строя и говоря о таких жанрах русского фольклора, как сказка и обрядовая поэзия, Сперанский писал: «Существование поэзии, тесно связанной с религиозными верованиями, и у нас не подлежит сомнению...»[52] Но, учитывая опыт исторической школы, Сперанский уже не удовлетворяется объяснением всей народной поэзии этой связью с религией и принимает во внимание те изменения, которые произошли в народной поэзии в эпоху образования русского государства. «С другой стороны, также нельзя сомневаться в том, — продолжает он, — что уже к началу нашей исторической жизни эти элементы религиозного миросозерцания... не могут быть представлены в виде стройной развитой системы...»[53] Однако, справедливо критикуя тех фольклористов, которые возводят народную поэзию к «суеверным представлениям», и стараясь стать на историческую почву, сам Сперанский рассматривал современную народную поэзию как отражение народных взглядов раннефеодальной «исторической старины», поскольку исходил из убеждения об устойчивости и неизменяемости народной поэзии «в существенных своих чертах». Поэтому для Сперанского мировоззрение, выраженное в народной поэзии, не есть категория историческая, развивающаяся, а нечто более или менее статичное и архаичное: «...исследователи теперешней народной поэзии, рассматривающие ее в связи с народным миросозерцанием, вправе смотреть на нее лишь как на видоизменение в отдельных случаях глубокой старины».[54]

Таким образом, в целом для русской буржуазной фольклористики за редкими исключениями был свойствен подход к фольклору как к своеобразному «музею народной мудрости», а характеристика мировоззрения народа была весьма суммарной и почти целиком сводилась к определению его религиозных основ.

Народники в своем большинстве, широко пользуясь категорией «коллективного миросозерцания», «коллективной мысли народа» и видя ее

[49] Всеволод Миллер, ук. соч., стр. IV.
[50] В. Келтуяла. Курс русской литературы, ч. I, кн. 1. Изд. 2-е, стр. XIV.
[51] См., например: П. В. Владимиров, ук. соч., стр. 41, 49, 58, 136—137 и др. См. также «Историю русской литературы» под ред. Е. В. Аничкова.
[52] М. Сперанский, ук. соч., стр. 130.
[53] Там же.
[54] Там же, стр. 135.

lib.pushkinskijdom.ru

отражение в народной поэзии, уступали революционным демократам в ясности понимания противоречий народного мировоззрения и консерватизма многих крестьянских идеалов, по существу некритически относились к отсталым взглядам крестьянства, идеализировали «особые воззрения» народа и «коллективную мысль в области общественных вопросов», т. е. социально-утопические мечтания, проявившиеся, в частности, и в народной поэзии. Правда, некоторые народники сами пытались предостеречь против фетишизации всего «коллективного миросозерцания». Так, И. Юзов, у которого встречаются приведенные нами выражения, писал: «Многие ошибочно думают, что уважать мысль народа значит подчиняться народу во всем, разделять все его миросозерцание, верить в домовых и леших и т. д.... Это очевидная нелепость».[55] Еще более решительно высказывался Михайловский: «Служить народу не значит потакать его невежеству или прилаживаться к его предрассудкам».[56] Но эти заявления носили декларативный характер и не подкреплялись конкретной критикой недостатков народной поэзии. В представлении народничества истинно народным мировоззрением было лишь якобы целостное «общинное» мировоззрение крестьянства.

Марксизм внес в науку материалистическое понимание идеологии вообще и мировоззрения народных масс в частности. Ленин, рассматривая разные классы русского общества, всегда с большой четкостью формулировал сущность их мировоззрения. Он не ограничивался общими понятиями «народное мировоззрение» или «демократическое миросозерцание» (*16,* 108), считая, разумеется, их вполне правомерными, но стремился определить конкретную социальную природу этих понятий. Как и в своих определениях народа, Ленин всегда различал в «народном мировоззрении» его составные элементы — мировоззрение крестьянства, пролетариата, городской мелкой буржуазии. Крестьянство в целом Ленин считал «массовым... носителем буржуазно-демократических идей» (*20,* 99). Однако в условиях развития капитализма, когда крестьянство переживало процесс классовой дифференциации, Ленин полагал необходимым «отличать идеологию крестьянства от идеологии мелкой буржуазии» (*1,* 376), подчеркивая тем самым сложность и неоднородность «крестьянской идеологии». Последнее понятие оказывалось более широким, чем понятие мелкобуржуазной идеологии. В то же время буржуазно-демократическая идеология была характерна не только для значительной части крестьянства, но и для городской мелкой буржуазии. Двойственное положение крестьян в капиталистическом обществе определяло «половинчатость и двуличность» мировоззрения мелкого производителя (*2,* 422). С одной стороны, сознанию крестьянских масс были присущи мелкобуржуазные, реакционные иллюзии, а с другой — «революционные мысли» (*17,* 96). Особенно глубоко и всесторонне Ленин раскрыл противоречия в мировоззрении русского патриархального крестьянства в статьях о Толстом. Он дает здесь характеристику «тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России» (*15,* 183). Особенно важен методологический принцип диалектического, исторического подхода Ленина к анализу мировоззрения крестьянства. Ленин рассматривает его не как нечто неподвижное, застывшее или даже эволюционизирующее; напротив, его в первую очередь интересует «ломка взглядов самых широких народных масс в России» (*16,* 302), «перелом во взглядах миллионов

[55] И. Юзов. Социологические очерки. Основы народничества. СПб., 1882, стр. 12—13, 14, 236, 250, 254, 268—269, 274—275, 288 и др.

[56] Н. К. Михайловский, Сочинения, т. V, стлб. 537.

lib.pushkinskijdom.ru

крестьян» (*16,* 302). На эту проблему в буржуазной фольклористике вообще не обращалось никакого внимания. К сожалению, в работах советских фольклористов не отмечена принципиальная важность такого диалектического подхода Ленина к мировоззрению народных масс. Между тем в исследованиях народной поэзии важно не только указать на те или иные противоречия мировоззрения, но и раскрыть *процесс развития* этих противоречий, отраженный в истории народной поэзии. Обращаясь к содержанию крестьянской идеологии, Ленин указывает на «кричащие противоречия» в ней, на сочетание в сознании крестьян «непависти, злобы» с одной стороны, и «незрелость мечтательности, политической невоспитанности» (*15,* 184—185) с другой стороны, на «протест и отчаяние» (*16,* 302). Вместе с тем Ленин придавал большое значение изучению народной поэзии как форме выражения «демократических убеждений масс» (*19,* 433). При этом и в данном случае Ленин считал необходимым исторический подход к изучению развития народного мировоззрения. «... Многовековое творчество масс, — говорил Ленин Бонч-Бруевичу, — отображает их миросозерцание в разные эпохи».[57] Ленин неоднократно обращал внимание и на то, что протест, возмущение крестьянских масс имели часто стихийный, бессознательный характер, так как «многомиллионные народные массы (особенно крестьяне и ремесленники) осуждены... (в классовом обществе, — *В. Г.*) на темноту, невежество и предрассудки» (*33,* 204). Это указание Ленина очень важно для понимания идейного содержания многих произведений народной поэзии, которые часто являются выражением не определенного осознанного мировоззрения, а именно «настроений», «чувств».

Ленин критически относился к реакционным и консервативным элементам в мировоззрении масс. Он не преуменьшал религиозность народа в классовом обществе, писал о «громадном распространении в народных массах религиозных „заблуждений“» (*5,* 311). Однако к этому факту он подходил исторически. «Было время в истории, — писал Ленин в декабре 1913 года в письме к Горькому, — когда... борьба демократии и пролетариата шла в форме борьбы *одной религиозной* идеи против другой» (*35,* 93). Говоря о «революционных элементах» в сознании крестьянства, Ленин, применяя диалектический метод, умел обнаружить эти элементы и в том случае, когда они оказывались заключенными в религиозную форму. Ленин вслед за Марксом и Энгельсом делал очень важный теоретический вывод: «... выступление политического протеста под религиозной оболочкой есть явление, свойственное всем народам, на известной стадии их развития» (*4,* 223). Такой подход был совершенно чужд буржуазной фольклористике, которая, за редкими исключениями, отождествляла религиозную форму и социальное содержание во многих произведениях народной поэзии, абсолютизируя и в ряде случаев канонизируя самую форму. Марксистско-ленинская методология впервые вооружила исследователей фольклора научным пониманием подлинной социальной сущности многих произведений народной поэзии, в которых буржуазная фольклористика замечала только «религиозные верования», «христианские воззрения» и т. п. Однако Ленин, последовательно проводя свой исторический, диалектический метод, одновременно раскрывал сложное взаимодействие социальных и религиозных идей и подчеркивал отрицательное влияние религии на самое *содержание* социальных идеалов народа даже в те исторические эпохи, когда выражение их в религиозной форме было вполне закономерным и неизбежным: «Идея бога *всегда* усыпляла и притупляла „социальные чувства“...» (*35,* 93). Таким образом, призна-

[57] В. Д. Бонч-Бруевич, ук. соч., стр. 120.

lib.pushkinskijdom.ru

ние фольклорности некоторых религиозных произведений прошлых эпох (например, духовных стихов), раскрытие в них под «религиозной оболочкой» действительного социально-философского содержания отнюдь не исключают, а, наоборот, предполагают критическое отношение к их религиозности. Ленин не ограничился указанием на это противоречие в идеологии масс в прошлые исторические эпохи, но обратил внимание на то, что в условиях обострения классовой борьбы и подъема революционного движения религиозность окончательно приобрела реакционный характер. Критикуя М. Горького за антиисторический подход к идее бога, Ленин писал: «Теперь и в Европе и в России *всякая,* даже самая утонченная, самая благонамеренная защита или оправдание идеи бога есть оправдание реакции» (*35,* 93). По отношению к новым историческим условиям Ленин характеризует религиозность как признак мировоззрения отсталых слоев народа: «„Народное" понятие о боженьке и божецком есть „народная" тупость, забитость, темнота, совершенно такая же, как „народное представление" о царе, о лешем, о таскании жен за волосы» (*35,* 94). Известно, что все эти представления сохранились в крестьянской поэзии конца XIX—начала XX века. Заключая слово «народное» в кавычки, Ленин, думается, тем самым хотел подчеркнуть псевдонародность этих представлений в новых исторических условиях пробуждения народа к борьбе, когда происходила «ломка взглядов самых широких народных масс».

Мысли Ленина о религиозности народа имели большое значение не только в связи с идеалистической трактовкой этой проблемы в буржуазной фольклористике, но и в связи с борьбой против махизма в эпоху столыпинской реакции. Как известно, русские махисты не ограничились ревизией марксизма в области диалектического и исторического материализма, но и высказали идеалистические взгляды в области эстетики.[58] Это особенно проявилось в связи с теорией «богостроительства» А. В. Луначарского, взгляды которого представляют для фольклористов тем больший интерес, что в эти же годы он вместе с Горьким работал над книгой по истории русской литературы и народной поэзии.[59] Пытаясь обосновать новую, «активную религию» социализма, «религию труда», толкуя о «социалистическом религиозном сознании», Луначарский прибегал к понятию «социального мифа», пытаясь тем самым связать свое «богостроительство» с религиозно-художественным коллективным творчеством, с «мифологией труда».[60] Определенное влияние эти идеи оказали в тот период и на Горького. Этим-то и вызвана резкая и прямая критика Лениным писателя, пытавшегося опереться на «народное представление» о боге, проявившееся в фольклоре. В связи с этим надо заметить, что в работах советских исследователей фольклоризма Горького совершенно недостаточное внимание уделяется тому факту, что во взглядах писателя указанного периода обнаружилось отождествление религиозного мифотворчества и фольклора. Так, в статье «Разрушение личности», не принятой в большевистский орган «Пролетарий» и опубликованной, по признанию самого писателя, после «коллективной редакции Базарова, Богданова, Луначарского», Горький писал: «В дни своего детства... он (народ, — *В. Г.*) творит религию, которая была его поэзией...» Не случайно Горький ссылается далее на Буслаева — его взгляды в данном случае оказывались близкими к тому, что писал в свое время о языке, мифе

[58] См.: Б. С. Мейлах. Ленин и проблемы русской литературы конца XIX—начала XX вв. Л., 1956, стр. 214—225, 236—259.

[59] См.: Архив А. М. Горького, т. IV, стр. 216.

[60] А. Луначарский. Религия и социализм, т. I. СПб., 37—38, 57, 26—105; т. II. СПб., стр. 38—39, 75—76, 378.

lib.pushkinskijdom.ru

и эпосе один из виднейших представителей мифологической школы.[61] Переход Горького на материалистические позиции в объяснении происхождения и содержания фольклора явился результатом большого идейно-воспитательного воздействия на него Ленина. Таким образом, мысли Ленина о религиозности народа, высказанные в письме к Горькому и в других его выступлениях, сыграли важную и непосредственную роль в становлении марксистской фольклористики в России и в решении ею с правильных позиций одной из самых сложных проблем.

Ленин всегда выделял в народе пролетариат как самый революционный класс, способный повести за собой массы трудящихся. Это обусловливалось не только положением рабочего класса в обществе, но и тем, что он обладает самым передовым научным мировоззрением. Ленин неоднократно формулировал сущность этого мировоззрения: «пролетарская идеология — учение научного социализма, т. е. марксизм» (*5,* 315); «марксизм... идеология обученного капитализмом пролетариата» (*7,* 360—361); «новое миросозерцание, последовательный материализм» (*21,* 32). Марксистская идеология органична для рабочего класса, так как «пробуждение протестующей мысли пролетариата неизбежно будет приводить эту мысль в русло социал-демократизма» (*1,* 278). Однако Ленин всегда возражал тем, кто полагал, что рабочий класс сам, без помощи социалистической интеллигенции может выработать цельную и последовательную теоретическую систему материализма, социализма. Выступая против экономистов, преклонявшихся перед стихийностью, а затем против меньшевистского лозунга «рабочей „самодеятельности“» в выработке своего мировоззрения (*8,* 470—471), Ленин четко формулировал мысль, что «о самостоятельной, самими рабочими массами, в самом ходе их движения вырабатываемой идеологии не может быть и речи» (*5,* 355), что в классовую борьбу пролетариата «социализм *вносится* идеологами» (*6,* 143), что «самопознанию и самосознанию» пролетариат научили основоположники марксизма (*2,* 6), что марксизм «усвоен» рабочим классом. Вместе с тем Ленин отнюдь не отрицал творческой деятельности пролетариата и признавал, что передовые, наиболее сознательные рабочие-революционеры принимают участие в разработке и активной пропаганде пролетарской, социалистической идеологии (*6,* 446).

В связи с этими высказываниями становится понятным глубокий смысл выдвинутого Лениным лозунга «пропаганды социализма рабочей песней» (*36,* 188). Статья «Развитие рабочих хоров в Германии» (1913), откуда взято это выражение, является показателем интереса Ленина к рабочей хоровой самодеятельности. Именно посредством «пролетарской песни о близком освобождении человечества от наемного рабства» трудящиеся массы в наиболее доходчивой и эмоционально действенной форме усваивали идеи социализма. Тем самым Ленин указал на огромную роль рабочей поэзии в распространении в массах «нового мировоззрения». Не случайно Ленин приводит статистические данные о росте певческих обществ в Германии. По воспоминаниям современников, Ленин очень любил хоровое пение и сам принимал в нем участие, придавал большое значение исполнению революционных песен на собраниях, митингах, демонстрациях, съездах, маевках, в домашнем кругу, а также организации самодеятельных хоров в России.[62] Задолго до написания статьи

[61] Очерки философии коллективизма, сб. первый. СПб., 1909, стр. 353. Критику этой статьи Лениным еще до появления ее в печати см. в письме к Горькому от 25 февраля 1908 года (В. И. Ленин, Сочинения, т. 13, стр. 415—417). См. также примечание к статье в «Собрании сочинений» М. Горького (т. 24, М., 1953, стр. 523—524).

[62] См.: Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине, т. I. Госполитиздат, М., 1956, стр. 55, 167, 250, 333—334 и др.

lib.pushkinskijdom.ru

Ленина, в годы первой русской революции, такие хоры создавались социал-демократами при профсоюзных организациях, а позже при пролетарских культурно-просветительных обществах; эти хоры уже тогда ставили задачу «пропаганды посредством песни».[63] Ленинская «Искра» еще в 1902 году обращала внимание на распространение революционных песен не только среди рабочих, но и среди крестьян и в связи с этим указывала на ту роль, которую играет песня в общей системе пропаганды: «Лишний раз приходится убедиться, какое могучее средство воздействия имеет на массу революционная песня. Она всегда проложит дорогу листку, брошюре, книге...»[64] По признанию Г. Кржижановского, «революционные песни играли большую роль в подпольной работе большевиков».[65] О месте революционных песен в повседневной пропагандистской работе в социал-демократических кружках рабочих убедительно рассказала М. М. Эссен.[66] Все это свидетельствует о популярности ленинского лозунга и о том, что он был брошен в массы значительно раньше, чем писалась сама статья.

Необходимо отметить, что и Плеханов в марксистский период своей деятельности, расставшись с народническими иллюзиями о фольклоре, связывает свои надежды на развитие подлинно социалистической народной поэзии с революционным рабочим движением: «...только рабочий класс даст поэзии самое высокое содержание».[67] Обращаясь к рабочим, он писал: «У вас должна быть *своя* поэзия, *свои* песни, *свои* стихотворения».[68]

Связывая развитие рабочей песни с задачей пропаганды социализма, Ленин, естественно, считал, что авторами таких песен могут быть люди, сами хорошо усвоившие эти идеи. Это дает возможность понять роль революционной интеллигенции в создании пролетарской поэзии. По воспоминаниям современников, этот вопрос занимал Ленина еще в период сибирской ссылки. Слушая впервые революционные польские песни, Ленин «указывал на необходимость создать таковые для России».[69] А. П. Шаповалов рассказывает о приезде Ленина летом 1899 года в село Тесинское и о споре его с ссыльным народником Е. В. Барамзиным. Одной из тем спора был «вопрос об искусстве и художественной литературе, на которой марксизму еще не удалось наложить свой отпечаток».[70] Полемизируя с Барамзиным, «Ленин развил мысль, что вряд ли можно ожидать, что угнетенный рабочий, возвращающийся с фабрики, усталый до отупения, мог бы без помощи интеллигенции... создать свое искусство и литературу».[71] Но вместе с тем Ленин уже тогда оптимистически смотрел на перспективы развития пролетарского искусства. В том же споре Ленин высказал уверенность, что «по мере того как будет развиваться борьба рабочего класса, искусство, вышедшее из среды самих рабочих или созданное интеллигенцией, ставшей на точку зрения революционной теории пролетариата, придет на помощь рабочим».[72] Ленин не противо-

[63] См.: Г. Д. Владимирский. Массовая поэзия и фольклор на страницах большевистской печати (1910—1917). «Советский фольклор», 1941, № 7, стр. 173.

[64] «Искра», 1902, № 29, 1 декабря, стр. 7.

[65] Г. Кржижановский. Песни борьбы. «Советская музыка», 1955, № 12, стр. 3.

[66] М. Эссен. Песни революционного подполья. «Советская музыка», 1955, № 12, стр. 7—10.

[67] Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. II. Гослитиздат, М., 1958, стр. 186.

[68] Там же, стр. 184.

[69] Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине, т. 1, стр. 47.

[70] Там же, стр. 120.

[71] Там же.

[72] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

поставлял «самодеятельную» рабочую поэзию и произведения, созданные интеллигентами, отвечающие интересам рабочих и усваиваемые пролетариатом. Поэтому Ленин в рассмотренной выше статье «Развитие рабочих хоров в Германии» с одобрением отмечает тот факт, что автором текста одной немецкой «рабочей песни» был «известный поэт Гервег» (*36,* 187). Особый интерес в связи с этим приобретает статья Ленина «Евгений Потье», написанная незадолго до статьи о рабочих хорах. О Потье Ленин говорит как о «поэте-рабочем», «пролетарии-поэте». Ленин подчеркивает, что Потье «всю жизнь оставался бедняком, пролетарием» (*36,* 185). Но это был «передовой борец» рабочего класса, который «откликался на все крупные события в жизни Франции своей боевой песней, *будя сознание отсталых*» (курсив мой, — *В. Г.*). Это-то и делает его «одним из самых великих *пропагандистов посредством песни*» (*36,* 186). Созданный Потье «Интернационал» Ленин безоговорочно называл «пролетарской песней» не только в том смысле, что ее создал «поэт-пролетарий», но и потому, что «рабочие всех стран подхватили» ее, «*сделали*» ее своей массовой песней. Аналогичны ленинские определения песен, созданных в эпоху французской революции, но усвоенных пролетариатом: «Карманьолу» он называл «революционной песней» (*8,* 179; *9,* 320), «Ça ira» — «рабочей песней» (*15,* 190), отмечал исполнение «Марсельезы» во время революционных событий в Москве в октябре 1905 года (*9,* 309, 320). Песни, сложенные польскими и русскими профессионалами-революционерами, Ленин также с полным основанием считал «рабочими», «пролетарскими». Ленин не только не отрицал, но, как видим, положительно оценивал факт личного творчества в создании массовой рабочей песни.[73] Это имеет принципиальное значение, поскольку, как было показано выше, буржуазная фольклористика разрывала и противопоставляла личное и коллективное творчество. Ленинская трактовка роли личного творчества объективно была направлена также против махистов — В. Базарова и других, которые в своих эстетических теориях отрицали значение личности в искусстве и полагали, что при социализме будет существовать «общечеловеческое безличное творчество».[74] Эта ложная теория оказала на некоторое время влияние и на Горького. Если в своем замечательном очерке «Вопленица» писатель правильно воспринимал соотношение личного и коллективного начал в фольклоре, то в статье «Разрушение личности» проявилась явная недооценка личного творчества, поскольку Горький не счел нужным сделать никаких оговорок, высказав мнение, что «в области духовного творчества личность играла консервативную роль: утверждая и отстаивая свои права, она должна была ставить пределы творчества коллектива, она суживала его задачи и тем искажала их».[75] В связи с недооценкой личного начала в коллективном творчестве в статье появилась и неудачная формула основы фольклора: «*сплошное* мышление всего народа».[76]

В свете высказываний Ленина особенно ясной становится ведущая роль передовых борцов пролетариата в создании коллективной рабочей

---

[73] В соответствии с ленинским пониманием революционных песен находятся и высказывания самих авторов этих песен и других деятелей революционного движения. Так, Г. Кржижановский пишет: «Я чувствую глубокое удовлетворение от сознания, что народ признал эти песни («Варшавянку» и «Беснуйтесь, тираны», — *В Г*) своими, пронес их через революционные бои и до сих пор хранит их в своей памяти» («Советская музыка», 1955, № 12, стр. 4). В. Д. Бонч-Бруевич называет песню «Смело, товарищи, в ногу» «нашей любимой пролетарской песней» (там же, стр. 5).

[74] Б. С. Мейлах, ук. соч., стр. 238.

[75] Очерки философии коллективизма, стр. 357.

[76] Там же, стр. 354. Курсив наш, — *В. Г.*

lib.pushkinskijdom.ru

поэзии. Как показали советские исследователи, песни, созданные профессионалами-революционерами, органически входили в состав рабочего фольклора и оказывали влияние на всю массовую рабочую поэзию. Именно распространение этих песен сыграло решающую роль в создании качественно новой по своему идеологическому содержанию рабочей поэзии.

В области рабочей поэзии, как и в области пролетарской литературы, практически осуществлялся лозунг Ленина о партийности искусства. Известно, что применительно к искусству ленинское понятие партийности конкретно означало требование открытого и сознательного служения пролетариату и идеям социалистической революции. Этому требованию вполне отвечала революционная поэзия самого пролетариата. В своих лучших произведениях, где ярко выражалось социалистическое мировоззрение, рабочая поэзия являла образец подлинно партийного искусства. В этой области народного поэтического творчества впервые в истории фольклора осуществлялось слияние народности и партийности. Созданные пролетариатом песни отвечали интересам всех трудящихся, были обращены к массам, поэтому они и усваивались всеми трудящимися, становились народными песнями. Проблема партийности и народности в фольклоре органически вытекает из ленинского учения о партийности.

Все мысли Ленина о соотношении стихийности и сознательности в рабочем движении, о пролетарской идеологии и роли рабочей интеллигенции, о революционных и пролетарских песнях имели поистине огромное значение для своего времени, когда буржуазная фольклористика игнорировала рабочий фольклор, а в среде российской социал-демократии получили некоторое распространение ошибочные взгляды на «самодеятельность» рабочего класса в области идеологии. Ленин, по существу, закладывал основы научного понимания нового явления в народном творчестве — рабочей поэзии. Не случайно именно советской фольклористике принадлежит заслуга изучения рабочего фольклора с марксистско-ленинских позиций. Однако в этой области предстоит еще большая работа. Следует подчеркнуть, что ленинский лозунг «пропаганды социализма рабочей песней» приобретает особое значение в наши дни в связи с недавним Постановлением ЦК КПСС «О задачах партийной пропаганды в современных условиях». Советские фольклористы, изучая и популяризируя массовые революционные песни, прослеживая их традиции в советской песенной культуре, способствуя распространению их в художественной самодеятельности, примут практическое участие в расширении и оживлении пропаганды марксистско-ленинского мировоззрения, в коммунистическом воспитании трудящихся.

В целом весь комплекс идей Ленина о мировоззрении народных масс сохраняет свою актуальность для советской фольклористики. Надо признать, что по-настоящему глубоко и творчески он еще недостаточно воспринят, а работ, посвященных специальному изучению фольклора как источника познания мировоззрения трудящихся, все еще очень мало.[77]

3

В ленинском научно-теоретическом наследии к учению об идеологии вплотную примыкает учение о национальной культуре. Обращение к мыслям Ленина о культуре имеет тем большее значение, что вопрос

[77] Среди них заслуживает внимания сборник «Русское народно-поэтическое творчество. Материалы для изучения общественно-политических воззрений народа» («Труды Института этнографии АН СССР», Новая серия, т. XX, М., 1953).

lib.pushkinskijdom.ru

о месте народной поэзии в национальной культуре не раз ставился в дореволюционной фольклористике.

Мы не станем приводить различные трактовки этой проблемы, так как здесь нельзя было бы ограничиться отдельными высказываниями, а пришлось бы анализировать фольклористические концепции разных ученых, что уже выходит за пределы нашей задачи. Рассмотрим лишь основные направления в решении этой проблемы в дореволюционной фольклористике. В буржуазной фольклористике могут быть отмечены следующие тенденции: отождествление народной и национальной культуры, признание единства духовной культуры народа и господствующих классов; разделение народной поэзии и так называемой «цивилизации», резкое противопоставление одной другой, противопоставление фольклора и литературы; сведение всей национальной культуры к культуре господствующих классов, отрицание народной культуры как таковой или умаление ее ценности и самостоятельности как «сниженной культуры». Наряду с этими крайними тенденциями, разумеется, могут быть отмечены разные «промежуточные» или эклектические представления. Для ряда деятелей буржуазно-демократической фольклористики была характерна попытка рассмотреть взаимоотношения народной поэзии и других элементов национальной культуры, но постановка этой проблемы носила отвлеченный и зачастую формальный характер — как изучение взаимоотношений устной и письменной словесности, «безыскусственного» и профессионального творчества, вне конкретного социального и идеологического содержания понятия «культура».

Ленинское учение о двух культурах в каждой национальной культуре было сформулировано в годы, предшествовавшие первой мировой войне, когда «национальный вопрос выдвинулся... на видное место среди вопросов общественной жизни России» (*20,* 3), в период широкого распространения националистических настроений и идей в самых разных слоях буржуазного общества. Эти исторические условия объясняют остроту ленинских высказываний о национальной культуре и их боевую направленность против всех тех, кто, спекулируя на понятии «национальная культура», вольно или невольно замазывал классовые противоречия и пытался разъединить трудящихся многонациональной России. Однако ленинские идеи не могут быть прикреплены только к одному, строго определенному историческому моменту, они имеют и общеметодологическое значение для всех, изучающих историю любой национальной культуры и в первую очередь культуры эпохи капитализма.

Ленин резко критиковал представление о единой «национальной культуре», определяя его как «буржуазный (а часто и черносотенно-клерикальный) обман» (*20,* 7; ср.: *19,* 216, 220). Ленин ставил вопрос о национальной культуре на конкретную историческую почву. «Значение лозунга национальной культуры, — писал Ленин, — определяется объективным соотношением всех классов данной страны и всех стран мира» (*20,* 9). В условиях безраздельного господства капитализма общее понятие «национальной культуры» конкретно означало буржуазную культуру. В условиях капиталистической России «„национальная культура“ вообще *есть* культура помещиков, попов, буржуазии» (*20,* 8). Объясняется это тем, что в каждой национальной культуре культура господствующих классов является господствующей, в то время как демократическая и социалистическая культура присутствует в ней лишь в виде «элементов». Разумеется, говоря так, Ленин устанавливал лишь удельный вес демократической и социалистической культуры, нисколько не принижая значения этих «элементов». Напротив, говоря, что «есть две национальные культуры в каждой национальной культуре» — культура господствующих

lib.pushkinskijdom.ru

классов и демократическая культура, Ленин выделял последнюю как прогрессивную силу в развитии общества.

Одним из «элементов» демократической культуры является и народное художественное творчество, так как «в *каждой* нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую» (*20,* 8). Но было бы грубой вульгаризацией ленинского положения допускать, что *только* культура народных масс является демократической культурой. Русскую демократическую культуру Ленин характеризует прежде всего именами Чернышевского и Плеханова. В статье «О национальной гордости великороссов» он называет Радищева, декабристов, Белинского и Герцена, революционных демократов 60-х годов. Обращая внимание на роль передовых идей, Ленин в работе «Что делать?» напоминал о революционных демократах и революционных народниках 70-х годов, а также о мировом значении русской литературы. Эти мысли Ленина позволяют правильно решить вопрос о соотношении разных элементов демократической культуры, в частности фольклора и литературы. Нужно не противопоставлять одно другому, не принижать литературу за счет фольклора, а вскрывать близость, родство народной поэзии и прогрессивной литературы, показывать ведущую роль передовых писателей и критиков в развитии демократической культуры **в эпоху капитализма**, исследовать процесс взаимодействия фольклора и литературы. Не случайно Ленин неоднократно говорил о необходимости приобщения народных масс к прогрессивной культуре, к передовой литературе, как русской, так и зарубежной (*18,* 286; *10,* 68). Наряду с этим Ленин высоко ценил роль лучших традиций народного творчества в истории культуры. По свидетельству Бонч-Бруевича, Ленин говорил: «Наши классики несомненно отсюда, из народного творчества, передко черпали свое вдохновение».[78] Таким образом, народная поэзия входит в национальную демократическую культуру как органическая ее часть. На разных этапах истории общества удельный вес и положение народной поэзии в сфере демократической культуры различны. Конкретно-историческое исследование этой проблемы составляет одну из задач советской фольклористики.

Ленинское понимание демократической культуры не тождественно понятию «народная культура» не только потому, что включает в себя и прогрессивную культуру, созданную передовой интеллигенцией, но и потому, что в самой народной культуре могут оказаться элементы недемократические, не отвечающие интересам народа, являющиеся или порождением реакционных иллюзий самих масс, или результатом идеологического влияния на народ со стороны реакционных элементов культуры господствующих классов. Так, в определенных исторических условиях религиозность народных масс перестает быть признаком демократической культуры, а превращается в свою противоположность. Таков именно смысл восклицания Ленина в письме Горькому: «Как можете вы „народное представление“ о боге называть „демократическим“, я абсолютно не понимаю» (*35,* 94). Из контекста письма становится ясным, что к демократической культуре Ленин не относил также в эту эпоху и остатки царистских иллюзий и другие реакционные в условиях подъема революционно-освободительного движения народных масс элементы мировоззрения народа. Известно, что все эти представления сохранялись в некоторых произведениях народной поэзии, бытовавших среди отсталых, наименее сознательных слоев народа. Такие произведения в новых исто-

[78] В. Д. Бонч-Бруевич, ук. соч., стр. 120.

lib.pushkinskijdom.ru

рических условиях потеряли не только свою народность, но и демократичность.

Ленин дал образец подлинно научного, диалектического, строго историчного анализа «демократической культуры», так как он оперировал «определенными *классами* определенной исторической эпохи» (*35*, 94). Вместе с тем он дал и общий научный критерий для отделения демократических элементов в культуре от недемократических: все, что «поддерживает классовое господство» в данную историческую эпоху, не может быть отнесено к демократической культуре, несмотря даже на свою принадлежность к той или иной части народа.

«Лживым фразам о национальной культуре» (*19*, 72) в условиях капитализма Ленин противопоставлял лозунг «интернациональной культуры демократизма и всемирного рабочего движения» (*19*, 319; *20*, 5; ср.: *19*, 342). При этом Ленин исходил и в данном случае из реальных фактов исторического процесса, прежде всего из той общей закономерности, что «духовная жизнь человечества все более интернационализируется уже при капитализме» (*19*, 216). Наиболее последовательным выразителем этой исторической закономерности является рабочий класс, так как интересы пролетариата разных народов требуют их единения. Поэтому и в области духовной культуры пролетариат всех стран стремится к созданию таких произведений, которые сплачивали бы его идейно и эстетически. «Всемирное рабочее движение, — писал Ленин, — создает и с каждым днем все более развивает интернациональную (международную) культуру пролетариата» (*19*, 385). Эта мысль Ленина очень важна для понимания рабочего фольклора, между тем в специальных работах на эту сторону вопроса не обращается должного внимания. Все те примеры, которые характеризуют интерес Ленина к рабочей песне, свидетельствуют о том, что он воспринимал ее как элемент социалистической интернациональной культуры. Не случайно Ленин определял «Интернационал» не просто как «пролетарскую песню», но как «международную рабочую песню» (*16*, 273), «всемирную пролетарскую песню» (*36*, 185). Любопытно замечание Ленина о том, что такой ее «сделали» сами рабочие. Так, на конкретном примере Ленин показал, что *национальное* создание французского рабочего поэта стало фактом рабочей *интернациональной* культуры. История рабочей поэзии дает и другие примеры существования международных рабочих песен, созданных рабочими одной национальности и подхваченных рабочими других национальностей. Однако интернационализм рабочей поэзии нельзя ограничивать только фактами международного бытования той или иной песни. Более существенным является другое — выражение в произведении мыслей, чувств и настроений, общих для рабочих всех стран, и, главное, — сознания этой общности. В этом смысле рабочая поэзия каждого народа в целом интернациональна. Не случайно Ленин указывал, что «интернациональная культура не безнациональна» (*20*, 8). Создавая интернациональную культуру, рабочий класс усваивает «лишь последовательно-демократическое и социалистическое содержание каждой национальной культуры» (*19*, 92; ср.: *19*, 216—217; *20*, 8). Это значит, что рабочая поэзия, становясь интернациональной, не порывает с лучшими национальными традициями в области народного художественного творчества и демократической литературы. Очень важно в свете этого положения Ленина исследовать генезис и историю рабочей поэзии, связи ее с последовательно демократическими тенденциями национальной крестьянской поэзии. Вообще следует подчеркнуть, что, выдвигая лозунг «культуры пролетариата», Ленин всегда давал решительный бой вульгаризаторам этого лозунга, которые под флагом новой, «пролетарской культуры» развивали нигилистические

lib.pushkinskijdom.ru

теории о культурном наследии. «Не *выдумка* новой пролеткультуры, — формулировал Ленин задачи культурного строительства, — а *развитие* лучших образцов, традиций, результатов *существующей* культуры *с точки зрения* миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры».[79] Стоявшая перед пролетариатом задача овладения всеми лучшими достижениями мировой культуры приобретала актуальное значение накануне социалистической революции, которая имела целью не только уничтожение нищеты, угнетения и бесправия трудящихся, но и создание таких условий, которые сделали бы возможным приобщение самых широких масс к культуре и развитие их творческих способностей. Поэтому, говоря о культуре пролетариата, неверно было бы ограничиваться лишь его массовой поэзией. Очень важно изучать рабочий фольклор в связи с другими формами культуры рабочего класса, в связи с усвоением им классической литературы и с его собственной литературой.

Одним из ярких проявлений приобщения народа к культуре является массовая тяга к литературному творчеству. Эта массовая литература нашла свой выход отчасти на страницах большевистской прессы и в сборниках «писателей из народа», но в еще большей степени она оставалась «литературой писанной», по выражению Горького, придававшего в те годы большое значение этому процессу появления массового литературного творчества и отмечавшего в нем отражение активного и бодрого настроения масс.[80] Показательно, что эту массовую литературу Горький сопоставляет с традиционным фольклором. Отходя от романтического отношения к фольклору, проявившегося в статье «Разрушение личности», Горький теперь критически оценивает пессимистические и фаталистические мотивы в некоторых произведениях старого русского фольклора, явившиеся следствием «мучительных веков» истории русского народа, — «собрание гимнов и акафистов разным необоримым силам: Судьбе, Доле, Горю-Злочастью и другим существам, которые непобедимы волею человека и с которыми поэтому бесполезно бороться».[81] В противоположность этим произведениям Горький наряду с «бодрыми песнями, которые начинает петь русский народ», отмечает и массовую самодеятельную литературу, которая служит доказательством того, «что в русском народе рождается идея и как раз та, которая может духовно выпрямить его, а именно: идея активного отношения к жизни, к людям, к природе».[82] Новые формы народного творчества дают Горькому повод заключить, что «непосредственно из самой массы русского народа возникает к жизни новый тип человека, это — человек бодрый духом, полный горячей жажды приобщиться культуре, вылечившийся от фатализма и пессимизма, а потому — дееспособный».[83] Особое внимание Горький уделил новым формам творчества в рабочем классе. Первый «Сборник пролетарских писателей» он характеризует как «новое и очень значительное явление», которое «красноречиво говорит о росте интеллектуальных сил пролетариата».[84] Отмечая, что «после 1906 года масса пишущих неизмеримо возросла», Горький видит в этом свидетельство того, что «бодрые силы пролетариата, возрастая количественно, становятся и качеством своим все более культурными».[85] Свое предисловие к сборнику Горький заключил строкой из

[79] Ленинский сборник, XXXV, стр. 148.
[80] М. Горький. О писателях-самоучках. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 114—121.
[81] Там же, стр. 126.
[82] Там же и сл.
[83] Там же, стр. 127.
[84] Там же, стр. 168.
[85] Там же, стр. 169—170.

lib.pushkinskijdom.ru

стихотворения рабочего поэта («Вперед, к культуре мировой!») и здравицей в честь мировой культуры. Тем самым Горький следовал за Лениным, конкретизируя характеристику новых явлений в народном творчестве. Мысли Горького очень важны для понимания соотношения устной поэзии и литературного творчества как не исключающих, а дополняющих друг друга элементов массового народно-поэтического творчества в эпоху подъема революционного движения трудящихся.

Несколько ранее Горького и Луначарский развивал мысль о создании пролетариатом и его интеллигенцией нового искусства, выражающего марксистское мировоззрение. «Социал-демократическое художественное творчество должно существовать и будет существовать и... оно *уже* имеет свои задачи», — заявлял Луначарский.[86] Выступая против опошления и вульгаризации понятия «пролетарская эстетика», Луначарский писал о том, что рабочие «тянутся к искусству, неизменно внося в свои суждения массу здорового чутья».[87] Свои взгляды на развитие пролетарской литературы Луначарский подробно изложил в «Письмах о пролетарской литературе», направленных против нигилистической позиции в этом вопросе А. Потресова.[88] Марксистский журнал «Просвещение», следуя ленинскому пониманию культуры, также выступил с критикой Потресова, который полагал, будто усвоение пролетариатом классического искусства гасит его стремление к самостоятельному творчеству и способствует проникновению в среду рабочего класса буржуазного влияния. На страницах журнала отмечалось, что «в высокой оценке классической литературы пролетариат проявляет неизмеримо больше тонкого и глубокого литературного вкуса, настоящего художественного чутья, чем современная буржуазия, вскормившая и вспоившая чахоточный и нищий духом модернизм».[89] Прекращение выхода в свет журнала не позволило большевистской редакции осуществить свое намерение продолжить дискуссию с Потресовым, но в первом же номере, вышедшем в свет после большого перерыва, редакция печатает статью, где обобщаются важные факты создания русским рабочим классом своей интеллигенции и разоблачается антимарксистская точка зрения И. Кубикова, который в меньшевистском журнале «Рабочая мысль» писал о «трагедии рабочей интеллигенции», якобы оторвавшейся от своего класса. Доказательством единства рабочей интеллигенции и рабочей массы является творчество рабочих поэтов, воспевающих «мощь коллектива», выражающих «мысль и волю коллектива».[90]

Таким образом, ленинские идеи о культуре уже до Октябрьской революции были восприняты русскими марксистами. Эти идеи легли в основу политики партии в области культурного строительства в нашей стране. Они имеют большое значение для понимания исторических тенденций, характерных для развития культуры, в том числе и для развития художественного творчества народных масс в условиях социалистического общества, для правильного понимания соотношения и взаимодействия массового и профессионального искусства в наше время, когда миллионные

---

[86] А. Луначарский. Задачи социал-демократического искусства. «Вестник жизни», 1907, № 1, стр. 125. Наряду с правильными мыслями, навеянными статьей Ленина «Партийная организация и партийная литература», в статье Луначарского встречаются формулировки в духе теории «богостроительства».

[87] А. Луначарский. Пролетарская этика. «Вестник жизни», 1906, № 6, стр. 20.

[88] А. Луначарский. Письма о пролетарской литературе. (Что такое пролетарская литература и возможна ли она?). «Борьба», 1914, № 1, стр. 23—27.

[89] «Просвещение», 1914, № 2, стр. 96.

[90] Там же, 1917, № 1—2, стр. 141—142.

lib.pushkinskijdom.ru

массы трудящихся все больше и больше усваивают ценности мировой культуры.

Ленинское учение о культуре поставило новые, неизвестные буржуазной и буржуазно-демократической фольклористике проблемы изучения народной поэзии, явилось необходимым условием для научного определения места народно-поэтического творчества на разных этапах истории человеческой культуры.

Изучение взглядов Ленина на народ, его мировоззрение и культуру в связи с развитием русской фольклористики показывает со всей очевидностью принципиальное отличие марксистско-ленинского понимания некоторых важнейших проблем народного искусства от тех понятий, которые господствовали в буржуазной науке. Овладение учением Ленина о народе советской фольклористикой помогает ей глубоко проникнуть в сущность изучаемого ею предмета и вооружает ее в борьбе против реакционных теорий современной буржуазной фольклористики.

lib.pushkinskijdom.ru

В. ТИМОФЕЕВА

ЯЗЫК ПОЭТА И ВРЕМЯ

(ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ПОЭТИЧЕСКИМ ЯЗЫКОМ ПОСЛЕОКТЯБРЬСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. МАЯКОВСКОГО)

Один из современников Маяковского, большой художник, очень далекий от поэта революции по своему творческому облику, через шестнадцать лет после его смерти сделал интересное признание: «Читаю взасос Маяковского. Считаю, что поэзия — не главное в его поэмах. Главное то, о чем я пишу каждый день, чтобы день пришпилить к бумаге. Потомки, может быть, и будут ругаться, но дело сделано — день пришпилен. И это пришитое есть правда, которой, оказалось, служил Маяковский».[1]

М. Пришвин, записавший в своем дневнике эти слова, не сразу разглядел «правду Маяковского». Но, всмотревшись пристальнее в творчество поэта, он подметил главное качество таланта Маяковского — его кровную связь со своей эпохой — и сказал об этом со свойственной пришвинскому стилю лаконичной образностью.

«День пришпилить к бумаге», т. е. запечатлеть свое время во всем его живом многообразии, — такую задачу ставят перед собой многие художники слова. Не удивительно, что и М. Пришвин, стремившийся на протяжении четырех с половиной десятилетий по-своему решить ее в своих дневниках, именно в этом почувствовал близость к Маяковскому.

Другой вопрос — насколько глубоко и полно удается писателю запечатлеть свое время. Далеко не каждый может выразить эпоху в ее главных, наиболее значительных проявлениях, рассказать «о времени и о себе» (эту знаменитую формулу Маяковского нельзя ограничивать лирической поэзией) с такой живостью и достоверностью, что далекие «товарищи потомки» откроют «в курганах книг» полнокровную и яркую жизнь.

Поэзии Маяковского это качество было присуще в высшей степени. И не только потому, что темы его произведений были тесно связаны с конкретными событиями эпохи, но и потому, что самый стиль, поэтический язык его стихотворений сохраняет живой отпечаток времени.

Любой не искушенный в лингвистических разысканиях читатель может найти в стихах Маяковского множество слов и оборотов, характерных для эпохи революции, когда, по меткому выражению одного из поэтов, язык наш был «в прокалке событий».[2] В яростной борьбе против истрепанного «интеллигентского язычишки» декадентской литературы Маяковский опирался на живую речь революционных масс, призывая ввести эту «новую стихию языка» в поэзию, дать ей «все права гражданства».[3]

---

[1] Михаил Пришвин. Глаза земли. «Советский писатель», М., 1957, стр. 152.

[2] Илья Садофьев. Три ветра. «Красная новь», 1928, кн. 11, стр. 97.

[3] Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. 12, Гослитиздат, М., 1959, стр. 85. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

Но это не был призыв к натуралистическому копированию разговорной речи. «Говор миллионов» Маяковский хотел «сделать поэтическим»; больше того, он не только стремился «ввести разговорный язык в поэзию», но и «вывести поэзию из этих разговоров» (*12*, 84), т. е. найти новые, заложенные в самом современном языке народных масс (а в конечном счете — в современном мышлении народа, ибо язык есть конкретное, практическое его воплощение) возможности поэтического осмысления действительности.

Как же проявилась эта ориентация на современный язык народа в поэтической работе Маяковского? Какие стороны современной речевой практики оказались наиболее близки его творческому воображению? Ведь русский язык является одним из богатейших языков мира, и едва ли можно назвать писателя, который смог бы охватить все его неисчерпаемое многообразие. Рядом с Маяковским работали такие большие и отнюдь не похожие на него поэты, как Демьян Бедный и С. Есенин, в творчестве которых современный язык отразился иными своими гранями; каждому из них также было свойственно стремление сблизить язык поэзии с живым языком народа и каждый немало сделал в этом направлении.

Современная речь довольно широко отразилась в стихах различных поэтов 20-х годов — она звучала в лаконичных строчках «Браги» Н. Тихонова, в жаровской «Гармони», в «Комсомолии» А. Безыменского, в «Тракторном пахаре» И. Доронина, в светловской «Гренаде» и во многих других поэтических произведениях той поры. Можно сказать, что резко выраженное стилевое разнообразие ранней советской поэзии в значительной мере было связано с обращением поэтов к различным лексическим пластам живого языка.

Необычайное расширение вовлекаемого в поэтический обиход современного языкового материала бесспорно создавало возможности для более гибкого и точного воплощения авторского замысла, обогащения рифмы, новых ритмических поисков; потому-то Маяковский так настойчиво возвращался к мысли о необходимости «расширения словесной базы» (одна из его статей даже носит такое название). Но, во-первых, чтобы использовать эти возможности, нужны были и знания, и опыт, и талант, и то чутье языка, которое необходимо настоящему писателю. Без этих условий стремление к «расширению словесной базы» могло привести (и приводило на практике многих молодых авторов) к засорению поэтического языка. Отсюда становится понятным, почему Маяковский в эти годы особенно упорно говорил и писал о значении «обработки слова». Новый языковой материал требовал большой шлифовки, нужно было разрабатывать «технологию» его использования, и эту задачу, по существу, каждый поэт должен был решать самостоятельно, так как те рецепты, которые предлагали формалисты и лефовские теоретики, могли лишь помешать творческим поискам нового.

А, во-вторых, — и это главное — широкое использование в поэзии современной лексики и фразеологии было оправдано лишь в том случае, если оно обусловливалось стремлением передать новое восприятие жизни, новый взгляд на мир.

Расширение поэтического словаря не было для Маяковского самоцелью. Глубоко заблуждались некоторые из современников поэта, видевшие в этом чуть ли не главный смысл его борьбы за новый стиль. И не обилие современных слов и оборотов речи, встречающихся в стихах поэта, является основным источником удивительной созвучности поэтического языка Маяковского языку его эпохи, хотя, конечно, они придавали весьма характерный временной колорит его произведениям.

lib.pushkinskijdom.ru

Главное было в самом взгляде поэта на мир. Глубокое внутреннее созвучие художественного мышления Маяковского мировосприятию своего поколения проявлялось в самых разнообразных формах. В послеоктябрьских произведениях Маяковского можно обнаружить множество поэтических образов, вырастающих из широко распространенных в те годы представлений, запечатленных в ходячих метафорах и сравнениях публицистической и бытовой речи. в нарождающихся, еще не успевших окончательно затвердеть фразеологических сращениях, наконец, в отдельных неологизмах. Поэт со свойственным ему языковым чутьем умел развить, создать на основе довольно примелькавшихся и порой стертых словесных сочетаний оригинальные и весьма разнообразные по своей структуре, по самому своему содержанию поэтические образы.

В работах о Маяковском не раз отмечались, например, проходящие через все его послеоктябрьское творчество сопоставления революции с пожаром, бурей, разбушевавшимся океаном. Эти сопоставления, как верно заметил З. Паперный,[4] имеют в русской литературе свою традицию, но в поэзии Маяковского они возникли не из книжных источников, а из живой современной речи. Такого рода сравнения постоянно встречались на страницах газет, в речах выдающихся политических деятелей и в выступлениях рядовых участников революции. Маяковский шел от этой живой стихии языка революционной эпохи.

В. И. Ленин называл советскую власть «факелом социализма», от искр которого во всем мире разгорается «пожар социалистической революции».[5] Этот образ появляется в самые первые месяцы советской власти и проходит через многие ленинские выступления, рисующие картину развертывания революционного движения.[6] Он оказался очень емким и выразительным и верно передавал быстроту и неотвратимость революционного наступления масс. Именно поэтому он получил широкое распространение в публицистике той поры, вошел в поэзию (одним из первых использовал его в «Двенадцати» А. Блок — «Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем»), массовую песню (см., например, в песне «Белая армия, черный барон» строки: «Мы раздуваем пожар мировой, Церкви и тюрьмы сравняем с землей»).

Маяковский также обратился к этим, бытующим в современном языке образным представлениям. Нередко поэт подчеркивает связь художественного образа с фразеологией эпохи, обнажает те корни, которые питают разрастающиеся образные ассоциации. Так, например, в поэме «Пятый Интернационал» метафора «пожар революции» воплощается в целой серии картин, причем первым ее звеном, от которого начинается развитие образной мысли, является образ «красной России»:

Вот
она,
Россия,
моя любимая страна.
Красная,
только что из революции горнила.

(*4*, 123)

Слово «красный» в послеоктябрьские годы стало синонимом слов «революционный», «советский», в нем еще отчетливо ощущался неостывший пыл революционных сражений, оно звучало на митингах и собраниях,

[4] З. Паперный. О мастерстве Маяковского. Второе, дополненное издание. «Советский писатель», М., 1957, стр. 40—41.

[5] В. И. Ленин, Сочинения, т. 28, стр. 8, см. также стр. 161, 310, 313, 338.

[6] Там же, т. 26, стр. 397, 437, 447, 467.

lib.pushkinskijdom.ru

в официальных выступлениях и в стихах поэтов. Можно сказать, что это было одно из самых популярных слов той эпохи, наиболее часто повторяющийся эпитет.

Н. Асеев в стихотворении «Кумач» попытался даже новый, политический смысл слова «красный» связать с его старинным значением — «красивый», «хороший», «ценный», дошедшим до наших дней в пословицах («не красна изба углами, а красна пирогами») и некоторых идиомах («красный зверь», «красный лес» и т. п.).

В поэме Маяковского образ «красной России» идет не от исторических ассоциаций, а от современной политической речи с характерным для нее образным осмыслением жизни. Не случайно слово «красный» внутренне связано с получившим в те годы чрезвычайно большое распространение переносным значением слова «ковать» (ср. «ковать успех», «ковать победу») и стоит почти рядом с несколько архаичным, но торжественным словом «горнило». В «горниле революции» раскалена «красная Россия». От соприкосновения с нею воспламеняются соседние страны, и вот уже в недалеком будущем пожар революции охватывает весь мир и

вся земная масса,
сплошь подмятая под краснозвездные острия,
красная,
сияет вторым Марсом.

(*4*, 132)

В данном случае «реализация метафоры» по существу своему резко отличается от тех примеров, которые можно наблюдать в дооктябрьском творчестве поэта. В поэме «Облако в штанах» метафора «пожар сердца» развивалась на основе сугубо индивидуальных ассоциаций, отражающих необычайную душевную чувствительность и весьма необычное видение мира, ассоциаций, к тому же трудно поддающихся расшифровке в отдельных своих звеньях.

В «Пятом Интернационале» развертывание поэтического образа опирается на распространенные и совершенно ясные представления, сама внутренняя логика движения образа подкреплена реальными фактами жизни, даже мечта о будущей «красной земле» возникает на основе той реально существовавшей революционной ситуации, которая сложилась в эпоху Октября и питала в начале 20-х годов надежды на близкую мировую революцию.

Образы, перекликающиеся с метафорой «пожар революции», можно встретить и в стихотворении «Владимир Ильич», где имя Ленина воспламеняет страны, и в стихотворении «Потрясающие факты», и в характеристике ленинских выступлений («Вечно будет тысячестраницый грохотать набатный ленинский язык» — *5*, 17), и в набросках к поэме о пятилетке, где снова появляется образ набатного слова («Я знаю силу слов, я знаю слов набат» — *10*, 287), и во многих других произведениях поэта. В стихотворениях поздних лет чаще всего появляется образ красного флага, как бы вобравшего в себя огонь революционных сражений. Поднялся красный флаг над зданием советского посольства в Париже —

развился в ветре
и стал пламениться,
зажег облака,
поднебесье зажег —

(*6*, 99)

и скоро уже огонь разрастается «на весь Париж, на мир, на вселенную». «От флагов и небо огнем распалится» (*6*, 112) в стихотворении «Два

lib.pushkinskijdom.ru

мая»; столица Советской России — Москва превращается в огненный символ революции («Москва не как русскому мне дорога, а как огневое знамя» — *8*, 18); «пламя флажков» (*9*, 223) неизменно напоминает поэту «знамен и пожаров пламя» эпохи революции:

Потухло
знамен
и пожаров пламя,
и лишь
от него
как будто ожог,
сегодня
горит —
временам на память —
в свердловском небе
красный флажок.

(*9*, 20)

Строительство социалистического общества, успехи рабочего движения за рубежом также ассоциируются с разрастающимся пожаром революции:

И как ни тушили огонь —
нас трое!
Мы
трое
охапки в огонь кидаем:
растет революция
в огнях Волховстроя,
в молчании Лондона,
в пулях Китая.

(*7*, 238)

От этих образных ассоциаций идут и поэтические неологизмы в лирическом вступлении к «Про это» («красношелкий огонь над землей знаменя» — *4*, 138) и в «Четвертом Интернационале» («революции огнедымые бразды» — *4*, 98).

Мы рассмотрели только одно направление, одну линию образных сопоставлений, идущих от типических явлений языка эпохи. Но таких примеров можно найти очень много. Если бы можно было точно измерить употребляемость того или иного слова в данное время, то, вероятно, на одно из первых мест в 20-е годы вышли бы такие слова, как «борьба», «оружие», «фронт», «позиция», «атака», «наступление», «штурм», «прорыв» и т. п. Они утратили свое узкоспециальное значение, вышли за рамки военной терминологии и использовались, как правило, в переносном смысле, для характеристики различных явлений общественной жизни.

Время ожесточенных классовых битв наложило свою печать на язык эпохи. Заметно отразилось оно и в поэтическом языке Маяковского. Многие его метафоры и сравнения основаны на широком использовании военных терминов. Поэт, который в дни первой империалистической войны иронически писал о тех, кто в «заученные размеры» вносил слова «пулемет», «пушка», чтобы войти в историю «как бард сегодняшнего дня!» (*1*, 306), этот поэт в 20-е годы, когда давно уже отгремели выстрелы военных сражений, снова и снова вспоминает «пуль разговор», «ливень пуль», «пулеметный говорок», стихи его нередко переносят воображение читателя к событиям революции и гражданской войны.

lib.pushkinskijdom.ru

Я хочу,
чтобы с этою
книгой побыв,
из квартирного
мирка
шел опять
на плечах
пулеметной пальбы,
как штыком,
строкой
просверкав.
(*8*, 236)

Эти строки из Октябрьской поэмы могут быть эпиграфом ко всему послеоктябрьскому творчеству Маяковского. Не только там, где слово поэта возрождает картины недавнего прошлого, но и в стихах о современности встречается множество подобных образных ассоциаций. Их подсказывала поэту сама действительность. Когда, например, он писал в стихотворении «Товарищу Нетте»: «Мы идем сквозь револьверный лай» (*7*, 164) — или напоминал о военной угрозе: «Война глядит из пушечных жерл» (*8*, 176); «Может, скоро дней эшелон пылью всклубит боевые пути» (*9*, 37), — эти образы возникали как естественное выражение реальных жизненных событий и представлений.

Почти буквальной образной конкретизацией распространенного фразеологического сращения «завоевывать позиции» являются строки из стихотворения «Дом Союзов 17 июля»:

Тих
в Европах
класса колóсс, —
но слышнее
за разом раз —
в батарейном
лязге колес
на позиции
прет
класс.
(*9*, 198)

В этом контексте оказывается оправданным и грубовато-просторечное слово «прет», которое передает неодолимость наступательного движения революционных сил.

Тем же духом боевых ассоциаций пронизаны и многие другие образы Маяковского. Приколотый к дереву газетный лист вызывает в памяти «белое рваное знамя» (*9*, 144); кремлевские башни напоминают солдат в красноармейских шлемах («Солдаты башен стражей стоят, подняв свои островерхие шлемы» — *8*, 316); борьба против бюрократизма рисуется как овладение военными укреплениями врага (воспитанники Свердловки должны «дожать» окопавшееся «в хозяйственных блиндажах бюрократическое воинство» — *9*, 115); пропаганда культурного быта изображается как битва за новые отношения, и каждое известие воспринимается как сводка «с фронта борьбы» (*9*, 287). Даже в стихах на самые бытовые темы нет-нет да и мелькнет, казалось бы, далекий от разговорного языка (но весьма распространенный в те годы) оборот:

...Перед взятием
последнего рубежа
звонок
на кухне
рассыпался, дребезжа.
(*8*, 44)

lib.pushkinskijdom.ru

Или в шутливых стихах о выигрышном займе возникнет вдруг такое сравнение: «и в банк — быстрей революционной пули» (*7*, 214).

Есть у Маяковского стихотворения, целиком или в значительной своей части основанные на образных ассоциациях, связанных с военными действиями.

Стихотворения «Третий фронт» и «Пернатые» построены на использовании таких слов, как «фронт», «армия», употребленных в переносном значении.

Раскрывая в стихотворении «Пернатые» работу «действующей армии, журналов и газет», поэт рисует процесс подготовки и выпуска газетного номера как процесс подготовки и проведения сражения (разработка планов в «штабах редакций», «репортеры-лазутчики» стремятся «сенсацию в плен поймать на разведке», идут «в атаку, щетинясь штыками Фабера», «Разливая огонь словометный, пойдет пулеметом хлестать линотип», «ротационки-танки» укатывают «поле боевое» и т. д. — *4*, 58—59).

В стихотворении «Третий фронт» мирный труд «красной учительской армии бойцов» (*6*, 102) приравнивается к воинскому подвигу (отсюда и возникают такие метафоры и сравнения, как «мерз в окопах школы», «с книгой, будто с винтовкой», «вьюги шрапнельный рой», шел « в атаки со всей детворой» — *6*, 102—103).

Аналогичную картину видим и в стихотворении «Рабочий корреспондент», метафорические образы которого также пропитаны военными представлениями («мыслей... крепость стоит, ощетинив штыки-перья» — *5*, 47).

Имеются у Маяковского и сквозные, проходящие через многие его произведения поэтические образы, в которых постоянно, хотя и в различных вариациях, повторяется сопоставление с борьбой, сражением. И это постоянство не случайно, оно отражает прежде всего устойчивость авторских представлений, а с другой стороны, органическую связь их с запечатленными в определенных языковых фактах представлениями своей эпохи.

Стоит перечитать стихотворения Маяковского, чтобы увидеть, что мысль о поэзии чаще всего выступает в его стихах во фронтовом снаряжении. Поэтическое слово — это «полководец человечьей силы» (*7*, 105), оно может «подымать, и вести, и влечь, которые глазом ослабли», может «вражьи головы спиливать с плеч хвостатой сияющей саблей» (*9*, 385), «песня и стих — это бомба и знамя» (*8*, 122), рифма — «бочка с динамитом» (*7*, 121), «строка — патрон» (*9*, 111), книга пахнет порохом, так как «вложены в страницы-обоймы строки пороха и свинца» (*9*, 301), стих бьет «оружием класса» (*8*, 64), настоящая поэзия добывается «кровью» («...я, как говорится, добыл это кровью, я больше вашего рифмы строгал» — *7*, 155) и т. д.

Образы этого типа справедливо сопоставляли с традиционным для классической русской литературы представлением об активной роли поэзии в борьбе против общественного зла и несправедливости: с пушкинским призывом «глаголом жечь сердца людей» и разящим «ювеналовым бичом» его поэтической сатиры, с лермонтовским «Кинжалом», с полными горечи и возмущения некрасовскими стихами о «карающей лире» сатирического писателя. Очевидна связь этих образов и с некоторыми метафорическими образами ранних произведений Маяковского, мечтавшего о том, что его стихи «ножами будут» в руках восставших (*1*, 346).

Но связь — это не тождество явлений. Литературная традиция помогает понять преемственность идейно-художественной трактовки, но не должна заслонять ее новаторского содержания. Приводившиеся ранее

lib.pushkinskijdom.ru

метафорические образы Маяковского отражают не только свойственный его поэтическому стилю размах образных ассоциаций, но и изменившееся представление о масштабах действия поэзии, о ее месте в жизни общества. Когда в поэме «Во весь голос» «поверх зубов вооруженные войска» стихов, как и всякое крупное войсковое соединение, подразделяются на специализированные части (здесь и «оружия любимейшего род, готовая рвануться в гике, застыла кавалерия острот, поднявши рифм отточенные пики», и пехота стихов, «рядовые», что «стоят свинцово-тяжело, готовые и к смерти и к бессмертной славе», и тяжелая артиллерия — «поэмы замерли, к жерлу прижав жерло нацеленных зияющих заглавий» — *10,* 282), в этом развернутом метафорическом ряде мы ощущаем воплощенную «весомо, грубо, зримо» мысль о поэзии как об огромной социальной силе, включенной в великую армию бойцов революции.

Метафорические образы Маяковского несут на себе печать его своеобразного таланта, в них отчетливо видны характерные для его художественного мышления размах и конкретность образных ассоциаций. И вместе с тем в этих образах явно проступает дух времени, тот взгляд на вещи, в основе которого лежал один критерий: отношение к борьбе за социализм. Печать — могучее оружие партии; слово поэта также должно стать оружием в борьбе за новый общественный строй — такую мысль разделял Маяковский, разделяли и другие пролетарские поэты. Потому-то во многих стихотворениях 20-х годов, авторы которых нередко полемизировали друг с другом, можно встретить различные образные вариации этой мысли.

Близость образных ассоциаций не являлась результатом заимствования (хотя в устной полемике тех лет не раз можно было встретить подобные упреки, порою они даже проникали и в печать).[7] Это было отражение сходного взгляда на искусство, больше — сходного мироощущения. У Маяковского популярное сравнение приобретало лишь бóльшую художественную выразительность — и не только потому, что талант его намного превосходил другие поэтические дарования, но прежде всего потому, что в его поэзии этот новый взгляд на мир отразился с наибольшей резкостью и последовательностью, что самый боевой дух этих образных сопоставлений как нельзя более соответствовал характеру его поэтического творчества.

Образы Маяковского были порождены революционной эпохой, давшей поэту широкий и смелый взгляд на события современности. Такой взгляд позволял и самое представление о поэтическом творчестве перевести в план наиболее значительных явлений общественной жизни, отсюда и ведут свое начало, казалось бы, совершенно необычайные образные параллели в стихах поэта. Когда Маяковский называет свои стихи «словостройкой» (*4,* 108),[8] или сравнивает поэзию с добычей радия, или называет поэта «советским... заводом, вырабатывающим счастье» (*7,* 94), — в этих образах проступает не только новый взгляд на поэзию, но и начинающее формироваться новое отношение к общественному производству. За будничными, простыми словами «стройка», «советский завод» человек 20-х годов ощущал большую мысль о будущем своей страны. В самой реальной действительности эти слова получали не только иной, чем раньше, смысл (ведь это была не чужая стройка, не капиталистический завод, а своя, народная, стройка, советский завод), но и вызывали

---

[7] См.: А. Безыменский. Начистоту. (Вынужденный ответ Лефу). «Новый мир», 1927, № 2, стр. 196.

[8] Этот неологизм встречаем и у И. Садофьева в стихотворении «На плоском равновесьи» («Красная новь», 1928, кн. 11, ноябрь, стр. 99).

lib.pushkinskijdom.ru

иное эстетическое к ним отношение. И поэт, который в ранних своих стихах создавал «эпатирующие», пронизанные внутренним эстетическим отрицанием образы капиталистического города с его вонзившимися в небо фабричными трубами («...в неба свисшиеся губы воткнули каменные соски» — *1,* 43), в 20-е годы с гордостью писал о «городах краснотрубых» и готов был воспетую Гоголем волшебную красоту украинской ночи променять на продымленное заводскими трубами небо под советским гербом («Долг Украине») — ведь за фабричным дымом вставал величественный образ Днепростроя, одной из первых соцпалистических строек страны.

С этим новым эстетическим значением, не зарегистрированным никакими словарями, и были связаны приведенные выше образные сопоставления Маяковского, которые поэт развивал во многих своих произведениях. Он писал и говорил о «работе стихов» (*7,* 94), о том, что стихи «приводят в движение тысячи лет миллионов сердца» (*7,* 122); творчество поэта постоянно сравнивал с трудовой деятельностью (отсюда идут излюбленные им обороты «выделка стиха», «обработка слова» или такие его образы, как «рифмы строгал» — *7,* 155, «фабрика слов в управленье дана» — *5,* 154, и великолепное образное определение поэзии «радость, мастером кованная» — *8,* 30).

В стихах Маяковского поэт, как и другие советские труженики, должен «работать до седьмого пота над поднятием количества, над улучшением качества» (*7,* 153), у него бывают «издержки в... производстве» (*7,* 120), с годами изнашивается «машина души» (*7,* 123) и происходит «страшнейшая из амортизаций — амортизация сердца и души» (*7,* 124). Безликие, подражательные стихи, в которых нет творческого горения, — это «обычное воровство и растрата среди охвативших страну растрат», они рассматриваются «как накладные расходы» (*7,* 122) на сделанное настоящими поэтами.

Очевидна стилевая контрастность подобных сопоставлений, но, во-первых, констатация этого факта еще ничего не объясняет (ведь не менее контрастно сближение поэзии с «губкой в присосках» в стихах Б. Пастернака),[9] а во-вторых, это лишь внешняя, кажущаяся контрастность, так как сравнение поэзии с творческим трудом человека в любой другой области по существу своему глубоко поэтично (очень ярко это выразил В. Брюсов в стихотворении «Работа»). Что же касается некоторых подчеркнуто прозаических, сухих оборотов речи, то, как правило, они обусловлены определенным идейно-художественным замыслом. «Издержки производства», «амортизация», «растрата», «накладные расходы» в «Разговоре с фининспектором о поэзии» связаны, конечно, с образом фининспектора, но самое появление такого рода ассоциаций подготовлено тем представлением о поэзии, которое запечатлено в образах «словостройки», «фабрики слов» и т. п.

Противопоставляя эти образы традиционным представлениям о поэтическом творчестве, Маяковский боролся за утверждение новых эстетических принципов, и в его поэтическом языке эта борьба нашла очень яркое отражение. Под внешней стилевой контрастностью обнаруживается глубокое внутреннее единство эстетического восприятия явлений жизни. И это единство вырастает на основе миропонимания, характерного для человека революционной эпохи.

Сопоставление поэзии со стройкой, заводом столь же естественно и органично в стихах Маяковского, как и сопоставления явлений природы

[9] Борис Пастернак. Поверх барьеров. Стихи разных лет. Госиздат, М.—Л., 1929, стр. 53.

lib.pushkinskijdom.ru

с трудовой деятельностью, в которых мерилом, эстетическим эталоном оказывается человеческий труд. Так возникает в стихах поэта метафорический образ океана-«работяги», который хочет «к Сахаре подобраться» (*7*, 13). Самое солнце предстает уже не как «суровый вечный арбитр» (*1*, 221) человеческих раздоров, а как труженик, который может сказать о себе «во всю светаю мочь» (*2*, 38; необычная форма 1-го лица «светаю» в контексте явно ассоциируется с «работаю») и мимоходом посетовать на свой нелегкий труд (в другом, более позднем стихотворении тяжесть и напряженность этого труда подчеркнуты полушутливым сравнением: «Солнце шпарит. Солнце — жжет. Как лошадь» — *9*, 223, в котором опять-таки слова «шпарит» и «жжет», по существу, становятся синонимами слова «работает» — сравни оборот: «работает как лошадь»). А когда солнце долго не показывается из-за туч, поэт может ему сказать как служащему, не вышедшему на работу: «... нечего саботажничать: взойди и свети!» (*7*, 111).

Раскаленные летним зноем крымские горы вызывают представление о пылающем горне:

Пылают горы-горны,
и море синеблузится.
Людей
ремонт ускоренный
в огромной
крымской кузнице.
(*8*, 145)

Впрочем, вся эта строфа представляет собой образную расшифровку популярного словосочетания «кузница здоровья».

И даже бурный поток в шутливом сравнении из стихотворения «Тамара и Демон» ассоциируется с творением рук человеческих:

Как будто бы
Терек
сорганизовал,
проездом в Боржом,
Луначарский.
(*6*, 74)

Интересно отметить, что у Маяковского в такого рода образных параллелях труд чаще всего берется в его современных формах, точнее, в его наиболее прогрессивных проявлениях, а потому и возникают столь необычные для поэтического языка «технические» ассоциации:

Нам
любовь
не рай да кущи,
нам
любовь
гудит про то,
что опять
в работу пущен
сердца
выстывший мотор.
(*9*, 383)

В метафорическом образе «сердца-мотора» нельзя не заметить как бы перевернутого популярного выражения «мотор — сердце машины». Перемена здесь не случайна: по мысли поэта, любовь — источник творческой энергии человека, она приводит в движение все его внутренние душевные силы (эта поэтическая мысль уже подготовлена предшествую-

lib.pushkinskijdom.ru

щими строками: «Любить — это значит: в глубь двора вбежать и до ночи грачьей, блестя топором, рубить дрова, силой своей играючи»; «... с простынь бессонницей рваных, срываться, ревнуя к Копернику» — *9,* 383). Больше того, она заставляет сильнее, энергичнее работать и самое сердце, любовь, как электрический ток, «пускает в работу» «сердца выстывший мотор» (кстати следует заметить, что слово «гудит» как бы связывает воедино представление о работающем моторе и о бегущем по проводу токе высокого напряжения — ср. выражение «провода гудят»).

Можно привести еще несколько сходных примеров. В поэме о любви, в стихах, раскрывающих силу любовного чувства, появляются вдруг совершенно неожиданные сопоставления с митингом («Как избирателей сзывают на митинг» — *4,* 90), железнодорожным вокзалом, морской гаванью:

Флоты — и то стекаются в гавани.
Поезд — и то к вокзалу гонит.
Ну, а меня к тебе и подавней
— я же люблю! —
тянет и клонит.

(*4,* 93)

Дело не только в том, что автору «не хватает» выработанного веками арсенала поэтических сопоставлений, и он в современной действительности ищет новые средства для поэтического воплощения огромного человеческого чувства. Главное в том, что сама эта действительность в ее обыденных современных проявлениях оказывается для него столь близка и эстетически значима, что может служить своего рода мерилом, позволяющим передать силу и размах высочайших человеческих переживаний.

Эти разнохарактерные по своему содержанию примеры дают возможность проследить различные пути отражения современных представлений в поэтическом языке Маяковского.

Глубокая внутренняя связь с мироощущением своих современников проявилась у Маяковского и в художественной трактовке таких специфических, но весьма характерных для его поэзии образов, как образ капитализма, социализма, коммунизма, образ партии, пролетариата, образ социалистической родины. Политические термины приобретают в его стихах ярко выраженную эмоциональную окраску, конкретность и ощутимость реальных явлений жизни. И не только в тех случаях, когда поэт раскрывает их содержание в реальных картинах жизни, как например в стихотворении «Товарищу Нетте», где в подвиге советского человека проступает «коммунизма естество и плоть» (*7,* 163), или в стихотворении о литейщике Иване Козыреве, в котором из-за шутливо-радостного рассказа о вселении в новую квартиру выступает большая и серьезная мысль об элементах будущего в современной действительности и, казалось бы, абстрактный политический термин наполняется таким житейски убедительным содержанием («Как будто пришел к социализму в гости» — *9,* 24).

Не менее ощутимо проявляется живое эмоциональное содержание этих понятий, имеющих огромное значение в жизни народа, и тогда, когда Маяковский раскрывает их смысл в художественных образах иного плана, вырастающих на основе современной политической фразеологии.

Характерное для общественной мысли той поры осмысление фактов нашло отражение в столь частом у Маяковского поэтическом перифразе распространенного выражения «строить коммунизм». Мы не будем сейчас говорить о том, насколько этот оборот характерен для новой истори-

lib.pushkinskijdom.ru

ческой эпохи (кто бы мог задаться целью «строить» капитализм!), мы лишь подчеркиваем, что в данном сочетании, где слово «*строить*» выступает в своем переносном значении, довольно ощутимо сохраняется и его первоначальный смысл (тем более, что слово «коммунизм» расшифровывается и как «новый общественный *строй*»). Поэтому и в публицистической речи этот оборот нередко обрастал образными уточнениями (заложить фундамент, возвести здание коммунизма и т. п.). Эти уже сложившиеся образные ассоциации получили отражение не только в ростинских плакатах Маяковского, но и во многих его более поздних произведениях. Когда, например, в поэме «Хорошо!» в тревожном шепоте «коммунаров с-под площади Красной» звучит вопрос:

Достроит
коммуну
из света и стали
республики
вашей
сегодняшний житель? —
(*8*, 320)

то за ним явственно ощущается знакомый публицистический образ «здания коммунизма». И в «Послании пролетарским поэтам» тот же образ проступает из-за, казалось бы, совершенно простых, лишенных всякой метафоричности строк:

коммуна —
это место,
где исчезнут чиновники
и где будет
много
стихов и песен.
(*7*, 154)

А в концовке стихотворения образ «коммуновой стройки» уже открыто вводится в поэтический текст:

и давайте
без завистей
и без фамилий
класть
в коммунову стройку
слова-кирпичи.
(*7*, 156)

В какой-то мере связан с представлением о строящемся здании коммунизма и образ «единого человечьего общежитья» в стихотворении «Товарищу Нетте», и замечательные строки из стихотворения «МЮД» — «Коммунизм — это молодость мира, и его *возводить* молодым» (*7*, 174; курсив наш, — *В. Т.*), и лирические стихи из поэмы «Хорошо!»:

Я вижу —
где сор сегодня гниет,
где только земля простая —
на сажень вижу,
из-под нее
коммуны
дома
прорастают.
(*8*, 314)

lib.pushkinskijdom.ru

Соотнесенность образного языка Маяковского с фразеологией эпохи не всегда проявляется в таких очевидных параллелях. Когда, например, в стихотворении «Кемп „Нит гедайге“» возникает образ моста с необычным измерением — «длиною — во́ сто лет», то не сразу можно уловить связь этого образа с эпохой. На первый взгляд мысль поэта отталкивается лишь от реального факта. Лежа в палатке летнего рабочего лагеря, он вспоминает огромный город с его громоздящимися друг возле друга многоэтажными зданиями, завывания пароходных сирен над заливом, но воспоминание это, явно окрашенное иронией (об этом говорят и просторечный оборот «Втер очки Нью-Йорком», и пренебрежительная фраза «Сотня этажишек в небо городится»), быстро тускнеет, уступая место гиперболическому образу совершенно иного плана:

Нами
через пропасть
прямо к коммунизму
перекинут мост,
длиною —
во сто лет.
Что ж,
с мостища с этого
глядим с презрением вниз мы?
Кверху нос задрали?
загордились?
Нет.
(7, 89)

В известной мере этот образ соотносится с воспоминанием о прославленном чуде тогдашней американской техники, воспетом Маяковским в стихотворении «Бруклинский мост». В цитированном стихотворении, правда, Бруклинский мост не назван, но представление о нем как бы пробивается между строк, на него намекают отдельные детали — например, упоминание о Гудзоне в начале стихотворения — и это представление позволяет поэту сопоставить с достижениями американской культуры завоевания своей страны.

Однако это лишь одна линия, идущая, так сказать, от конкретных американских впечатлений. Образ моста, перекинутого к коммунизму, образ политический по своему существу, опирается и на представления иного рода, связанные с публицистической фразеологией эпохи. Маяковский жил в начале того периода, который характеризуется как переходный период от капитализма к коммунизму. Советское государство и было первым практическим воплощением перехода к новой общественной формации. В публицистике 20-х годов, когда так много внимания уделялось выяснению основных особенностей этого периода, выражение «переход к коммунизму» можно было встретить очень часто. Нередко встречается и оборот «пропасть, разделяющая два мира». Полемический образ Маяковского, образ моста, перекинутого «через пропасть прямо к коммунизму», вырастает на этой публицистической основе. Аналогии с воспоминаниями о Бруклинском мосте, этой «стальной миле», соединяющей «моря и прерии», по существу, оказываются лишь внешним поводом для художественной конкретизации тех реальных представлений о жизни, которые были близки современникам поэта.

Можно найти и другие образные вариации столь дорогой для Маяковского мысли о переходе к будущему. В поэме «Про это», написанной «по личным мотивам об общем быте», мысль эта получает резко выраженную индивидуальную окраску. Путь в будущее для поэта был тесно связан с представлениями о повседневной творческой работе, потому-то

lib.pushkinskijdom.ru

своеобразным «мостом в коммунизм» для него оказывается поэтическая строка:

...кажется —
вот только с этой рифмой развяжись,
и вбежишь
по строчке
в изумительную жизнь.
(*4*, 181)

В других случаях на первый план выступает публицистическая основа образа, обнажается связь его с общественной фразеологией. Так, «мост в социализм» появляется и в полемическом стихотворении «Письмо к любимой Молчанова, брошенной им», но здесь этот образ имеет другую цель: он нужен для разоблачения идиллических представлений о современной действительности, а потому и появляется в ироническом контексте («недостроил и устал и уселся у моста́» — *8*, 197) и обрастает рядом столь же иронических уточняющих его «образишек» («Травка выросла у мо́ста, по мосту́ идут овечки» — *8*, 197; «в бок — цветочки, а над нами — мирный-мирный небосвод» — *8*, 198).

Такого рода образные ассоциации можно встретить у Маяковского в самых различных случаях. Порою они могут показаться всего лишь остроумной игрой слов, не сразу можно уловить их внутренний смысл. Так в строфе:

Где раньше
су́шу
китов и акул
лизало
безрыбое море,
в дворцах
и бульварах
ласкает Баку —
того,
кто трудом изморен.
(*9*, 14)

Образ «суши китов и акул» явно опирается на популярное метафорическое выражение тех лет: «акулы империализма».

Боевые лозунги дня, более или менее закрепившиеся новые обороты речи, которые в лаконичной, обобщенной форме давали представление о больших событиях эпохи, входили в стихи Маяковского, иногда даже почти не меняя своей конструкции, лишь слегка приспособляясь к движению ритма (сравни, например, выражения, взятые из произведений поэта: «республика... в опасности», «даешь хлеб», «готовы к обороне», «мы требуем отчета», «застрельщики новой пятилетки боев за социализм», «Америку мы догоним и перегоним», «выше довоенной нормы» и т. д.). Казалось бы, эти выражения невозможно представить в поэтической строке, они неминуемо должны выпасть из общего колорита стихотворной речи, либо самый стих, насыщенный подобными прозаизмами, потеряет свои художественные качества и превратится в рифмованный пересказ газетной статьи.

Однако стихотворения Маяковского, даже самые злободневные, написанные по горячим следам событий и порою весьма насыщенные публицистической фразеологией, никогда не теряли той эстетической организованности, которая проявляется во всем — в характере образных средств, словаре, интонации, звучании стиха.

Публицистическая фразеология эпохи прочно входила в тот сложный комплекс стилистически разнородных лексических элементов, который так характерен для языка поэзии Маяковского. И не только оказы-

lib.pushkinskijdom.ru

валась одной из многих составных его частей, но становилась тем стержнем, вокруг которого объединялось все стилевое разнообразие языка поэта.

Поэт-агитатор, Маяковский придавал огромное значение работе над словом. Он как бы показывал различные способы поэтической «обработки» самого обыденного языкового материала, раскрывал те возможности, которые таились в совсем не поэтических словах и выражениях. Замечательное чувство слова, широкое понимание возможных ассоциативных связей, опирающихся нередко на забытые или весьма отдаленные значения слов, давали возможность своеобразного поэтического раскрытия самых, казалось бы, «сухих», газетных тем. Так, в стихотворении «Здравствуйте!» сообщение об официальном признании Советского Союза правительством Великобритании ассоциируется с традиционным свадебным сюжетом. Отправляясь от одного из значений слова «признание», поэт создает целый ряд остроумных зарисовок, иронически освещающих запоздалый шаг так называемого «рабочего» (в Англии в те годы у власти была лейбористская партия) правительства:

Украсьте цветами!
Во флаги здания!
Снимите кепку,
картуз
и шляпу:
британский лев
в любовном признании
нам
протянул
когтистую лапу.
(*6*, 22)

Неожиданный в этом контексте эпитет влечет за собой целый ряд пародийных образов, развивающих тему «любовного признания». Здесь и сценка традиционного девичьего гаданья, перенесенного в план политических ассоциаций:

И просто знать,
и рабочая знать
годы гадала —
«признать — не признать?» —
(*6*, 22)

и оригинальный каламбур: «О, гряди послом, О'Греди!», связанный с представлением о венчальном обряде (появление невесты церковный хор встречал пением «Гряди, голубица!»), и, наконец, необычное в стихотворении на политическую тему, но обоснованное темой «любовного признания» слово «капризно»:

Но русский
в ус усмехнулся капризно:
«Чего, мол, особенного —
признан так признан!»
(*6*, 22)

В дальнейшем ирония уступает место открыто агитационному, почти лозунговому стилю, включающему типичные для разговорного языка обороты речи. Слово «признание» употребляется уже в его официальном, политическом значении и ассоциируется с иным рядом явлений («При-

lib.pushkinskijdom.ru

знанье это давно подписано копытом летящей буденновской конницы» — *6*, 23; «...кто вот... признанье — теперь! — осмеет в колебаньи, когда такой у Советов довод, как зрелые хлебом станицы Кубани!»). Но своеобразное вступление сыграло свою роль, оно как бы является ключом, определяющим эмоциональное восприятие политического факта.

Столкновение различных лексических аспектов в языке поэзии 20-х годов было одним из самых характерных явлений (в известной мере в нем отражались не устоявшиеся еще эстетические взгляды и довольно смутные представления о путях дальнейшего развития литературного языка), но мало кто из поэтов-современников Маяковского умел извлекать из этого столь разнообразные поэтические эффекты.

Что, казалось бы, может дать поэту обычное выражение деловой, официальной речи «стоит в смете»? И можно ли включить эти сухие, безóбразные слова в стихи, где идет речь о самом дорогом, самом важном в жизни? А Маяковский умеет не только ввести в стих прозаическое, будничное выражение, закрепить его рифмой, но и включить его в движение образной мысли. Так, в стихотворении «По городам Союза» после воспоминаний о Ленине идут такие стихи:

И смерти
коснуться его
не посметь,
стоит
у грядущего в смете!
Внимают
юноши
строфам про смерть,
а сердцем слышат:
бессмертье.
(*8*, 25—26)

Сочетание «стоит в смете» теряет в контексте свою деловую сухость. Окруженное словами высокого, торжественного стиля, оно как бы принимает частицу их эмоционального звучания; сопоставление с грядущим позволяет на основе этого делового оборота создать своеобразный поэтический образ.

Столь же контрастны и слова, на основе которых вырастает великолепный поэтический образ — «полпред стиха» — в стихотворении «Вызов». Дипломатический термин в качестве поэтического определения! И тем не менее образ этот обладает огромным идейным и эмоциональным зарядом, в нем сконцентрирована основная идея стихотворения:

Я
полпред стиха —
и я
с моей страной
вашим штатишкам
бросаю вызов.
(*7*, 73)

В произведениях Маяковского найдешь, пожалуй, наиболее разнообразные ассоциации, сближающие поэтическое творчество с явлениями самой жизни. Поэтическое слово у него может сражаться, вести за собой людей, может работать, оно даже может быть «отдано в услужение», но оно никогда не может быть продано за деньги, не будет «работать по найму». Этот оборот, столь распространенный в 20-е годы, появляется в одном из самых глубоких поэтических произведений Маяков-

lib.pushkinskijdom.ru

ского — в «Письме... Алексею Максимовичу Горькому», в строфе, наполненной высокой патетикой:

Делами,
кровью,
строкою вот этою,
нигде
не бывшею в найме, —
я славлю
взвитое красной ракетою
Октябрьское,
руганное
и пропетое,
пробитое пулями знамя!
(*7*, 211—212)

В рассмотренных примерах самые, казалось бы, «непоэтические» слова и выражения получают в контексте высокий поэтический смысл. Но Маяковский использовал различные пласты современной фразеологии и в совершенно других целях. Нередко она становится средством юмористического и даже сатирического изображения.

Возьмем, например, стихотворение «Весенний вопрос». Извечная поэтическая тема — наступление весны, сияющее солнце, капель, смутные ощущения неясных стремлений, порывов — и вдруг такие избитые словесные штампы: «Надо принять какие-то меры», «откровенно говоря — совершенно не из-за чего беспокоиться», «Юридически — куда хочешь идти можно, но фактически — сдвинуться никакой возможности». Но ведь именно этот контраст поэтического содержания и неуклюжей, стандартной словесной формы и отражает главную мысль стихотворения, а подчеркнуто прозаические выражения последних строк:

Но этот
кардинальный вопрос
относительно весны
нужно
во что бы то ни стало
теперь же урегулировать, —
(*5*, 33)

своей канцелярской сухостью и тяжеловесностью делают еще более очевидным вывод поэта:

Разучились —
нечем ответить на капли.
(*5*, 32)

И здесь мы видим, что даже самые далекие от поэзии слова и обороты речи могут стать надежным материалом в руках поэта.

В стихотворении «Марксизм — оружие, огнестрельный метод» вульгаризаторская критика разоблачается в основном посредством столкновения критических штампов («обличитель либерализма», «разрабатывать важнейшую из тем», «интеллигент, к тому же деклассированный» и т. д.) с отзвуками высокой лермонтовской лексики. Когда рядом, нередко даже в одной фразе, оказываются столь лексически разнородные слова и выражения, как например «хоры небесных светил» и «электрификация» («целые хоры небесных светил и ни слова об электрификации») или «демоны», «ад», а с другой стороны — «смычка» («Демоны в ад, а духи — в эдем? А где, я вас спрашиваю, смычка?» — *7*, 108), то именно их несопоставимость, контрастность и становится основой сатирического эффекта. Но Маяковский очень широко и в самых разнообразных целях использует этот прием столкновения резко различных по своей стилевой окраске слов и оборотов речи. Контрастность необхо-

lib.pushkinskijdom.ru

дима поэту для осуществления определенного идейного замысла, она отнюдь не является самоцелью.

Нередко современная фразеология оказывается в стихах поэта одним из весьма эффективных способов оценки фактов, современного их осмысления. Возьмем пример из стихотворения «Юбилейное».

Размышляя о трагической гибели Пушкина, Маяковский от имени своего поколения выносит приговор убийце великого поэта. Свое отношение к Дантесу поэт раскрывает не только в энергичных, несколько даже грубоватых определениях («Сукин сын Дантес! Великосветский шкода»), но и более сложным путем, адресуя к человеку прошедшего столетия те общественные критерии, которые были характерны для эпохи революции. Простые анкетные вопросы, имевшие столь большое значение в 20-е годы, позволяют поэту безоговорочно осудить Дантеса, больше того, показать в нем классового врага, подлежащего уничтожению:

Мы б его спросили:
— А ваши *кто* родители?
Чем вы занимались
до 17-го года? —
Только этого Дантеса бы и видели.

(*6*, 55)

В Пушкине Маяковский видит своего соратника, он может представить великого русского поэта в рядах строителей социализма. Убийца Пушкина — не только личный враг поэта, этот «великосветский шкода» по самому своему социальному содержанию глубоко чужд социалистическому миру (кстати следует отметить, что в подчеркнутой контрастности сочетания диалектного слова «шкода» с несколько устаревшим для современного языка и резко изменившим свою эмоциональную окраску определением «великосветский» явно ощущается авторский сарказм). Резко выраженный классовый подход в оценке как современных, так и исторических явлений был одной из самых характерных черт мироощущения человека революционной эпохи, и поэт революции умел передать это в своих стихах, используя самые обыденные современные языковые факты.

Публицистическая насыщенность — одна из самых существенных черт поэзии Маяковского, поэзии, которая запечатлела героический подвиг народа, прокладывающего путь к коммунизму. Близость поэтического языка произведений Маяковского к живой речи современников прежде всего проявилась в самом характере его мироощущения, в том резко выраженном партийном восприятии явлений, которое было порождено эпохой величайших классовых битв и в свою очередь порождало в стихах поэта столь необычные для литературной традиции и вместе с тем столь естественные в глазах современника поэтические образы. Рассмотренные в настоящей статье примеры позволяют проследить, как в каждом конкретном случае художественно преломлялось это единство восприятия, как поэтические образы Маяковского были связаны с языком его эпохи.

Но, разумеется, это лишь один из аспектов поставленной проблемы. Печатью времени отмечены и многие другие стороны языка поэта. Даже в таких, казалось бы, сугубо индивидуальных особенностях поэтического языка Маяковского, как увлечение словотворчеством, в известной мере отразились какие-то черты языка эпохи. Но эти вопросы требуют специального рассмотрения.

lib.pushkinskijdom.ru

А. СМОРОДИН

МЕТАФОРИЧЕСКИЙ СТИЛЬ МАЯКОВСКОГО

Стихи Маяковского оставили потомкам поэтический образ эпохи, отразив те огромные сдвиги, которые произошли в жизни нашего народа. Без его творений грядущие поколения не смогли бы в полном объеме и величии увидеть нашу революцию. Изменения, происходившие в советской действительности, побуждали поэта искать и создавать новые художественные формы, придавать не только произведению, но и каждому слову, каждой метафоре необходимую выразительность, способствующую более яркому, правдивому отражению этой действительности.

Образы Маяковского поэтому невозможно оторвать от жизненного содержания, рассматривать лишь в ряду формально-поэтических средств, вне связи с идейным и художественным новаторством. Нельзя исследовать изолированно и метафору, ибо она существует в стихотворении не сама по себе, а целиком подчинена мысли и воле поэта. Нерасторжимость идейного содержания и художественного воплощения, жизненность формы как раз и являются причиной того, что произведения Маяковского волнуют глубиной мысли и чувства поколение 50-х годов не менее сильно, чем волновали поколение 20-х годов.

Более пристальное рассмотрение особенностей метафорического строя произведений Маяковского пооктябрьского периода позволяет глубже уяснить истоки художественного совершенства его поэзии. На метафоре, как на самом распространенном виде тропа, можно наглядней всего проследить эволюцию образной системы Маяковского, памятуя при этом, что она сама — органический элемент художественной системы, один из способов выражения поэтической мысли.

Настоящая статья и ставит своей целью выяснить некоторые стороны этой проблемы.

Метафора — не новое средство поэтики, и учебные руководства по теории литературы, начиная с древнейших и кончая самыми новыми, приводят многочисленные образцы метафорических сравнений. В статье «Как делать стихи?» Маяковский писал: «Распространеннейшим способом делания образа является... метафоризирование, т. е. перенос определений, являвшихся до сего времени принадлежностью только некоторых вещей, и на другие слова, вещи, явления, понятия».[1] Но несмотря на это, до сих пор еще полностью не выяснена сущность метафоры, ее функция в художественном творчестве. Если поэт, говоря о метафоризировании как об одном из способов «выделки образа», может быть, и вправе ограничиться только «технологическим» определением метафоры, поскольку он сам является хранителем секретов мастерства, то рассмот-

[1] Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. 12, Гослитиздат, М., 1959, стр. 109. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

рение метафоры в литературоведческих исследованиях всего лишь как «слов и выражений, употребляемых в переносном значении», просто как «перенесения на данный предмет (явление) характерных признаков, присущих другому предмету (явлению)», — явное упрощение. Более того. Чрезвычайная распространенность метафоры не всегда даже способствовала правильному определению ее сущности. И Б. Мейлах в статье «Метафора как элемент художественной системы»[2] прав в возражениях тем, кто склонен считать метафору «приемом», орнаментом и установкой на «внешнюю эффективность стиха», ведущей к излишней усложненности поэтического творчества. Он обоснованно утверждает, что в истинной поэзии метафора — момент не формальный, а эстетический момент художественного мышления. Раскрывая сущность и особенности одного явления путем перенесения на него признаков и свойств другого явления, метафора значительно обогащает изображение. В метафоричности образа коренится причина того, что этот образ рождает у читателя богатые ассоциации, которые расширяют его знания о действительности. С другой стороны, метафора, значительно повышая выразительность художественной речи и отвечая тем самым стремлению поэта в наиболее яркой, образной форме раскрыть перед читателем замысел, идеи своих произведений, способствует восприятию того или иного явления именно под тем углом зрения, который необходим художнику для создания задуманного образа и воздействия на читателя в определенном направлении. Соединяя метафорой различные понятия, явления, художник выражает свое жизненно заинтересованное отношение к ним, самим метафорическим сравнением либо прославляет, поэтизирует их, либо клеймит и разоблачает. В метафоре момент оценки художником окружающего мира отражается с исключительной энергией. Благодаря оценочному моменту становится возможным бесконечное многообразие эмоциональной окраски предметов и явлений.

Новые принципы художественной типизации находят яркое выражение в новом качестве метафор, в новизне структуры метафорических образов.

Изучение метафоры Маяковского на этой основе раскрывает все ее своеобразие как неотъемлемой части образной системы, характеризующей особенности его поэтического стиля. Вот почему качества метафоры могут быть исследованы только в неразрывной связи как с эволюцией мировоззрения поэта, так и с эволюцией его творческого метода, означившей стремительно пройденную дистанцию от революционно-романтического утверждения нового мира к вершинам социалистического реализма. Эта эволюция отразилась на развитии его метафорического мышления, отбрасывающего на своем пути абстрактные, «приблизительные» метафорические построения и тяготеющего к конкретно-историческому осмыслению изображаемого, проникновению в самую его сущность — к ясности и реалистической простоте.

1

Метафора у Маяковского в послеоктябрьский период, так же как и в его дореволюционной поэзии, остается одним из основных средств художественного изображения. Но теперь она предстает в новом качестве. Изменение характера и структуры тропов по сравнению с дореволюционными произведениями привело к изменению их роли в стихе. Стиль по-

[2] См.: Б. Мейлах. Вопросы литературы и эстетики. «Советский писатель». М., 1958, стр. 193—224.

lib.pushkinskijdom.ru

эзии раннего Маяковского отличается метафорической перенасыщенностью, сложным переплетением метафорических рядов вследствие гипертрофии реализованной метафоры, импрессионистским характером метафор, превращенных в отвлеченный поэтический прием. В рассматриваемый период метафоры приобретают предельную ясность и реалистическую простоту. Развитие метафорического строя Маяковского в этом направлении начинается еще в дооктябрьский период, причем оно и после проходит не так уж гладко, во многом противоречиво (пример тому усложненный метафоризм поэмы «Про это»), но в результате его метафоры приобретают новые черты. Они перестают бросаться в глаза, строго подчиняются основной мысли: ассоциативное движение заменяется логическим. Поэт все чаще «прячет» троп в ткань художественного образа. И в то же время метафоры наполняют стих той внутренней силой, которая возбуждает необычайную свежесть ассоциаций, доводя эмоциональность восприятия до своего рода откровения, ибо теперь метафоры Маяковского становятся не только внутренне оправданными, но и точными и правдивыми, полными не только зоркой наблюдательности, но и той поэтической вдохновенности, которая помогает даже одной метафорой воссоздать целую картину, передать целый комплекс ощущений и мыслей.

Как росло умение поэта добиваться того, чтобы метафора включалась в русло главного направления, в котором идет развитие поэтической мысли, можно проследить на проходящем сквозь всю творческую жизнь поэта, так сказать «сквозном», вместе с временем движущемся образе революции.

Критикой обстоятельно освещено художественное отображение революции в поэзии Маяковского. Однако в указанных целях эта проблема специально не исследовалась. И думается, что на примере поэтического воплощения такой важной, имеющей принципиальное значение для поэта темы удобнее всего подойти к вопросу о своеобразии метафоры у Маяковского в зрелую пору его творчества.

Уже в начале бурного революционного 1917 года система тропов, характерная для выработавшейся к этому времени поэтики Маяковского, начинает обогащаться новыми элементами. Используя образы, традиционные для русской литературы, поэт создает качественно новые метафорические образования, которые, будучи включенными в образную ткань стихотворений и органически связанными с ней, в новом контексте раскрывали и новое идейное и эмоциональное содержание. Образы бури, могучего потока, рабочего потопа, в которых воплощалась революция, раскрывались с небывалым размахом, получали совершенно новый метафорический смысл. Они уже не атрибут какой-то абстрактной нравственной очистительной силы, не выражение свободолюбивых мечтаний личности, не отображение вообще разбушевавшейся народной стихии: Маяковский стал поэтом социальной бури, понимаемой как «движение самих масс» (*Ленин*), поднявшихся к активному историческому творчеству и являвшихся полноправными хозяевами своей страны и своей судьбы.

На первых порах поэт как бы пробует свои силы в простой метафоре. «Граждане! Это первый день рабочего потопа», — обращается он в поэтохронике «Революция» к восставшему народу (*1*, 136). Не только начало великих событий, которые должны привести к коренному изменению основ жизни, к полному освобождению трудящихся, видится за этим уподоблением, но также и сила народа, свергшего самодержавие. Образ «рабочего потопа» позволил наиболее доходчиво выразить непосредственные впечатления героической борьбы народа: революцию со-

lib.pushkinskijdom.ru

вершил рабочий класс, увлекший за собой в бурном порыве самые широкие массы трудящихся и требовавший республики, мира, свободы. Метафоры — «буря рот», «площади плещут», «улиц река дымит» — усиливают эмоциональное восприятие картин, рисующих революционные события. Метафорический образ революции не оторван от реальной основы, которая раскрывается в строфах неметафорического ряда. В особенности же этому способствует хроникальность стиля стихотворения, придающая изображаемому убедительную достоверность. В итоге оба плана — конкретно-описательный и метафорический — создают картину, центральным героем которой является народ. Но все-таки в этом образе был заложен не только один смысл. Взятый по аналогии с «всемирным потопом» из библейской легенды, отвлекавшей от восприятия образа в том русле, которое соответствовало замыслу поэта, и приводившей к некоторому смещению метафорических планов, образ заключал в себе возможность различного восприятия. Мысль в своем ассоциативном движении то отталкивалась от реальных связей действительности, то попадала в плен религиозных представлений, что в конечном результате нарушало целостность и определенность образа, делало его до некоторой степени расплывчатым, а значит и менее действенным. В результате выражение воли и чаяний народа приобретало субъективный оттенок:

Новые несем земле скрижали
с нашего серого Синая.

(*1*, 139)

Но образ библейского мифа устойчиво связывается в сознании поэта с развертыванием революционных событий. Он владеет его воображением и в момент написания первого послеоктябрьского стихотворения «Наш марш». В этом стихотворении, хотя и отдающем значительную дань формалистическому эксперименту, но насыщенном революционным пафосом и утверждением величия происшедшего социалистического переворота, повторена, по существу, та же метафора. Только теперь она становится развернутой:

Бейте в площади бунтов топот!
Выше, гордых голов гряда!
Мы разливом второго потопа
перемоем миров города.

(*2*, 7)

В Октябрьской революции, которая призвана «перемыть миров города», обновить весь мир, Маяковский видел прежде всего событие вселенского масштаба. При помощи образа «второго потопа», который должен смыть всю грязь прошлого, поэт стремился дать картину революционного преображения мира. Однако образ этот представлял лишь наметку замысла — передать всемирно-историческое значение октябрьских свершений, осуществлению которого помешало отсутствие четкости и целенаправленности в образном воплощении идеи стихотворения. Последующие тропы «Нашего марша» строились со свойственными дооктябрьской поэтике Маяковского усложненностью и эксцентризмом, которые лишь затемняли реальное содержание стихотворения.

Но «Наш марш» уже содержал в зародышевом состоянии то, что в дальнейшем получило свое развитие и предстало в развернутом виде в «Мистерии-буфф». В поисках формы для изображения победы Октябрьской революции Маяковский использовал образ потопа для сюжета своей пьесы, в результате чего он занял в ней центральное место

lib.pushkinskijdom.ru

Своеобразный, но вполне доступный для массового зрителя тех лет язык поэтических аллегорий «Мистерии-буфф» позволял рассказать о всемирно-историческом значении революции, о животрепещущих вопросах современности. Но, с другой стороны, именно потому, что образ потопа имел характер развернутой аллегории, он мог лишь отвлеченно и условно выразить сущность совершающегося революционного преобразования. В пьесе этот образ представляет собой своего рода распространенную реализованную метафору, переносящую метафорический смысл, заключающийся в понятии «революционный потоп», в реальный предметный план. Потоп в прямом, буквальном смысле непосредственно определяет развитие действия пьесы. Распространенные реализованные метафоры, наделенные сюжетными функциями, были очень характерны для раннего Маяковского. Это был в общем, несмотря на всю свою оригинальность, весьма условный прием.

На противоречивость пьесы указывал в свое время А. Луначарский: «Форма этого произведения та же, в которой обыкновенно писал Маяковский, но содержание будет немного иное. Содержание этого произведения дано всеми гигантскими переживаниями настоящей современности, содержание, впервые в произведениях искусства последнего времени адекватное явлениям жизни».[3] Но Маяковский, используя свои прежние достижения, в построении метафорического образа придерживался здесь уже иных принципов, обусловленных новыми заданиями. Поэтому замечание Луначарского — «форма этого произведения та же» — не совсем точно. Реализованная метафора в этой пьесе наделяется несколько иными функциями, чем прежде. В дореволюционных произведениях поэт, обпажая метафору, наделял метафорический образ самостоятельными функциями. Причем часто основная метафора становилась тотчас объектом метафоризации для одной или нескольких производных метафор. Обилие разросшихся овеществленных метафор составляло своего рода второй сюжетный план произведения, затрудняя его понимание. Конкретное же содержание метафор зритель или читатель должен был расшифровывать.

«Мистерия-буфф» писалась в расчете на нового зрителя — на народную массу. Метафорический образ потопа в пьесе не имеет самодовлеющего значения, не заслоняет собой и не оттесняет на второй план реальные явления. Метафора, приобретя устойчивое значение, составляет своего рода аллегорические рамки, в которых совершается действие. Поэтической мысли уже не приходится пробиваться сквозь сплетение прихотливых образных ассоциаций. Для ее более доступного и в то же время яркого выражения поэт прибегает к метафорическим построениям, содержащим в себе синтаксическое сочетание сближаемого представления с самим объектом изображения. Так, в первом действии в монологе студента говорится:

Весь мир,
в доменных печах революций расплавленный,
льется сплошным водопадом...

(2, 181)

Благодаря этому происходит полное переосмысление традиционного образа потопа, который, вначале являясь поэтической аналогией, приобретает новое (аллегорическое) значение, заключающее в себе единый смысл утверждения величия революции. И хотя социальные конфликты перенесены в мир условностей и изображение народа в революции дано также в аллегорических образах, смелое введение в пьесу народной речи, жи-

[3] Луначарский об искусстве. Пгр., 1918, стр. 27.

lib.pushkinskijdom.ru

вых реплик действующих лиц передает реальное содержание конфликта. Этим в значительной степени разрушается аллегоричность пьесы, глубже вскрывается реальная основа метафорического образа, а изображение событий, выполненное в условной манере, приобретает реалистическую окраску, еще более усилившуюся во второй редакции пьесы.

Но метафорическая система, отмеченная печатью романтической отвлеченности и условности и способная передать лишь искреннее восхищение поэта титаническим размахом революционного творчества народных масс, мешала осветить центральную тему «Мистерии-буфф» — народ и революция — сколько-нибудь полно и отчетливо и изобразить конкретные условия возникновения и развития революции.

В «Окнах Роста», в повседневных газетных поэтических откликах на политическую злобу дня накапливались и росли элементы конкретно-исторического изображения людей и обстоятельств. Не случайно поэтому многие образы, метафоры, встречающиеся в «Окнах Роста» и газетных стихотворениях, полностью или в несколько измененном виде войдут позже в поэтическую ткань таких выдающихся произведений Маяковского, как «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!». Именно через подобные образы, в которых поэт находил для темы партии и революции новые формы поэтической выразительности, протянулись нити от образа потопа в «Мистерии-буфф» к образу революционной бури в поэме «Владимир Ильич Ленин» — одной из вершин социалистического реализма в советской поэзии.

Задача создания ярких, исторически правдивых образов Ленина, партии и народных масс потребовала принципиальных изменений в метафорической системе поэта. Перестройка структуры распространенной реализованной метафоры привела к утрате ею самостоятельной сюжетной функции. Характер реализации теперь таков, что образ революционной бури, проходя перед нами в ясно ощутимом метафорическом, переносном плане, непосредственно отражает сменяющие друг друга реальные события и явления. Причем метафорическое развертывание темы находится на той тончайшей грани, которая удерживает изображение в пределах объективного познания действительности и исключает возможность «отлета» метафоры от реального явления. Тем самым усиливается логическая мотивировка метафоры, а метафорический образ превращается в органическую часть общего замысла. Обобщающая мысль определяет развитие этого образа, как бы связывая его крепким каркасом и придавая ему внутреннюю прочность. В свою очередь образ, положенный в основу метафорического ряда, последовательно, строго логично развиваясь, вбирая в себя детали и подробности, характерные для своего бытия, конкретизирует, утверждает эту главную, обобщающую мысль. Развитие, вырастание образа определяет как бы ее внутреннее движение, из которого и проистекает то образное видение, благодаря чему объединяется смысловое и эмоциональное восприятие и создается целостная картина, которая поворачивается к нам то одной, то другой стороной.

Талант революционного поэта и позволил Маяковскому в поэме «Владимир Ильич Ленин» создать яркие развернутые метафоры, несмотря на то, что у него исходным образом оказался уже знакомый, вошедший не только в поэзию, но и в газетную и разговорную речь троп. Поэт умело использовал для изображения событий революции потенциальные возможности традиционной метафоры: бури и капитана, бесстрашно и мудро ведущего корабль по неизведанным путям. Оригинальность ассоциаций и сопоставлений, с помощью которых он развивает этот образный ряд, позволяет совершенно по-новому осмыслить образ. Маяковский смело увеличил социальную, общественную нагрузку мета-

lib.pushkinskijdom.ru

форического образа, превратил его в действенное средство отражения сложной взаимосвязи исторических событий.

Поэт тонко и последовательно подготавливает метафору. Вначале — это пока еще «волны случая», которые, как кажется рабочим, мечтавшим на заре революционного движения о «заступнике и расплатчике», только и могут закинуть их в «коммунизмовы затоны», а когда «Маркс... пролетариат поставил у руля» — это уже «вспышки восстаний», волны нарастающей революции, что

Капиталовы
отвесные твердыни
валом размывают
и дробят.
(6, 254)

Поэтому непроизвольно и естественно появляется сама метафора во второй главе поэмы, где повествуется о зарождении революционных настроений в среде русского рабочего класса:

гнев
трудящихся
густится в туче.
(6, 261)

Образ, едва родившись, тут же обрастает деталями, которые возбуждают более сложные — исторические, социально-политические — представления, передающие силу ленинского слова и мысли:

Режет
молниями
Ильичевых книжек.
Сыплет
градом
прокламаций и летучек.
(6, 262)

И вот уже возникает разбушевавшийся поток рабочего движения:

Бился
об Ленина
темный класс,
тек
от него
в просветленьи,
и, обданный
силой
и мыслями масс,
с классом
рос
Ленин.
(6, 262)

В этом метафорическом образе нашла свое воплощение эмоционально выраженная мысль о единстве вождя и народа, представляющая идейную концепцию всего произведения. Поэтому дальнейшее развитие метафоры, обусловленное нарастанием самих революционных событий, связано с изображением находящегося в центре революционного движения вождя народных масс — Ленина. Мало сказать, что его образ неот-

lib.pushkinskijdom.ru

делим от образа бури: он концентрирует вокруг себя, цементирует развивающийся метафорический ряд в целом. От этого образ бури, воплотивший революционное движение народных масс, получает еще большую реалистическую, конкретно-историческую убедительность и притягательную силу. Образ словно оживает: он то оборачивается «годом в кровавой пене», «грозой и бурей грядущих восстаний», то предстает в озарении радостного состояния великого человека, чье предвиденье, наконец, сбылось:

— Народ
разорвал
оковы царьи,
Россия в буре,
Россия в грозе, —
читал
Владимир Ильич
в Швейцарии,
дрожа,
волнуясь
над кипой газет.
(*6*, 274)

И вот уже перед нами бурный океан революции — рабочие отряды, народные толпы у Финляндского вокзала в апрельские дни семнадцатого года, слушающие Ленина:

И снова
ветер
свежий, крепкий
валы
революции
поднял в пене.
Литейный
залили
блузы и кепки.
«Ленин с нами!
Да здравствует Ленин!»
(*6*, 276)

Начальные две строки этого отрывка заставляют нас увидеть прежде всего сами «валы революции», «в пене», в «обвалах рева», поднятые ветром великих событий. И если их рассматривать изолированно от контекста, то может создаться впечатление, что перед нами метафора такого же типа, как и в «Мистерии-буфф», сюжет которой строился на реализации метафоры «революция — потоп». Но уже в следующей строке — «Литейный залили блузы и кепки» — характер метафоры меняется, метафорический образ насыщается конкретно-историческим содержанием. И, наконец, последняя строка («Ленин с нами! Да здравствует Ленин!»), воспроизводящая приветственные возгласы масс, еще более подкрепляет историзм и конкретность образа. Различие между принципами метафоризации в пьесе и поэме сразу же становится очевидным: здесь метафора приобретает подлинно реалистический характер.

Через некоторое время уже бурно «течет фабричное множество», «закаляясь» «в ленинской кузнице», и, наконец, развертывается сама «желанная железная буря». Такое поэтическое определение социалистической революции с особой силой подчеркивало, что Великий Октябрь был подготовлен всем ходом истории и в то же время являлся делом рук Ленина и ленинцев — людей, которые «железа тверже». Метафори-

lib.pushkinskijdom.ru

наполнен плотью и кровью революционных событий:
ческий образ, по краткости выражения напоминающий формулу, и здесь

Штыками
тычется
чирканье молний,
матросы
в бомбы
играют, как в мячики.
От гуда
дрожит
взбудораженный Смольный.
В патронных лентах
внизу пулеметчики.

(6, 281)

В дальнейшем образ-лейтмотив несколько преображается. На первый план выступает теперь сквозная метафора «Ленин — штурман», с помощью которой Маяковский образно показал новый этап революции, сущность нэпа, сущность гениального ленинского маневра.

Многие критики отмечали эту метафору, правильно указывая, что, несмотря на развитие метафорического ряда во всей его полноте (волны, корабль, рулевое колесо, залив, причал, ремонт судов), изображение не становится фантастическим или условным. Всматриваясь в развивающийся образ, мы за каждой строкой видим реальные события советской действительности. Метафорический образ здесь ничего общего не имеет с плоской аллегоричностью, с риторической символикой. Он шаг за шагом вбирает в себя историческую конкретность. Художнческое освоение поэтом действительности настолько шло в ногу с временем, что метафорический образ «океан революции» находит себе место и в описании трудовых будней, когда, принимая новые формы, продолжалась нелегкая борьба трудящихся за социалистическое преобразование своей страны.

Сквозной метафорический образ пройдет до конца поэмы, где, несколько видоизменившись, предстанет в скорбном образе народного океана, несущего на своих волнах гроб с прахом вождя, и затем, в заключительных строках, как его преодоление, вновь появится образ потопа — неиссякаемой силы народа — наследника ленинского дела, кому завещано «бурей восстаний» расширить борьбу за победу социалистической революции на всем земном шаре.

Прослеженная нами распространенная метафора нигде не нуждалась в специальной расшифровке. Структура ее была такова, что, несмотря на то, что метафора прошла через всю поэму, не она, а изображение движения истории становится основой сюжета поэмы. Метафорическое видение не только ярче осветило картины, нарисованные поэтом, не только приблизило нас к событиям и образам, но сверх того сделало еще более широким эпический размах повествования, еще более глубокими и убедительными важные исторические и политические обобщения, пронизав их насквозь сильным лирическим чувством.

В дальнейшем метафорическое мышление поэта становится еще более совершенным. Углубляются знания поэта, его мировоззрение, понимание философии истории.

В поэме «Хорошо!» решение темы революции осуществлялось также в реалистической манере, но уже на более высоком уровне художественного мастерства: на первый план теперь встало разнообразие и богатство окружающей жизни, индивидуальных человеческих характеров. Нарисованные живописной кистью картины реальных событий революционной борьбы сами являлись источником поэтических ассоциаций, вызывающих

lib.pushkinskijdom.ru

у читателя представления о революции как о грандиозном, грозном для ее врагов явлении. Поэтому метафоре, свободно и в то же время крепко связанной с конкретными определениями и признаками, уже недостаточно было просто оживить образ, ибо художественное претворение живых фактов действительности и так в достаточной степени сообщало изображаемым событиям и характерам необходимую конкретность. Реалистический принцип, подчеркивающий новизну глубинного содержания, требовал не только усилить конкретно-реалистическую основу тропов, но и придать вызываемым ими ассоциациям бóльшую политическую целенаправленность, повысить значение эмоционально-оценочной функции метафоры, способной конкретно показать главное в изображаемом явлении, выделить в нем тончайшие оттенки, которые способствовали бы диалектическому осмыслению и освоению всего комплекса художественных средств под углом зрения, необходимым поэту. Происходит еще более глубокое взаимопроникновение неметафорического и метафорического рядов и в то же время явственнее определяется служебное значение последнего. Метафорические включения здесь представляют собою то самое «чуть-чуть», что составляет подлинное искусство. Достаточно было, например, ввести в ткань описания динамической картины начала штурма Зимнего всего лишь одно-два сравнения, как реальный план повествования оказался тесно связанным с метафорическим. Возникающий шум ассоциируется с природной стихией — потоком или океаном:

И вот
высоко
над воротником
поднялось
лицо Коновалова.
Шум,
который
тек родником,
теперь
прибоем наваливал.
(*5*, 258—259)

Однако развертывание основной метафоры революционного потока, «непрерывной бури» служит здесь уже не цели образно-обобщенного воспроизведения исторического процесса русской революции, а является средством эмоциональной окраски отдельных реально нарисованных картин. В целом же это — один из приемов поэтического утверждения революции, который оттеняет в задуманном направлении образы революции и народа. Так, например, яркие метафорические штрихи, схватывающие характернейшие детали картины хлынувших на приступ народных масс, вплетаются в непосредственное изображение взятия Зимнего, и в результате создается впечатление неудержимого потока, перед которым бессильны силы старого мира:

— Долой!
На приступ!
Вперед!
На приступ! —
Ворва́лись.
На ковры!
Под раззолоченный кров!
Каждой лестницы
каждый выступ
брали,
перешагивая
через юнкеров.

lib.pushkinskijdom.ru

Как будто
водою
комнаты по́лня,
текли,
сливались
над каждой потерей,
и схватки
вспыхивали
жарче полдня
за каждым диваном,
у каждой портьеры.

(*8*, 259—260)

Маяковский избегает однолинейности в создании образа народа. Как видим, в его распоряжении здесь и речевая характеристика («Долой! На приступ!»), и непосредственное изображение («ворвались», «брали»), и метафоры («текли», «сливались»). Прозрачная ясность метафорического подтекста способствует в данном случае наиболее эффектному воздействию всех остальных художественных средств и вместе с ними дает высокохудожественную и в то же время простую картину революционной борьбы народа, помогая осознать общий смысл частных, конкретных фактов, представленных в живых образах и картинах. При этом метафорический подтекст позволяет воспринять разнообразные средства изображения исторических событий и обыденной жизни отдельных глав не как разрозненные, а как звенья главной образной цепи, основной метафоры «бури революции».

Поэт рисует также такие картины действительности, которые переключаются в план идейно-оценочный, принимают вид «высших умозрений» (*Добролюбов*), обобщающих конкретные факты. Здесь метафора должна способствовать прежде всего «свободному претворению» этих «высших умозрений» в живые образы. И тут более всего интересен тот опосредствованный, вторичный план, при помощи которого подобный образ вводится в повествование. С этой точки зрения характерен образ сумерек из седьмой главы поэмы:

Сумрак
на мир
океан катну́л.
Синь.
Над кострами —
бур.
Подводной
лодкой
пошел ко дну
взорванный
Петербург.
И лишь
когда
от горящих вихров
шатался
сумрак бурый,
опять вспоминалось:
с боков
и с верхов
непрерывная буря.

(*8*, 264—265)

Изобразительные средства этого отрывка получают как бы двойную мотивировку: предметную, обусловленную реальными формами изображаемой действительности, и идейную, обусловленную социально-историческим содержанием этой действительности и отношением к ней поэта. Это не только сугубо предметный, «глазом воспринимаемый» образ ноч-

lib.pushkinskijdom.ru

ной мглы, как темно-синий океан хлынувшей на город, но и образ, несущий идею гибели старой России в результате революционного переворота. В следующей строфе непосредственное восприятие ночи (шатанье «сумрака бурого») как бы переходит в воспоминание о «непрерывной буре», вносящее в стихи тему истории и революции.

Второй план ощутим и в следующих ниже строках, где метафорические образы еще более определенно утверждают мысль, что в буре революции тонет все отжившее:

Кругом
тонула
Россия Блока...
Незнакомки,
дымки севера
шли
на дно,
как идут
обломки
и жестянки
консервов.

(*8*, 266)

Здесь знакомая нам метафора благодаря заключенному в ней единству чувственного и логического восприятия позволяет живо почувствовать всю широту философских обобщений поэта. Как бы заново осмысленная и прочувствованная, она ярко раскрывается перед нами, свидетельствуя о возросшем мастерстве поэта.

Образ революционного потопа, революционной бури — один из основных «сквозных» образов, взятых поэтом для характеристики революции, — позволил проследить глубокую закономерность развития и совершенствования метафорической системы поэзии Маяковского.

Своеобразие тропов Маяковского — их реальная полнокровность, смелость и яркость, единство неожиданности и закономерности употребления, «концепциальность» — издавна обращало на себя внимание исследователей. Отмеченные черты, как видим, присущи и метафорическому строю зрелого Маяковского. В них видна подлинная оригинальность, заключающаяся «в особом способе мыслить, видеть, понимать и судить» (*Мопассан*). Она же проистекала из принципа, которому неуклонно следовал Маяковский: «...поэт должен быть в центре дел и событий» (*12*, 116). Но Маяковский был не просто непосредственным свидетелем и участником событий, которые изменяли жизнь миллионов людей. Он требовал большего: «...надо быть передовым своего класса, надо вместе с классом вести бои на всех фронтах» (*12*, 116). Поэту, ощутившему всю грандиозность событий революции, вторжение в жизнь новых, небывалых форм общественного уклада, в корне менявших человеческие отношения, оказалась по плечу задача создания новых художественных форм, в которых ярко выразилось новое содержание эпохи.

2

Специфические свойства метафоры, как мы уже отмечали, способствуют наиболее полному проявлению оценки художником окружающего мира. Поэтому анализ отдельных сторон своеобразия метафорического преломления действительности у зрелого Маяковского не только позволяет лучше увидеть поэта с острым, приподнятым, эмоционально под-

lib.pushkinskijdom.ru

черкнутым отношением к миру, но и лишний раз подтверждает плодотворность путей, по которым он шел в своих поэтических открытиях.

Метафора у Маяковского является могучим средством реалистического изображения жизни. На ее долю падает большинство поэтических находок, ибо они оказываются смелыми метафорическими построениями, представляющими собой то изумительное единство неожиданности и закономерности употребления метафор, которое составляет самую отличительную черту метафорического строя поэзии Маяковского. Потому мы и находим эти построения смелыми, что, как говорил Пушкин, «они сильно и необыкновенно передают нам ясную мысль и поэтические картины».[4]

Этим качеством в наибольшей степени обладают метафорические соединения, как солнце в капле воды отразившие общие особенности поэтического мышления Маяковского, у которого слиты воедино общественное, государственное и свое, личное. В этом отношении очень характерны строки из вступления к поэме «Владимир Ильич Ленин»:

За него дрожу,
как за зеницу глаза,
чтоб конфетной
не был
красотой оболган.
Голосует сердце —
я писать обязан
по мандату долга.

(6, 235)

«Голосует сердце», «писать... по мандату долга» — таких метафор не могло быть ни у Блока, ни у Есенина, да и вообще подобных метафор поэзия до Маяковского не знала. В этих сочетаниях примечательно не только то, что в метафорические образы поэт вносит лексику революционной эпохи, многим казавшуюся «непоэтической». Примечательней здесь то, что, смело вводя эту лексику в ткань строения самих образов, поэт заставил ее пережить подлинное поэтическое рождение. Вот это-то ярко образное переосмысление слов, присущих на первый взгляд только языку партийной печати, сразу же вслед за первым впечатлением неожиданности метафоры делает закономерным уподобление, закрепляющее новое мироощущение советского человека. Благодаря своеобразной метафорической окрашенности слова «голосует», «мандат», связанные с представлениями об общественной, служебной деятельности, сливаются в нераздельное стилевое единство с такими словами, как «сердце», «долг». Так может сказать только поэт, для которого политика не «бестелое» понятие, который собственную поэтическую деятельность мыслит как выполнение общественного долга и вместе с тем как осуществление глубоко личных, в самом сердце выношенных замыслов. Поэтому с такой естественностью и возникают у Маяковского эти смелые метафорические образы, с помощью которых поэт очень личным лирическим словом раскрывает существо принципа партийности.

Благодаря единству художественного мышления Маяковского новые качества метафоризма совершенно непринужденно проявляются и в стихах на сугубо личную тему, в решении которой поэт идет единственно возможным для себя путем через тему общественной значимости. В на-

[4] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 66.

lib.pushkinskijdom.ru

чале «Письма Татьяне Яковлевой», не предназначавшемся для печати. он пишет:

В поцелуе рук ли,
губ ли,
в дрожи тела
близких мне
красный
цвет
моих республик
тоже
должен
пламенеть.
(*9*, 386)

Пламенеющий «красный цвет... республик» мог так органически войти в самую природу художественных образов «Письма Татьяне Яковлевой», вроде бы присущих лишь жанру «чистой» лирики, к которому, естественно, тяготеет смысл образов «дрожи тела», «поцелуя рук ли, губ ли», потому что метафорическое мышление поэта стирало условные грани личного и общественного, в результате чего в данном случае происходит обратный процесс охвата лирической стихией всех других сторон жизни общественного человека.

Такая своеобразная окрашенность метафорических образов делала их образами большой смысловой и эмоциональной наполненности. И это происходило потому, что поэт тонко чувствовал эмоциональные оттенки окружающей жизни — отсюда разнообразие метафорического оформления образов, которое требовало огромного темперамента в оригинальном, собственном подходе к жизненному материалу, исключающем какую-либо инертность как содержания, так и художественной формы.

Чтобы в этом многообразии найти основные принципы, которыми определялись особенности метафор Маяковского, незачем объединять все его метафоры в отдельные группы, составленные из определенных типов. Педантическая классификация окажется не только бесплодной, но и способной дискредитировать сам метод анализа поэтики вообще, как это произошло в интересной во многих отношениях статье А. Марченко «„Золотая словесная руда...“ (О некоторых особенностях образной системы Есенина-лирика)». В ней метафоры Есенина расписаны по рубрикам: по связи с миром животных, растительным миром, по связи с ассоциациями цвета, по связи с различными временами года, с различным состоянием человека. Автор ее, следуя незрелым, наивным рассуждениям поэта в его книжке о поэзии «Ключи Марии» (1920), приходит к выводу, что образы у Есенина делятся на «заставочные», «корабельные» и «ангелические».[5] Другой пример — статья Н. Харджиева «Заметки о Маяковском», где подмена исследования особенностей образности поэзии Маяковского эмпирическим выхватыванием отдельных метафор из поэтической ткани произведений привела к тому, что ее автор в своей классификации «протекающих» образов особо выделяет целые серии «звериных образов», «образов заломленных рук», «слез» [6] и т. п.

Конечно, нельзя пройти мимо способов метафоризации, но они в первую очередь должны рассматриваться в связи с идейным заданием, замыслом произведения. Потому что вопрос о способах, о форме для поэта был вопросом «о подходе к деланию стиха так, чтобы он внедрялся в тот участок мозга, сердца, куда иным путем не влезешь, а только поэзией»

[5] «Вопросы литературы», 1959, № 1, стр. 105—108.
[6] «Литературное наследство», т. 65, 1958, стр. 416—417.

lib.pushkinskijdom.ru

(*12,* 316). Кстати, сами способы метафоризации (овеществление душевных переживаний, явлений общественной и духовной жизни; очеловечивание природы, психологизация явлений физического мира, отвлеченных идей и понятий) у Маяковского почти что не претерпели изменений. Менялся характер «вещности» и олицетворения, способствуя тем самым определенному проявлению основных качеств метафоры.

Так, полнокровие реалистической метафоры, непосредственно отражающей факты и явления жизни, сказалось, с одной стороны, в предметности метафорического мышления Маяковского, а с другой — в масштабности и крупноплановости поэтического видения мира, а также в активности олицетворения всех сторон материальной действительности.

На физическую ощутимость, материальность поэтического образа у Маяковского исследователи уже неоднократно указывали.[7] Мы хотим лишь добавить, что вещность или предметность как неотъемлемое качество метафоризма Маяковского, проявляющееся в повышенной чувственной осязаемости тропов, явилось активной формой выражения авторского взгляда, утверждения определенных связей. Яркие, дышащие силой и правдой живой жизни зрительные образы, построенные по этому принципу, уже в самих вызвавших их ассоциациях содержат оценку, хранят чувство и мысль поэта. Это можно ощутить на целом ряде примеров из различных произведений поэта: «в звездах пятиконечных небо безмерного свода РКП» («Владимир Ильич!»), «...у единственного горца лохмотья сияли ленинским значком», «В улицы и в переулки катафалком плыл Большой театр» («Владимир Ильич Ленин»), «остатки нэпа ржавчиной чернели» («Пятый Интернационал»). Какой бы из этих образов ни предстал перед нами, каждый из них вызывает ответное чувство, заражая читателя чувством автора. Метафоры, выполняющие сатирическую функцию, например «потоки слюнявого яда», «трясина старья», «нарост бездарностей», «журнальные оранжереи», созданы с той точной и трезвой меткостью, которая дается только ненавистью.

Благодаря точности найденной метафоры и ее необходимому местоположению в образном ряду предметные на первый взгляд образы становятся многообъемными. Это происходит еще и потому, что метафора, не отягощенная и не затрудненная приемом буквальной реализации, содержит в себе то, что поэт во избежание многословия обозначил лишь пунктиром, предоставляя читателю возможность дорисовать предмет. Например, метафорически поданная картина поднимающихся с востока лучей настолько раздвигает изображение брезжущего рассвета после исторической октябрьской ночи (в конце шестой главы поэмы «Хорошо!»), что мы понимаем: наступает не только рассвет — на смену сумраку прошлого пришел новый век, на милость которого готова сдаться сама природа:

До рассвета
осталось
не больше аршина, —
руки
лучей
с востока взмóлены.

(*8*, 262)

Но как тонко поэт ни вводит этот внутренний план, материальность метафорического сравнения и здесь делает его «продолжением» действи-

[7] См.: Е. Тагер. О стиле Маяковского. Сб. «Творчество Маяковского», Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 244—254; Н. Калитин. Слово и мысль. О поэтическом мастерстве В. Маяковского. «Советский писатель», М., 1959, стр. 80—83 и др.

lib.pushkinskijdom.ru

тельности. Вот, например, торжественно звучащее контрастное сравнение из той же поэмы, раскрывающее величие и непобедимость революции:

Горели,
как звезды,
грани штыков,
бледнели
звезды небес
в карауле.
(*8*, 262)

Ведь потому в приведенном примере и возможно это поразительное наложение и перемещение атрибутов образа и того объекта, с которым этот образ ассоциируется, что само сравнение сверкающих штыков со звездами конкретно, реалистически точно. Благодаря этому в сравнении и ощущается большая внутренняя нагрузка. В сверкании штыков отразились не только лучи восходящего солнца, но и та красота подвига революционного народа, которая затмила «звезды небес».

Поэт, как известно, чаще всего обращается к тропам тогда, когда необходимо выразить исключительные по своей взволнованности чувства и переживания. И в их передаче он также отталкивается от материальных ассоциаций.

Под его пером определенное психологическое состояние приобретает рельефность картины. Так, любовь, по Маяковскому, этот стимул творчества как «радости, мастером кованной», стимул «свободного соревнования со всем миром», в развернутой метафоре уподобляется простому, жизнерадостному труду:

Любить —
это значит:
в глубь двора
вбежать
и до ночи грачьей,
блестя топором,
рубить дрова,
силой
своей
играючи.
(*9*, 383)

И надо обладать необычайно острым психологическим видением, чтобы применить черный цвет к изображению электрических огней. Но именно это и помогает передать глубочайшее потрясение делегатов съезда от «стопудовой вести» — сообщения о смерти В. И. Ленина в одноименной поэме:

Задрожали вдруг
и стали черными
люстр расплывшихся огни.
(*6*, 296)

Здесь один-единственный метафорический эпитет создает не только яркий внешний образ. Этот поразительный по своей эмоциональной силе образ, дающий скорее не действительное изображение «огней люстр», а лишь впечатление, произведенное ими на «плачущих большевиков», потому и насыщен огромной психологической убедительностью и в то же время является частью реалистической картины, что в поэме Маяковского горе людей, узнавших о смерти вождя, передано с такой глубиной и реалистической мотивированностью, что читатель вполне подготовлен воспринять и пережить те впечатления, которые испытали они.

lib.pushkinskijdom.ru

Овеществляя поэтическую условность метафоры, поэт в наглядной, конкретной, вещественной форме наиболее успешно выражает отвлеченные идеи и понятия.

Вот пример из той же поэмы, когда метафорический образ делает поэтически выпуклой политическую мысль. И мы в наглядной, ощутимой форме воспринимаем мысль о взаимосвязи партии и народа, о несокрушимой мощи революционного, стихийного рабочего движения и партии, руководящей этим движением:

...уже
горение
рабочей лавы
по кратеру партии
рвется из-под земель.

(6, 267)

В чувственно наглядных метафорических образах поэт умеет сжато передать существо сложнейших явлений человеческой истории. Экономными красками, например, в поэме о Ленине поэт рисует рождение пролетариата («у станков худой и горбастый встал рабочий класс»), передает хищнический характер развития капитализма («Он враз и царства и графства сжевал с коронами их и с орлами»), вскрывает сущность буржуазного парламентаризма («Встучнел как библейская корова или вол, облизывается. Язык — парламент»).

Но предметность, вещественность метафорических уподоблений Маяковского ничего общего не имеет с приземленностью, его взгляд не опущен вниз, в созерцание деталей. Поэт пристально всматривается во все яркое, насыщенное горячим пафосом, который дает крылья повседневности. Поэтому «предметность» и не мешает широте его поэтического взгляда.

Так, характерная для Маяковского масштабность поэтического мышления, крупноплановость метафорических образов наиболее полно отразила особенности эпохи социальных потрясений, триумфального шествия ленинизма, невиданных темпов развития общества. В этих случаях метафора у поэта, как правило, срастается с гиперболой. Обычно все подобные образы объединяют под одним названием — «космические». Но они настолько разнородны по своему характеру, что такое объединение будет неправомерным.

В дореволюционную пору «космизм» является для поэта своеобразным выражением протеста против уродств капиталистического мира, средством вырваться из «грязи земной». Лирическому герою раннего Маяковского, человеку «для сердца», оказывается, на земле нечего делать, нет никакого применения. И тогда он, разгневанный, устремляется в пустынный простор вселенной в надежде в ее познании почерпнуть новые силы:

Небо какое теперь?
Звезде какой?

(1, 272)

Но этот типичный для своей исторической эпохи герой-протестант предстает трагически одиноким, его призывы «к гордости и силе» не находят отзвука. Сила и душевное богатство лирического героя оказались противопоставленными не только всей земной действительности, но и всей вселенной, а это делает его образ, насыщенный космическими метафорами, настолько широким и внутренне неопределенным, что он отрывается от реальной основы, становится трудно вообразимым, т. е. попросту абстрактным.

lib.pushkinskijdom.ru

Природа крупнопланового поэтического видения мира Маяковским резко меняется, когда он встает на позиции реалистического изображения новой социалистической действительности. При сравнении аналогичных по форме «космических» метафорических построений раннего и позднего периода оказываются совершенно иными соотношения сближаемых представлений с реальными объектами изображения.

Перед нами отрывок из поэмы «Человек», в котором слышится яростный протест человека против надругательства над его чувствами и волей:

Кричу...
и чу!
ключи звучат!
Тюремщика гримаса.
Бросает
с острия луча
клочок гнилого мяса
Под хохотливое
«Ага!»
бреду́ по бре́ду жара.
Гремит,
приковано к ногам,
ядро земного шара.

(*1*, 251)

Второй пример — строфа из поэмы «Владимир Ильич Ленин», передающая переживания лирического героя в минуту последнего прощания с Ильичом:

До боли
раскрыв
убогое зрение,
почти заморожен,
стою не дыша.
Встает
предо мной
у знамен в озарении
темный
земной
неподвижный шар.

(*6*, 306)

В дореволюционной поэме метафора космически фантастична. Герой предстает перед нами как фантастический титан, к ногам которого приковано ядро земного шара. Реальная связь представлений здесь уступила место субъективной аналогии. Метафора не непосредственно отражает объективную действительность, а воспроизводит одну из образных ассоциаций в развитии образа лирического героя, и хотя эта ассоциация навеяна реальной действительностью, обобщенность метафорического образа не позволяет ему стать образом-типом. Это — лишь символ, представляющий собою образную реализацию идеи трагической дисгармонии между миром и человеком. В этом смысле метафора, конечно, связана с идейным замыслом поэмы «Человек», пронизанной трагическим чувством героя, который, «сердце флагом подняв», попытался восстать против уныло-злобного, гнетущего начала. Но эта связь носит слишком субъективный характер: она передает лишь субъективное ощущение бесчеловечности мира насилия. Все совершается в творческой фантазии автора, что притупляет действенность образа и переводит конкретное социальное содержание в абстрактный план.

Другое дело метафорический образ остановившегося, темного от горя, неподвижного земного шара, который потрясает нас не только смелостью, но и исключительной правдивостью и глубокой жизненностью. В образе

lib.pushkinskijdom.ru

нет и следа абстрактности, и его уже не назовешь «космическим» в том смысле, в каком мы привыкли употреблять этот термин. Он явился необходимой составной частью типических обстоятельств, в которых проявляет себя герой, в данном случае видя себя одним из представителей миллионов, продолжающих дело Ленина. Скорбь народа является и его личной скорбью, так как основная черта лирического героя теперь заключается в кровном родстве с классом, в осознании себя «частицей» народа. Именно этим он особенно близок читателю. В то же время скорбь лирического героя, как и народа, — мужественная, поэтому она и дает ему силы, ощущение своего внутреннего роста, возмужания и понимание особого смысла происходящего. Как реакция на его чувства и возникает метафорический образ, обобщающий эти чувства. Появление метафоры здесь закономерно, оно обусловлено тем, что метафора, отражая реальные события, является логическим выводом, обобщением реалистических деталей эпической картины похорон, картины прощания народов с вождем. Поэтому в восприятии лирического героя эта картина приобретает еще больший эпический размах, значение грандиозного события истории. Сокровенные переживания героя, покоряя нас силой чувства, тут же становятся нашими переживаниями, в результате чего метафорический образ наполняется объективным содержанием: прообразом этого поэтического синонима перед нашими глазами встает мир в минуты торжественного безмолвия, озаренный вспыхнувшим светом ленинской правды.

У зрелого Маяковского, как видим, метафорические образы, сохраняя крупноплановость, отражают многообразие жизненных явлений в их реально-исторических масштабах. Они позволяют увидеть действительный, огромный, богатый и неисчерпаемый мир, открывшийся перед его героем — хозяином и строителем жизни. И тут каждый троп встает на свое место в зависимости от задач и идейно-смыслового контекста стихотворений. Как, например, оправдана в каждом отдельном случае необычная широта образных ассоциаций, вызываемых метафорическими уподоблениями такого постоянного атрибута мировой лирики, как звезды!

В стихотворении «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» поэт развертывает целую картину, передающую состояние человека, влюбленного в жизнь, в небо, в звезды. Чувство огромной перспективы, ощущение в себе целого мира являются для него импульсом той творческой энергии, которая создает поэзию, озаряющую жизнь на радость и счастье людям:

И вот
с какой-то
грошовой столовой,
когда
докипело это,
из зева
до звезд
взвивается слово
золоторожденной кометой.

(*9*, 384)

А в строфе из «Неоконченного»:

Ты посмотри какая в мире тишь
Ночь обложила небо звездной данью
в такие вот часы встаешь и говоришь
векам истории и мирозданию

(*10*, 287)

lib.pushkinskijdom.ru

философское раздумье и необычное внутреннее состояние лирического героя, чувствующего свою причастность к истории, вносят в пейзаж лирическую взволнованность и напряженность. Олицетворение звучит обобщенно, величественно, но так, что величие природы не подавляет человека, а как бы поднимает его над всем случайным и несущественным, обнаруживает в нем способность видеть и творить великое. Огрешенность космоса как бы отступает, мрак вселенной рассеивается. Слияние человека с природой приобретает жизненно-философский характер.

Во всех случаях метафоры полно и кратко освещают главное в явлении, причем в каждом случае сохраняется его реальное качество. Такая субъективность, содержащая правильную оценку объективного значения явления и тем исключающая субъективизм «космизма», создает подлинную поэтичность, т. е. свежесть и эстетическую впечатляемость крупноплановых образов.

И что бы поэт ни изображал — во всем находит проявление деятельное начало. В принципах метафоризации Маяковского хорошо виден активный характер образного мышления поэта, выразивший самую сущность его отношения к изображаемой жизни. Особенно ярко он проявился в даре одушевления различных сторон материальной действительности. В метафорах, построенных по этому способу, пафос современности, т. е. пафос борьбы и созидания, бурно развивающейся жизни, находит свое воплощение в динамичности самой структуры олицетворения. Образ-олицетворение по своей структуре представляет своего рода «пружину», сообщающую огромную выразительную силу развернутой метафоре, целому метафорическому ряду, является формой проявления активного действенного начала образного строя. Благодаря олицетворению явления внешнего мира, метафорически одушевляясь и оживая, приобретают человеческий смысл, созвучный с устремлениями и настроениями поэта. Психологизируя и вовлекая в действие и неодушевленные явления, и предметы, и абстракции, Маяковский прибегал в данном случае к таким средствам художественной выразительности, которые, способствуя чрезвычайно большой образной насыщенности стиха, давали возможность поэту держать читателя все время в напряжении, вести его за собой и ни на минуту не выпускать из-под своей власти.

Например, чтобы передать всю тяжесть утраты, испытываемой народом в связи со смертью В. И. Ленина, поэт заставляет и неодушевленные предметы разделять эти скорбные чувства:

Телеграф
охрип
от траурного гуда.
Слезы снега
с флажьих
покрасневших век.
. . . . . .
Улица,
будто рана сквозная —
так болит
и стонет так.
(*6*,241, 299)

В точных, правдивых, художественно мотивированных олицетворениях, таких, как «Захлебнулся колокольчика ненужный щелк» и «Ужас из железа выжал стон» (*6*, 296, 297), передается психологическое содержание описываемых эпизодов, где в первом случае олицетворение усиливает общую картину напряжения и тревоги, а во втором — неподдельного, безмерного горя ближайших соратников Ленина.

lib.pushkinskijdom.ru

Обращение к олицетворению, позволяющему избегнуть статичности простого описания, говорит об умении поэта так применить изобразительные средства, что при всей своей скупости они передают огромное содержание. Образы природы при этом насыщаются не просто социальным содержанием, но и живой злободневностью, в результате чего через пейзажные метафоры передается биение пульса самой окружающей жизни. Примером такого широкого наполнения метафорических олицетворений идейным и эмоциональным содержанием может служить образ земли в поэме о Ленине:

Земля труда
проходила парадом —
живым
итогом
ленинской жизни.
(*6*, 301)

В данном случае сплочение миллионных масс, в ленинском призыве выразивших самую высокую преданность делу Ленина, — это только часть того, о чем Маяковский сказал этим олицетворением, — это образ всей советской земли, отечества трудящихся, идущего «без Ленина, по ленинскому пути».

Внутренняя динамичность присуща не только широким эпическим образам, но и «пейзажам», имеющим локальное значение. Казалось бы, страшная московская зима 1919—1920 года, описанная поэтом в поэме «Хорошо!», все вокруг сковала морозами, занесла снегом. Но «бег и бой» жизни продолжается. И потому: «В окно — сугроб. Глядит горбат. Не вымерзли покамест? Морозы в ночь идут, скрипят снегами-сапогами». «Рядом мороз шел и рос. Затевал щекотку — отдай щепотку» (*8*, 290—291, 296).

Олицетворения у Маяковского представляют характерные свойства и признаки явлений современности в особенно живой форме. В этом отношении очень интересны образы стремительного времени, зовущего людей не отстать, стремиться вперед. Абстрактное понятие «время» у поэта раскрывается в совершенно конкретных образах. Но среди различных форм метафорических уподоблений поэт выбирает такую, в которой бы самые характерные признаки выделенных им явлений предстали как бы ожившими, т. е. чтобы образ был не просто конкретным, но еще и связанным живыми чертами с современными днями. В момент метафорического преобразования в его структуру так вплавляются мельчайшие жизненные и житейские подробности, голоса оживших дней звучат так непосредственно и непринужденно, что мы совершенно не думаем о метаморфозе, а вполне естественно входим в одушевленный мир «героев»-олицетворений, полных дерзаний и напористости, где быстрейшее, подвижническое выполнение предначертаний диктовалось самой суровой исторической необходимостью. «Скорее! Время не ждет!» — уже не только умом, даже не столько умом, сколько всеми чувствами ощущаем мы этот призыв автора. Поэтому все эти образы, раскрывающие смысл будней борьбы и строительства и выраженные в энергичных, призывных строках, захватывают и нас своим порывом:

Дни пришли
и топали:
— Дóжили,
вот вам, —
нету
топлив
брюхам
заводовым.

lib.pushkinskijdom.ru

И снова
дни
чередой заводно́й
сбегались
и просили.
— Идем
за нами —
«еще
одно
усилье».

(*8*, 299, 304)

В более широких метафорических олицетворениях поэту удалось выразить как нельзя более точно все своеобразие созидания «величайшей эпопеи»:

...жизнь,
колеса дней торопя,
бежала
в железном марше.

(*8*, 272)

В этом образе как бы сконцентрировалось то время, когда страна, занимавшая шестую часть мира, отправляясь в большой поход по пути невиданных экономических и социальных преобразований, привыкала жить буквально на колесах; в метафоре-олицетворении синхронно передался сам характер проявления очень молодой, по-юношески стремительной, бурлящей энергии «страны-подростка».

К олицетворениям Маяковский обращался и тогда, когда ему необходимо было эмоционально окрасить события истории, оживив их и тем самым приблизив к читателю, и ярче и доходчивей выразить значение и сущность социально-политических учений и идей. Так, в поэме «Владимир Ильич Ленин» с исключительной простотой и вместе с тем с броскостью, почти плакатной яркостью нарисован остро сатирический «капитализма портрет родовой», построенный целиком на метафорах-олицетворениях (например, «Капитализм в молодые года был ничего, деловой парнишка», «Этика, эстетика и прочая чепуха — просто его женская прислуга»), которые, будучи проникнуты авторским отношением, позволяют наглядно проследить все основные этапы развития капитализма. А олицетворение из вступления к поэме «Во весь голос»

Мы
диалектику
учили не по Гегелю.
Бряцанием боев
она врывалась в стих,
когда
под пулями
от нас буржуи бегали,
как мы
когда-то
бегали от них

(*10*, 283)

поэтически воплощает ленинскую мысль о том, что «марксизм, как единственно правильную революционную теорию, Россия поистине *выстрадала* полувековой историей неслыханных мук и жертв, невиданного революционного героизма, невероятной энергии и беззаветности исканий...»[8]

3

Знакомство с основными качествами метафоризации Маяковского еще больше укрепляет в мысли о том, что они, чутко реагируя на изменения

[8] В. И. Ленин, Сочинения, т. 31, стр. 9.

lib.pushkinskijdom.ru

функций метафор, способствуют разнообразнейшему богатству метафорических форм. Как видим, талант Маяковского, аккумулирующий из окружающего все, что поэт считал ценным, настолько велик, что он всюду берет свое. Традиционный образ, метафора живой разговорной речи, идиома, газетное выражение — все это, попадая в сферу его метафорического мышления, начинало жить своей поэтической жизнью. Искусность в метафорах, сам характер метафоричности явились в данном случае одним из основных показателей таланта, умения распорядиться художественными средствами в целях подлинного отражения сложной взаимосвязи явлений действительности, проникновения в самую их сущность. Еще Н. Добролюбов писал: «...величие поэтического гения равно ‹состоит› в том, чтобы, при взгляде на предмет, тотчас уметь отличить его существенные черты от случайных, затем, — правильно организовать их в своем сознании и уметь овладеть ими...» [9] Огромнейшее внутреннее богатство поэта-богатыря, вобравшее в себя все соки революционной действительности, явилось могучим импульсом, сообщавшим в подобном «овладении» невиданную силу и размах его поэтической мысли, которая, будучи погруженной в любую новую тему, тотчас обрастала живыми чертами. Поэтому это новое и не могло не удивлять, не волновать и не раскрывать глаза читателей на неведомые прежде жизненные явления. Ведь Маяковский, как справедливо отмечал А. Фадеев на Втором съезде советских писателей, относится к немногим поэтам, использовавшим «в собственном творчестве все богатство форм, им открывшихся».[10] Интересно мнение Ф. Гладкова, обратившего внимание на новаторскую черту поэтики Маяковского. «Как бы мы ни относились... к Маяковскому, — писал он в 1931 году, — все же он нам дорог, близок,.. потому что Маяковский имел великую революционную смелость разрушать фетиши и создавать новые образы, новую дерзновенную стилевую архитектуру».[11] Именно в этом и проявляется исключительная талантливость поэта, вдохнувшая и в метафорические образы неумирающую молодость. Но этого не позволяет увидеть внеисторичный подход к изучению поэтики Маяковского. Он обедняет и некоторые зарубежные работы, не лишенные интересных наблюдений и правильных мыслей о качестве метафор Маяковского. Так, например, игнорирование эволюции творчества поэта в работе К. Фриу «Метафора у Маяковского» [12] не позволяет французскому ученому заметить развитие поэтики, различие характера тропов в дореволюционной и послеоктябрьской поэзии Маяковского. В результате «нетерпимость» поэта по отношению к буржуазности, обывательщине, к мещанству автор статьи отождествляет с неудовлетворенностью всем «реальным миром», в том числе и советской действительностью, которую поэт якобы «находил убогой, тесной, пошлой» (стр. 65), а антиимпериалистическое содержание строк поэмы «Пятый Интернационал» недифференцированно относит ко «всему тому, что его (поэта, — *А. С.*) тяготило в жизни» (стр. 66). Нетрудно заметить, что под этим «всем» автор подразумевает любую реальность, в том числе и героику советских будней, отнюдь не тяготивших поэта, а безмерно радовавших его и вызывавших законную гордость патриота. Признавая только на словах оптимизм пооктябрьской лирики Маяковского, К. Фриу тенденциозным

[9] Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. 2, ГИХЛ, 1935, стр. 47.

[10] Александр Фадеев. За тридцать лет. Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве. «Советский писатель», М., 1957, стр. 604—605.

[11] «Литературная учеба», 1931, № 9, стр. 105.

[12] La métaphore chez Majakovskiy, par Claude Fricux. «Revue des études slaves», 1957, t. 34, pp. 57—66. Ссылки на эту работу приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

подбором примеров подводит читателей к выводу о несоответствии идейного задания и художественного воплощения: в радостных по содержанию стихах он видит образы, имеющие «болезненный, страдающий, искаженный характер», и метафоры, «с какой-то бессознательной настойчивостью» вызывающие «боль, содрогание, муки» (стр. 63—64).

К такому выводу К. Фриу пришел, оперируя метафорами из произведений 1913—1916 и 1927—1930 годов как совершенно одинаковыми по своему характеру. Часто он даже просто относит свои обобщения к послеоктябрьскому творчеству поэта, тогда как примеры приводит из дооктябрьского периода и наоборот.

Так, К. Фриу в подтверждение тезиса о «трагедии нетерпения» поэта, верного в отношении дооктябрьского Маяковского, приводит строки:

Она и он трагедия моя
не темой трагичен я
Трагичен тем что он это я
она — это жизнь моя —

(*4*, 311)

чтобы показать, что «поэт задыхается» и в советской действительности (стр. 66).

Исследование «процесса оформления художественной мысли» поэта при создании этой поэмы показывает, что Маяковский отказался от определения конфликта поэмы как трагического.[13] Правда, поэт не устранил из нее трагедийного начала, ибо ему было органически чуждо стремление сглаживать противоречия реальной жизни, однако неразрешимый конфликт был снят, так как Маяковский прекрасно понимал, сколь различны истоки трагедийности в его дореволюционных произведениях и в поэме «Про это». Не трагедия, а ее преодоление было характерно для поэта даже в самые затруднительные моменты. Потому и в данном случае сама поэма явилась выходом, победным и спасительным, из подобного кризиса.

И конечно же не «фантастическое видение, которое противостоит равновесию объективного мира» (стр. 66), а светлое будущее, коммунистическое завтра, в приближение которого поэт сделал немалый вклад каждым своим произведением, предстает в заключительных строках поэмы. В этой любимой теме он старался быть наиболее выразительным. Будущее он ощущает настолько реальным, неизбежным, что его не удовлетворяет запись в первой рукописи:

вот только с годом развяжись
и вбежишь вот в эту изумительную жизнь.

(*4*, 380)

И он делает две поправки, которые обогащают строки новым смыслом. Поэт видел наш сегодняшний день «ясно, до деталей»:

До того,
что кажется —
вот только с этой рифмой развяжись,
и вбежишь
по строчке
в изумительную жизнь.

(*4*, 181)

[13] См. об этом: А. Метченко. Творчество Маяковского 1917—1924 гг. «Советский писатель», М., 1954, стр. 440—445; З. Паперный. Маяковский в работе над поэмой «Про это» (три рукописи поэмы). «Литературное наследство», т. 65, стр. 217—284.

lib.pushkinskijdom.ru

И еще один из примеров подобного рода. К. Фриу пишет, что поэт «в конце жизни... повел войну против новой, поглощающей рутины» (стр. 65) советской действительности, в подтверждение чего приводит строки из «Неоконченного»:

Товарищи, где она, ваша ненависть, непримиримость
и злоба?
Или с жизнью вот с этой вас примирили хлеб
полубелый и жен бесплатная сдоба?..[14]

Но ведь среди «Неоконченного» осталось не только процитированное, но и предшествующие этому строки:

Еще банкиры до хруста земной обнимают глобус,
веселием свинячьим глазки блестят с личных ветчин.
Чтоб во рту у каждого 32 зуба выблестела злоба,
как в 32 свечи.[15]

Эти строки, как видим, точно указывают адрес тех, против кого подымается в душе поэта «громада ненависть».

Ошибочным положениям французского ученого противостоят истинные особенности и отличительные свойства характера и структуры метафорического строя послеоктябрьской поэзии Маяковского. К. Фриу неслучайно обошел вопрос о коренном изменении содержания и характера метафорических образов поэта в пооктябрьский период, в период его зрелости, ибо это изменение привело к созданию таких метафорических построений (как целых развернутых образов, так и отдельных метафор), которые всегда включают в себя реальную основу, обобщаемую и подчеркнутую метафорой. Реальная же основа метафоры послеоктябрьского Маяковского, во всех случаях удерживающей изображение в пределах объективного познания действительности и не допускающей тем самым совершенного «отлета» воображения от реального явления, представляет собой «реальность социализма, уже частично осуществленного энергией пролетариата».[16] Благодаря же тому, что в метафоре (в какой бы сложной, осознанной или неосознанной, поддающейся опытной проверке или едва уловимой обстановке ни происходил процесс ее зарождения) эта реальная основа явления не просто заключена, но еще и помещена в самый фокус оценки художником окружающего мира с позиций самого передового мировоззрения, перед нами налицо новое по сравнению с дореволюционной поэзией качество метафоризации — ее жизнеутверждающее начало, идущее от социалистической действительности. Метафора, являясь неотъемлемым элементом художественной системы, не только просто выражала основное идейное содержание произведений поэта, но своей эмоциональной окраской еще значительнее усиливала их общий пафос утверждения советского, социалистического строя. Таким образом, утверждающее начало проявляется не декларативно и даже не только в одной логике развития содержания — оно крепится самим характером метафорической системы.

Светлое, мажорное звучание метафорических образов, вызванное чувством красоты и человечности правды, а также структурной прозрачностью образов, благодаря которой ярче видно все самое значительное, — такова основная тональность метафоризма Маяковского, способная вдохнуть в читателя бодрое настроение, новую дозу созидательной энергии. Недаром многие его метафоры — эти «цитаты из сердца и из стиха»,

[14] В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений в двенадцати томах, т. 10, Гослитиздат, М., 1941, стр. 185.
[15] Там же.
[16] Архив А. М. Горького, т. III. Гослитиздат, М., 1951, стр. 213.

lib.pushkinskijdom.ru

став крылатыми выражениями, расходятся из уст в уста. Четко и глубоко выражают наши чувства и мысли такие метафоры, как «весна человечества», «слово — полководец человечьей силы», «и песня, и стих — это бомба и знамя», «коммунизм — это молодость мира», «земля молодости», «размаха шаги саженьи», да всех их и не перечтешь. И среди них — пленительнейший образ Родины из поэмы «Хорошо!».

Этот метафорический образ Маяковский наполняет не только новым политическим смыслом, но еще и небывалым эмоциональным содержанием. Из этой совокупности и возникает внутренняя красота образа Родины — дитя революции, дорогого детища народа, рожденного и выпестованного им в «трудах и бою». Этот общий смысл и передает метафора:

Но землю,
которую
завоевал
и полуживую
вынянчил,
где с пулей встань,
с винтовкой ложись,
где каплей
льешься с массами, —
с такою
землею
пойдешь
на жизнь,
на труд,
на праздник
и на́ смерть!
(*8*, 304—305)

В этом же смысл и последующих сравнений: «ваша страна — подросток», «моя страна подросток».

Светлый образ Родины — «весны человечества» — ведь это метафорическое обозначение и Великого Октября, и пробуждения к активной политической жизни миллионных масс трудящихся, и расцвета человеческого общества. Благодаря такой смысловой и эмоциональной насыщенности он и был способен не только выразить новую сущность патриотизма советского человека, но и взволнованно утвердить ту радость и гордость, которые дает это сокровенное чувство:

И я,
как весну человечества,
рожденную
в трудах и в бою,
пою
мое отечество,
республику мою!
(*8*, 314)

Вдохновить на такой глубоко жизненный метафорический образ, воплотивший одну из существеннейших особенностей советской действительности, могла только сама современность. Поэтому-то не «Гулливером среди лилипутов», как считает К. Фриу в уже упоминавшейся статье, чувствует себя Маяковский в этой действительности, а бойцом в рядах великой армии строителей нового мира. Цельность и человечность нового мира, радостного, светлого, свободно и победно развивающегося во всем своем богатстве и жизненной красоте, обусловили единство и цельность восприятия и образного видения Маяковского, в результате чего в метафорических построениях смогла проявиться новая форма отношений

lib.pushkinskijdom.ru

поэта с действительностью, позволивших ему самую жизнь назвать своим товарищем: «Товарищ жизнь».

Разумеется, своеобразие метафорического строя поэзии Маяковского определялось не только приметами времени. Его своеобразие определяется прежде всего содержанием эпохи, т. е. совокупностью идей, взглядов, мыслей, чувств современного ему общества, ибо яркий поэтический темперамент поэта органически слился с лучшими, передовыми идеями века. Именно этот сплав и дал, к примеру, прекрасную метафорическую форму, в которой точно схвачена ведущая тенденция развития современности:

Я
планов наших
люблю громадье,
размаха
шаги саженьи.
(*8*, 313)

В этой метафоре вся действительность оценивается в свете главного устремления эпохи — движения к коммунизму.

Будучи выразителем передовых идей своего века, поэт и в метафоре нашел поэтическую форму для воплощения сущности отношения к жизни передовых советских людей, «мыслей и чаяний лучшей части, авангардной части» рабочего класса (*12*, 417).

Благодаря своей яркости и полнокровию метафорические образы, правдиво отображающие действительность, были способны наиболее сильно закреплять содержащуюся в них мысль, образующую идейную концепцию произведения. Метафора способствовала ясному, эмоционально устремленному воплощению идейной концепции. В этом отношении характерны метафоры крупномасштабного характера, как бы «вмещающие» «концепции» важнейших явлений действительности. Так, например, поэт, художественно обогащая, заставляет «сиять... заново» «величественнейшее слово — „партия“», раскрывая его в огромных и осязаемых, величавых и жизненно-непосредственных образах:

Партия —
это
миллионов плечи,
друг к другу
прижатые туго.
Партией
стройки
в небо взмечем,
держа
и вздымая друг друга.
Партия —
спинной хребет рабочего класса.
Партия —
бессмертие нашего дела.
Партия — единственное,
что мне не изменит
. . . . . .
Мозг класса,
дело класса,
сила класса,
слава класса —
вот что такое партия.
(*6*, 266—267)

Эта единая, неразрывная цепь ярких метафорических образов потому и запоминается, прочно оставаясь в сознании, что их поэтическая условность не просто активизирует читательское восприятие, но и обостряет

lib.pushkinskijdom.ru

мысль, усиливает интеллектуально-философское наполнение произведения, что и позволило им стать идейным центром поэмы «Владимир Ильич Ленин».

«Концепциальность» налицо и в таком смелом и ярком, грандиозном метафорическом образе, как образ из стихотворения «За что боролись?»:

Нам
пить
в грядущем
все соки земли,
как чашу,
мир запрокидывая.
(*8*, 34)

И так в каждом тропе, где идейные концепции, выраженные языком образов, обретали живую плоть явлений. Вероятно, именно подобные образы приводили в восхищение Ю. Либединского, который писал в своих воспоминаниях: «Его (Маяковского, — *А. С.*) отдельные строфы, его гигантские образы целиком и сразу укладывались в памяти,.. часто бывало, что они являлись наилучшим выражением коммунистического отношения к тому или иному явлению. Я знал, что сам я никогда не смогу выразить это коммунистическое отношение так ярко, как выразил его Маяковский, но я всегда точно знал, что это не мое личное выражение, а присвоенное у Маяковского».[17] Крупномасштабные метафорические образы, отвечавшие масштабности дел советского человека, масштабности его жизни, так величественны по своей архитектонике и смысловой наполненности, что именно благодаря им в первую очередь и возникает перед нами величественная картина эпохи, пронизанная ослепительным светом героики, одухотворенная благородной и возвышенной мыслью, согретая горячим чувством.

Современником будущего называют Маяковского. «И даже то, до чего он не дожил, — говорил о нем А. Фадеев в 1940 году, — живет в его стихах каким-то необыкновенным предвидением, предчувствием или просто стремлением».[18] Развитое метафорическое мышление поэта позволяло ему настолько глубоко проникать в сущность явлений, что уже в метафорической форме поэтизации самых неприметных ростков будущего оно рисовалось как прямое продолжение настоящего, сегодняшних, т. е. современных поэту, тенденций социализма. Благодаря этому Маяковский уже тогда поэтически «видел все самое передовое, лучшее, завоеванное советским строем и всегда смотрел вперед».[19]

В метафоре многие детали и черты будущего оказываются связанными с соответствующими деталями сегодняшнего, поэтому будущее входит в произведения поэта не извне, а как бы включаясь в самую структуру метафорических образов, построенных на соотнесении двух планов: того, что есть, и того, что будет.

В мастерстве Маяковского сказалась прежде всего идейная вооруженность художника, связь его с жизнью, понимание им действенной роли искусства — отсюда и сила его творческого вдохновения.

Наблюдения над тропами зрелого Маяковского показали, что именно благодаря все укрепляющейся подчиненности каждого частного образа общему идейному замыслу, благодаря единству, целостности образной системы внутри каждого отдельного стихотворения богатый язык

[17] Ю. Либединский. Современники. Воспоминания. «Советский писатель», М., 1958, стр. 111.
[18] Александр Фадеев, ук. соч., стр. 687.
[19] Там же, стр. 365.

lib.pushkinskijdom.ru

метафор настолько ясен, точен, что он остается как бы в тени — на первый план выступают сами мысли, чувства, события, о которых говорит поэт. Точностью применения метафорических средств, всесторонним учетом их значения достигался тот высокий уровень художественности, на котором верность историческому оптимизму в изображении действительности выразилась в самом образном строе, в данном случае в характере метафоризма поэзии Маяковского. А это и есть показатель высокого совершенства, которого может достичь художник. Недаром Луи Арагон назвал Маяковского гением, «который достиг высочайшей поэтической квалификации в эпоху самой великой социальной революции».[20]

Осознание Маяковским эпохальных черт нового творческого метода, метода социалистического реализма способствует уточнению им принципов образности своей поэзии, в результате чего размах фантазии, смелость заострения еще более тесно и непринужденно сочетаются с конкретностью, пластической достоверностью изображения.

Органичность в слиянии яркой, самобытной формы и высокой гражданской идеи придает стихам Маяковского неувядаемую силу и красоту, делает его зрелую поэзию боевым идеологическим оружием в борьбе за коммунизм, поэзией, завоевавшей право на бессмертие, на вечную юность, одной «из самых сильных, красочных, своеобразных, неповторимых страниц великолепнейшей книги, где собраны сокровища русской поэзии» (*Д. Бедный*).[21]

[20] «Литературная газета», 1936, № 22 (585), 14 апреля.
[21] «Правда», 1930, № 104 (4549), 15 апреля.

lib.pushkinskijdom.ru

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

И. СЕМЕНКО

ЭВОЛЮЦИЯ ОНЕГИНА

(К СПОРАМ О ПУШКИНСКОМ РОМАНЕ)

«Евгений Онегин» не только сохранил для современного читателя все свое поэтическое обаяние, но в самые последние годы является предметом оживленных литературоведческих споров. Основное место в этих спорах занимает вопрос об эволюции характера и воззрений главного героя. Одни понимают это развитие как постепенное «возрождение», путь к общественной зрелости и декабризму, другие — как углубление онегинского скепсиса.

Однако, как правило, упускаются из виду два важнейших момента, без учета которых ускользает специфика образа Онегина, а метод Пушкина модернизируется. Упускается из виду, во-первых, что в применении к «Евгению Онегину» проблема эволюции героя — не только проблема эволюции характера; что она включает целый ряд различных аспектов, в том числе таких, как изменение мировоззрения автора и его отношения к герою, изменение границ изображаемого, изменение в самом творческом методе. Во-вторых, не учитывается отличие пушкинского изображения человека от принципов, сложившихся в нашей литературе позднее; а между тем «характер» Онегина нельзя рассматривать как «характеры» героев, созданных на более позднем этапе развития реализма XIX века.

«Евгений Онегин» — монолитное целое; новое понимание личности пронизывает все произведение. Но общество и Пушкин глубоко изменились за те восемь лет, в течение которых создавался роман. Пушкин, к началу работы над ним (1823) еще не написавший «Цыган», заканчивал восьмую главу одновременно с «Маленькими трагедиями» (1830). Россия за это время прошла путь от блестящей и героической эпохи декабризма, через виселицы и террор к мрачному молчанию николаевского царствования.

Идейные сдвиги в жизни общества и в художественном методе Пушкина отразились в романе. Речь идет не о тех изменениях, которые автор каждого большого произведения вносит в замысел по ходу работы. Как ни серьезны были изменения трактовки изображаемого в процессе работы Толстого над «Войной и миром» — это явление иного порядка. Толстой изображал события в их исторической перспективе, уже отстоявшиеся, тогда как Пушкин в «Евгении Онегине» исторически подошел к менявшимся на его глазах современности и своему собственному сознанию.

Решение проблемы эволюции в ее конкретном применении к пушкинскому роману важно прежде всего для понимания исторического смысла образа Онегина.

До сих пор нет единодушия в вопросе о том, является ли Онегин «лишним человеком». Это полностью отрицает, например, Г. П. Макогоненко, утверждающий, что только ретроспективно, в свете последующих

lib.pushkinskijdom.ru

событий, стало возможным восприятие Онегина как «лишнего человека»: «Тень судьбы нового героя... пала на Онегина. Началась, а позднее закрепилась традиция рассмотрения Онегина в ряду героев другой эпохи, „лишних людей". До сих пор Онегин не вышел из затемнения».[1]

Г. П. Макогоненко не принял во внимание, что, хотя действие романа заканчивается в 1825 году, наиболее значительные в идеологическом отношении главы создавались позже. Роман закончен в 1830 году; и «тень» последекабрьской эпохи пала на Онегина не только в глазах позднейших читателей, но и в глазах самого Пушкина. «Евгений Онегин» — не историческая хроника; в нем речь идет не об отрезке времени в шесть с половиной лет (1819—1825), а действительно о *судьбе* поколения, о ее «концах и началах».

Пушкинский роман в стихах отразил существеннейшие перемены, происходившие и в действительности, и в мироощущении поэта. Перемены настолько значительные, что произведение, казалось бы, должно было распасться на отдельные куски. Этого не случилось. Задача настоящей статьи — наметить некоторые черты художественного метода Пушкина, обусловившие возможность столь своеобразного сочетания изменяемости и цельности.

Метод Пушкина — метод обобщений, иных, чем у его предшественников и даже наследников. От предшественников его отличает социально-исторический принцип обобщения. Пушкиным была открыта важнейшая для русской реалистической литературы XIX века тема — тема «героя времени», современного человека, сознание которого исторически и социально обусловлено и вместе с тем само является мерилом эпохи и среды. До Пушкина наша литература этой проблемы не касалась; «Евгений Онегин» — первый в России социально-психологический роман. От последователей в этой области Пушкина отличает то, что его герои — более типы, чем характеры, и в особенности проблемный герой, Онегин. Современники подметили эту сторону романа, но оценили ее отрицательно, как проявление «пустоты» героя. «Тысяче различных характеров может принадлежать описание Онегина», — свидетельствовал И. В. Киреевский.[2]

Между методом Пушкина и методами Лермонтова, Тургенева, Герцена, обратившихся вслед за ним к типу «лишнего человека», есть важное различие. Уже Лермонтов имел дело с более или менее отстоявшимся явлением. В конце 30-х годов тип «героя времени» — «лишнего человека» вполне определился, в самой жизни развились и конкретизировались его психологические черты. Поэтому в романе Лермонтова больше психологизма, чем в романе Пушкина. Характер Печорина уже детальнее разработан.

Когда в мае 1823 года Пушкин приступил к созданию образа «лишнего человека», положение было иным. Иным оно было и в течение ближайших лет, до 1826 года, т. е. в период создания первых четырех глав. В силу исторических причин тип «лишнего человека» был в этот период гораздо менее устойчивым; он не стабилизировался еще, а находился в состоянии выявления, формирования; могло даже казаться, что он вовсе не так значителен (так считали, в частности, декабристы, сурово оценившие роман). Но Пушкин сумел постичь задолго до общественной катастрофы 1825 года тенденции исторического развития. Его внимание привлек тот скептический тип сознания, которому историей было

[1] Г. П. Макогоненко. Пушкин-художник и его эпоха. «Вопросы литературы», 1959, № 11, стр. 149.

[2] И. В. Киреевский, Полное собрание сочинений, т. II, М., 1911, стр. 11.

lib.pushkinskijdom.ru

суждено стать одним из наиболее существенных на ближайшие два десятилетия. И он строит образ проблемного героя как образ, в котором широта обобщения и многообразие аспектов преобладают над психологической детализацией. Психологизм Лермонтова имеет, конечно, свои преимущества, но метод Пушкина — более обобщающий. Пушкин в одном образе охватывает более широкий круг жизненных явлений.

Преобладание в «Евгении Онегине» обобщения над индивидуализацией не явилось, разумеется, простым следствием особенностей пушкинской эпохи; оно свойственно художественному методу поэта в целом, к какому бы материалу он ни обращался. И именно эта черта его метода дала возможность создать тип, в самой жизни бывший еще столь противоречивым и неустойчивым.

Облик Онегина, его привычки, чудачества, симпатии и антипатии постепенно раскрываются в процессе развития действия. Но на всех этапах социально-типические черты в нем сильнее, чем индивидуально-психологические. С этим связана некоторая неясность, «загадочность» героя, коренящаяся не в непонятности какой-либо его определенной черты, а в неуловимости характера.

Образ героя — широкая рама, которая смогла вместить не только «тысячи различных характеров», в нем по-своему отразились различные этапы развития русского общества. Онегин для Пушкина стал в своем роде тоже «энциклопедией русской жизни». Он был для Пушкина «героем времени», и поэт прослеживает именно «время», при этом не один, а несколько последовательно сменяющих друг друга этапов. Не некое стабильное состояние, а развитие характерно для пушкинского романа, развитие качественно иное, чем то, с которым мы обычно сталкиваемся в художественной литературе; не психологическое развитие характера (хотя бы и обусловленного исторически), но показанное через героя движение истории.

При этом в «Евгении Онегине» нет никакой фрагментарности, резких переходов, наоборот, роману свойственна гармоническая постепенность изменении. И изменения в обрисовке действующих лиц мотивированы в структуре романа тем принципом развития, движения, который лежит в его основе как главный закон самой жизни. То, что было, по существу, изменением общества и Пушкина, выступает в романе как естественное изменение героев в ходе их жизни.

В первой главе все внимание Пушкина устремлено не столько на самого героя, сколько на общество, его сформировавшее, на то, чего недоставало в «Кавказском пленнике» и «Цыганах» на общественные условия, или, говоря словами Пушкина, «несчастия», которые сделали героя разочарованным индивидуалистом. Пушкин с увлечением отдается этой теме, совершенно для него новой в 1823 году; и эта увлеченность определяет содержание первой главы. Сказывается она и при изображении Онегина. Герой здесь сам как бы только олицетворенный образ своей среды, в нем по сути показано лишь то, что является ее чертами. Поэтому не столько его переживания, сколько социально-характерный быт составляет главный предмет первой главы. Нельзя согласиться с А. Л. Слонимским, утверждающим: «Только с третьей главы роман явно поворачивает на реалистическую дорогу... Растет количество реалий, полней и отчетливее рисуется обстановка».[3] В первой главе бытового материала, «реалий» и «обстановки» не меньше, если не больше, чем в последующих главах, и это вовсе не «разрозненные черты быта»,

[3] А. Л. Слонимский. Мастерство Пушкина. Гослитиздат, М., 1959, стр. 317—318.

lib.pushkinskijdom.ru

как полагает исследователь, а типический *образ жизни*. По словам самого Пушкина, «первая глава представляет нечто целое. Она заключает в себе описание светской жизни петербургского молодого человека» (предисловие к первому изданию первой главы).

Бытовой материал, в принципе, нужен здесь Пушкину не сам по себе; социально-конкретное бытописание у Пушкина начинает выполнять реалистическую функцию объяснения человеческой психологии (главное отличие реализма от предшествующих ему этапов в искусстве). Верная мысль о социально-историческом объяснении человеческого характера, как доминанте реализма XIX века, в применении к «Евгению Онегину» широко обоснована Г. А. Гуковским.[4] Но важно, что в первой главе общественный быт практически поглотил внимание Пушкина; в несколько прямолинейной форме это и выразило основную тенденцию — тенденцию к преобладанию типизации над индивидуализацией. Известная прямолинейность проявилась в том, что в первой главе наблюдается некоторое противоречие между прямыми «авторскими оценками» Онегина и тоном рассказа о нем. Например, автор говорит о невольной преданности мечтам, о «резком, охлажденном уме» Онегина, и в контексте главы это звучит неожиданно. Гораздо понятнее иронически приведенное мнение светских судей о том, что Онегин «умен» потому, что умеет писать по-французски и легко танцует мазурку:

Имел он счастливый талант
Без принужденья в разговоре
Коснуться до всего слегка,
С ученым видом знатока
Хранить молчанье в важном споре...
(1, V)[5]

Знание анекдотов «от Ромула до наших дней» и умение в конце письма поставить vale — вот духовный багаж Онегина первой главы. Но все дело в том, что здесь в нем раскрыта только его среда: «Мы все учились понемногу». Это социальное «мы» в Онегине первой главы почти полностью поглотило его индивидуальное «я». Быт героя — «вечный праздник», светская суета, видимость кипучей активности при полной праздности, внутренней и внешней. А ведь уже по первоначальному замыслу Онегин — не просто светский «франт»,[6] напротив, с ним связаны для Пушкина самые серьезные проблемы времени.

Во второй и последующих главах это противоречие сгладилось. И тогда оказалось, что Онегин — человек образованный, что он может мыслить и говорить о самых серьезных и сложных вещах (споры с Ленским), что он отнюдь не хранит «молчанье в важном споре», как сказано в первой главе. Тогда и проясняется одна из основных тем романа, в первой главе декларированная, но художественно еще не раскрытая: противоречие двух начал — общественной обусловленности психологии человека и, с другой стороны, его протеста и недовольства обществом, его породившим.

---

[4] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля Гослитиздат, М., 1957, стр. 129—195 и сл.

[5] В скобках указаны глава (арабская цифра) и строфа (римская цифра) романа.

[6] См. письмо А. А. Бестужева к Пушкину от 9 марта 1825 года: «Я вижу (в Онегине, — *И. С.)* франта, который душой и телом предан моде, — вижу человека, которых тысячи встречаю на яву, ибо самая холодность и мизантропия и странность теперь в числе туалетных приборов» (Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, Изд. АН СССР, 1937, стр. 149. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

В одной из начальных строф четвертой главы Пушкин вкратце излагает содержание первой (юные годы Онегина). И насколько отличен ее тон от тона первой главы:

Он в первой юности своей
Был жертвой бурных заблуждений
И необузданных страстей.
Привычкой жизни избалован,
Одним на время очарован,
Разочарованный другим,
Желаньем медленно томим,
Томим и ветреным успехом,
Внимая в шуме и в тиши
Роптанье вечное души...

(4, IX)

Критическое отношение к герою-индивидуалисту появляется в романе не сразу. В первой главе оно отсутствует. То, что светская суета наскучила герою, характеризует его только положительно. Пушкин писал основную часть первой главы в мае—июне 1823 года; в ней господствует благожелательность по отношению к Онегину и к тем кругам молодежи, с которыми связан его образ. Нет еще резкой общественной сатиры — это придет позднее, сатирические выпады гораздо более остры в последующих главах. Осуждающий тон, конечно, присутствует в описании «вечного праздника», но находящийся в ссылке поэт не без некоторого удовольствия вновь переживает вместе со своим героем суетные радости «света»: «Быть можно дельным человеком» и т. д.

Между тем, как известно, в начале работы над романом Пушкин часто характеризовал его словами «сатира», «сатирический». Возможно, это связано с тем, что тогда Пушкин, как и его современники, еще в известной мере рассматривал социальную конкретность изображения как нечто принадлежащее области сатиры и комизма. Не следует думать, что первоначальным был замысел сатирического романа и что впоследствии Пушкин от него отошел.[7] Приступив к созданию «Евгения Онегина», поэт еще мог некоторое время соотносить его с привычными литературными представлениями. Быть может, поэтому в полемике с декабристами он употребил, говоря о романе, выражения «легкий» и «веселый»: «...ужели хочет он (А. А. Бестужев, — *И. С.*) изгнать все легкое и веселое из области поэзии?» — писал он К. Ф. Рылееву 25 января 1825 года (XIII, 134).

Пути дворянской интеллигенции вначале не были еще настолько ясны Пушкину, чтобы он мог избрать для Онегина трагические тона. «Первоначальный план поэта, — писал Герцен, — был непринужденным и безмятежным; он его наметил в другие времена».[8] В первой главе Онегин всего лишь «молодой повеса»; соответственно и тон повествования, несмотря на остроту, беглый и легкий. Ироническая интонация иногда бывает желчной, но в ней нет пока истинной горечи; пушкинская ирония имеет еще нечто общее с блестящим светским острословием и, с другой стороны, с шутливой интонацией «Руслана и Людмилы» (недаром именно об этой поэме Пушкин напоминает своим читателям: «Друзья Людмилы и Руслана!»). В первой главе в основном идет речь о совсем юном Онегине: жизнь ему еще внове, и он с упоением предается всем ее радо-

[7] Убедительные соображения по этому поводу см. в книге Б. В. Томашевского «Пушкин» (кн. 1, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 613—614).

[8] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 224.

lib.pushkinskijdom.ru

стям. Только треть главы посвящена начавшемуся охлаждению, к тому же из этой трети многие строфы не относятся к герою.

Но с самого начала Онегин был задуман Пушкиным как выражение значительных и глубоких переживаний поколения. Онегин — друг «автора», ему присущи и «мечтам невольная преданность», и «резкий, охлажденный ум». Оба стиха заключают в себе многое, о чем по цензурным причинам Пушкин должен был умолчать. Поэт делает героя своим приятелем, человеком одних интересов с собой; и эта деталь характеристики Онегина сама по себе предполагает наличие определенного идеологического и культурного комплекса.

Онегин — человек одного круга с Пушкиным, Кавериным (упомнающимся в первой главе), он не только не антипод по отношению к ним, но единомышленник.

Когда Пушкин в первой главе пишет: «всегда я рад заметить разность между Онегиным и мной», — это не значит еще, что имеются в виду какие-либо коренные различия мировоззрения. Речь идет об отказе от субъективного психологизма, об объективном методе, о новом, неромантическом соотношении между автором и героем.[9] Но социальная общность автора и героя существенна. Помимо всего другого, поэт познавал в нем самого себя: не свою психологически неповторимую индивидуальность, а свое исторически определенное сознание. В первых главах существенного различия между мировоззрением автора и героя еще нет. Онегина вполне можно представить членом «Зеленой лампы», о которой Пушкин в первые годы ссылки так часто вспоминал как о близкой себе стихии (а ведь «Зеленая лампа» — филиал Союза Благоденствия).[10] Светский образ жизни Онегина не только не опровергает это, но, напротив, подтверждает.

Система подразумеваний с самого начала играет существенную роль в структуре романа. В наброске предполагавшейся иллюстрации Пушкин рисует «автора» и героя на фоне Петропавловской крепости и настаивает на этом сюжете чрезвычайно упорно: «Брат, вот тебе картинка для Онегина — найди искусный и быстрый карандаш.

Если и будет другая, так чтоб все в том же *местоположении*. Та же сцена, слышишь ли? Это мне нужно непременно», — писал он 1—10 ноября 1824 года (XIII, 119).

Тот факт, что Онегин чужд политики в романе, отнюдь не означает, будто Пушкин хотел изобразить героя лишенным политических интересов. Хандра Онегина, как и хандра Пушкина, —

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора, —
(1, XXXVIII)

отнюдь не признак «холодности» к политике, а признак «холодности» к общественной системе, предмету недовольства передового дворянства.

Говоря об эволюции и единстве «Евгения Онегина», нельзя не коснуться десятой главы в ее соотношении с предшествующими главами. Десятая глава написана в совершенно другом ключе, чем весь роман. Пушкин, дав себе волю, с необычайной остротой трактует самые запретные темы. Онегин должен был, по-видимому, войти в ряды восставших.

---

[9] См. нашу статью «О роли образа „автора“ в „Евгении Онегине“» («Труды Ленинградского библиотечного института им. Н. К. Крупской», т. II, 1957, стр. 127—146).

[10] Интересные данные о связи Пушкина с декабристским движением см. в статье М. В. Нечкиной «Новое о Пушкине и декабристах» («Литературное наследство», т. 58, 1952, стр. 155—156).

lib.pushkinskijdom.ru

Десятая глава осталась за пределами основного текста, но она не должна представляться в романе неким чужеродным телом.

По цензурным причинам (преуменьшать их не следует, поскольку поэт, будучи, по существу, ссыльным, прямо поставил перед собой цель — «пробиться сквозь цензуру») Пушкин не мог высказать многое из того, что он думал о тех, кого имел в виду в лице Онегина. Но это подразумевалось. Пушкин изобрел род романа, в котором личные судьбы героев, их успех или неуспех, торжество или поражение выражают историческую их судьбу. Начиная с «Евгения Онегина» именно такую роль приобретает в русском романе любовная коллизия, особенно явственно возводимая к коллизии общественной в романах Тургенева и Гончарова.

Во второй главе, писавшейся в том же 1823 году, понимание героя остается прежним: герой-индивидуалист еще импонирует Пушкину, как в «Демоне», вообще в лирике Пушкина начала 20-х годов.[11] Появляется очень важный в структуре «Евгения Онегина» момент — персонажи оттеняют друг друга. Вместо «автора» рядом с Онегиным — восторженный Ленский, а также наивная Татьяна. Онегин здесь по сравнению с Татьяной и Ленским личность более значительная. Он знает жизнь, между тем как и Татьяна и Ленский — каждый по-своему — видят ее сквозь романтическую дымку. Онегин здесь как бы своеобразный «реалист» между романтиками. Даже по отношению к Татьяне в этих главах есть ирония: юная Татьяна наивно-романтически воспринимает своего избранника, совмещая в нем «ад» и «небо», «ангела-хранителя» и «коварного искусителя».

В прямых авторских характеристиках Онегина, в подаче его мнений и поступков пока также преобладает положительное отношение. Он знающий и много передумавший человек; тон рассказа о нем вполне сочувственный:

Хоть он людей, конечно, знал,
И вообще их презирал, —
Но (правил нет без исключений)
Иных он очень отличал,
И вчуже чувство уважал.

(2, XIV)

С теми, кто того заслуживает, Онегин деликатен. Он умно и тактично ведет себя по отношению к Ленскому:

Он охладительное слово
В устах старался удержать
И думал: глупо мне мешать
Его минутному блаженству;
И без меня пора придет...

(2, XV)

Он сумел сразу же оценить Татьяну.

Становится ясно, что Онегин — не только детище дворянского «света», что он в отличие от последнего образован, глубоко чувствует и мыслит. Само понятие среды все более и более конкретизируется. Онегин предстает как человек, принадлежащий к передовым кругам русского образованного дворянства начала 20-х годов. В этом смысле он человек одного круга с Ленским, на чем при всем различии героев основывается

[11] О месте «Демона» в лирике начала 20-х годов см. в статье И. Н. Медведевой «Пушкинская элегия 1820-х годов и „Демон“» («Временник Пушкинской комиссии», т. 6, Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 51—71).

lib.pushkinskijdom.ru

их дружба. В разговорах Онегина и Ленского отражаются интересы, характерные для образованной и прогрессивной части дворянской молодежи. Перечисляются, хотя и эвфемистически, темы бесед двух друзей, в том числе «добро и зло», «предрассудки вековые» и т. д. Вполне можно представить себе, о чем говорили эти двое молодых людей в годы существования Союза Благоденствия.

Пушкин заставляет своего героя совершить акт бескорыстия и гуманизма, значение которого не следует умалять, учитывая подцензурное положение Пушкина и место, которое занимала проблема крепостного права в сознании передовых людей: Онегин уничтожает в своем имении барщину. Реакция соседей-крепостников и, с другой стороны, упоминание о «рабе», который «судьбу благословил», многозначительны.

Пушкинским «героем времени» не был декабрист-деятель. А ведь хотя Пушкин и не был посвящен в замыслы декабристов, он все же достаточно близко мог наблюдать, скажем, членов Южного общества и понимал их духовный склад. Конечно, этот вопрос не следует рассматривать прямолинейно, но связь между возникшим и развивавшимся чувством неверия в осуществимость декабристских воззрений и выбором Онегина в качестве «героя времени» несомненно была.

В сущности, «Евгений Онегин» — роман о декабристском поколении, хотя можно спорить о том, похож или не похож Онегин на декабриста. Споры эти уводят в сторону от главного. Поиски аналогий Онегину среди известных нам людей того времени, декабристов или недекабристов, — неверный путь. Онегин — художественный образ, в котором каждая черта и особенно столь серьезная, как разочарование, является сгущением, концентрацией идеи. Онегинская разочарованность — не равнодушие к политике, а политический скептицизм, вместивший в себя скептицизм и самого Пушкина и даже декабристов, так как ведь многим из них были присущи настроения неверия, обреченности. Излишне прямолинейной представляется поэтому точка зрения А. Л. Слонимского, отрицающего причастность Онегина к декабризму: «Онегин не декабрист — он сделан не из того теста, и биография его совсем не биография декабриста... декабристом мог скорее оказаться Ленский с его пылким характером».[12] Что же касается «пылкости», то об этом справедливо писал Огарев: «...в Ленском, верившем, что „есть избранные судьбою“, и в Онегине, сломанном русской правительственно-общественной жизнью, чувствуется, что эти люди прежде всего — не друзья правительства и представляют — один вдохновенно, другой скептически — протест против существующего правительственного порядка вещей».[13]

В смысле трактовки героя первая и вторая главы в общем соответствуют концепции «Демона». При этом указанные главы занимают промежуточное положение между «Кавказским пленником» (где разочарованный сын века явился в творчестве Пушкина впервые) и «Цыганами». В «Кавказском пленнике» разочарование героя было лишено трагической глубины. Иначе и не могло быть, если учесть, что поэма написана в 1821 году, в период общественного подъема. Поэма построена так, что к концу ее разочарованность героя, в сущности, ослаблена. Тема свободы повернута здесь совершенно особым образом по отношению к руссоистской традиции: соответственно ходу сюжета (герой находится в плену) миром свободы для героя является мир «цивилизации», между тем как «лоно природы» для него — рабство. «Руссоистский» период

[12] А. Л. Слонимский, ук. соч., стр. 371.
[13] Н. П. Огарев. Стихотворения и поэмы, т. 1. Изд. «Советский писатель», Л., 1937, стр. 311.

lib.pushkinskijdom.ru

жизни Пленника в какой-то мере изменил его отношение к покинутому обществу.

Взошла заря. Тропой далекой
Освобожденный пленник шел...

Эти стихи, как и заключительное упоминание о сверкании русских штыков и перекликающихся казаках, так же как и одически-торжественный эпилог, придавали поэме оптимистический колорит.

Любопытно, что в первой главе «Евгения Онегина» Пушкин заставляет героя быстро охладеть к «лону природы»:

Два дня ему казались новы
Уединенные поля,
Прохлада сумрачной дубровы,
Журчанье тихого ручья...
Потом уж наводили сон;
Потом увидел ясно он,
Что и в деревне скука та же...
(1, LIV)

Во второй же и последующих главах руссоистская тема повернута в направлении, более близком к «Цыганам». Герой вырвался из «неволи душных городов», соприкоснулся со стихией простоты и естественности. В его жизнь вошли новые люди и впечатления, он в достаточной степени занят ими. Дружба с Ленским — важный факт его жизни; она пробудила в нем много хорошего. И, вопреки своей природе, «демон» не только никого не искушает своей «язвительной речью», но, напротив, сам поддается руссоистским соблазнам:

Прогулки, чтенье, сон глубокой,
Лесная тень, журчанье струй...
Вот жизнь Онегина святая;
И нечувствительно он ей
Предался...
Забыв и город, и друзей,
И скуку праздничных затей.
(4, XXXVIII. XXXIX)

«Вольность» и «покой» деревни постепенно умиротворяют Онегина. Он ведет новую жизнь — и эта жизнь ему нравится.

Мотивы «Цыган» можно проследить и на материале черновых рукописей «Евгения Онегина». Так, из белового текста второй главы романа Пушкин исключил четверостишие, относившееся к Онегину:

Какие чувства не кипели
В его измученной груди?
Давно ль, надолго ль присмирели?
Проснутся — только погоди, —

и ввел его, в несколько измененной редакции, в текст «Цыган» (см.: VI, 280, 562; ср.: IV, 184).

Пушкин хотел даже заставить героя влюбиться в Татьяну уже в третьей главе. Невозможно судить о том, как бы разворачивалось тогда действие. Но замысел этот близок соответствующему эпизоду «Цыган».

Рассматривая роман как целое, мы, естественно, и вторую главу воспринимаем в плане предыстории будущих трагических событий. Но очень возможно, что в 1823 году, в период, предшествовавший «Цыганам», Пушкин не имел еще этого в виду.

lib.pushkinskijdom.ru

Начало перелома — третья глава. Она создавалась в 1824 году одновременно с «Цыганами». Именно здесь появляются те сюжетные сдвиги, которые определили дальнейшее развитие действия. Пушкин отказывается от первоначального намерения заставить Онегина сразу влюбиться в Татьяну. В четвертой главе Онегин читает Татьяне свою проповедь. Он поступил с ней «очень мило», но это, конечно, не похвала. Пушкин далек от того, чтобы прямолинейно осуждать своего героя, не влюбившегося в «милую Татьяну»; Онегин обнаружил и «души прямое благородство». Но художественное произведение имеет свои законы: на героя, приносящего несчастье любимой автором героине, падает тень вины.

В третьей и четвертой главах замысел развивается в новом направлении. Намечается тема зла, причиняемого героем-индивидуалистом, тема трагической неразрешимости конфликта между личностью и обществом: герой выше породившей его светской среды, но вместе с тем он подвластен ее законам; презирая их, он не находит в себе силы их преодолеть.

Онегин становится типом современного человека, в котором значительность и активность сознания неразрывно связаны с индивидуалистической гордыней (тема, развитая Пушкиным в «Пиковой даме» и перешедшая затем к Достоевскому).

Это роковое сочетание — вина не героя, а времени. Но оно — источник зла как для других, так и для самой индивидуалистической личности. Личность, замкнувшаяся в себе, не способна увидеть вовне источник счастья. Так и произошло с Онегиным.

Таким образом, первые две главы «Евгения Онегина» по своей проблематике вели к «Цыганам», но отличались от них менее трагическим пониманием положения современного человека.

«Цыганы» — не временный «возврат» к романтизму, не шаг назад по сравнению с первыми главами романа, а шаг вперед, произведение, глубокое и зрелое по своей мысли. Своеобразие этой поэмы заключается в том, что социальная обусловленность характера еще не стала в ней моментом, определяющим метод Пушкина, но уже стала его темой. Тема «Цыган» — это и есть как раз социальная обусловленность личности, невозможность освободиться от налагаемых обществом уз. Романтическое представление о субъективной свободе и всевластии человеческого духа здесь поколеблено. Как в классической трагедии, человек оказывается игралищем вне его лежащих сил, которые он бессилен преодолеть. Но в отличие от классической трагедии эти вне личности лежащие и подчиняющие ее себе силы — не отвлеченные свойства человеческой природы, а навыки, представления, импульсы, пришедшие к человеку из общества, в котором он жил и формировался.

В идее «Евгения Онегина» и «Цыган» много общего при всем различии романтической поэмы и реалистического романа в стихах. То, что в «Цыганах» еще является темой (социальная обусловленность личности), в романе воплощено в самом художественном методе. «Евгений Онегин» — образец единства содержания и формы.

Достигнув этапа «Цыган», роман Пушкина в своем дальнейшем развитии становится неизмеримо глубже этой поэмы. Но читатель не замечает этого движения; для нас уже первая глава исполнена глубокого смысла в такой же мере, как и восьмая: каждая новая глава освещает предыдущую своим светом, иногда даже придает ей новый смысл.

Отчетливее, чем в «Цыганах», без романтического ореола, индивидуализм осужден в пятой и особенно в шестой главе. Уже во второй главе, как указывалось, персонажи оттеняли друг друга, теперь этот принцип начинает служить другим целям. Произошла переакцентировка

lib.pushkinskijdom.ru

в оценке героев. Восторженность Ленского была смешна в сравнении с мудрой опытностью Онегина второй главы; теперь она становится возвышенной и человечной в сравнении с его эгоизмом. Отношение к Ленскому изменилось в пятой и шестой главах. Раньше о его любви говорилось с пренебрежительной иронией:

Обильный чувствами рассказ.
Давно не новыми для нас.
(2, XXX)

Но уже в конце четвертой главы эта любовь предстает в несколько ином свете. Ирония остается, однако она из сатирически-жесткой превращается в более дружескую, даже грустную:

Он весел был. Чрез две недели
Назначен был счастливый срок...
Он был любим... по крайней мере
Так думал он, и был счастлив.
(4, LI)

В характеристике Онегина усиливаются черты жестокости и тщеславия. Если раньше он не хотел огорчить приятеля даже критикой «северных поэм», то теперь иное. Взбешенный «трепетным порывом» Татьяны, он дразнит Ленского и затем принимает его вызов. Он сам недоволен собой, но «шепот» и «хохотня глупцов» превозмогли:

И вот общественное мненье!
(6, XI)

Стих из «Горя от ума» (Пушкин оговаривает это в примечании) усиливает негодующую интонацию строфы. Глубоким сочувствием и печалью проникнуты строки, посвященные смерти Ленского:

Тому назад одно мгновенье
В сем сердце билось вдохновенье,
Вражда, надежда и любовь...
XII)

В седьмой главе Онегин как действующее лицо отсутствует. Но «грустный он оставил след»; предшествующие события обнаружили его моральную несостоятельность, и под этим знаком ведется все повествование седьмой главы. Герои ее — Татьяна и в некоторой степени опять Ленский.

Пародийно-прозаический тон второго варианта судьбы Ленского, с «плаксивыми бабами» и «лекарями», отнюдь не явился аккордом, заключающим его тему, как это часто представляется. Ему еще в шестой главе посвящены стихи совсем иного плана. В элегически-грустных тонах нарисована его могила, место паломничества двух сестер. К могиле Ленского Пушкин приводит и «горожанку молодую»; в ее размышлениях образ Ленского снова поэтичен и возвышен. Посвященные памяти Ленского строфы седьмой главы продолжают его тему в том же плане. Глава начинается лирическим отступлением, одним из самых печальных в романе («Как грустно мне твое явленье...»). Эти лирические строфы, как всегда в «Евгении Онегине», непосредственно связаны с настроением

lib.pushkinskijdom.ru

объективного повествования, т. е. описанием смерти Ленского. И далее Пушкин вновь обращается к нему:

Мой бедный Ленский! изнывая,
Не долго плакала она...
Мой бедный Ленский! за могилой
В пределах вечности глухой
Смутился ли, певец унылый,
Измены вестью роковой...

(7, X, XI)

После декабрьских событий Пушкин знал неизмеримо более, чем прежде, о тех, кого он воплотил в образах своих героев. И ранее Ленский в некоторой степени представлялся ему как «крикун, мятежник и поэт» (черновые рукописи, VI, 267).[14] Теперь в черновиках о Ленском говорится, что он мог «быть повешен, как Рылеев» (VI, 612). Тип благородного юноши-энтузиаста в самой действительности оказался обращенным в сторону гражданской героики.

Важная особенность «Евгения Онегина» — то, что каждое новое решение не отменяет предыдущего, а углубляет его, добавляя к изображаемому явлению новую грань. Это происходит и с Онегиным и с Ленским. Вначале в Ленском преобладали черты смешной наивности и экзальтации. Образ его в значительной мере служил для Пушкина целям литературной полемики с ложным, по его мнению, романтизмом. Все, что прибавилось к этому в дальнейшем, не отменило прежнего, но дополнило его и усложнило. Образ Ленского, как и образ Онегина, стал благодаря этому гораздо более емким. Он оказался воплощением юности, с присущей ей недифференцированностью самых разных возможностей. Противоречием методу Пушкина был бы выбор какого-либо из знаменитых двух вариантов судьбы Ленского. В Ленском заложены и возможности истинного творчества и героизма, и благополучного существования в лоне патриархальной семьи, и даже «рогов» и «халата». Он и унылый элегик в духе Жуковского, и «поклонник славы и свободы», и немного любомудр; сама его «немецкая» ориентация двойственна. В нем есть и черты декабристского склада. И в этом нет никакого художественного противоречия. Так метод Пушкина дает ему возможность в конечном счете раскрыть неисчерпаемую полноту жизни.

В шестой и седьмой главах гуманизм Пушкина окончательно оформляется как антииндивидуалистический. Седьмая глава в основном посвящена Татьяне. Тема преимущества альтруизма над эгоизмом, чувства над равнодушием развита в истории дальнейших отношений между героями. Чувство Татьяны изображается Пушкиным со все большей серьезностью:

И в одиночестве жестоком
Сильнее страсть ее горит,
И об Онегине далеком
Ей сердце громче говорит.

(7, XIV)

В седьмой главе осуждение Онегина достигает кульминационной точки. Пушкин склонен к самой резкой оценке; он сливает авторскую речь с внутренним монологом героини:

И начинает понемногу
Моя Татьяна понимать
Теперь яснее — слава богу —

[14] Ю. Н. Тынянов был даже склонен видеть в Ленском отражение черт Кюхельбекера («Литературное наследство», кн. 16—18, 1934, стр. 356).

lib.pushkinskijdom.ru

Того, по ком она вздыхать
Осуждена судьбою властной...
Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще...

(7, XXIV)

Соотношение между героем и автором не остается в «Евгении Онегине» неизменным. Мироощущение зрелого Пушкина с его народностью и гуманностью, с его способностью смотреть на трагедию истории «взглядом Шекспира» (XIII, 259) неизмеримо глубже онегинского. Пушкин все больше и больше отчуждает героя от себя, Онегин все в большей степени становится объектом, хотя и в начальных главах субъективный психологизм отсутствовал.

Изображая пристрастие Онегина к новым романам, в которых современный человек

Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,

(7, XXII)

Пушкин приводит читателя к мысли, что таков и сам Онегин.

Наряду с этим в изображении Онегина начиная с пятой главы необычайно усиливается мотив трагической неустроенности. В этом смысле пятая и шестая главы — переломные. Изменение исторической ситуации определило новый поворот в судьбе «героя времени».

Пятая и шестая главы писались в 1826 году, непосредственно вслед за декабрьскими событиями. Ощущение перелома было очень острым. «Полдень мой настал», — пишет Пушкин в конце шестой главы, и полдень этот не был отрадным. После 1826 года, в московский период, у Пушкина были, как известно, свои политические иллюзии, но наряду с этим существовало и возобладало впоследствии чувство глубокой неудовлетворенности действительностью, сменившей декабристский период. Конечно, Пушкин далеко ушел от декабристов, но они были его средой, иной среды он для себя не обрел и обрести не мог, и в этом был трагизм его положения. Поэтому, глядя на многое совершенно иначе, чем декабристы, Пушкин до самого конца сохранил чувство кровной близости с ними.

Именно теперь, после происшедшей общественной катастрофы, ход действия романа поворачивается трагически. Оба героя, выражавшие, хотя и по-разному, «протест против существующего правительственного порядка вещей» (*Огарев*), переосмыслены. Задумана гибель Ленского. Как говорилось выше, ироническая двуплановость изображения Ленского в пятой и шестой главах идет на убыль. Судьба Онегина также приобретает трагический характер.

Одна из важнейших в романе тем — тема разочарования Онегина — начинает теперь звучать иначе. В 1823—1824 годах она не имела еще того смысла, какой приобрела во второй половине 20-х годов. Пресыщенность светского повесы первой главы далека от скепсиса Онегина последних глав. С течением реальной жизни и с течением жизни, созданной в романе Пушкиным, меняется отношение Пушкина к разочарованию Онегина и меняется само это разочарование. В нем идет на убыль элемент моды; оно глубже, подлиннее, трагичнее, чем было прежде.

История раскрывала перед Пушкиным, что такое для русского сознания той поры разочарование. В действительной жизни оно вырастало в одну из главных для дворянской интеллигенции проблем, а в Онегине становилось все глубже.

lib.pushkinskijdom.ru

Роман не дает оснований считать, что Онегин восьмой главы — новый, во всех отношениях «возродившийся» Онегин. Гипотетический путь этого возрождения был впервые намечен Г. А. Гуковским в его книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля».

По мысли Г. А. Гуковского, путешествие Онегина по России (пропущенная глава) пробудило в нем «глубокое отношение к жизни отечества... в Онегине проснулись новые интересы гражданского порядка».[15] Исследователь трактует и любовь Онегина восьмой главы, и его «обращение» к поэзии как результат духовного «воскресенья».

Наиболее шатким звеном в этой концепции представляется трактовка «Путешествия Онегина». Ведь Г. А. Гуковский опирается, как на важнейший материал, на главу, не существующую в основном тексте романа. Кроме того, само содержание этой пропущенной главы не свидетельствует о перерождении героя. Ведь и Онегин второй главы, осуждавший «предрассудки вековые» и уничтоживший у себя барщину, не могбы любоваться аракчеевскими военными поселениями. Вопрос «Чего мне ждать?» и рефрен «Тоска, тоска», пронизывающий «Путешествие Онегина», свидетельствуют о том, что герой более чем когда-либо погружен в хандру и скепсис. Смерть Ленского для самого Онегина является катастрофой, рубежом его жизни; он

> ...начал странствия без цели,
> Доступный чувству одному;
> И путешествия ему,
> Как все на свете, надоели...
>
> (8, XIII)

Путешествие не помогло; наоборот, оно только усилило разочарование.[16] Таковы начальные строфы восьмой главы. Затем наступает окончательная катастрофа, из которой выхода нет: любовь Онегина к Татьяне, ставшей женой другого. Десятая глава и воспоминания М. В. Юзефовича[17] дают возможность предположить, что, по замыслу Пушкина, Онегин должен был после объяснения с Татьяной узнать о существовании тайного общества и примкнуть к нему. Это несомненно возвысило бы героя. Но такая развязка в 1830 году отнюдь не была для Пушкина способом показать «возрождение» Онегина, поскольку в этом случае Пушкину была бы ясна обреченность его героя, как была обречена дворянская революция. Сенатская площадь — тот неизбежно гибельный финал, которым завершилась бы жизнь Онегина.

В последней редакции завершающей главой оказалась восьмая. И она занимает в романе особое место: мы находим в ней новые решения того, о чем шла речь в предшествующих главах.

То решение проблемы героя, которое было дано в седьмой главе и выразилось в весьма резких суждениях Татьяны и «автора», — неокончательное. Между написанием седьмой и последней, восьмой главы прошло около трех лет (осень 1827—осень 1830 года).[18] Здесь нет необходимости

---

[15] Г. А. Гуковский, ук. соч., стр. 249.

[16] Возможно, к VIII строфе «Путешествия» примыкает сатирический набросок «„Женись“ — „На ком?“ — „На Вере Чацкой“» (см.: Т. Зенгер. Из черновых текстов Пушкина. Сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», Изд. АН СССР, М., 1941, стр. 36—47).

[17] М. Юзефович. Памяти Пушкина. «Русский архив», 1880, кн. III (2), стр. 443.

[18] Хронология работы Пушкина над седьмой главой изложена Б. В. Томашевским в комментарии к «Евгению Онегину» в шестом томе академического издания (1937, стр. 661), а также в издании: А. С. Пушкин. Стихотворения, т. I. «Советский писатель», Л., 1955, стр. 699 (Библиотека поэта. Большая серия, изд. 2-е).

lib.pushkinskijdom.ru

подробно останавливаться на эволюции взглядов Пушкина в этот период. При всех колебаниях эволюция шла в направлении обострения отношений с официальными сферами и «светом»; в обстановке николаевского режима Пушкин чувствовал себя все более чуждым жизни светского общества. И исторический опыт, и опыт собственной жизни заставляли Пушкина еще глубже взглянуть на судьбу «героя времени».

Переход к великой любви совершился в Онегине через «досаду и суетность» (этого не хотят заметить сторонники теории «возрождения» героя). Онегин так же движим еще соображениями светского самолюбия, как тогда, когда он убил Ленского. Эта сторона его образа остается. Отсюда иронический тон, местами сопровождающий его в восьмой главе:

Все шлют Онегина к врачам,
Те хором шлют его к *водам*
А он не едет; он заране
Писать ко прадедам готов ..
(8, XXXI—XXXII)

Пушкин внезапно бросает героя. Такой финал может быть понят по-разному, и сам художественный метод Пушкина предполагает равную возможность нескольких объяснений, каждое из которых по-своему верно и отражает какую-либо из сторон бесконечного многообразия действительности. Пушкин как бы оставляет последнее слово за жизнью: ничто не кончено, и кто знает, как могут еще сложиться судьбы героев. Это придает оттенок оптимизма роману, столь трагическому в своем существе; вместе с тем такой конец очень печален: ведь мы расстаемся с героем в «минуту, злую для него». Наконец, этот несколько жестокий по отношению к Онегину финал в какой-то мере оставляет также впечатление справедливого возмездия герою-индивидуалисту.

Восьмая глава многозначна, в ней с особенной силой выразилось то свойство поэзии Пушкина, которое Гоголь называл «бездной пространства» («Несколько слов о Пушкине»). Восьмую главу нельзя трактовать прямолинейно — ни «в пользу» Онегина, ни «в пользу» Татьяны, как это часто делается. Отсюда еще имеющие место споры о том, кто над кем «торжествует» в восьмой главе.

Между тем далекому от морализаторства Пушкину не нужно было ничье торжество. Совершенно прав Г. П. Макогоненко, призывающий рассматривать финал романа как «трагедию Онегина и Татьяны» (см. указанную статью). Однако тут же Г. П. Макогоненко развивает малоубедительную концепцию перерождения Татьяны в светскую даму, не способную понять Онегина (переродившегося в свою очередь в «положительном» направлении).

Вряд ли стоит возвращаться к вопросу о том, почему Татьяна «отвергла» Онегина. Татьяна действует прежде всего в соответствии с трагедийным замыслом Пушкина. Само же представление о возможности (хотя и неосуществившейся) для пушкинского «идеала» явиться «эмансипированной» героиней в духе 60-х годов полностью лишено историзма. Смысл ответа Татьяны хорошо проиллюстрирован в уже упоминавшейся книге А. Л. Слонимского народными лирическими песнями о верности[19] (тема, имеющая первостепенное значение для понимания пушкинской Татьяны).

В 1830 году Пушкин создает окончательную редакцию образа героя, редакцию, из которой в дальнейшем исходил в своем романе Лермонтов. В восьмой главе впервые прямо дана формула «лишнего человека»

[19] А. Слонимский, ук. соч., стр. 343—345.

lib.pushkinskijdom.ru

той эпохи, когда (в отличие от тургеневского Рудина, от героя «Аси» и др.) быть лишним почти означало быть лучшим, ибо герой был лишним прежде всего по отношению к официальным формам жизни.

Опять, но уже иначе, чем в 1823—1824 годах, на передний план выступают лучшие черты «героя времени», богатства его души. Духовные возможности Онегина — одна из основных тем восьмой главы. Как всегда в «Евгении Онегине», этот новый взгляд на героя не разрушает сложившегося образа. К нему прибавилась новая грань, и восьмая глава становится синтезом всего предшествующего, нисколько ему не противореча. Жизненный путь Онегина представляется теперь таким: до сих пор Онегин от пустоты, от своей общественной неустроенности искал спасения в стилизации, в «масках». Он был и модным франтом, западноевропейским денди в условиях крепостной России, и «Москвичом в Гарольдовом плаще», и подлинно байроническим героем, окруженным в глазах других сумрачной таинственностью. Жизнь его была «маскарадом» не по его личной вине, а по вине времени и общества, где

...пылких душ неосторожность
Самолюбивую ничтожность
Иль оскорбляет, иль смешит...
(8, IX)

Именно восьмая глава — основание для того, чтобы назвать душу героя «пылкой» (по отношению к прежнему Онегину это показалось бы необоснованным). В свое время Пушкин исключил из текста второй главы стихи, в которых намекалось на мятежные чувства, когда-то тревожившие Онегина (VI, 562):

Но вырывались иногда
Из уст его такие звуки,
Такой глубокий чудный стон,
Что Ленскому казался он
Приметой незатихшей муки.
И точно: страсти были тут.
Скрывать их был напрасный труд.

Трудно указать с полной уверенностью причину, по которой эти стихи исключены из основного текста. Можно, однако, уяснить, какое следствие произвело такое исключение. Здесь перед нами своего рода романтическая инерция; в приведенном отрывке Онегин дан в том же плане, что и герои южных поэм. В романе Пушкин отклоняется от романтического канона; мотив испепеливших юность героя бурь отвергнут. Ничто не намекает на глубокие муки и кипящие чувства в молодом Онегине. Он знал тогда лишь принятую в свете «науку страсти нежной», но не истинную любовь. До сих пор в жизни Онегина еще не было настоящего смысла; он жил так, как принято в его кругу. Самим собой он еще, в сущности, не был, что хорошо подметил один из современных Пушкину критиков: «Онегин, утомясь и наскучив внешнею жизнию и не имея ни довольно силы, ни твердости для внутренней, скользит, так сказать, на краю той и другой».[20] Восьмая глава подводит итог прежней жизни героя и начинает в ней новую страницу.

В не вошедшем в основной текст «Альбоме Онегина» есть замечание о герое, принадлежащее некоей даме (VI, 615):

Но вы совсем не так опасны,
И знали ль вы до сей поры,
Что просто — очень вы добры?

[20] «Сын отечества», 1827, ч. 115, № XIX, стр. 308.

lib.pushkinskijdom.ru

В этом нарочито парадоксальном отзыве идет речь как раз о том, что составляет содержание восьмой главы. Впервые Онегин является без маски, человеком, который любит и страдает. Оказывается, что он способен на великую любовь. В то же время он по-человечески слаб и суетен. В сочетании этих двух начал создается живой образ человека.

В восьмой главе иное, чем прежде, соотношение социального и индивидуального начала в герое. Раньше при создании образа Онегина в основе было социальное начало, теперь на передний план выступают иные художественные задачи — раскрытие самой человеческой психологии. Ведь восьмая глава создавалась одновременно с «маленькими трагедиями»; и на другом совершенно материале и в иных формах в ней сказались художественные тенденции, приведшие Пушкина к созданию «Каменного гостя» и «Моцарта и Сальери».

Пушкин проникает в самые глубины сознания:

Он меж печатными строками
Читал духовными глазами
Другие строки. В них-то он
Был совершенно углублен.
То были тайные преданья
Сердечной, темной старины,
Ни с чем не связанные сны...
И постепенно в усыпленье
И чувств и дум впадает он,
А перед ним воображенье
Свой пестрый мечет фараон.

(8, XXXVI, XXXVII)

Восьмая глава с необычайной силой раскрывает индивидуально переживаемое чувство при сохранении достигнутых Пушкиным социальных мотивировок человеческого сознания. Основное содержание восьмой главы — динамика переживаний, переданная во всех ее тончайших переходах.

Важно отметить, что у Пушкина нет представления о неповторимости субъективного переживания. Изображение чувства любви имеет в восьмой главе в известной степени «самостоятельное значение» (если употребить выражение самого Пушкина, сказанное по другому поводу — о первой главе романа). С Онегиным происходит все то, что, по мысли Пушкина, должно сопутствовать любви человека данной эпохи и культуры. И то, что он чуть «не сделался поэтом», также в этом смысле характерная деталь:

Как походил он на поэта,
Когда в углу сидел один,
И перед ним пылал камин,
И он мурлыкал: *Benedetta*
Иль *Idol mio* и ронял
В огонь то туфлю, то журнал.

(8, XXXVIII)

Это не столько психология Онегина, сколько психология любви.

Подлинность, конкретность переживания, психологическая детализация душевного процесса в восьмой главе направлены на раскрытие в личности тех сторон, которые объединяют ее с другими людьми, а не отграничивают от них. Обобщающий метод Пушкина в восьмой главе предполагает некое сложное единство индивидуального и общечеловеческого (принцип, лежащий в основе его зрелого творчества и, в частности, зрелой лирики).

lib.pushkinskijdom.ru

Эволюция метода в конечном счете также мотивирована в романе самим развитием действия, законом изменения человека в процессе его жизни. Разные периоды жизни героя как бы действительно требовали от поэта разных художественных приемов. Онегин вместил в себя и бездумного «молодого повесу» и «демона», искушающего провидение своей «язвительной речью». Через Онегина показано такое сложное и своеобразное явление, как русский байронизм, с его подлинной трагичностью и вместе с тем элементом моды, кокетства. В нем представлен и страдающий от неустройства мира дворянский интеллигент, высокий носитель общественного сознания, и пасмурный «Москвич в Гарольдовом плаще», и кокетливый «модный тиран», и даже декабрист.

Восьмая глава раскрыла Онегина в его высоких человеческих возможностях. Образ Онегина синтетичен: в нем одном собраны самые разные пласты образованного дворянства преддекабрьской поры, разные варианты блестящей дворянской культуры первой половины 20-х годов.

При всем своем различии эти варианты внутренне едины: дворянская интеллигенция 20-х годов не знала еще той дифференциации, которая характерна для последующих, более зрелых периодов общественного развития России, когда соединение в одном лице черт «ветреной Венеры», философствующего мыслителя и политического заговорщика стало уже социально нетипичным и невозможным. Любя этот своеобразный мир, любуясь его блеском и размахом, Пушкин критически к нему подходит, раскрывая в судьбе Онегина сильные и слабые стороны его поколения.

lib.pushkinskijdom.ru

М. ПЕРПЕР

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ НАД СТРАНИЦАМИ ЛЕРМОНТОВА И НЕКРАСОВА

(ЗАПИСИ ПЕРЕД ССЫЛКОЙ. НЕПУБЛИКОВАВШИЕСЯ МАТЕРИАЛЫ)

Среди черновых рукописей Чернышевского, относящихся ко времени его заключения в Петропавловской крепости и теперь хранящихся в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ), есть два листка, не привлекавших до сих пор внимания исследователей.[1] Это своеобразная классификация стихотворений двух любимейших его поэтов: Лермонтова и Некрасова. Данная публикация содержит эти записи (см. фотокопии, стр. 133—135) и расшифровку их (насколько удалось ее сделать).

Публикуемые записи относятся к августу-октябрю (может быть, первым числам ноября) 1863 года.

Следует вспомнить, при каких обстоятельствах они делались. Чернышевский был арестован 7 июля 1862 года, в тот же день привезен в Петропавловскую крепость и заключен в Алексеевский равелин. 30 октября он был вызван на первый допрос в Следственную комиссию. Рассмотрение дела в комиссии было закончено весной 1863 года, и 16 мая все материалы следствия были переданы в Правительствующий Сенат. Эти материалы не давали достаточных юридических оснований для обвинительного приговора. Сенату предстояло добывать «доказательства», и поэтому Чернышевский не был выпущен на поруки, как полагалось бы по закону, а оставался узником в том же «покое № 11» Алексеевского равелина.

Сенат прежде всего попытался основать обвинение на подделанной Всеволодом Костомаровым карандашной записке (предъявлявшейся Чернышевскому еще в марте Следственной комиссией). Вызванные для сличения почерка секретари разных департаментов Сената признали, что «сходны 12 букв из 25». Тогда от Костомарова потребовали новых улик, после чего он сочинил и представил (в двух экземплярах) «письмо к Алексею Николаевичу», якобы полученное им от Чернышевского для передачи Плещееву. Чернышевский отверг и эту вторую подделку; последовало новое сличение почерков, и на этот раз (30 июля) секретари дали нужный суду ответ. Одновременно готовились и другие материалы для обвинения (в июле же Сенат получил «Записку о литературной деятельности Чернышевского», в которой он обвинялся в «пропаганде идей материализма и коммунизма» — что подкреплялось выдержками из его подцензурных статей — и «вдохновлении преступных прокламаций»). Протесты и требования Чернышевского сделать новое сличение

[1] Эти листки читал М. Н. Чернышевский и даже сделал копии с них, но на том дело и стало. В «Полном собрании сочинений» Чернышевского (1939—1953) эти листы вообще не упоминаются и не использованы.

lib.pushkinskijdom.ru

почерка были признаны «не заслуживающими удовлетворения» (21 августа). Тогда он 25 сентября подал в Сенат обширное (25 больших листов, исписанных с обеих сторон) «рукоприкладство» — подробный разбор своего дела, заканчивающийся требованием немедленного освобождения в силу отсутствия каких бы то ни было оснований для суда и обвинения.[2] Это «рукоприкладство» было также «оставлено без последствий». В конце октября Чернышевского четыре дня подряд (28, 29, 30 и 31) возили из крепости в Сенат для «слушания записки из дела» (т. е. обоснования приговора). Через месяц, 4 декабря, «определение о Чернышевском» (592 листа писарского почерка) было полностью «заготовлено» и отправлено министру юстиции Замятнину, который вернул его в Сенат 27 января со своими замечаниями и вновь получил исправленное 7 февраля. Через два месяца, 7 апреля, Государственный Совет утвердил приговор, вынесенный Сенатом. 4 мая Чернышевский был доставлен в Сенат для выслушивания приговора, 19 мая — на Мытнинскую площадь к позорному столбу для публичного объявления приговора и 20-го отправлен в Сибирь.

Вероятно, после того как в Сенате была заслушана (в конце октября) «Записка из дела о Чернышевском», т. е. когда процесс был закончен (следующие 6 месяцев происходило лишь оформление и утверждение приговора), Чернышевскому было предложено подготовить для сдачи все имевшиеся у него в камере рукописи. Продолжая работу над переводами и романом «Повести в повести», Чернышевский стал просматривать свои черновики. На чистом листе он написал: «Прошу не перемешивать нумеров, чтоб не затруднить просмотр и разбор. В этой связке *сто тридцать семь* полулистов той общей нумерации, которая сделана довольно крупными цифрами с прибавкою знака №, так № 1, № 2... №№ 77, 78, 79, 80 поставлены на четвертых долях листа, а не на полулистах; а № 75 на куске, который менее четверти листа». Число 137 было вскоре зачеркнуто и под приведенной записью появилась следующая: «11 ноября. В этой связке сто сорок шесть полулистов...» И это число зачеркнуто. Третья запись — «14 ноября. В этой связке сто шестьдесят четыре полулиста» — также зачеркнута. Последняя — «21 ноября. В этой связке сто шестьдесят шесть полулистов» — осталась незачеркнутой, и самый лист, на котором сделаны эти надписи, помечен номером 167.[3] Оформление приговора затягивалось, и рукописи оставались в камере. Перед отправкой в ссылку Чернышевский сложил в три конверта 279 полулистов черновых бумаг и особо 246 листов с текстами произведений, которые он надеялся подготовить к печати, и приложил к ним записку.[4]

---

[2] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, Гослитиздат, М., 1949, стр. 754—767.

[3] ЦГИАМ, ф. 109, оп. 214, ед. хр. 157.

[4] ЦГИАМ, ф. 109, оп. 214, ед. хр. 169. Приводим этот документ полностью, так как он до сих пор воспроизводился в печати не вполне точно:

«Черновые бумаги в трех конвертах: в первом полулисты 1—100-й, во втором 101—200-й, в третьем 201—279; двести семьдесят девять полулистов. Некоторые из этих бумаг имеют денежную цену; ее имеют все следующие бумаги, вложенные в бумажный мешок:

1. Отрывки из романа „Повести в повести“: А) Отрывок, отмеченный надписью „Продолжение повести Алферьев“, нумерованный цифрами от 19 до 36, осьмнадцать полулистов; В) начало второй части, полулисты 1—53, пятьдесят три полулиста.

2. Сокращенный перевод второй части „Confessions“ Руссо, тридцать полулистов.

3. Мелкие рассказы, тридцать два полулиста.

4. Начало ученого сочинения, с надписью „Заметки о состоянии наук“, шестьдесят семь полулистов.

lib.pushkinskijdom.ru

Эти черновые бумаги, как и другие рукописи, не были возвращены Чернышевскому, не были выданы и Пыпину: начальник III отделения Потапов приказал их «приобщить к прочим рукописям Чернышевского, находящимся при деле» (т. е. к задержанным переводам «Истории Соединенных Штатов» Неймана, статьи Крика «Племена и народы», «Рассказу о Крымской войне по Кинглеку»).

Все эти рукописи стали известны исследователям, лишь когда революция открыла доступ в архивы III отделения. Впоследствии часть бумаг Чернышевского попала в Саратовский дом-музей, а оттуда в ЦГАЛИ; несколько листов было утеряно,[5] бóльшая же часть «приобщенных к делу» рукописей хранится в ЦГИАМ.

Публикуемые записи на двух листках «в четвертую долю» (22,5×17,8 см), оторванных от разных листов бумаги, имеют нумерацию Чернышевского — крупными цифрами со знаком №—№ 79 и № 80. Они хранятся теперь в ЦГАЛИ (ф. 1, оп. 1, ед. хр. 262).

№ 80 не имеет никакой даты, но так как этот лист был занумерован до 11 ноября, то и не мог быть написан позднее первых чисел этого месяца. В письме от 4 сентября Чернышевский просил Пыпина прислать стихотворения Лермонтова и других поэтов. У нас нет сведений о том, когда получил Чернышевский эти книги; они могли быть у него в руках уже 10 сентября или вскоре после этого. Некоторые признаки самой рукописи позволяют предположить, что она очень близка по времени к «рукоприкладству» (законченному 25 сентября).

Для листа № 79 terminus ad quo тот же; но начало с полной точностью не устанавливается. На самом листе есть дата «1 сент.», свидетельствующая о том, что значительная часть записи сделана ранее. В записи 12 августа (лист № 70, ЦГАЛИ, ф. 1, оп. 1, ед. хр. 263) Чернышевский говорит о двух произведениях Некрасова, указывая страницы. Когда получил Чернышевский в крепости «Стихотворения» Некрасова, сведений нет. Возможно, эту книгу прислала ему жена после первого свидания (23 февраля 1863) в числе других книг, которые Чернышевскому было разрешено получить 28 февраля (перечня этих книг в деле нет).

Во всяком случае несомненно Чернышевский имел в руках стихотворения Некрасова в августе и сентябре 1863 года; в сентябре и ок-

---

5. Выписки из сочинений Руссо, с надписью „Заметки для биографии Руссо", сорок шесть полулистов, и продолжение этих выписок, еще не вложенное в мешок.

Н. Чернышевский.

Эти бумаги точно так же, как и книги, список которых занимает другой полулист этого листа, прошу передать г-ну А. Н. Пыпину или тому лицу, которому он поручит взять их.

Н. Чернышевский»

Отрывки из романа «Повести в повести» и мелкие рассказы опубликованы полностью («Полное собрание сочинений» Чернышевского, т. XII), выписки и переводы из сочинений Руссо в «Полное собрание сочинений» не были включены и издавались только один раз в переводе и с примечаниями Н. А. Алексеева (Саратов, 1939). Никаких следов «продолжения выписок» нет; возможно, Чернышевский и не успел написать ничего сверх вложенного в пакеты. Эта его записка не датирована, она могла быть написана в последние сутки его пребывания в Петербурге, т. е. 18—19 мая 1864 года.

Рукопись «Заметок о состоянии наук» до сих пор не отыскана. Как несколько раз отмечал в печати Н. А. Алексеев, она была в руках П. Е. Щеголева и затем потерялась, может быть просто попав не на свое место в архиве. В каких архивах ее следует искать?

[5] Утеряны (очевидно, во время передач из хранилища в хранилище или же в Саратовском доме-музее) листы № 1, № 55 (из «Что делать?»), №№ 82, 86, 139, 158 (из «Повестей в повести»), № 247 (из «Автобиографии»).

lib.pushkinskijdom.ru

тябре он перечитывал Лермонтова. Это — месяцы напряженной борьбы Чернышевского с Сенатом, время окончания процесса, когда стало ясно, что беззаконие победит. Известно, как интенсивно трудился Чернышевский в эти дни,[6] почти не выпуская из рук пера (часто совсем затупившегося — стальные перья в крепости не допускались, а гусиного без очинки едва хватало на лист-полтора убористого почерка Чернышевского). В августе писался «Алферьев» (9 листов + 6 представленных в Сенат в качестве «образца черновой литературной работы»), в сентябре и октябре — «Повести в повести» (21 октября Чернышевский послал Пыпину так и не переданные тому 58 листов текста). В июле-октябре были переведены три тома «Истории Англии» Маколея, в сентябре-октябре написан «Рассказ о Крымской войне по Кинглеку». Среди этой напряженнейшей работы Чернышевский вспоминал и перечитывал давно знакомые стихи, проверял качество издания, отвергая то, что представлялось ему интерполяцией, и мысленно восстанавливая лакуны цензурного происхождения, заучивал те стихотворения, которые прежде знал нетвердо, и строго оценивал каждую строчку, деля все стихотворения на три группы.

Имея в руках «Стихотворения Н. Некрасова» (изд. 2-е, в двух частях, 1861) и «Сочинения Лермонтова, приведенные в порядок и дополненные Дудышкиным» (изд. 2-е, 1863), Чернышевский составлял свои списки, точно следуя расположению печатного текста и отмечая число строк каждого стихотворения. Он знал гораздо больше, чем было напечатано, знал многое, не пропущенное цензурой, но следов этого в списках нет. В рукописях Чернышевского нельзя было обнаружить ничего противозаконного — он был одинаково осмотрителен во всем, что писал в заключении: в поданном суду Сената «рукоприкладстве», в письмах к родным, в своих литературных работах.

Рассмотрим сначала лист с именем Лермонтова. Лист имеет поставленный Чернышевским № 80 (вместо зачеркнутого № 76). Он заполнен быстрым небрежным почерком, более крупным и размашистым, чем обычно писал Чернышевский, похожим на тот, которым написано «рукоприкладство» (и на такой же плохо проклеенной бумаге). Запись имеет форму нескольких вертикальных столбцов. В первом — левом — столбце стоят друг под другом цифры, обозначающие число строк в стихотворениях Лермонтова, которые Чернышевский помнил наизусть. Длины листка не хватило, и последние семь стихотворений обозначены внизу, правее (в том же левом столбце). Рядом с двумя цифровыми обозначениями этого столбца стоят в скобках номера страниц (128 и 189): это не отдельные стихотворения, а части больших поэм.

Составив список, Чернышевский решил подсчитать общее число строк из стихов Лермонтова, которые он знал наизусть. Для половины списка суммирование производилось подчеркиванием нескольких цифр довольно длинной линией, рядом с которой писался результат. В нижней части листка, где записи шли в два параллельных вертикальных ряда, места для подсчетов не было, и они помещены в средней, сравнительно свободной части страницы. Чуть выше этих небольших чисел находятся частично зачеркнутые результаты дальнейшего складывания и окончательная сумма: 1732.

В верхней половине среднего столбца расположены два ряда цифр: первый — номер страницы, второй — число строк помещенного на ней стихотворения. Правее — зачеркнутые результаты постепенного сумми-

[6] См., например: П. Е. Щеголев. Страсть писателя. В кн.: Алексеевский равелин. М., 1929; Н. А. Алексеев. Процесс Н. Г. Чернышевского. Саратов, 1939.

lib.pushkinskijdom.ru

Стихотворения Некрасова

1 № 79 ✓

Знакомые и хорошие			Надобно узнать			Не важные. Отр. видеть II.		
Езж. дорог.	41½	} 75½						
Забыт. село	12.							
Больница	22							
Огородник	32.	} 71						
Когда из мр.	15		(Нравств.) человек	15)		Извозч.	56	
Тройка	24		Ты всегда	8				
			Стар. хор.	33		Секрет	38	
			Если муч.	12				
			(На улице	29)	88	На ул.	(12)	
Еду ли ночью	26		Из Ларры	26		Перед дождём	8	
			(Вино	30)		пуж. несж.	(12)	29
			Так служба	14	70			
			Я не люблю	7½				
			Муза	29				142
		} 60½	Маша	11.	~~47½~~			
			Мы с тобой	6				
			Песня Ер.	38		Буря	10	
			В деревне	45½		[illegible]	9	
					~~89½~~	Да, наша	22	
					~~137~~	За городом	11	
			Буланин	20		Из Гейне	6	
			(Псов	8)		Плач	7	
			(Старушки	8)		Памяти	10	
			Тишина	14	~~50~~			
Праздник жизни, молод.	16		Как ты кр.	6	~~275~~			
Саша	18½		Из больницы	60				
			Гадающей н.	12				
			(Влас	48)		[illegible]	12	87
		207.	Свадьба	20	146			~~78~~

lib.pushkinskijdom.ru

		[illegible]	8		
[illegible]	10	[illegible]	98½		
Заг[illegible]	20	Безв[illegible]	5	о [illegible]	18
		[illegible]	10		
		[illegible]	8½		
		[illegible]	15 (70)	Прошка	14
		Заблуд. [illegible]	15		
[illegible]	18	[illegible]	3½ (100)		
[illegible]	20 (74)	Поросенок	8		
		[illegible] (?)	14		
		[illegible]	96½		
[illegible]	40	[illegible]	72½ (136)	Знахарка	23
		Дерев. [illegible]	58½		
на [illegible]	147½	[illegible]	20	Думка	16
[illegible]	4½	[illegible]	18	[illegible]	8
Сама	252 (182)	[illegible]	88	[illegible]	88
		([illegible]	134)	[illegible]	114
		([illegible]	452)	[illegible]	[illegible]
		о [illegible]	228		
Коробочка	359	[illegible]	122		

207
266
252
359
1084
+134
1218
53
1271
38
1309

8 / 182 / 3 / 1320 / 148 / 1468 / 105 / 1473

1736 / 1218 / 518

158
137
196
102
136
141
126
256
228
452
1930. 44

1930 / −134 / 1796 ([illegible]) / 53 / 1743 / 452 / 1289 / 181 / 1108

142
87
50
112
145
536
419
955
1084
336
1080
3550

+ 955 / 12 / 967

lib.pushkinskijdom.ru

lib.pushkinskijdom.ru

рования строк в 12 стихотворениях. Общая сумма — 370 — стоит в самом низу среднего столбца, отделенная косой чертой от суммы известных наизусть строк.

В последней, правой, части листка левый вертикальный ряд также представляет собой номера страниц, против которых указано число строк стихотворения; правее — в два ряда — суммирование (общая сумма 3093). Что скрыто за цифрами крайнего справа столбца, определить не удалось.

Следует отметить, что бывший у Чернышевского экземпляр второго дудышкинского издания сочинений Лермонтова в некоторых частностях отличается от вышедшего в свет в 1863 году. Второе издание было подготовлено еще в 1861 году (цензурное разрешение 30 октября 1861 года) и долго не выходило, причем в сверстанном уже тексте делались перестановки, как о том свидетельствует рабочий экземпляр, хранящийся в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Подобный же корректурный экземпляр был, очевидно, передан Чернышевскому Пыпиным. Ниже мы отмечаем особо случаи расхождения в нумерации страниц с вышедшим в 1863 году в свет вторым томом второго дудышкинского издания.

Как видно из этой записи, Чернышевский знал наизусть (с юности; в «Автобиографии», писавшейся в 1863 году в крепости, сказано: «Я знал чуть не все лирические пьесы Лермонтова») следующие стихотворения из второго тома (в первом томе находились ранние произведения Лермонтова): ‹*3*› — «Ангел» (16);[7] ‹*53*› — «Русалка» (28); ‹*54*› — «Ветка Палестины» (36); ‹*56*› — «Еврейская мелодия» (16); ‹*57*› — «В альбом» («Как одинокая гробница...») (9); ‹*64—80*› — «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (513);[8] ‹*85*› — «Узник» (24); ‹*86*› — «Молитва» («Я, матерь божия, ныне с молитвою...») (16); ‹*89*› — «Расстались мы, но твой портрет» (8); ‹*93*› — «Дума» (44);[9] ‹*97*› — «Молитва» («В минуту жизни трудную...») (12); ‹*97—99*› — «Три пальмы» (60);[10] ‹*108*› — «Поэт» («Отделкой золотой блистает мой кинжал...») (40);[11] ‹*103*› — «Не верь себе» (44);[12] *128* — часть 20-й строфы «Мцыри»

---

[7] Две строки из стихотворения «Ангел» введены в текст «Повестей в повести» (1863). Здесь и ниже числа, выделенные курсивом, означают страницы; числа, заключенные в круглые скобки, — количество строк.

[8] «Песня» была одним из любимейших произведений Чернышевского и многократно упоминается им в статьях (см., например, «Об искренности в критике» (1854), «Очерки гоголевского периода русской литературы» (1856), «Библиография» в №№ 2 и 6 «Современника» (1860), «Опыты открытий и изобретений» (1862)).

[9] Несколько строк из «Думы» цитируются в «Очерках гоголевского периода русской литературы» (статья шестая).

[10] «Три пальмы» использованы Чернышевским как образцовый текст для анализа и грамматического разбора в «Грамматике», где об этом стихотворении, между прочим, говорится: «Оно прекрасно не только потому, что очень хорошо написано, но еще больше потому, что смысл его благороден и трогателен... хороша жизнь, но самое лучшее счастье, — не пожалеть, если надобно, и самой жизни своей для блага людей!» (Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XVI, 1953, стр. 323—324).

[11] В списке Чернышевского «Поэт» стоит раньше, чем «Не верь себе», в издании 1863 года — после; очевидно, это один из случаев редакторской позднейшей перестановки, не отраженный в имевшемся у Чернышевского корректурном экземпляре. В последней статье «Очерков гоголевского периода» Чернышевский, говоря о «первой обязанности поэта и беллетриста — быть выразителем стремлений своего века», приводит 8-ю и 9-ю строфы «Поэта».

[12] Строки из «Не верь себе» введены в статьи «Комическое» (1854), «Об искренности в критике» (1854), библиографические заметки 1856 года («Современник», № 3); они есть и в письме Чернышевского к сыну Александру (от 18 февраля 1885 года).

lib.pushkinskijdom.ru

(16);[13] ‹*138*› — «Казачья колыбельная песня» (48); ‹*140—145*› — «Журналист, читатель и писатель» (161); ‹*146—148*› — «Воздушный корабль» (72); ‹*149*› — «И скучно, и грустно» (12);[14] ‹*151*› — «Отчего» (6); ‹*151*› — Благодарность» (8);[15] ‹*152*› — «Из Гете» («Горные вершины...») (8); ‹*152*› — «Тучи» (12); ‹*152*› «На севере диком стоит одиноко» (8); ‹*153*› — ‹«М. А. Щербатовой»› («На светские цепи...») (32); ‹*154*› — «Любовь мертвеца» (40); ‹*158*› — «К портрету» («Как мальчик кудрявый резва...») (16); ‹*160*› — ‹«Из альбома С. Н. Карамзиной»› («Любил и я в былые годы...») (12);[16] ‹*165*› — «Есть речи — значенье темно иль ничтожно» (20); ‹*166—167*› — «Завещание» («Наедине с тобою, брат...») (32); ‹*167—168*› — «Оправдание» («Когда одни воспоминанья...») (20); ‹*169—172*› — «Последнее новоселье» (76);[17] ‹*174*› — «Парус» (12); ‹*177—178*› — «Договор» (16);[18] ‹*179—180*› — «Не плачь, не плачь, мое дитя» (16); ‹*182—183*› — «Спеша на север из далека» (36); *189* — «Месяц плывет и тих и спокоен» (песня из поэмы «Беглец») (21);[19] ‹*211—212*› — «Сон» (20);[20] ‹*215—216*› — «Выхожу один я на дорогу» (20); ‹*220—221*› — «Пророк» (28); ‹*224—227*› — «Спор» (96); ‹*227—228*› — «Они любили друг друга так долго и нежно» (8).

Составив этот список, Чернышевский подсчитал число стихов; суммирование он производил постепенно в следующем порядке:

I.
1) $16+28+36=80$
2) $16+9+513=538$
3) $24+16=40$
4) $8+44+12+60+40=164$
5) $44+16=60$
6) $48+161=209$
7) $72+12+6=90$
8) $8+12+8+32=60$[21]
9) $40+16+12+20=88$
10) $32+20+76=128$
11) $12+16+16=44$
12) $36+21=57$

---

[13] В двадцатой строфе «Мцыри» говорится о переживаниях героя, отчаявшегося вырваться из своей тюрьмы и вернуться на родину. Страница в записи помечена Чернышевским.

[14] Строки из «И скучно, и грустно» приводятся Чернышевским в письме к сыну Михаилу (от 17 марта 1876 года).

[15] В статье «Сочинения и письма Н. В. Гоголя, изд. Кулиша» (1857), говоря о судьбе Гоголя и преждевременной гибели других «лучших людей» России, Чернышевский целиком цитирует «Благодарность», выделяя курсивом строку «За жар души, растраченный в пустыне».

[16] В издании Дудышкина стихотворение имеет 12 строк. Последнее (четвертое) четверостишие было впервые опубликовано в 1916 году.

[17] «Последнее новоселье» цитируется в шестой статье «Очерков гоголевского периода».

[18] В статье «Опыты открытий и изобретений» (1862) Чернышевский использовал «Договор» для насмешки над Чичериным. В этом стихотворении 20 строк. В списке Чернышевского отмечено 16; можно полагать, что последнее четверостишие он отбрасывал намеренно как не соответствующее его пониманию смысла всего стихотворения.

[19] Песня содержится в обоих вариантах «Что делать?»; включена она и в текст «Повестей в повести» («Сказка о Деборе-девице») (Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XII, 1949, стр. 275).

[20] «Сон» целиком приводится в статье «Критический взгляд на современные эстетические понятия» (1854) как образец «прекрасного».

[21] В этом восьмом суммировании пропущено число 8, т. е. из двух следовавших друг за другом восьмерок взята одна.

lib.pushkinskijdom.ru

13) 20 + 20 + 28 = 68
14) 96 + 8 = 104

II. 1) 80 + 538 + 40 = 658
2) 164 + 60 = 224
3) 209 + 90 + 60 = 359
4) 88 + 128 + 44 = 260
5) 57 + 68 + 104 = 231 [22]

III. 359 + 231 = 590

IV. 1) 590 + 260 = 850
2) 658 + 224 = 882

V. 882 + 850 = 1732

К сумме 1732 прибавлено еще 16 строк «Из „Дем‹она›“». Можно думать, что это песня «На воздушном океане» из XVII строфы (она включена в написанный в Вилюйске роман «Отблески сияния»).

Около числа 1748 стоит другое: 370. Это сумма строк в 12 стихотворениях, которые Чернышевский хотел запомнить. Их названия расшифровываются на основании записи в средней части листа под заголовком «Не знаю, но хотел бы знать» (где сначала указана страница, а затем — правее — количество строк стихотворения): *88* — «Сосед» (24); *150‹—157›* — «Ребенку» (32); *167* — «Родина» (26); [23] *173* — «Пленный рыцарь» (20); [24] *174* — «Желанье» («Отворите мне темницу») (25); [25] *176* — «Соседка» (36); *183* — «Я не хочу, чтоб свет узнал» (16); *184* — «Гляжу на будущность с боязнью» (20); *185* — «Не смейся над моей пророческой тоскою» (15); *213* — «Тамара» (48); *218—219* — «Дубовый листок оторвался от ветки родимой» (24); [26] *223* — «Свиданье» (84). [27]

Несколько зачеркнутых цифр слева представляют собой суммирование числа строк в этих 12 стихотворениях. Счет шел так:

I. 1) 84 + 24 + 48 + 24 = 180
2) 32 + 26 = 58
3) 20 + 25 + 15 = 60
4) 36 + 16 + 20 = 72

II. 58 + 60 + 72 = 190

III. 180 + 190 = 370 ›

Среди этих 12 стихотворений «Желанье» (его позднейшую переработку — «Узник» Чернышевский знал наизусть) и написанные под аре-

[22] У Чернышевского здесь ошибочно 231 вместо 229.

[23] Указываемые Чернышевским номера страниц в некоторых случаях слегка расходятся с пагинацией издания 1863 года, что может объясняться как особенностями имевшегося у Чернышевского экземпляра этого издания, так и тем, что для стихотворений, занимающих несколько страниц, он отмечал одну, не всегда первую. В издании 1863 года «Родина» занимает страницы 168—169, «Тамара» — 212—214, «Свиданье» — 221—224.

[24] «Пленный рыцарь» приводится в статье о стихотворениях графини Ростопчиной (1856).

[25] В стихотворении «Желанье» не 25, а 27 строк (три девятистрочных строфы)

[26] Реминисценция этого стихотворения в дневниковой записи от 8 апреля 1853 года (по поводу традиционного подарка для невесты): «6-го... должен был заказывать шкатулку... Пусть будет чинаровая. Мне пришло в память: „У Черного моря чинара стоит молодая“, — так роскошна ты, моя милая». Это стихотворение использовано и в «Повестях в повести» («Сказка о Деборе-девице»).

[27] Строфа из «Свидания» взята в качестве одного из эпиграфов к «Перлу создания» («Повести в повести»).

lib.pushkinskijdom.ru

стом «Сосед», «Пленный рыцарь», «Соседка» несомненно перекликались с мыслями и настроениями самого Чернышевского — узника Петропавловской крепости. Близки ему, предвидевшему свою судьбу, были и написанные в 1837 году «Гляжу на будущность с боязнью», «Не смейся над моей пророческой тоскою», «Я не хочу, чтоб свет узнал» и «Ребенку» (1840 год).

Третий, правый, столбец озаглавлен «И не стоит знать». Открывается этот перечень «Демоном» (за этим единственным исключением произведения Лермонтова обозначены в записи только цифрами). Далее следуют: *58* — «Умирающий гладиатор» (21); *62* — «Смерть поэта» (72);[28] *84* — «Бородино» (98); *87* — «Когда волнуется желтеющая нива» (16); *100* ‹—*102*› — «Дары Терека» (72); *106* — «Памяти А. И. Одоевского» (66); *130* — «Мцыри» (716);[29] *138* — «Как часто, пестрою толпою окружен» («Первое января») (42);[30] *157* — посвящение поэмы «Демон» («Тебе, Кавказ, суровый царь земли») (24); ‹*157—158*› — «А. О. Смирновой» («Без вас хочу сказать вам много») (8); *159*— «М. П. Соломирской» («Над бездной адскою блуждая») (16); ‹*159—160*› — «И. П. Мятлеву» (12); *161* — ‹«Графине Ростопчиной»› («Я верю, под одной звездою») (24);[31] ‹*162*› — «Слышу ли голос твой» (12); *172* — «Кинжал» («Люблю тебя, булатный мой кинжал») (16); *178* — «Ты помнишь ли, как мы с тобою» (16); *17* ‹*9*› — «Из-под таинственной холодной полумаски» (16); *181* — «Это случилось в последние годы могучего Рима» (31); *186* — «Вид гор из степей Козлова» (24); *186* — «Беглец» (131);[32] *192* — ‹«А. Г. Хомутовой»› («Слепец, страданьем вдохновенный») (26); *193* — «На буйном пиршестве задумчив он сидел» («Казот») (12); ‹*193—201*› — «Валерик» (255);[33] ‹*201—211*› — «Сказка для детей» (297); ‹*214—215*› — «Утес» (8); ‹*216—218*› — «Морская царевна» (34); *219* — «Нет, не тебя так пылко я люблю» (12).

Цифры, обозначающие число строк каждого стихотворения, перечеркнуты Чернышевским при подсчете (некоторые дважды), суммирование произведено в три приема, причем результат вследствие описки на 100 меньше, чем следовало бы.

I. 1) «Демон», ч. 1 = 372
2) «Демон», ч. 2 = 744
3) 72 + 98 = 170
4) 66 + 24 = 90
5) 16 + 72 + 42 + 8 + 16 + 16 = 170
6) 297 + 21 + 12 = 330

---

[28] В вышедшем в свет в 1863 году втором томе указанные стихотворения занимают более одной страницы: «На смерть Пушкина» (так озаглавлено в первых публикациях и в обоих дудышкинских изданиях) — 61—63; «Бородино» — 81—84: «Памяти А. И. Одоевского» — 105—107; «Мцыри» — 110—134; «Первое января» — 137—138; «Посвящение» — 156—157; «Это случилось» — 180—181; «Вид гор» — 185—186; «Беглец» — 187—191. Для нескольких стихотворений в записи страницы вообще не указаны (здесь приводятся в ломаных скобках).

[29] В «Мцыри» 748 стихов, 16 (из 20-й строфы) отмечены среди известных наизусть. Может быть, здесь ошибочно дважды вычтено 16 строк.

[30] Цифры, обозначающие «Первое января», т. е. 42, стоят правее зачеркнутого числа 28 (первоначального ошибочного результата подсчета суммы строк в этом стихотворении).

[31] Это стихотворение упоминается в рецензии на «Стихотворения графини Ростопчиной» (1856). В первой публикации (1845) оно имело 31 строку, у Дудышкина — 32, с чем Чернышевский, очевидно, не соглашался.

[32] Всего в «Беглеце» 152 строки; 21 строку («Месяц плывет...») Чернышевский знал наизусть.

[33] В современных изданиях «Валерик» печатается в составе 261 строки (по черновому автографу).

lib.pushkinskijdom.ru

7) $716 + 12 + 12 = 740$
8) $255 + 31 + 24 = 310$
9) $24 + 16 = 40$
10) $16 + 131 + 26 + 8 + 34 + 12 = 127$ (описка — вместо 227)

II. 1) $744 + 170 + 170 = 1084$
2) $740 + 310 = 1050$
3) $372 + 330 = 702$
4) $90 + 40 + 127 = 257$

III. Сумма этих четырех чисел — 3093 (на самом деле — 3193).

Последнюю часть записи — находящийся у правого края листа столбик (частично зачеркнутых) цифр — объяснить не удалось.[34]

Из числа вошедших в «Стихотворения Лермонтова» 1840 года Чернышевский отнес к тем, которых «не стоит знать», три: «Бородино», «Когда волнуется желтеющая нива» и «Памяти А. И. Одоевского». Второе из них использовано в неоконченной статье «Критический взгляд на современные эстетические понятия» (1854) в полемике с идеалистическим представлением о прекрасном: «...эстетическое наслаждение неодушевленною природою очень часто сопровождается темною мыслью о том, какую пользу или какое наслаждение доставляет она человеку. Так, напр., мы не можем оторваться от подобной мысли, когда любуемся „желтеющей нивой“, как называет ее Лермонтов... „чудный будет урожай; чудно поправятся мужички от нынешней жатвы. Боже мой, сколько человеческого счастья, сколько радости людям зреет на этом поле“».[35]

Можно полагать, что Чернышевский считал незрелыми и для своего времени неприемлемыми понятия Лермонтова о войне и патриотическом долге, которые отразились в стихотворениях «Бородино» и «Валерик», о свободе одинокого героя — как она изображена в «Мцыри» и «Демоне», о враждебных справедливому общественному устройству силах, о которых идет речь в «Смерти поэта», «Первом января», «Памяти А. И. Одоевского».

Ошибкой издателя считал Чернышевский публикацию наряду с лучшими произведениями, предназначенными самим поэтом для печати, слабых, неотделанных вещей, «плохих эскизов». Много лет спустя (31 марта 1878 года) Чернышевский писал жене и детям: «Из наших русских очень умных писателей образец превосходной строгости к самому себе был Лермонтов: ничего, кроме действительно прекрасного, он не брал из своих черновых бумаг для отдачи в печать».[36]

Любовь к «великому поэту», «благороднейшему из людей»[37] Чернышевский пронес через всю жизнь. От ранних дневниковых записей («Они наши спасители, эти писатели, как Лермонтов и Гоголь...», «Гоголь и Лермонтов кажутся недосягаемыми, великими, за которых я готов отдать жизнь и честь», «...Поклоняюсь Лермонтову...»)[38] до последних

[34] Трудно догадаться, к чему могут относиться эти явно округленные цифры. Во втором томе второго дудышкинского издания помещалось на странице в среднем 29 стихотворных строк и 34 строки прозы. Вторую половину этого тома занимала проза. На стр. 231—424 находился «Герой нашего времени» (всего около 5900 строк); «Княжна Мери», еще в юности переписанная Чернышевским от руки (см. упоминания об этом в «Дневнике»), занимает там 3029 строк. Не могут, как будто, эти цифры относиться и к первому тому, в котором были помещены ранние произведения Лермонтова.

[35] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 154—155.

[36] Там же, т. XV, стр. 239.

[37] Там же, т. XII, стр. 128, 154.

[38] См. записи от 27 июля 1848 года, 2 августа 1848 года, 11 июля 1849 года.

lib.pushkinskijdom.ru

писем,[39] в диссертации и романах, в рецензиях и литературоведческих трудах, в самых различных статьях встречаются имя Лермонтова и суждения о нем, о силе его первоклассного таланта, самобытности, народности, безукоризненном языке, краткости и сжатости, истинной художественности его произведений.

Другим поэтом, особенно близким Чернышевскому, был Некрасов. Поэтический талант Некрасова развивался и мужал на глазах и не без участия Чернышевского. С осени 1853 года, когда произошла первая встреча начинающего журналиста, уже привыкшего «считать Некрасова великим поэтом и, как поэта, любить его»,[40] с редактором «Современника», до лета 1862 года, когда «Современник» был закрыт на 8 месяцев, а Чернышевский брошен в тюрьму, т. е. на протяжении почти 10 лет, оба писателя работали вместе, стойко борясь с цензурой, одушевляемые желанием быть полезными русскому обществу.[41]

Как известно, Некрасов навещал Чернышевского в крепости, знал о положении ссыльного соратника от Ольги Сократовны Чернышевской (ее рассказ о поездке к мужу на каторгу в 1868 году нашел какое-то отражение в «Русских женщинах»),[42] узнав о переводе Чернышевского в Вилюйск, написал в 1874 году стихотворение, из политических соображений озаглавленное «Пророк», но в подлинной рукописи называвшееся «Чернышевский».[43]

Во всей деятельности Чернышевского сказывалась глубокая, неизменная любовь к Некрасову. В годы астраханской ссылки, наполненные мучительной борьбой за возможность литературной, публицистической работы, Чернышевский с глубокой горечью противопоставлял умного и мужественного редактора «Современника» тем робким журнальным либералам, с которыми ему пришлось иметь дело, которые (прежде всего А. Н. Пыпин) не оставили ему надежды даже на то, что сохранят для потомства его воспоминания о современниках.[44] Несколько раз брался Чернышевский за биографический рассказ о Некрасове и всякий раз был вынужден бросать дело на середине.[45] Последний замысел[46] прервала смерть.

Цитаты, реминисценции из произведений Некрасова окрашивают все художественные произведения Чернышевского, написанные в заключении. Его мысль постоянно обращалась к поэту, обладающему силой «быть в поэзии создателем совершенно нового периода»,[47] поэту, о творчестве

[39] См. письма к В. М. Лаврову от 29 и 31 декабря 1888 года.

[40] Н. Г. Чернышевский. Воспоминания о Некрасове. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 714.

[41] Там же, стр. 744.

[42] См. письмо Чернышевского жене от 7 июля 1888 года. (Полное собрание сочинений, т. XV, стр. 701). «Не княгиня Трубецкая говорит отцу, — ты у Некрасова говоришь русскому обществу:

Далек мой путь, тяжел мой путь,
Страшна судьба моя,
Но сталью я одела грудь;
Гордись, я дочь твоя!»

[43] Воспроизведение автографа см.: «Литературное наследство», т. 49—50, 1949, стр. XXV.

[44] «Дело в том, что не обо всем и не обо всех мои понятия одинаковы с твоими» (письмо А. Н. Пыпину 9 декабря 1883 года. См.: Полное собрание сочинений, т. XV, стр. 432—434).

[45] См. упоминания в письмах Чернышевского (Полное собрание сочинений, т. XV, стр. 150, 334, 438, 447—448, 587, 592, 743).

[46] «Я хочу собирать материал для биографии Некрасова» (письмо к сыну Михаилу 17 октября 1888 года. См.: Полное собрание сочинений, т. XV, стр. 752; см. также стр. 743).

[47] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 323.

lib.pushkinskijdom.ru

которого ему так и не удалось высказаться в печати.[48] Теперь, в августе 1863 года, когда Чернышевскому стало ясно, что скоро вернуться к публицистической деятельности не удастся, он снова вчитывался в знакомые строки, вдумывался в каждое стихотворение и давал свою оценку пусть только тех, что вошли в урезанное цензурой издание 1861 года.[49]

Листок, помеченный № 79, разделенный сгибами на три равные части, исписан с обеих сторон тем мелким и аккуратным почерком, которым написаны сотни листов переводов и художественных произведений, создававшихся в крепости.

Он озаглавлен «Стихотворения Некрасова», а три вертикальных ряда: «Знакомые хорошо», «Надобно узнать» и «Неважные». В каждом из трех столбцов написаны сокращенные названия стихотворений, а рядом стоят цифры, обозначающие число двустиший в них. Чуть правее подытожены эти числа для нескольких идущих подряд стихотворений. Окончательные подсчеты сделаны внизу оборотной стороны листа.

Левый столбец включает 19 «знакомых хорошо» стихотворений, названных с сокращениями, — это «В дороге», «Современная ода», «Пьяница», «Огородник», «Когда из мрака заблужденья», «Тройка», «Еду ли ночью по улице темной», «Праздник жизни, молодости годы» и «На родине».[50] «Самодовольных болтунов», «Давно — отвергнутый тобою», «Застенчивость», «Я посетил твое кладбище», «Школьник», «Песня Еремушке», «На Волге», «В столицах шум, гремят витии», «Саша», «Коробейники».

Для каждого произведения указано то число строк, которое было допущено цензурой во втором издании. Частичные суммирования подытожены в два приема: всего из помещенных во втором издании Чернышевский твердо помнил 1084 двустишия. Стихотворения, которые названы в списке «хорошо знакомыми», не раз упоминаются, цитируются в статьях, художественных произведениях, письмах Чернышевского.[51]

Средний столбец озаглавлен «Надобно узнать». В него вошли (в порядке размещения их в обеих частях второго издания) следующие произведения: «Нравственный человек»,[52] «Ты всегда хороша несравненно»,

[48] См. письма Чернышевского к Некрасову от 24 сентября и 5 ноября 1856 года.

[49] В Государственном литературном музее в Москве хранится экземпляр третьего издания (1863), бывший, по сообщению А. Н. Пыпина, у Чернышевского в крепости. Возможность получения Чернышевским еще одного экземпляра — нового издания — произведений Некрасова не исключена, но осенью 1863 года, когда составлялись списки, он имел только второе издание, и в списке книг, составленном им в мае 1864 года, значится только одна книга Некрасова (обе части составляли один том). Скорее всего, Пыпин ошибся, как ошибся, утверждая, что книга Бокля была у Чернышевского с собой в Сибири. (Этой книги с многочисленными пометами на полях не могло быть у Чернышевского в крепости, не было и в Сибири. См. статью Н. М. Чернышевской «Личная библиотека Н. Г. Чернышевского» в сб. «Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы», т. I, Саратов, 1958, стр. 437—438).

[50] В обоих стихотворениях вместе 16 двустиший.

[51] См. примечания к собраниям сочинений Некрасова и специальные статьи, например работу Л. П. Медведевой «Поэзия Некрасова в беллетристике Чернышевского» (сб. «Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы», т. 1), статью И. А. Битюговой «Н. Г. Чернышевский о Н. А. Некрасове» в ее книге «К творческому портрету Н. А. Некрасова и А. П. Чехова» (Сталинир, 1959). К общеизвестным сведениям можно добавить, что строки из поэмы «На Волге», цитируемые в «Автобиографии», написаны, с пробелом на месте капнувшей слезы, так

Не по мяни мне глупых слез,
Какими плакал я не раз.

(ЦГИАМ, ф. 109, оп. 214, ед. хр. 160, л 52 об., по нумерации Чернышевского — № 226 об., написано 18 июля 1863 года).

[52] В издании 1861 года цензура не пропустила третьей строфы; в 1859 году и в дальнейшем, начиная с 1863 года, печатались все 40 строк.

lib.pushkinskijdom.ru

«Старые хоромы» (начиная с третьего издания это стихотворение называется «Родина»), «Если мучимый страстью мятежной», «На улице»,[53] два стихотворения, имевшие подзаголовок «Из Ларры», — «Я за то глубоко презираю себя» и «В неведомой глуши», «Вино», «Так служба, сам ты в той войне», «Я не люблю иронии твоей», «Муза», «Маша»,[54] «Мы с тобой бестолковые люди», «Памяти ‹Асенков›ой», «В деревне», «Блажен незлобивый поэт», «Ночь. Успели мы всем насладиться», «Старики», «Тяжелый крест достался ей на долю», «Как ты кротка, как ты послушна», «В больнице», «Гадающей невесте», «Влас», «Свадьба»,[55] «Я сегодня так грустно настроен», «Последние элегии», «Безвестен я. Я вами не стяжал», «Влюбленному», «Внимая ужасам войны», «Несжатая полоса», «Забытая деревня», «Тяжелый год — сломил меня недуг», «Поражена потерей невозвратной», «Прости» и «Замолкни, муза мести и печали»,[56] «Тишина», «Убогая и нарядная», «Деревенские новости», «Плач детей», «Похороны», «Филантроп», «Поэт и гражданин», «Несчастные», «О погоде»,[57] «Крестьянские дети».[58]

Общее число двустиший в этом ряду — 1930. Эта цифра является итогом вторичного суммирования[59] и стоит в самом низу оборотной стороны листа.[60]

Правый столбец озаглавлен «Неважные». В него вошли «Отрадно видеть, что находит»,[61] «Извозчик», «Секрет», два стихотворения из цикла «На улице»: «Проводы» и «Ванька»,[62] «Перед дождем», «Пускай мечтатели осмеяны давно» и «Так это шутка? Милая моя» (в совокупности 29 двустиший), «Буря», «Чуть-чуть не говоря», «Да, наша жизнь текла мятежно», «За городом», «Из Гейне», «Плачь, горько плачь!» («Письма»), «Памяти приятеля», «Демону», «О, письма женщины нам милой», «Прощай, завидую тебе» («Тургеневу»), «Знахарка», «Дума» («Сторона наша убогая»), «Начало поэмы», «Псовая охота», «Прекрасная партия», «Княгиня».

Эти стихотворения имеют в совокупности 536 двустиший.

Затем в нижней правой части листа было произведено суммирование: 1084 «знакомых хорошо» + 536 «неважных» + 1930 тех, что «надобно узнать» — всего 3550.

---

[53] Цикл «На улице» в первых двух изданиях имел только три стихотворения. «Гробок» появился впервые в третьем издании.

[54] В этом стихотворении не 11 двустиший, как указано у Чернышевского, а 22 (11 четверостиший).

[55] У Чернышевского написано «Сватьба», как было в первых двух изданиях. Начиная с третьего, печаталось «Свадьба».

[56] В списке названо только «Прости», но цифра 2 в скобках показывает, что имеются в виду два стихотворения, и в обоих вместе 14 двустиший.

[57] На листе № 70 (ЦГАЛИ, ф. 1, оп. 1, ед. 263), имеющем дату «12 августа 1863» и заголовок «Материалы для романа», записано: «Лошади. 170 Некрасов». На стр. 170 второй части «Стихотворений Некрасова» находится то место поэмы «О погоде» (II. До сумерек, 4), где говорится о «лошади, недавно побитой».

[58] На том же листе запись: «Безнадзорность, рискованность физической и нравственной жизни детей. Некр. II. 196» (т. е. «Но вырастет он, если богу угодно, а сгибнуть ничто не мешает ему...» и т. д. из «Крестьянских детей»).

[59] Одно из частичных суммирований дало неверный результат ($8^1/_2 + 8 + 14 + 96^1/_2 = 136$, а следовало бы 127), поэтому и общее число на 9 единиц больше: вместо 1921 получилось 1930.

[60] Зачеркнутые цифры маленького косого столбика справа от 1930 (50, 38, 15) представляют собой промежуточный этап суммирования трехзначных чисел, давшего в результате 1930. Зачеркнутое число 44 — очевидно, ошибка, сделанная при подсчете.

[61] В первых двух изданиях это стихотворение имело 11 строк, начиная с третьего — 12.

[62] Они были вписаны сюда уже после составления списка, когда Чернышевский перечитывал стихотворения среднего столбца и счел возможным отнести к «знакомым хорошо» только «Вор», а два остальных оценил как «неважные».

lib.pushkinskijdom.ru

Завершив подсчеты, Чернышевский обратился к стихотворениям, которые «надобно узнать». Под средним столбцом, рядом с итоговым суммированием, он пишет число 1930, вычитая из него постепенно строки еще раз перечитанных и оцененных стихотворений. Большинство их переходит в разряд «хорошо знакомых» и соответствующие числа присоединяются к итогу левого столбца (1084). В списке названия пересмотренных стихотворений отмечаются скобками. Эти скобки вместе с цифрами дают возможность установить, что прежде всего Чернышевский перечитал «Поэта и гражданина» (134 двустишия) и первого сентября (дата стоит в скобках) подсчитал, что «надобно узнать» 1796 двустиший, т. е. на 578 больше, чем он «хорошо знал». (Этот расчет помещен слева под вторым столбцом). Затем к числу известных прибавились «Нравственный человек», «Вор» из цикла «На улице» и «Вино» (в общей сложности 53 двустишия). Дальше из числа тех, которые «надобно узнать», вычитается поэма «Несчастные» (452 двустишия),[63] но лишь 33 двустишия из нее прибавляются к числу «хорошо знакомых»,[64] а бóльшая часть поэмы (419 двустиший) отнесена к «неважным» и это число присоединено к итогу третьего столбца (536 + 419 = 955).[65]

Затем к «хорошо знакомым» были добавлены (и отмечены в списке скобками) «Ночь» (8), «Старики» (8),[66] «Влас» (48), «Тяжелый год» и «Тишина» (вместе 105), т. е. всего 169 двустиший. Вместе с отнесенными к «неважным» 12 двустишиями из цикла «На улице» они образовали число 181, вычтенное из суммы второго столбца. Запись обрывается, таким образом, на том, что Чернышевскому оставалось еще пересмотреть и оценить 1108 двустиший (или, устраняя ошибки подсчета, — 1101).

Но, помимо перечисленного в списке, Чернышевский знал еще очень многое из написанного Некрасовым до середины 1862 года, опубликованного в русской легальной печати (в «Современнике», в первом издании «Стихотворений» 1856 года), появившегося в зарубежных или подпольных изданиях и вообще не опубликованного. Ему, конечно, были хорошо известны «Отрывки из записок графа Гаранского», в оформлении которых (составлении «французского примечания») Чернышевский помогал Некрасову;[67] «Размышления у парадного подъезда»;[68] поэма «Белинский», впервые опубликованная в «Полярной звезде» Герцена и Огарева в 1859 году; «Рыцарь на час», в основном написанный еще при Чернышевском; «На смерть Шевченко»; посвященное памяти Добролюбова «20 ноября 1861 года»;[69] «Что ни год уменьшаются силы»; «Новый год»,

---

[63] При вычитании допущена ошибка (1743 — 452 = 1289, а следовало бы 1291).

[64] Какие строки отобрал Чернышевский из поэмы, за напечатание которой он боролся с цензурой еще в год ее написания (1856), строки из которой вплетал в свои произведения, писавшиеся в заключении, и повторял в долгие вилюйские ночи? Среди них было несомненно четверостишие «Ликует день, щебечут птицы...», которое он столько раз варьировал в «Повестях в повести» и включил в «Отблески сияния», и воспоминания о погибших борцах («А посреди могил немых...», «Но есть и там свои могилы...», «Кто знал его, забыть не может...»).

[65] Это добавление уместилось между рядом суммирования правого столбца и общим подсчетом всех строк в обеих частях «Стихотворений Некрасова». Больше свободного места не было, и следующие 12 «неважных» двустиший (из «На улице») присоединены уже сбоку справа (955 + 12 = 967).

[66] «Старики» введены в текст «Повестей в повести» («Рассказ Верещагина»).

[67] См. «Заметки при чтении „Биографических сведений о Некрасове“» (Полное собрание сочинений, т. I, стр. 750). Полный текст этого стихотворения был опубликован только после революции; в издании 1856 года и в других, начиная с третьего, оно помещалось с большими цензурными изъятиями, во втором издании вообще не было допущено.

[68] «Размышления» цитируются в романе «Алферьев».

[69] Это стихотворение было впервые опубликовано в январе 1864 года, но написано сразу же после похорон Добролюбова, и Чернышевский не мог не знать его.

lib.pushkinskijdom.ru

строки из которого использованы в «Что делать?»; адресованное Тургеневу «Мы вышли вместе», и многое другое. Из воспоминаний, заметок, статей Чернышевского, из его переписки с Некрасовым известно, как высоко он ценил талант и великий ум, высокое благородство души, бестрепетную твердость характера[70] «гениальнейшего и благороднейшего из всех русских поэтов».[71]

Публикуемые здесь записи представляют, думается, двоякий интерес — для исследователей творчества Лермонтова и Некрасова и для исследователей жизни и творчества Чернышевского. Это документальное свидетельство о раздумьях и настроениях Чернышевского в дни, когда стало понятно, что ему не выйти на свободу, что нельзя надеяться даже иметь при себе любимые книги, и надо скорее закрепить в памяти самое дорогое и готовиться к борьбе в новых, еще более трудных условиях.

[70] См письмо к К. Т. Солдатенкову от 26 декабря 1888 года.
[71] См. письмо к А. Н. Пыпину от 19 августа 1877 года.

lib.pushkinskijdom.ru

В. КАМИНСКИЙ

РАССКАЗ В. Г. КОРОЛЕНКО „СОН МАКАРА" И НАРОДНИЧЕСКАЯ БЕЛЛЕТРИСТИКА 70—80-Х ГОДОВ

В 1885 году в мартовской книжке журнала «Русская мысль», в котором сотрудничали В. М. Гаршин, Д. Н. Мамин-Сибиряк, Г. И. Успенский, Н. В. Шелгунов и вернувшийся из Сибири Н. Г. Чернышевский, появился рассказ молодого писателя «Сон Макара». Написанный еще в Сибири и напечатанный после возвращения автора из якутской ссылки, «Сон Макара» положил начало широкой литературной известности В. Г. Короленко, определив его место в литературной борьбе 80-х годов как наследника и продолжателя традиций демократических писателей-шестидесятников.

В общественно-литературных выступлениях Короленко начала 80-х годов не было правильного и конкретного раскрытия революционных перспектив и путей общественной борьбы; политические идеалы его отличались известной абстрактностью и утопизмом, но, помимо горячей веры в революционное будущее родины, в них наметились критические настроения и нотки скепсиса в адрес народничества и народнических доктрин. В этом отношении Короленко шел вслед за М. Е. Салтыковым-Щедриным и Глебом Успенским, хотя не всегда был так же последователен, как его учителя. Известно, какую оценку получил скепсис Успенского у Ленина, сочувственно цитировавшего отзыв И. А. Гурвича об Успенском.[1]

Скептицизм как своеобразная общественно-литературная позиция характерен для многих писателей 70—80-х годов. Скептические настроения ощущаются в произведениях Николая Успенского, В. А. Слепцова, в позднем творчестве А. И. Левитова, а еще в начале 60-х годов — у Н. Г. Помяловского. Скептические интонации и горькая ирония характерны для большинства очерков и рассказов Н. Е. Каронина-Петропавловского. Причем у таких старших современников Короленко, как Каронин и особенно А. О. Осипович-Новодворский, ирония и скепсис становятся одной из основных особенностей их стиля.

«Ироническая улыбка» и «скептицизм» по отношению к народническим иллюзиям характерны и для молодого Короленко. Ощущая в 80-е годы «скептицизм» как особенность своих общественно-политических и эстетических убеждений, Короленко пытается это философски осмыслить, выдвинув аргументы в защиту права «общественного борца» в «переходную эпоху», когда еще неясны конкретные пути борьбы и перспективы ее, руководствоваться началами критики и скепсиса.

В письме из якутской ссылки к А. К. Маликову, против религиозности и идеализма которого он выступал, Короленко раскрывает свое понимание скептицизма в философском плане: «Это вовсе не есть какая-

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 1, стр. 237—238.

lib.pushkinskijdom.ru

либо положительная система или гипотеза, даже не метод. Это лишь склонность к проверке, результат так сказать стихийно-мозгового процесса. Это сомнение, неуверенность ума в верности заключения, стоящего на шатких основаниях, такая же, какую испытывает человек, которому надо идти по узкой и неустойчивой подпорке. Раз явилось сознание, что данное основание шатко, что посылка, принятая для известной системы, неверна, сомнение неизбежно».[2]

Но Короленко тут же подчеркивает, что сам по себе скептицизм нейтрален по отношению к общественной программе и может служить и делу прогресса и делу реакции, так как он «безразлично ведет и от веры к неверию и от укорененного неверия к вере». Итак, важен не скептицизм сам по себе, а его общественная направленность, отношение его к общественной борьбе. Короленко любил повторять известное изречение Писарева, что «скептицизм, доведенный за известный предел, граничит с подлостью».[3]

Скептицизм Короленко являлся формой поисков правильной революционной теории и был направлен против народнических утопий. Близкое демократическому скептицизму Н. Е. Каронина-Петропавловского, А. О. Осиповича-Новодворского, мироощущение Короленко в то же время было по-шестидесятнически оптимистичным, заметно выделяясь этим на фоне общественной реакции 80-х годов.

Еще находясь в Якутской области, Короленко почувствовал: ему не по дороге с народничеством, которое в лице Златовратского преклонялось перед мистической «народной мудростью» и звало к смирению и покорности по отношению к существующему строю. Общественной пассивности и народническо-толстовским призывам смириться перед «стихийным процессом жизни» писатель противопоставлял идеал протеста, борьбы. Идейные искания Короленко, вдумчивое изучение действительности нашли яркое художественное воплощение в самом значительном рассказе якутского периода его жизни — «Сон Макара».

Рассказом «Сон Макара» зачитывались передовые круги русского общества, он был известен за решетками и каменными стенами казематов Шлиссельбургской крепости[4] и на далекой карийской каторге. Первая аудитория слушателей и читателей Короленко — товарищи по якутской ссылке, известные революционеры-семидесятники, с восторгом встретили новое произведение любимого писателя; в их среде созревал замысел рассказа и продолжалась напряженная творческая работа над ним; для друзей и соратников по революционной борьбе он в значительной мере и предназначался. Под непосредственным влиянием этого произведения начинал свою творческую деятельность В. Г. Тан-Богораз,[5] воздействие его испытал на себе молодой А. С. Серафимович, а польская литература, быть может, обязана Короленко появлением нового талантливого писа-

[2] В. Короленко, Полное посмертное собрание сочинений, т. L, Письма, т. 1, ГИЗ Украины, 1923, стр. 99.

[3] См. статью Д. И. Писарева «Наша университетская наука», где сказано: «...скептицизм, проведенный в жизнь с неумолимой логической последовательностью, называется систематической подлостью» (Д. И. Писарев, Полное собрание сочинений, т. II, СПб., 1894, стр. 52).

[4] См.: М. Новорусский. Короленко в Шлиссельбурге. Сб. «В. Г. Короленко. Жизнь и творчество», Пб., 1922, стр. 137—140.

[5] Рассказывая о впечатлении, которое произвел на него «Сон Макара» Короленко, писатель В. Тан замечает: «Теперь ретроспективно, через 35 лет, я соображаю и чувствую, что именно в ту минуту я уже стал и беллетристом и этнографом» (В Тан. В. Г. Короленко и сибирская школа писателей. Сб. «В. Г. Короленко. Жизнь и творчество», Пб., 1922, стр. 31). Несколько ниже писатель добавляет: «Для моей беллетристики В. Г. Короленко явился не только учителем, но и крестным отцом» (стр. 33).

lib.pushkinskijdom.ru

теля А. И. Шиманского.[6] Такая широкая популярность «Сна Макара» объясняется в первую очередь тем, что он сыграл роль идейного оружия в борьбе, которую вели передовые общественные слои русского общества с насквозь прогнившим самодержавно-полицейским строем.

Наблюдения над суровой якутской действительностью, где особенно резко выступал произвол царизма, подавленность и забитость эксплуатируемых народных масс, национальный гнет и бесправие национальных меньшинств, толкали писателя к выводу о необходимости «изменения социального строя» как единственно возможной цели борьбы за интересы народа. Эти настроения определяют творческий замысел Короленко и лишают рассказ бытовой «приземленности».

Хозяин избы, в которой некоторое время жил Короленко, объякутившийся русский крестьянин Захар Цыкунов и его жалкая, бедная жизнь послужили непосредственным материалом для произведения художника.[7] Знакомство с Захаром Цыкуновым завязалось зимой 1882—1883 года. Первый вариант рассказа написан не позже января-февраля 1883 года, еще до перехода в избу Цыкунова.[8]

В письме от 26 декабря 1883 года к сестре, Э. Г. Короленко, писатель выразительно нарисовал нищий, убогий облик жилища своего «хозяина»: «...едва ли ты, не видевшая ссыльных „видов", можешь себе представить, как и в какой обстановке проходит это существование. Я описывал тебе юрту: эта юрта — одна из худших. В ней вместо окон две небольших льдины. Рядом — хоттон (хлев), двери которого в юрту никогда не закрываются, — от этого к коровам идет тепло из хозяйского жилища, а к хозяевам вонь из хлева. Камелек тоже никогда не закрывается, поэтому ночью у них устанавливается температура ниже нуля. В этом холоде, мраке и вони копошатся люди и в будни и в праздник. В будни пьет один хозяин, а жена-якутка его за это колотит. В праздник по вечерам я слышу, как оба супруга в добром согласии возвращаются из гостей, оба пьяные в одинаковой степени».[9]

Страшная, почти животная примитивность этой нищей жизни отложилась в творческом воображении Короленко как концентрированный образ трагической нищеты и бесправия эксплуатируемого народа. Вечная забота о том, чтобы не умереть с голода, не позволяющая задуматься над своим положением, единственная «утеха» и «просвет» в виде периодического пьянства — вот чем исчерпывается содержание жизни не только Цыкунова, но и миллионов его русских собратьев. Звуковая ассоциация имен подсказала автору рассказа исключительно емкую, обобщающую кличку «Макара», бедняка народной поговорки, на которого «все шишки валятся». Имя героя и название рассказа венчают широкое социальное обобщение, перерастающее в политический символ.

Короленко делает значительный шаг вперед в своем творческом развитии. Необычайно емкий, социально обобщенный образ Макара, кре-

[6] В «Истории моего современника» Короленко рассказывает о своем чтении «Сна Макара» у Шиманских в Якутске: «На Шиманского мой рассказ произвел своеобразное впечатление. Я не сомневаюсь, что у него зародилась первая мысль о собственных произведениях в тот именно вечер. Он долго ходил по комнате, как бы что-то обдумывая под глубоким впечатлением. Он очень убеждал меня не бросать писание, но мне казалось, что он убеждает в чем-то также и себя. И действительно, когда Шиманский вернулся на родину, в польской литературе появилось новое яркое имя» (В. Г. Короленко. История моего современника, кн. III и IV. Гослитиздат, М., 1948, стр. 300).

[7] В. Г. Короленко. История моего современника, кн. III и IV, стр. 247.

[8] См.: В. И. Бик. В. Г. Короленко в Амгинской ссылке. Сб. «В. Г. Короленко в Амгинской ссылке (материалы для биографии)», ЯкГИЗ, 1947, стр. 53.

[9] В. Г. Короленко, Полное посмертное собрание сочинений, т. L, Письма, т. 1, стр. 107.

lib.pushkinskijdom.ru

стьянина-бедняка, дан в его бытовой, этнографической конкретности, во всех его социальных связях. Это «коренной чалганский крестьянин. Он здесь родился, здесь жил, здесь же предполагал умереть». Изображение социальных условий, сформировавших темного, одичавшего и забитого бедного Макара, позволяет глубже понять его психологию. Эксплуатация, бесправие, полная изоляции от остального мира, суровая, беспощадная природа, лицом к лицу с которой были оставлены без какой-либо помощи переселившиеся сюда русские крестьяне, привели к тому, что из поколения в поколение обитатели якутской слободки «незаметно дичали». «Характеристические черты великого русского племени стирались и исчезали». Но писатель помнит и о прошлом земляков Макара, их неустанном труде, мужественной борьбе с дикой природой, бодрости духа, неистребимой жажде жизни — замечательных национальных чертах «великого русского племени».

Окончательно ли утеряны эти славные традиции прежних поколений у одичавших и забитых Макаров? Нет ли в них залога к возможному возрождению и пробуждению темного сознания? И писатель отвечает на это утвердительно. При всей забитости Макара в нем живет, хотя и искаженное окружающими условиями, чувство национальной гордости, смутное недовольство жизнью и мечта о счастье. Мечта о счастье облекалась в форму первобытно-религиозного представления о какой-то «горе», куда он уйдет «спасаться». Там нет каторжного труда, «оттуда его нельзя будет добыть самому тойону-исправнику... Податей платить, понятно, он также не будет».

Мечта о счастье, неугасимо живущая в народных сердцах, в какие бы она наивные формы ни воплощалась, свидетельствует о живом чувстве неудовлетворенности существующими социальными условиями и горячем стремлении найти хотя бы фантастический выход из состояния подавленности и забитости. Если бы даже эти мечты и стремления Макара не вытекали из непосредственных наблюдений Короленко над его прототипом и духовным миром амгинцев, а представляли лишь художественный «домысел», нет никакого сомнения в их глубокой исторической оправданности. Но в данном случае мотив «надежды», возможности к возрождению писатель чутко уловил в неблагодарном материале, предоставленном в его распоряжение якутской действительностью.

Неистребимые порывы к освобождению из-под власти больших и малых тойонов, настойчивые поиски народной мыслью путей к счастью и свободе, пробуждение чувства человеческого достоинства в самом диком и забитом Макаре — этот круг вопросов волнует автора рассказа; здесь намечаются многие из тем и мотивов его последующего творчества.

Основной мотив «Сна Макара» — это мотив социального возмездия, грозного грядущего суда народного над угнетателями и несправедливыми общественными условиями. Композиционно рассказ распадается на две резко контрастирующих части. Первая представляет собой картину безрадостного, темного, забитого существования, которое освещается лишь едва тлеющей надеждой на «лучшую долю» и поэтому все-таки несет в себе черты движения, развития, хотя еще скрытого, потенциального. Вторая часть рассказа — сон опьяневшего от татарской водки Макара — служит продолжением и развитием «подводного» мотива первой части. В фантастической картине загробных странствий и суда оживают и воплощаются в красочные образы смутные мечты Макара о далекой «горе», куда он уйдет от податей, исправников, купцов, голода и холода. По мере приближения к месту загробного суда глаза Макара все более открываются и окружающее бесправие и несправедливость предстают перед ним яснее и яснее. Сама суровая трудовая жизнь Макара освещается

lib.pushkinskijdom.ru

на суде «великого Тойона» иначе. Ее дикость и нищета, каторжный труд и беспросыпное пьянство приводят Макара в отчаяние: «Он вспомнил вдруг всю свою жизнь до последних подробностей, вспомнил каждый свой шаг и каждый удар топора, и каждое срубленное дерево, и каждый обман, и каждую рюмку выпитой водки. И ему стало стыдно и страшно».

Осознание своего страшного бытия рождает смелость, дар слова, гнев и ненависть. Он находит в себе силу протестовать против решения бога-Тойона превратить его в лошадь, на которой возят исправника. Он не желает этого не потому, что боится тяжелой работы, а потому, «что это решение неправильно. А так как это решение неправильно, то он ему не подчинится и не поведет даже ухом, не двинет ногою».

Блестяще показал художник, как на суде столкнулись две «правды», отражающие двойственность сознания самого забитого Макара, его сегодняшний и завтрашний день. Первая «правда» — господская, которую веками вбивали в его сознание большие и малые тойоны, попы и купцы. С точки зрения этой христианской «правды», которая еще держит миллионы Макаров в рабском подчинении и темноте, он обманщик, «ленивец и пьяница», так как за ним остались недоимки, поп за ним считает ругу, а исправник «грешит» из-за него, ругая каждый раз скверными словами. Эта «правда» признает праведниками лишь тех, у которых «глаза ясны, и лица светлы, и ризы без пятен». Но правда завтрашнего дня миллионов бедных макаров — это правда ясного понимания своего угнетенного положения, правда протеста, борьбы и ненависти к угнетателям. «Как мог он до сих пор выносить это ужасное бремя?» И он знает теперь, «что в сердце его истощилось терпение». Гневная правда борьбы и протеста перетягивает чашу весов с его страшным, диким прошлым, и сцена «загробного суда» превращается в аллегорическое изображение народного суда над несправедливыми социальными условиями жизни. Недаром, по отзыву дооктябрьской «Правды», «самая форма, язык и способ выражения» «Сна Макара» «носят какой-то пророческий характер».[10]

Нарастание народного протеста, предшествовавшее эпохе массовых революционных выступлений под руководством пролетариата, вносит в творчество Короленко героическое начало, яркую, лирически окрашенную, романтическую устремленность в будущее, интерес к проблемам народной этики в плане изображения пробуждения народного сознания. Особенности «переходной эпохи» 80-х годов, неясность для писателя конкретных путей освободительной борьбы рождают тяготение к аллегории и символике в творчестве Короленко этих лет. Эти черты впервые наметились в «святочном рассказе» «Сон Макара». Аллегоризм и символика «Сна Макара» отнюдь не противоречили критически направленному реализму, но являлись его качеством, исторически оправданным и обусловленным, ибо схематическая обобщенность аллегории Короленко отражала ощущаемую художником тенденцию общественного развития, революционно-освободительной борьбы.

При этом романтико-героические черты стиля Короленко, его тяготение к взволнованному, патетическому лиризму, аллегории и реалистической символике находят соответствие в творчестве ряда современников писателя — В. М. Гаршина, А. П. Чехова, отчасти Д. Н. Мамина-Сибиряка, а несколько позднее — А. И. Куприна, В. В. Вересаева, молодого Горького. В годы, когда чувствовалось приближение революционной бури, Лев Толстой создает героический образ Хаджи-Мурата. На ближних подступах к социалистическому реализму, в канун и в первые годы

[10] Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе. Гослитиздат, М., 1937, стр. 169.

lib.pushkinskijdom.ru

героической эпохи «движения самих масс», русский критический реализм обретает новые идейно-художественные качества. Особенно ощутимым в творчестве прогрессивных русских писателей этого периода становится тяготение к большому, перспективному, героическому искусству. «Сон Макара» Короленко — яркое свидетельство новаторских эстетических исканий в русской литературе конца XIX века.

Фантастический сон героя рассказа, в котором Короленко стремился раскрыть черты будущего, вызвал наибольшее количество нареканий со стороны либерально-буржуазных, толстовских и народнических критиков, обвинявших автора в отступлении от реализма, в средневековой романтике, в символизме и т. п. Так, орган Альбовых, Бибиковых, Засодимских — «День» увидел в нем явную «несообразность». Критик «Дня» К. Говоров выражал недовольство тем, что автор, передавая обвинительную речь Макара, «подсказывает ему свои передовые мысли».[11] Рецензента серенького мещанского журнала «Наблюдатель» раздражила «торжественность», с которой автор описывает эту сцену, относимую критиком к числу «маловероятных историй».[12] В грубой форме обрушился в «Русском богатстве» на сцену загробного суда близкий к толстовству Л. Оболенский, который в речах преобразившегося героя рассказа усмотрел отражение идей 60—70-х годов.[13]

Однако, вопреки утверждениям реакционной критики, изображение духовного пробуждения забитого Макара жизненно правдиво, убедительно и органически связано с содержанием рассказа.

В противоречии и борьбе «сегодняшнего» и «завтрашнего» дня в сознании Макара — объяснение и оправдание христианской мифологической образности сна, осложненной чертами местных якутских верований и представлений, удивительно конкретизирующих психологический, бытовой облик героя, не снижая его огромной социальной обобщенности.

Необходимо отметить, что для самого Короленко исключительно этнографический план интерпретации «Сна Макара» был совершенно неприемлем. Кстати, мы здесь имеем редкий случай, когда Короленко сам назвал свое произведение рассказом; по крайней мере в подзаголовке «Сна Макара» стоит «рассказ».[14] Известно, что писатель по большей части стремился подчеркнуть очерковую природу своих произведений.

Идейный центр рассказа — не в зарисовке быта и верований объякутившихся русских крестьян; кульминация его — аллегорическая картина духовного пробуждения Макара, его суд над своей жизнью и суровое требование возмездия. Об этом говорят и длительные переработки писателем второй части рассказа. В черновой редакции якутского периода тема «истощившегося терпения» получает следующее воплощение: «Тогда во мраке сердце его преисполнилось слепой яростью, и он стал засучивать рукава, готовясь в драку... Он знал, что при этом ему страшно достанется, но даже в этом находил жестокую отраду: если так, — пусть же его бьют... Пусть бьют его насмерть, потому что и он будет бить... тоже насмерть».[15]

При этом бунт истощившего свое терпение Макара рисуется более осознанным и классово направленным. Он собирается на глазах старого

[11] К. Говоров. Очерки и рассказы Короленко. «День», 1889, № 344.

[12] «Наблюдатель», 1887. № 2, отдел «Новые книги», стр. 28.

[13] Л. О. Обо всем. Критические заметки. «Русское богатство», 1887, № 1, стр. 195—196.

[14] Позднее Короленко несколько изменил подзаголовок, определив свое произведение как «святочный рассказ», что одновременно включает и указание на аллегорическую фантастику второй части произведения.

[15] В. Короленко. Записные книжки (1880—1900). ГИХЛ, М., 1935, стр. 102—104.

lib.pushkinskijdom.ru

Тойона развеять его «праведников, как веял при жизни мякину, пуская ее по ветру», ибо они — виновники его угнетенного положения, они «стали стеной и закрыли от Макара свет солнца и сказали ему — тебе здесь не место». Это они «брали у Тойона доброе семя, но ему, Макару, выдавали подменное». А ведь украшающие их ризы «сделаны руками Макара». Итак, смысл сцены уже не в «божьем суде» над Макаром, но в народном суде и расправе миллионов Макаров над земными и небесными, большими и малыми «праведниками» и тойонами.

Г. А. Бялый, анализируя работу Короленко над финалом рассказа от издания к изданию, подчеркивает настойчивое стремление писателя провести через цензуру эпизод, говорящий о разгоревшемся «великом гневе» Макара, в наиболее острой политической редакции. Это приводит исследователя к выводу, что «основной замысел „Сна Макара" заключается именно... в настроении кончающегося терпения, — назревающем бунте».[16]

Этнографическая локальность образа чалганина Макара, ведущая к художественной конкретизации, выполняет важную идейно-художественную роль в замысле писателя. Изображение примитивного, забитого чалганина, его наивно-дикарских, фантастических представлений и верований, невероятно жестоких условий жизни и зверского гнета, которому он подвергается, в предельно концентрированном и художественно-гиперболизированном виде передает трагическое положение угнетаемого и эксплуатируемого, лишенного прав русского народа.

Финал же рассказа с его картиной суда над прошлым и народного возмездия аллегорически рисует близящееся революционное будущее «великого русского племени». Правда, к мотивам бунта и социального возмездия в сне замерзающего Макара присоединяется вера автора в «абсолютную справедливость», оправдывающую героя с точки зрения «вечных» нравственных начал. Оттенок просветительского утопизма и абстрактного гуманизма ощущается в финальной сцене суда, где обретенная конечная «правда» Макара вызывает слезы умиления и сострадания на глазах окружающих. Но это настроение не может заслонить воинствующего демократического гуманизма автора «Сна Макара», сумевшего понять и оправдать подымающееся в душе героя возмущение и гнев против земных и небесных тойонов.

Замысел художника, сделавшего темного и забитого чалганина образом, олицетворяющим собой миллионы русских Макаров, носит несомненно полемически заостренный характер. Рассказ был создан в разгар оживленных идейных споров вокруг основных проблем общественной борьбы. В этих спорах Короленко, переживший идейный кризис, находился в основном уже вне народнических влияний. Разоблачая кошмарные условия жизни пореформенной русской деревни, Короленко выполнял важную общественную задачу, рассеивая наивно-реакционные народнические иллюзии в отношении крестьянства. Пресловутая народническая мистическая «народная мудрость» в изображении писателя раскрывается как выражение отсталости, религиозных пережитков в сознании народа. Народническим представлениям о мужиках-праведниках в «светлых ризах» противопоставляется «нечестивец» Макар, лицо которого «темно, глаза мутны и одежда изорвана», а сердце «поросло бурьяном и тернием и горькой полынью». Само имя героя (μαΧαρ по-гречески значит «счастливый») заключает горькую иронию над иконописным мужичком народнической легенды. Для читателей того времени это этимологическое значение имени героя было очевидным.

[16] Г. А. Бялый. В. Г. Короленко. Гослитиздат, М.—Л., 1949, стр. 61.

lib.pushkinskijdom.ru

Изображение героя у Короленко лишено благостной, сентиментальной торжественности, оно заметно окрашено юмористически и даже иронически, особенно в первой части рассказа. Проблема героя остро стояла перед писателем в годы освобождения из-под влияния народнического романтизма. Отталкиваясь от надуманных идеальных схем народнической литературы, писатель пытается разрешить вопрос о положительном герое на почве самой действительности, не оставляющей места для розовых, сентиментально-романтических мечтаний. Вот почему пародийно-иронически звучит уже само начало задуманного Короленко в 1885 году рассказа «Герой», в котором ощущается полемика с традициями Омулевского, Мордовцева, Засодимского и Златовратского.

«Вы хотите, чтобы я непременно написал вам „героя", настоящего героя, который борется, падает, подымается и над которым все время и в минуты его триумфов и в горькие минуты, когда он лежит во прахе, — веет своим крылом гений победы, „хотя бы и в будущем".

И почему я в самом деле не напишу героя. Ведь есть же где-то герои в нашей жизни, иначе эта жизнь не стоила бы даже той платы, которую взимают за свои пошлые фарсы маслиничные балаганщики. Конечно, наверное где-то есть герои... но...

Но вы знаете, что ведь это очень, ах очень трудно по очень многим причинам. Что вы хотите знать о герое? Как он одевается, что ест и пьет, как носит свою шевелюру?.. Или вам интересно знать — что он думает, что делает, к каким целям стремится, какую царевну освобождает и какими путями бредет в дремучем лесу к ее заповедному замку... И то и другое когда-нибудь вы ведь прочтете в „Русской старине" или архиве. А теперь... Теперь, пока герой не свершил еще своего подвига, его прическа для вас совсем не интересна, а его дела... Ах, за описание этих дел нужно браться с большой осторожностью...» [17]

Но шутливо-иронически отмежевываясь от народнического «чистого», «идеального» героя, писатель отнюдь не уклоняется от решения вопроса о герое, но избирает принципиально иной путь его решения: «Впрочем, я все-таки хочу нарисовать вам героя, только самого маленького героя, какого сумею найти и с каким смогу справиться».

Жизнь оставила свой тяжелый, нечистый след и на «герое», так что автор часто вопрошает с недоумением: «...неужто это — герой?» «И хотя, поскоблив и рассмотрев всесторонне, я отвечаю на этот вопрос утвердительно, но все же боюсь, что публика не признает „героя" в моем скромном и неблестящем сюжете».

В дальнейшем герой неоконченного рассказа Короленко должен был дебютировать... за кабацкой стойкой.

В том-то и заключается полемический пафос «Сна Макара», что Короленко, изображая своего героя до того момента, пока он «не совершил еще своего подвига», отказывается его идеализировать, приукрашивать. Неумытого и пьяного Макара приходится изрядно «поскоблить» и «рассмотреть всесторонне», прежде чем увидишь в нем «идеальное», «героическое». И это героическое раскрывается полно и прекрасно лишь в исторической перспективе «вещего сна», обращенного в будущее. В настоящем же — не идеализация наиболее отсталых патриархальных черт крестьянства, как это делали либеральные народники, не приукрашенные Платоны Каратаевы и дяди Минаи, но несчастные, эксплуатируемые Макары, еще забитые и темные, но уже истощающие свое терпение и го-

[17] Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Фонд В. Г. Короленко, Записная тетрадь (1885—1887), № 182, стр. 28—29.

lib.pushkinskijdom.ru

товые тяжелой дубиной народного гнева развеять, как мякину, больших и малых «тойонов» и «праведников».

Объективная антинародническая направленность рассказа обнаруживается с особенной очевидностью при сопоставлении его с произведением писателя-народника Вологдина (псевдоним П. В. Засодимского) «Терехин сон», напечатанным в декабрьской книжке журнала «Слово» за 1880 год. Это также «святочный рассказ», повествующий о крестьянине-бедняке Терентии Гуляке Обнищаловской волости деревни Сидоровы Козы. Голодному, замерзающему Терехе в ночь под праздник снится, что он умер и душа вслед за ангелом-хранителем поднимается на райскую гору, а затем после суда над ним апостола Петра оказывается в раю. Сюжетная и композиционная близость обоих «святочных рассказов», почти буквальное совпадение отдельных мелких подробностей повествования вплоть до сходства красок пейзажа (разрастающееся сияние солнечного восхода) и «загробных» мыслей героев произведений говорит о том, что Короленко скорей всего знал рассказ Вологдина и сознательно использовал некоторые особенности его внешней формы с целью резкой общественно-литературной полемики с ведущим сотрудником того журнала, с которым был связан первый период творчества писателя. Внутренняя полемика и новое, более острое политическое осмысление темы у Короленко ощущается с первых же строк. Автор «Сна Макара» лишил своего героя черт сентиментальной благообразности радетельного хозяина, попечительного семьянина и истового христианина, которые проступают в облике Терехи Вологдина. В избе Терехи только и раздаются возгласы: «О, Господи... Пресвятая Богородица... спаси и помилуй! О-ох согрешили грешные... А-а-ах!» Сентиментальным заботливым советам жены Терехи не мерзнуть, а лечь пораньше спать как бы противостоит семейная сцена в доме Макара, рисующая далеко не идиллические взаимоотношения супругов. Когда чалганину пришла в голову мысль, выпросив у ссыльных под залог дров денег, напиться и он отправился осуществлять свои намерения, вдогонку ему понеслись ругательства жены:

«— Куда, дьявол? Опять один водку кушать хочешь?

— Молчи. Куплю одну бутылку. Завтра вместе выпьем.

Он хлопнул ее по плечу так сильно, что она покачнулась, и лукаво подмигнул. Таково женское сердце: она знала, что Макар непременно ее надует, но поддалась обаянию супружеской ласки».

Эта сцена получает завершение уже совсем не идиллическое: жена избивает вернувшегося пьяным и обманувшего ее надежды супруга.

В рассказе Короленко возникают резкие политические намеки на произвол и угнетение Макара начальниками — тойонами и попами, чего нет и следа в «Терехином сне», где тема политического гнета отсутствует. Наконец, — и это самое главное — в рассказе Вологдина нет изображения гнева и возмущения проснувшегося угнетенного народа, что составляет основу содержания «Сна Макара».

Вот как сравнительно выглядят сцены «загроблого суда» в обоих рассказах:

«Терехин сон»

— Как бы справиться, святой апостол, насчет его... Впустят ли его грешного? — спросил ангел, прислонившись к решетке своим белоснежным крылом.

— Кто он? Крестьянин? — спросил строгим голосом старец, обращаясь к ангелу-хранителю.

«Сон Макара»

Старый Тойон посмотрел на него и спросил, кто он и откуда, и как зовут, и сколько ему лет отроду.

Когда Макар ответил, старый Тойон спросил:

— Что сделал ты в своей жизни?

— Сам знаешь, — ответил Макар. — У тебя должно быть записано.

lib.pushkinskijdom.ru

— Да! крестьянин... бедняк! — промолвил тот.
— Гм! Как тебя зовут и какой волости ты будешь? — уже совершенно мягким тоном, милостиво спросил Тереху старец.

От его пристального взгляда и от звука его могучего голоса Тереха смешался и окончательно осовел. Он совсем даже позабыл, как его зовут. Вот хоть убей — не вспомнить! Брата у него звали Федором, да... точно... а его... ну, вот — не идет, да и шабаш!
— Его зовут Терентий Гуляк! — подсказал за него ангел. — Он из деревни Сидорово, Обнищаловской волости...
— Так! Посмотрим... —произнес старец как бы про себя и, раскрыв красную книгу, стал перелистывать ее.

«Пропустит ли он меня, батюшка? Святой апостол Божий...» тревожно, смутно мелькало у Терехи в голове. Затаив дыхание, напряженно следил он за тем, как старец перелистывал свою красную книгу. В ту пору, казалось, вся душа его перешла в глаза... А старец долго-долго, целые века, как показалось Терехе, — перелистывал внимательно книгу, наклонив над ней свою седую голову и повторяя про себя: «Терентий... Терентий... Гм!» Терентий дрожал, как осиновый лист на ветру... Птичек стало не слышно. Только слышен был легкий шелест переворачиваемых в книге листов. Ангел стоял молча, неподвижно, слегка склонив к решетке свою голову с белокурыми сияющими волосами. Его прекрасные задумчивые глаза, тихие и кроткие, как ясный утренний свет, смотрели то на старца, то на Тереху. Наконец, старец остановился, видно, нашел, что было надо. Положив указательный палец на раскрытую страницу, он проговорил звучным, внятным голосом:
— Терентий Гуляк — крестьянин деревни Сидорова? Так?
— Так точно! — пролепетал Тереха, невольно оживляясь при знакомых звуках.
— В Книге Живота ты вписан, Терентий, на хорошем счету... — сказал торжественно старец. И прощаются тебе грехи вольные и невольные, яже словом, яже делом, яже ведением и неведением сотворил... Много у тебя грехов, да много ты и потерпел зато на своем веку. Многие грехи твои произошли просто от темноты мужицкой, а не от того, что ты сам грешить любил... Сейчас пропущу тебя в рай!

Макар испытывал старого Тойона, желая узнать, действительно ли у него записано все. — Говори сам, не молчи! — сказал старый Тойон.

И Макар опять ободрился.

Он стал перечислять свои работы, и хотя он помнил каждый удар топора и каждую срубленную жердь, и каждую борозду, проведенную сохою, но он прибавлял целые тысячи жердей и сотни возов дров, и сотни бревен, и сотни пудов посева...

И старый Тойон осердился.
— Читай теперь его прегрешения по книге, потому что он обманщик, и я ему не верю, — сказал он попу Ивану.

А между тем работники кинули на золотую чашку Макаровы жерди, и его дрова, и его пахоту, и всю его работу. И всего оказалось так много, что золотая чашка весов опустилась, а деревянная поднялась высоко, высоко...

Тяжела была работа чалганца!

А поп Иван стал вычитывать обманы, и оказалось, что обманов было двадцать одна тысяча девятьсот тридцать три обмана; и поп стал высчитывать, сколько Макар выпил бутылок водки, и оказалось — четыреста бутылок, и поп читал далее, а Макар видел, что деревянная чашка весов перетягивает золотую и что она опускается уже в яму, и пока поп читал, она все опускалась...

Тогда Тойон гневно обратился к Макару и сказал:
— Вижу, что ты обманщик, ленивец и пьяница... И за тобой осталась недоимка, и поп за тобою считает ругу, и исправник грешит из-за тебя, ругая тебя каждый раз сквернными словами!..

— Отдать этого ленивца трапезнику в мерины, и пусть он возит на нем исправника, пока не заездит...

Тогда случилось что-то странное. Макар, тот самый Макар, который никогда в жизни не произносил более десяти слов кряду, вдруг ощутил в себе дар слова... Он начал с того, что не желает идти к трапезнику в мерины. И не потому не желает, что боится тяжелой работы, а потому, что это решение неправильно... его гоняли всю жизнь! Гоняли старосты и старшины, заседатели и исправники, требуя подати; гоняли попы, требуя ругу, гоняла нужда и голод, гоняли морозы и жары, дожди и засухи; гоняла промерзшая земля и злая тайга!.. О каких это праведниках говорит Тойон? Если о тех, что жили... в богатых хоромах, то Макар их знает... Глаза их ясны потому, что не проливали слез столько, сколько их пролил Макар, и лица их светлы, потому что обмыты духами... И если теперь он желает скрыть под землею свою мрачную и позорную фигуру, то в этом вина не его... А чья же?..—Этого он не знает... Но он знает одно, что в сердце его истощилось терпение.

lib.pushkinskijdom.ru

Резкая контрастность картин сказывается во всем. Чертам христианского благообразия Терехи противопоставляются черты первобытной грубости, детской хитрости и лукавства Макара, недоверчивое и враждебное отношение его к небесным тойонам так же, как и к земным. Вместо мотива страдания, искупающего Терехины грехи, в аргументации Короленко главным оправданием жизни его героя являются бесконечный, всепоглощающий труд, посредством которого созданы все ценности на земле, и «надежда», в которой залог его возрождения. Вместо робости и смирения, трепета перед «высшим судом» — гневная речь отчаявшегося в возможности добиться справедливости Макара и его грозное предупреждение о том, что терпение его уже иссякло (образ героя, готовящегося развеять, как мякину, всех «праведников», — в черновой редакции).

Христианской символике «праведного суда» и слащавым, иконописным образам «небесного начальства» у Засодимского Короленко резко противопоставляет картину классового, «неправедного» суда и фигуры небесных тойонов, напоминающих земных тойонов — исправников и заседателей.

В своем воображении темный и забитый, но не смирившийся до конца Макар переносит в картину загробного суда реальные классовые отношения окружающей его жизни. Бог оказывается для него лишь очередным тойоном, которого надо надуть, провести и который со своей стороны не знает пощады к бедному чалганцу.

Хотя писатель и заставляет в конце концов бога-Тойона признать Макара правым, но, как подчеркивает он, случилось это лишь вследствие угроз чалганца, его гневных обвинений. Таким образом, полемизируя в лице Вологдина, идеализировавшего патриархально-христианские настроения наиболее отсталых крестьянских масс, с повернувшими в 80-е годы на путь примирения с существующим строем народниками, Короленко противопоставляет их юродивой проповеди веру в грядущее пробуждение классового самосознания народа, терпение которого готово истощиться, уступив место гневу и ненависти.

Внешняя жанровая форма «Сна Макара» — «святочный рассказ», что как будто позволяет сопоставлять его с многочисленными аналогичными произведениями 80—900-х годов, заполнявшими страницы журналов и газет, начиная с «Осколков» Н. А. Лейкина и кончая «Нивой» А. Ф. Маркса и другими архибуржуазными и прямо реакционными изданиями.

Это были сентиментально-христианские, как правило, буржуазно-лицемерные писания для «народа», а вернее — для нищелюбивых мещан и филантропов-купцов, психологии которых были не чужды и широкие слои либеральной интеллигенции. Традиционные сусальные образы трудолюбивых, верующих, но по недоразумению бедных Никит и Иванов, которым в «святую ночь» нежданно-негаданно приваливает счастье в вознаграждение за их «смиренную» и «трезвую» жизнь, обычная при этом христианская «лирика» и ложный пафос покаяния какого-нибудь «возродившегося» мироеда, несложная композиция, в основе которой лежит «чудесный» поворот в судьбе персонажей, — вот все мотивы, исчерпывающие «содержание» и «художественное построение» подобных произведений, если можно говорить о том и другом применительно к этой литературной макулатуре. Было бы трудно оправдать даже целями литературно-политической полемики хотя бы внешнее сближение формы «Сна Макара» с этими отбросами литературного мира, если бы «святочный рассказ» не утвердился в своей пародийной или политически-агитационной функции в демократической литературе 70—80-х годов и особенно в народнической литературе. В этом плане «святочный рассказ» с его

lib.pushkinskijdom.ru

подчас фантастической стихией и фольклорными реминисценциями близко смыкается с народнической агитационной сказкой, занимавшей значительное место как в легальной (в «толстых» журналах), так и в «подпольной» печати. «Терехин сон» Вологдина, таким образом, не составляет исключения. Несомненно, Короленко имел в виду эту жанровую линию литературного развития, когда избрал форму для своего рассказа. Не пытаясь сколько-нибудь исчерпать содержание поставленного вопроса, остановимся лишь на некоторых его сторонах.[18]

В поэтике «святочного рассказа» демократической и особенно народнической литературы важную идейно-композиционную роль играет, как правило, сон героя, развертывающий по большей части картину мира, преображенного под социально-политическим углом зрения автора. Удобная по цензурным и литературным соображениям (как картина ожидаемого, но пока еще не существующего) форма сна служила выражением программных «чаяний и ожиданий», способом изложения социально-утопических взглядов. Его социально-пропагандистская функция очевидна: «сон» в наглядных образах должен был воспроизвести те формы жизни, во имя которых велась политическая борьба, дать читателям из народа представление о цели революционного движения, вооружить их лозунгами этого движения. Генетически эта традиция социально-политического использования формы сна восходит еще к известному эпизоду в главе «Спасская Полесть» книги А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву», где беспощадное разоблачение самодержавия сочетается с критической оценкой реформаторских попыток «открыть глаза» властителю. Великий революционный демократ Н. Г. Чернышевский в четырех снах Веры Павловны («Что делать?») развернул широкую этико-философскую, социально-экономическую и политическую программную картину социалистического будущего, утопизм которой не мог заслонить гениальных догадок и провидений многих черт коммунистического строя. Писатели-народники пытались наследовать и освоить эту традицию, но не могли во многом не исказить ее, подобно всему их восприятию революционно-демократического «наследства».

Традиции революционно-пропагандистского романа Чернышевского у народников осложнены и искажены грузом их утопических ошибок, а в картинах будущего, которые они пытались иногда нарисовать, мелькали черты идеализированной дореформенной российской действительности; вместо будущего оказывалось подчас подсахаренное прошлое. Дар исторического предвидения, характерный для революционных демократов, был ими утерян. Щедрин, указывая на ограниченность западных социалистов-утопистов, видел их ошибку в том, что они стояли «почти исключительно на почве психологической» и полагали, что «человек сам собой, независимо от внешней природы и ее тайн, при помощи одной доброй воли, может создать свое конечное благополучие». Утописты, «так сказать, усчитывали будущее, уснащая его мельчайшими подробностями».

Щедрин приводит комический пример подобного «усчитывания будущего»: «Фурье провидел ненужных анти-львов и анти-акул и не провидел ни железных дорог, ни телеграфа, ни телефона, которые несравненно радикальнее влияют на ход человеческого развития, нежели антильвы».[19]

---

[18] Применительно к пропагандистской и сатирической сказке этот вопрос рассматривается в работе В. А. Десницкого «Н. Щедрин в восьмидесятые годы» (в книге: В. А. Десницкий. На литературные темы, кн. 2. ГИХЛ, Л., 1936, стр. 489—504).

[19] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XVI, ГИХЛ, М., 1937, стр. 445—446.

lib.pushkinskijdom.ru

Не вызывает сомнения, что это высказывание, относящееся к 80-м годам, в равной степени направлено против народнической способности к «провидению», прямо опиравшемуся на порочный фундамент субъективной социологии и известный лозунг одного из ее творцов Н. К. Михайловского: «Социология должна начать с некоторой утопии».[20]

Народническая «прибавка» к наследству 60-х годов в революционной беллетристике агитационного назначения особенно наглядно сказалась в разработке мотива сна-«провидения». В «Сказке о копейке» С. М. Степняка-Кравчинского вещий сон мужика представляет собой ряд картин, складывающихся в традиционную народническую утопию. Убежавший от насилий попа, барина и губернатора мужик видит во сне, как из расступившейся скалы выходит «высокий старик с седой, как снег, бородой и большим деревянным крестом на груди».

С помощью сказочной птицы-могол они совершают полет в «самую бедную область земли обетованной». Эта взыскуемая народническим сердцем страна будущего оказывается фантастической, идеализированной дореформенной крестьянской Русью, где не видно ни городов, ни промышленности, ни торговли, а крестьяне «сообща» пашут землю, принадлежащую «обществу». Мужики этой народнической страны Утопии владеют всем и живут «в большой семье без раздела». Вещий поводырь сказки, который поразительно напоминает «мирского» старичка, из тех, которые заправляли «обществом» и за ведро водки вершили все дела так, как это нужно было кулакам, притчами объясняет растерявшемуся герою сказки выгодность «артельного» образа жизни. Далее рисуется еще более нелепая картина натурального обмена товаров между «обществами», уводящая уже к доисторическим временам. Этим наивным путем народники мечтали избавиться от капиталистического товарно-денежного хозяйства и связанной с ним эксплуатации народа. И, наконец, старец показывает своему спутнику нечто похожее на народное «вече» или «мирской сход», где «все миром делается».

Нетрудно убедиться, что перед нами образный катехизис народнических верований и учений, приспособляемых к пониманию патриархальных масс. Такую же роль играет в «Терехином сне» Вологдина картина райского блаженства, где также все живут «большой семьей», владеют и трудятся «артелью», «по-божецки». При этом пропагандистское задание заставляет предельно стилизовать произведения под народный сказочный эпос, в котором народники-писатели, проходя мимо его социального содержания, ориентируются главным образом на условно-поэтическую форму в ее архаике и застывших формулах. Даже революционер-семидесятник С. М. Кравчинский в своих пропагандистских сказках не избежал общего всей этой народнической литературе идеализирования народных суеверий и религиозных предрассудков.

Недаром и сами призывы к революционному пробуждению облекаются писателем в архаическо-церковные формы: «Пусть каждый поклянется принять мучения и смерть за братьев своих, как принимали апостолы!!..» «Тогда-то настанет на земле царство божие, царство правды и любви, и не будет на ней плача, ни болезни, ни скорбей, ни страданий».

В числе идейных «учителей» народников можно было встретить не только буржуазных философов Спенсера, Конта и др., но даже проповедников «христианского социализма» вроде Ламеннэ. Так было и с Кравчинским. Личный друг Кравчинского, известный анархист Петр Кропот-

[20] Н. К. Михайловский, Сочинения, т. III, СПб., 1881, стр. 155.

lib.pushkinskijdom.ru

кин, прямо указывает на работы Ламеннэ как на один из идейных и стилевых источников его пропагандистских сказок 70-х годов.[21]

Попытка втиснуть курс народнической политэкономии в фольклорно-архаические и библейские формы приводила к необычайной стилистической разноголосице, лишая эти произведения всякой художественности и сводя их «народность» к механической стилизации. То в них звучит революционная патетика, обращенная к прогрессивной интеллигенции: «...уже занимается заря и скоро разгонит кромешную тьму зла и неправды... Тучи застилают грядущее солнце — великую грозу предвещают они». То раздаются апокалипсические пророчества: «Злой и неправый затрепещет, реки потекут кровавой водой... Горе вам, пресыщенные ныне, ибо взалчете! Горе вам, смеющиеся ныне, ибо восплачете и возрыдаете!» То возникает библейская притча, поясняющая то или иное положение народнической политэкономии. То ощущаются интонации народной бытовой сказки или животного эпоса.

Распад художественного целого как результат глубокой противоречивости и беспочвенности идейных оснований народнической беллетристики чутко уловил И. С. Тургенев, писавший о стиле пропагандистских сказок Кравчинского П. Л. Лаврову 9 апреля 1875 года: «Автор человек с талантом, владеет языком — и весь его труд согрет жаром молодости и убеждения. Но тон не выдержан. — Автор не дал себе ясного отчета — для кого он пишет — для какого именно слоя читающей публики? — Последствием этого сбивчивость и неровность изложения. — То для народа писано, то для более — если не образованного, — так более литературного слоя».[22] В еще большей степени разностильность проявляется у Засодимского, причем у эволюционизирующего в сторону либерализма и толстовства автора «Терехина сна» исчезают всякие революционные интонации. Впрочем, у «полинявшего» народника уже нет веры в то, что его мечтания могут когда-нибудь осуществиться. Сон Терентия кончается прозаической бытовой сценкой пробуждения в холодной избе среди прежней нищеты и горя. «Прости-прощай, Терехин рай!» — меланхолически заканчивает автор свой рассказ. Элегический вздох по уходящему в прошлое идеалу жизни «по-божецки» — такова идейная позиция либерального литературного народничества 80-х годов.

Пропагандистская народническая сказка резко отличалась от сказок-сатир Салтыкова-Щедрина «святочного» характера — «Христова ночь» и «Рождественская сказка», где евангельские мотивы используются в пародийных целях, а тема «загробного суда» раскрывается как грядущее грозное торжество ныне «слабых». «Знайте же, — обращается великий революционер-демократ к народным массам, — хотя никто не провидит вперед, когда пробьет ваш час, но он уже приближается. Пробьет этот желанный час, и явится свет, которого не победит тьма. И вы свергнете с себя иго тоски, горя и нужды, которое удручает вас».[23]

Не ставя перед собой целей политической сатиры, Короленко в своем «святочном рассказе» с его сном и сказочно-пророческими мотивами следует щедринской традиции и ориентируется на революционную интеллигенцию и демократического читателя. Отличаясь и в идейном, и в стилевом плане от разработки сказочных мотивов «вещего сна» в революционной народнической пропагандистской беллетристике 70-х годов, «Сон Макара» прямо противостоит либерально-народнической сказке. Любо-

[21] П. Кропоткин. Записки революционера, т. I. М., 1929, стр. 349.
[22] «Былое», 1906, № 2, стр. 217.
[23] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XVI, стр. 233.

lib.pushkinskijdom.ru

пытно, что в двух черновых набросках окончания «Сна Макара» Короленко также рисовал пробуждение героя после его ночных грез, но в иных красках, чем Засодимский.

Сопоставление картин торжества и возмездия во сне с жалкой голодной жизнью после пробуждения заставляет Макара осознать весь ужас своего существования, задуматься над смыслом сна. В одном отрывке Макар после тяжелого пробуждения льет «горькие слезы о том, что он жив, что он не умер действительно».[24] В другом — он отправляется к попу Никанору и дьячку с просьбой растолковать заставивший его задуматься сон. За полбезмена масла дьячок растолковал ему, что этот сон «к лисице». Но автор многозначительно добавляет: «... его сомнения не рассеялись. Он думал, что едва ли этот сон — к лисице».[25]

Но даже и эти окончания, переводящие действие в реальный план и говорящие о просыпающейся народной мысли, не удовлетворили писателя. Можно предположить, что, отказавшись от таких окончаний, он еще раз сознательно отталкивался даже от внешнего сюжетного сходства финала рассказа с концом «Терехина сна».

Вместо утопических фантазий народников, составляющих содержание «сна» в их «святочных рассказах» и пропагандистской сказке, у Короленко — несомненная политическая аллегория, символически рисующая грядущий народный суд и готовящуюся расправу над притеснителями.

В противоположность народнической утопии, идя вслед за Щедриным, художник-реалист не пытается «усчитывать будущее», «уснащая его мельчайшими подробностями», так как он не верит в то, что человек независимо от хода исторических событий и реальных общественных условий, «при помощи одной доброй воли может создать свое конечное благополучие». Правда, Короленко еще в меньшей степени, чем Щедрин, видел конкретные пути революционного преобразования действительности. Но для первой половины 80-х годов в этом сказывалась лишь историческая ограниченность писателя. Поэтому путь общественно-политической аллегории, который Короленко избирает с большим художественным тактом, является единственно возможным для современной ему литературы, когда она, не покидая реальной почвы, пытается заглянуть в будущее.

[24] В. Г. Короленко. Сибирские очерки и рассказы, часть I. Гослитиздат, 1946, стр. 484.

[25] Там же, стр. 487.

lib.pushkinskijdom.ru

К ДИСКУССИИ О СОВРЕМЕННОМ ФОЛЬКЛОРЕ

В сентябре с. г. в Киеве состоится всесоюзное совещание по проблемам современного народного творчества. Публикуя в связи с этим в порядке обсуждения выступления фольклористов, редакция журнала «Русская литература» предполагает в дальнейшем подвести итоги дискуссии и совещания.

В. ВАСИЛЕНКО
(Барнаул)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ФОЛЬКЛОР

В нашей науке почему-то принято называть художественной самодеятельностью только современную, советскую непрофессиональную форму организации художественного творчества. В результате этого создалось ложное представление, будто до Великой Октябрьской социалистической революции «художественной самодеятельности» у русского народа не было, что она появилась в советское время и прямого отношения к фольклору не имеет. Так новые, советские формы народной художественной самодеятельности фактически выпали из сферы научных наблюдений и только в последние годы начали привлекать внимание ученых.

На наш взгляд, термин «художественная самодеятельность» следует распространить и на все старинные формы организации народа в процессе художественного творчества. Народ в течение столетий в часы досуга, в процессе труда и в дни торжества сам организовывал свою художественную деятельность и вырабатывал такие формы, как хороводы, вечерки, ряжения, семейные хороводные капеллы, драматические действа, свадьбы и др. Это была подлинно народная самодеятельность, которая в силу сложившихся тогда социальных условий не получала государственного признания и развивалась почти исключительно только в рамках семейно-бытового уклада.

Многих смущает такое расширение понятия художественной самодеятельности. Как же можно называть одинаково и обрядовое творчество наших предков и сознательную самоорганизацию художественной деятельности народа в условиях социализма? Думается, что это сомнение не имеет основания. Ведь мы же без всякого смущения относим к художественной прозе и Житие Алексея, человека божьего, и «Жизнь Клима Самгина», к одной жанровой группе относим и Повесть о Горе-Злочастии и «Повесть о настоящем человеке». Нам это представляется нормальным, потому что мы признаем историческую изменяемость самих форм в искусстве. И только художественная самодеятельность по какому-то странному стечению обстоятельств остается вне этого научного признания. Поэтому почти вся литература, посвященная современной художественной самодеятельности, носит описательно-методический характер. Историко-теоретических работ по этому вопросу нет.

Объединяя одним термином все формы непрофессиональной организации художественных занятий народа, мы этим не отрицаем их исторической обусловленности и изменяемости, их видовых и родовых различий. Мы только хотим подчеркнуть наличие некоторой общности формы существования фольклора на различных этапах его исторического развития. Взять хотя бы традиционную народную свадьбу. Непременной составной ее частью был хор девушек под руководством старшей подружки невесты. Управление хором осуществлялось почти исключительно только голосом запевалы. И нередко было так, что в пределах одной деревни или села на разных свадьбах выступал один и тот же хор девушек. Разве такой хор не являлся подлинной хоровой самодеятельностью? То же можно сказать и о старинных хороводах, и о народно-драматических представлениях, и др.

Нас поражает удивительная организованность во всей системе старинной художественной самодеятельности народа. Казалось бы, именно отсутствие спе-

lib.pushkinskijdom.ru

циально подготовленных организаторов должно было создать стихийность в художественной деятельности народа, однако этой стихийности мы не наблюдаем. В свадьбах, вечерках, хороводах, песнях и играх на посиделках всегда соблюдался строжайший порядок. Организационные формы традиционного фольклора явились не только предысторией, но и основой для развития нашей современной художественной самодеятельности.

Советское государство обеспечило все необходимые материальные условия для развития художественной народной самодеятельности. Массовая сеть клубов, изб-читален, театров, стадионов и т. п. вывела художественную самодеятельность из семейно-бытовой сферы на широкую общественную арену и тем расширила возможность художественного взаимообмена и выявления художественных талантов.

Нас могут упрекнуть в том, что мы выдвинули на первый план организационную сторону в народной самодеятельности, а поэтическую традицию оставили в стороне. Но это сделано сознательно. Если мы признаем, что современная художественная самодеятельность организационно вырастает из традиционного фольклора, то мы должны также признать, что она является основной сферой народно-поэтического творчества нашей эпохи. А следовательно, она должна быть главным предметом изучения советской фольклористики. Этим самым будет снят вопрос об угасании фольклора. Если же мы не признаем художественную самодеятельность прямой наследницей традиционного фольклора и оставим ее вне поля зрения фольклористики, то мы по-прежнему только будем произносить декларации о расцвете народно-поэтического творчества в советскую эпоху, а в доказательство приводить частушку да пословицу, пословицу да частушку.

Я разделяю точку зрения, согласно которой новой художественной самодеятельности, зародившейся еще в годы гражданской войны, принадлежит ведущая роль в развитии фольклора советской эпохи.[1]

За последние 3—4 года эта точка зрения уже получила формальное признание у многих фольклористов. Она нашла свое место в вузовских программах по устному народному творчеству, отразилась в учебных пособиях по фольклору, она провозглашается почти на всех совещаниях по современному народно-поэтическому творчеству. К этой точке зрения фактически подходят и участники дискуссии, выступившие в 12-м номере журнала «Вопросы литературы» за 1959 год, — В. Аникин и Г. Самарин. А если бы П. Ухов в том же номере журнала довел до конца свою мысль о том, кто и как сочиняет частушки, он непременно бы показал, что в наше время частушки сочиняют главным образом участники коллективов художественной самодеятельности.

Композитор С. Аксюк еще 10 лет назад заметил, что современная народная песня чаще всего зарождается в хоровых коллективах или у отдельных участников музыкальной самодеятельности и что это существенно меняет не только географию фольклорных поисков, но и требует новых принципов собирания песен.[2]

На первой научной конференции по изучению фольклора народов Сибири и Дальнего Востока, состоявшейся в Улан-Удэ в декабре 1959 года, В. М. Сидельников уделил внимание художественной самодеятельности как одной из самых массовых форм проявления художественного таланта советского народа.

К сожалению, подобные признания носят сугубо декларативный характер. По-прежнему художественной самодеятельностью ведают дома народного творчества, а специальные научные центры занимаются лишь традиционными формами фольклора. Вот почему у нас во сто крат легче получить ученую степень за повторение того, что сказал, например, В. Г. Белинский о фольклоре, или за разыскание какой-нибудь реликвии из затерявшегося в веках былинного сюжета, чем за исследование художественной деятельности миллионов советских людей. Думается, что в изучении современной художественной самодеятельности большую помощь нам окажут дома народного творчества. Но для этого нужно Всесоюзный дом народного творчества в Москве, располагающий богатейшим фактическим материалом, превратить в специальный научный центр по изучению истории и теории художественной самодеятельности.

Художественная деятельность народа — это почва, порождающая разные виды искусства и питающая их своими живительными соками, хотя в художественном совершенстве она может значительно уступать профессиональному искусству. Непосредственно из фольклора в свое время выросли профессиональная музыка, театральное искусство, литература. Как потомки в своем развитии должны идти дальше своих предков, так рожденные фольклором искусства в художественном отношении должны быть совершеннее своего родителя.

[1] А. Д. Соймонов. К вопросу о периодизации русского народного поэтического творчества советской эпохи. В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, т. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956.

[2] С. Аксюк. Заметки о современной народной песне. «Советская музыка», 1950, № 11, стр. 58.

lib.pushkinskijdom.ru

В самом деле, какие устно-поэтические произведения XIX века можно поставить рядом с «Героем нашего времени» Лермонтова, с поэмами Пушкина, с поэзией Некрасова, романами Л. Толстого, творчеством Чехова?

Наша современная художественная самодеятельность сохранила за собою ту самую функцию, которую ранее играл фольклор. Непосредственно из хоровой самодеятельности выросли все наши профессиональные народные хоры и ансамбли. Мне известно, что кемеровский фольклорист Ф. С. Мальцев собрал интересный материал о роли художественной самодеятельности Кузбасса в развитии советского театра.

Если мы согласимся, что наука должна заниматься не только вершинами поэтического древа, но и его корнями, то бесплодные споры о превосходстве одного предмета науки над другим возникать не будут. Дело ведь не в том, что выше и что ниже, а в том, какую общественно-художественную функцию выполняют профессиональное искусство и фольклор.

Что же касается поэтической формы создаваемых и исполняемых в художественной самодеятельности произведений, то она далеко выходит за рамки традиционной фольклорной поэтики. В. Аникин прав, что в наше время почти весь традиционный фольклор является культурным наследством.[3]

Но вряд ли можно согласиться с В. Аникиным в том, что фольклористика в равной мере должна заниматься всеми видами массового народного творчества. Объединив заранее фольклористику и литературоведение в одну науку, В. Аникин пошел по пути исключения принципа коллективности из понятия массовости. Индивидуальные опыты в области писательского труда отнесены им к массовому народному творчеству ввиду их многочисленности. Однако вряд ли наша советская фольклористика должна заниматься исследованием литературного сырья.

Мне думается, что из этого материала фольклористику может интересовать только то, что вошло в повседневный художественный быт какой-то группы людей. Такие случаи встречаются во многих коллективах художественной самодеятельности. Приведу один из них.

В 1950 году работник Крутинского районного радиоузла Омской области И. Беляков написал текст стихотворения в расчете на песенное его исполнение местным хором. Текст был написан в чисто литературной форме.

От сибирских просторных колхозных полей,
Где Иртыш голубеет родимый,
Долети, эта песня советских людей,
До столичных кремлевских рубинов.

И в какую ты даль наших нив ни зайдешь,
И куда бы твой взор ни стремился,
Колосится повсюду высокая рожь
И волнуется морем пшеница.

Мы поем о великой победе труда,
О несметных богатствах Сибири,
О колхозных полях, о зеленых лугах,
О свободном пути к изобилью.

От советской Сибири, растущей в труде,
Где Иртыш серебрится родимый,
Долети, эта песня советских людей,
До столичных кремлевских рубинов.

Пожилые хористки подобрали протяжную мелодию, разучили песню в своем хоре и стали ее исполнять:

Ой да от сибир‹ы›ских простор‹ы›ных колхоз‹ы›ных полей,
Эх‹ы› да колхоз‹ы›ных и да полей,
Ой да где Иртыш‹и›, ой да где Иртыш‹ы› голубеет,
Ой и да роди..., ой и да родимый, да родимый,
Ой до... долети ты, песня советских людей,
Ой да.., да совет‹ы›ских‹ы› да людей,
Ой до.., до столи.., до столич‹н›ых кремлевских,
Ох‹ы› до руби.., ох‹ы› до рубинов.[4]

[3] В. Аникин. Виды современного массового народного творчества. «Вопросы литературы», 1959, № 12, стр. 161.

[4] А. В. Пешехонова. Крутинский хор русской народной песни. Омск, 1952, стр. 22—23.

lib.pushkinskijdom.ru

В 1952 году эта песня попала в профессиональный Омский народный хор. Здесь песня подверглась дальнейшей переработке. В новом варианте песня вернулась в свой район и пошла по коллективам художественной самодеятельности, а в 1953 году Омским русским народным хором она исполнялась в Москве и концертных залах Бухареста.

В таких случаях для фольклориста основным объектом исследования должен быть не первоначальный литературный текст, а результат коллективного к нему отношения. Первоначальный текст может интересовать фольклориста лишь как предыстория произведения.

Точно так же следует относиться и к произведениям отдельных сказителей, как бы ни были они удачны. Сами по себе они еще не предмет изучения фольклористики. Они могут привлекаться ею лишь тогда, когда они восприняты тем или иным коллективом, средой.

Есть еще одно возражение против положений статьи В. Аникина. В ней не дано определения понятию массовости. К массовым видам народного творчества автор относит частушки, пословицы, произведения отдельных сказителей, полуфольклорные-полулитературные произведения и непрофессиональное литературное сырье. Остается совершенно неясным, почему создание сказителя получает сразу определение «массового», а «Поднятая целина» М. Шолохова не может быть отнесена к массовым произведениям.

Определение предмета нашей фольклористики, предложенное В. Аникиным, не облегчает, а затрудняет решение вопросов изучения современного народного творчества.

Н. ГАГЕП-ТОРН
(Ленинград)

СОВРЕМЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР И ЛИТЕРАТУРА

Продолжает ли фольклор развиваться в социалистическом обществе, или он бытует лишь как рудимент прошлого? Если фольклор живет и развивается в эпоху всеобщей грамотности, в чем его отличие от литературы? Существует ли у фольклористики своя методика, или она лишь часть литературоведения? Несколько лет назад на эту тему велась дискуссия, но все эти вопросы так и остались неразрешенными. А между тем жизнь требует их разрешения.

В истории фольклористики можно отметить два этапа. На первом она развивалась в теснейшей связи с этнографией. Народное творчество изучалось как проявление народной культуры и мировоззрения. Народ представлялся как нечто отличное «от образованных классов», по выражению Белинского. Под фольклором понималась «народная культура» в отличие от культуры, создававшейся интеллигенцией.

На втором этапе фольклористика, отойдя от этнографии, сомкнулась с литературоведением, но и при этом больше внимания обращалось на то, что отличает фольклор и литературу по их идейному содержанию и форме, чем на общие черты. По отношению к классовому обществу это было оправданно.

Создание бесклассового общества в нашей стране, рост единой советской культуры все больше и больше стирают идеологическую грань между фольклором и литературой. Вместе с тем все больше и больше становится неясным отличие фольклора от литературы. Неясным и двойственным стал самый термин «народное творчество».

В академических «Очерках русского народнопоэтического творчества советской эпохи» термин «народное творчество» употреблен в значении творчества крестьян и рабочих.[1] Но в наше время термин «народный» приобретает и другой смысл: мы говорим о народном искусстве, подразумевая и индивидуальное, профессиональное творчество, если оно прогрессивно по своей идейной направленности, демократично по форме, а по художественности может быть образцом национальной культуры.

На совещании по фольклору, состоявшемся в Москве летом 1954 года, под «народным творчеством» (в смысле фольклор) понималось искусство «высокоидейное и художественно ценное». Но этими качествами в полной мере обладают и лучшие произведения советской литературы, так что это не может служить отличительным признаком фольклора.

---

[1] Очерки русского народнопоэтического творчества советской эпохи. Под ред. А. М. Астаховой, И. П. Дмитракова и А. Н. Лозановой. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952.

lib.pushkinskijdom.ru

Литература тоже ставит своей задачей давать высокоидейные, высокохудожественные, широко популярные произведения. В чем же в таком случае отличие современного фольклора от литературы?

Делались попытки определить принадлежность произведения к фольклору по форме. М. П. Штокмар утверждал, что важнейшим признаком фольклорного произведения служит его принадлежность к художественной традиции древних устных произведений: «Именно принадлежность к этой традиции определяет специфику фольклора, и она, а не внешние, более или менее случайные и обманчивые признаки (сословная номенклатура, наличие вариантов, степень литературной «умелости» и т. д.), должна служить критерием для разграничения литературы и фольклора».[2]

В 20-е годы труды Б. М. и Ю. М. Соколовых и М. К. Азадовского призывали советских фольклористов следить за живым развитием фольклора во всех его жанрах. Эти исследователи, как и М. П. Штокмар, считали обязательным признаком фольклора традиционную форму произведения. Одно время советские фольклористы усиленно изучали, как в старые формы вливается новое содержание: в стиле былин создаются «новины». Развивая традицию, возникшую еще во времена Рыбникова и Гильфердинга, фольклористы пользовались литературоведческим методом: записывая произведения по сказителям, певцам, ашугам, изучали биографии этих исполнителей, их социальную среду, мировоззрение, принадлежность к определенной школе, социальную направленность, т. е. делали все то, что делает литературовед, исследуя творчество отдельного писателя. Изучая творчество сказителей, фольклористы одновременно из самых лучших побуждений стремились работать вместе с ними, а иногда и совместно создавать произведения. Это порой приводило к созданию произведений, стилизованных «под фольклор».

Встал вопрос: какова же ценность этих произведений? Стоит ли заниматься ими? Что несет с собой нарочитое, искусственное сохранение традиционной формы? Пришлось убедиться: оно приводит к появлению макулатуры. Это беспощадно вскрыла статья Н. П. Леонтьева «Волхвование и шаманство».[3] Н. П. Леонтьев резко и умно раскритиковал путь, которым шло большинство фольклористов, собирая современную народную поэзию. С этой критикой пришлось согласиться. Но выводы автора о том, что современного фольклора не существует, вызвали острые дискуссии в научных собраниях и в печати.

В. С. Бахтин присоединился к основной мысли Н. П. Леонтьева, что фольклор — отмирающая форма искусства. В статье «О некоторых проблемах фольклористики»[4] он поставил под сомнение самое необходимость для фольклористики заниматься современным фольклором, считая, что такого фольклора не существует. «Расцвет личности в условиях социалистического повышения материального и культурного уровня жизни, в условиях всеобщей грамотности, — писал он, — привел к невиданному росту творческих сил народа, но направляются эти силы не только в привычных традиционных формах, а в новой форме. Новое творчество народа, несмотря на отражение в нем мыслей и чувств коллектива, по преимуществу творчество индивидуальное (не народное творчество)».[5] С точки зрения В. С. Бахтина, между современным фольклором и литературой нет принципиального различия.

Но большинство исследователей не признает отмирания фольклора и пытается выработать определенные принципы, помогающие отличить его от литературы.

В. И. Чичеров в ряде статей выдвигал в качестве основного признака фольклора коллективность творчества, считая остальные признаки — изустность, варианты, массовость распространения и т. д. — вытекающими из коллективности.

А. Н. Нечаев и Н. В. Рыбакова в дискуссии, развернувшейся на страницах «Нового мира» (1954, № 8), считали характерной чертой фольклора его устность, указывая, что не следует путать устность создания с устностью исполнения, которая, по их мнению, и является основным признаком фольклора как вида искусства.

С. Василенок в статье «За передовую науку о народном поэтическом творчестве»[6] предложил считать отличительным признаком литературы профессионализм: то, что создано профессионалами, — литература, творчество широких масс в самодеятельных кружках — народное творчество. Студентов, изучающих фольклор, он предлагал воспитывать как «массовых литературных деятелей», руководящих этим непрофессиональным творчеством. Народное творчество, по С. Василенку, есть, так сказать, несовершенная литература.

---

[2] М. П. Штокмар. Исследования в области русского народного стихосложения. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 410.

[3] «Новый мир», 1953, № 8.

[4] «Советская этнография», 1953, № 2.

[5] Там же, стр. 154.

[6] «Новый мир», 1954, № 8.

lib.pushkinskijdom.ru

Высказывались и другие точки зрения. Но, к сожалению, так и не появилось четкой формулировки, в чем же отличие фольклора от литературы.

Редакция «Нового мира», подводя итоги дискуссии, заявила, что признак устности явно устарел, а признак коллективности творчества, выдвигаемый в качестве основного В. И. Чичеровым, аргументирован неубедительно.

Можно ли сводить отличие фольклора от литературы к тому, что первый создается неквалифицированными, а вторая — квалифицированными мастерами? Думаю, что такая постановка вопроса могла бы привести только к тому, что фольклор стал бы снова рассматриваться как «низшая форма» литературы, от чего наука давно уже отказалась.

Нечеткость представлений о разнице между фольклором и литературой давала право Н. П. Леонтьеву спросить: «По каким признакам можно отличить о б ы ч н у ю советскую песню от н а р о д н о й песни? Кем же стану я, рядовой советский человек, если я в меру своих способностей сочиню песню? Акыном? Ашугом? Сказителем? И куда прикажет отнести доктор В. Сидельников все современные художественные произведения, созданные не устно, а при посредстве бумаги и пера?»[7]

Фольклор и литература и теперь остаются принципиально разными видами искусства. Только разницу эту надо искать уже не в идейном содержании и не в форме, а также не в том, что одно — коллективное, а другое — индивидуальное, одно — непрофессиональное, а другое — профессиональное, одно — устное, а другое — письменное творчество.

В социалистическом государстве не осталось двух классово различных культур. Весь народ стал грамотным, книга вошла в жизнь масс, и устность создания отнюдь не обязательное условие фольклорности. Но думаю, что Н. А. Нечаев и Н. В. Рыбакова правильно наметили разницу между устностью создания, являвшейся следствием неграмотности, и изустностью исполнения, обусловленной самой природой фольклора как особого вида искусства, отличного от литературы.

Всеобщая грамотность и доступность массам литературы отнюдь не исключают возможности создания фольклора как особого типа искусства. Всеобщая грамотность не означает, что книга монополизировала потребность человека в художественном образе: остается потребность в непосредственном, изустном воздействии образа в коллективе. Она особенно сильна у народных масс: у них глубже коллективность восприятия художественных образов; коллективные трудовые процессы усиливают потребность непосредственного художественного общения. Непосредственность общения вызывает то, что образ передается не только словом, но и мимикой, жестом, интонацией, ритмом. При этом сам творческий акт не ограничивается исполнением однажды созданного или написанного, а делается повторным, многократным. Вот почему исполнение фольклорного произведения — это не то, что чтение вслух.

При устном творчестве образ, переданный интонацией, мимикой, жестом, мелодией, вызывает немедленную ответную реакцию аудитории и держится именно на ней: собиратели фольклора не раз отмечали, что одна и та же сказка, былина или песня по-разному исполняются в разной аудитории. Произведение фольклора не закреплено, его жизнь основана на общении и взаимодействии с коллективом; дана канва, по которой каждый раз вышивается новый узор, при активном (пусть даже «молчаливом») участии присутствующих. Это, по терминологии А. А. Нечаева и Н. В. Рыбаковой, и есть «изустность исполнения» как требование вида искусства, отличающегося от литературы. Но самый термин нельзя признать точным. Поэтому он и не удовлетворил многих.

Мне бы хотелось сформулировать так: фольклорным является такое произведение искусства, существование которого предполагает многократный творческий акт; оно рассчитано на взаимодействие, возникающее при общении людей; оно использует разные приемы художественного воздействия, а не одно только слово.

Существование этой формы искусства обусловлено не неграмотностью масс, а потребностью коллектива в общении, стремлением активно участвовать в создании художественных ценностей. Произведение может переходить из литературы в фольклор и из фольклора в литературу, качественно меняясь как вид искусства. Мы знаем много таких случаев. Литературное произведение может фольклоризироваться, т. е. дополнять воздействие словом другими видами эмоционального воздействия. Это значит, что изменилась не просто форма существования, но и форма воздействия.

Фольклорные произведения могут стать литературой, как стали литературой классические русские сказки, изучаемые в школе по книге. Но каждый собиратель знает, что записанная былина, сказка, песня, частушка теряет половину своей прелести. Иногда собиратель приходит в недоумение: что случилось? Записывал сказку, она была великолепна. Перечел записанное: исчезло что-то самое важное. Это — интонация исполнителя, его жест, ответная реакция аудитории. При отсут-

[7] «Новый мир», 1953, № 8, стр. 230.

lib.pushkinskijdom.ru

ствии их сказка, как птица с подрезанными крыльями, беспомощно ковыляет по книге, если только она не обработана писателем как литературное произведение. Литература возникла из потребности личности закрепить в слове мысль и образ. Фольклор возник из потребности коллектива принять непосредственное участие в жизни возникшего образа.

В классовом обществе литература была достоянием и формой общения почти исключительно образованных людей (это не мешало ей в лице лучших представителей быть народной, т. е. перерастать классовую идеологию и создавать общенародные и общечеловеческие художественные ценности). Но устное творчество в классовом обществе бытовало среди крестьян и рабочих не только потому, что они были лишены книги, но и потому, что они особенно остро чувствовали потребность активного художественного общения, коллективность сознания. В социалистическом обществе литература стала достоянием всех — каждый волен принять в ней участие. Но она не исчерпывает потребности в иных формах искусства, где слово неразрывно сочетается с музыкой, мимикой, жестом.

Могут сказать, что растут возможности общения писателя с аудиторией, кроме книги, — радио, выступления с эстрады и т. п. Возникает как бы своеобразная «фольклоризация» литературы, т. е. потребность писателя в непосредственном общении с аудиторией. Наша эпоха уничтожает «монополию печатного знака» как единственного средства общения между писателем и народом и потому расширяет возможности воздействия литературы.

Значит ли это, что два вида искусства — литература и фольклор — сольются? Надо полагать, что нет, ибо литературное произведение и фольклорное предполагают различные формы восприятия. Поясню свою мысль. С эстрады деревенского клуба поются частушки. Они не фольклор — кто бы их ни придумал — колхозник или профессионал-куплетист, изустно они созданы или написаны — до тех пор, пока их не восприняла активно, творчески окружающая среда. Они становятся фольклором лишь тогда, когда слетают с эстрады, распеваются в поле за работой, на улице, на вечеринке, когда они усвоены определенной группой как органически ей близкие и живут в этой социальной группе, продолжают в ней свое развитие независимо уже от воли создавшего их лица. С этой точки зрения надо, думается, подходить и к определению современного фольклора. Коль скоро все члены социалистического общества составляют народ, то фольклор — это особый вид искусства всех групп советского общества — и рабочих, и крестьян, и интеллигенции.

У студентов есть свои песни. Такие песни есть и у геологов, летчиков, моряков, шоферов... Они поют эти песни, отражающие их быт, их мысли и чувства, сидя у костров, стоя на вахте, отдыхая от полета. Это их современный фольклор. Они — тоже часть единого трудового народа, в их творчестве тоже можно проследить и отражение социальных процессов, и выражение эстетических взглядов и вкусов народа. При этом, разумеется, надо видеть разницу между общенародным фольклором и групповым фольклором, изучать закономерности перехода последнего в общенародный фольклор.

Мы подходим к необходимости определить разницу в методике изучения литературы и фольклора. Литературоведение обладает достаточно разработанной методикой. Фольклористика делала неустанные попытки воспользоваться методикой литературоведения. Думается, что «литературоведческие» установки привели фольклористику к ряду ошибок. Признав, что фольклор особый вид искусства, мы сможем легче разобраться в этих ошибках и определить методику фольклористики, отличную от литературоведческой.

Задача современной фольклористики, отличающая ее от литературоведения, — изучать не творчество одаренной личности, а творческие процессы в коллективах советского народа. При современном положении, когда в советском обществе нет двух сосуществующих, но разных классовых культур, за фольклористикой остается задача, сближающая ее больше с этнографией: изучать жизнь художественного произведения в социальной среде и степень участия всей среды в художественном творчестве. Но при этом фольклористика сохраняет свою специфику, поскольку она изучает эстетические формы этого процесса.

Это не означает, что фольклористика (как, впрочем, и литературоведение) может ограничиться изучением только художественно совершенных произведений. Дело не только в том, что само определение художественности фольклорных произведений часто бывает субъективным, но и в том, что для правильного осуществления задач эстетического воспитания трудящихся необходимо иметь полное представление об эстетических идеалах и вкусах народа.

lib.pushkinskijdom.ru

Л. ЕМЕЛЬЯНОВ
(Ленинград)

ЧЕМ ДОЛЖНА БЫТЬ ФОЛЬКЛОРИСТИКА?

Не утихают споры о фольклоре. Пишутся статьи, проходят совещания, обсуждаются итоги фольклорных экспедиций. Пересматриваются старые концепции (а порой упорно повторяются), привлекаются новые материалы и по-новому осмысливаются старые. И вся эта напряженная деятельность проникнута одним основным вопросом, пытливым и суровым «Како веруеши?» современной фольклористики — существует ли советский фольклор и если да, то каковы конкретные пути его развития?

После дискуссии 1953—1955 годов фольклористика лишилась большой части фактического материала, которым в прежние годы она подтверждала мысль о расцвете фольклора в нашу эпоху — ушли из научного оборота архаические жанры, столь долго создававшие иллюзию расцвета «советского былинного эпоса», «советской волшебной сказки» и т. п. Фольклористика рассталась с этими иллюзиями с легкостью, равной той категоричности, с которой раньше выдавала их за непреложную истину. После этой «оздоровительной операции» можно было ожидать, что результаты ее благотворно скажутся на общем состоянии фольклористической мысли. Можно было по крайней мере надеяться на то, что те методологические и методические установки, конкретным выражением которых и были все заблуждения относительно архаических жанров, будут отброшены вместе с этими жанрами. Однако этого не случилось. Беда, выгнанная в дверь, властно вломилась в окно. Уже в ходе самой дискуссии обнаружилось, что фольклористика отреклась лишь от известной части материала, а не от самой методики, приведшей ее к кризису. Дело в том, что за апологией архаических жанров стояла определенная методическая установка, в силу которой к новому материалу применялись критерии, выработанные при изучении старого фольклора, причем применялись чисто формальным образом, без учета природы сравниваемых явлений. Например, достаточно было обнаружить формальную преемственность между старым былинным эпосом и некоторыми опытами современного сказительства, чтобы перестать обращать внимание на разницу, которая в одном случае делала былину продуктом определенного исторического периода, а в другом — более или менее удачной стилизацией, не стоящей, однако, ни в какой связи с действительными путями развития народного сознания и народного творчества. Против этой установки и надо было бороться со всей последовательностью. Фольклористика же не нашла ничего лучшего, как, отвергнув архаические жанры, тут же провозгласить, что основными чертами советского фольклора остаются коллективность, устность, «шлифовка», т. е. признаки, связанные с природой старого фольклора. С помощью этой «триады» и доказывалось существование советского фольклора. Стоило воевать против архаических жанров, чтобы утверждать архаические признаки!

Сейчас, семь лет спустя, мы видим, что фольклористика продолжает анализировать факты, держа в уме все те же критерии, выработанные на материале старого фольклора, хотя декларациям о новом качестве советского фольклора нет конца.

Когда речь заходит о том, существует ли советский фольклор, то фольклористы, решающие этот вопрос положительно, рассуждают в чисто эмпирическом плане. Если удается обнаружить несколько песен, так или иначе подходящих под один из формальных признаков «фольклора вообще», то проблема для таких фольклористов этим самым исчерпывается. В случае, если оппоненты захотят перевести рассмотрение проблемы в следующую стадию — в каком отношении находятся эти «фольклорные экземпляры» к общим путям развития культуры советского народа? — защитники современного фольклора с негодованием напомнят, что попытки связать фольклорные процессы с общими тенденциями в развитии культуры были и раньше и что, хотя жалобы на умирание фольклора раздаются уже едва ли не 100 лет, фольклор все не умирает и не умирает. Хорошо еще, если при этом оппонентов не обвинят, как нередко бывало лет 7—8 назад (а иногда случается и сейчас), в «неверии в творческие силы народа», в «нигилизме» и т. д. и т. п.

Однако, несмотря на это, переход к более широкому плану рассмотрения вопроса о советском фольклоре все же необходим. Эмпирическая регистрация явлений, «похожих на фольклор», плоха именно потому, что она не выясняет реальных корней этих явлений, не дает представления о том, какая часть художественных сил народа реализуется в этих формах и, следовательно, о том, в какой мере вообще можно говорить о современном фольклоре как о самостоятельной области искусства советского народа.

Справедливости ради следует заметить, что на необходимость более широкого изучения современного народного творчества во всей сложной совокупности его

lib.pushkinskijdom.ru

проявлений обращалось внимание еще в 1954 году.[1] Да и фольклорные экспедиции самого последнего времени ставят перед собой как будто именно эти цели. Однако в этой связи сразу же встает несколько весьма принципиальных вопросов.

Первый из них это опять-таки вопрос о критериях в определении материала, выделяемого в качестве фольклорного. В самом деле, на основании каких признаков можно было бы утверждать сейчас, что такая-то часть современного искусства должна рассматриваться как фольклор? На основании коллективности, устности, шлифовки, т. е. тех признаков, которые характеризовали старый фольклор?

Но как быть, если таких явлений, которые удовлетворяли бы этим признакам в том же смысле, в каком удовлетворял им старый фольклор, в современном народном творчестве нет? Если указанные признаки оказываются применимыми к новому материалу *только* при том условии, что из них выхолащивается их реальное содержание и остается чисто формальный, едва ли не этимологический смысл? А ведь именно такими выхолощенными понятиями оперирует в большинстве случаев современная фольклористика в вопросе о так называемом советском фольклоре. Взять хотя бы понятие коллективности. В стремлении доказать существование советского фольклора фольклористы сами не заметили, что на место коллективности, характерной для старого фольклора, они поставили другую коллективность, о фольклорности или нефольклорности ничего не говорящую. Разительный пример — понимание творчества самодеятельных хоров. Когда говорят, что это и есть проявление коллективности творчества, исконно присущей фольклору, то трудно не заметить, что под коллективностью здесь имеется в виду обыкновенная «артельность» сочинения. Тем ли была коллективность в старом фольклоре? Коллективность старого фольклора предполагала не только и не столько то, что к созданию какого-либо произведения «приложили руки» несколько лиц, сколько то, что в этом произведении выразилось сознание целого исторического коллектива (из чего и вытекает многократность творческого акта). Можно ли такую подлинную коллективность сближать с той примитивной артельностью, пример которой являют современные самодеятельные хоры? Ведь артельность эта ни в малейшей степени не дает возможности говорить о том, о чем можно было говорить на материале старого фольклора как продукта коллективного творчества, и, попросту говоря, фольклористика в этом случае лишается своего предмета исследования. Однако, может быть, непрекращающиеся разговоры о «новом качестве» советского фольклора содержат еще какую-нибудь возможность рассматривать хоровую самодеятельность как «все-таки фольклор»? Но в том-то и дело, что нет. В том-то и дело, что все надежды на фольклорность изучаемого материала связываются обычно как раз с тем, насколько он похож по формальным признакам на классический фольклор; причем новые явления подтягивают под классические фольклорные понятия ценой вульгаризации этих последних.

Между прочим, это заключает в себе и другую опасность, также уже достаточно проявившуюся в практике современной фольклористики. Дело в том, что применение формальных критериев создает чрезвычайно благоприятную почву для возникновения и культивирования под маркой фольклора произведений, обладающих весьма сомнительной эстетической ценностью. Мы говорим о тех стилизациях, о том псевдофольклоре, каким были для своего времени всевозможные «советские былины», «советские волшебные сказки» и т. п. В самом деле, если признаки коллективности-артельности и шлифовки-вариативности считать достаточными, чтобы зачислить произведение, обладающее ими, в разряд фольклора, то, скажем, переделки песен советских композиторов (несколько десятков вариантов «Катюши» — излюбленная ссылка фольклористов!) нужно безусловно отнести к фольклору. Это и делается, несмотря на то, что упомянутые переделки в принципе ничем не отличаются от новин М. С. Крюковой. По существу, это такие же «паразитические образования» на авторском тексте, как и новины по отношению к старому былинному эпосу.

Ведь одной из основных особенностей современного искусства является высокая степень индивидуализации художественного образа и связанная с этим неповторимость его. Он является результатом мироощущения писателя, плодом глубоко личных раздумий над жизнью. Это придает произведению совершенно особый, неповторимый облик, отмеченный печатью личности автора, и требует полнейшей неприкосновенности со стороны кого бы то ни было, включая нередко и самого автора (не случайно же многие писатели не считают возможным исправлять свои произведения, написанные в более или менее отдаленном прошлом). Почему же в таком случае мы должны видеть в переделках авторских песен закономерный процесс, заслуживающий поощрения? Почему, например, нужно запосить в актив современного фольклора переделки «Катюши» М. Исаковского? Мы уже не говорим

[1] См.: К. В Чистов. О некоторых проблемах фольклористики. «Советская этнография», 1954, № 2.

lib.pushkinskijdom.ru

о таких примерах вопиющего несоответствия между эстетическим характером «оригинала» и возникающей на его основе переделки, как часто приводимая песня «Вот вспыхнуло утро, мы Сретенск заняли», в которой новое (вторичное) содержание никак не вяжется с формой использованного источника — известного романса «Вот вспыхнуло утро, румянятся воды».

Конечно, отрицательно относясь к указанным переделкам, мы вовсе не хотим снять вопроса о субъективных причинах их возникновения. Такие причины существуют и заслуживают внимания, подобно тому, как существуют субъективные причины и для современного сказительства. Действительно, в эпохи великих исторических свершений каждый человек, стремящийся к художественному выражению своих впечатлений, делает это в тех формах, к каким он наиболее подготовлен всем своим предшествующим опытом. Для М. С. Крюковой это была форма былинного эпоса, для М. М. Коргуева — сказка, для многих же других, не знающих традиционных фольклорных форм и не обладающих в то же время достаточным литературным опытом, наиболее естественной формой творчества явилось использование уже готовых, широко известных литературных произведений. В этом случае мы имеем переделку. Причины ее появления, таким образом, можно понять и объяснить. Но мы категорически против того, чтобы рассуждения об этих причинах подменяли собой разговор о возможности зачисления переделок в актив фольклора. Кроме вопроса о причинах возникновения, есть еще вопрос об абсолютной значимости материала, о его действительной художественной ценности. В свете же этого вопроса упомянутые переделки естественнее всего считать прикладным творчеством, не имеющим самостоятельного значения. Они освещаются исключительно светом оригинала и быстро умирают, в лучшем случае сохраняя значение документа эпохи. Поэтому мы и отказываемся рассматривать их как самостоятельный факт народного творчества.

Как видим, прогресс, достигнутый фольклористикой в результате дискуссии, был весьма относительным, и сейчас перед ней стоят, в сущности, те же проблемы, что и тогда. И важнейшая из них — это проблема принципиальной оценки современного народного творчества, определения его форм. Но сейчас дело уже не в оценке отдельных народно-поэтических жанров, не в частных установлениях — довольно их было в прошлом! Сейчас, как может быть никогда, особое значение приобрела теоретическая сторона споров. Из определенного понимания отдельных явлений современного народного творчества должно с неизбежностью следовать и определенное понимание общих путей развития современной культуры. Там, где прежде могли быть похоронены отдельные фольклорные жанры, ныне должны быть похоронены общие установки, позволяющие рассматривать современное народное творчество как фольклор.

Раз из жизни исчезли предпосылки, заставлявшие в прошлом народное художественное сознание проявляться в фольклорных формах, значит надо рассматривать новые явления в соответствии с их новой природой, без каких-либо фольклористических пережитков. Ведь если отбросить формальные признаки старого фольклора, через которые фольклористика фильтрует новый материал, то у защитников современного фольклора не останется больше никаких доводов, кроме, может быть, опять-таки формального противопоставления профессионального и непрофессионального творчества. Но неосновательность этого довода уже не раз признавалась.

Все сказанное, по-видимому, не отличается особой новизной — по тем или иным поводам, в той или иной форме все это в основном уже не раз приходилось слышать защитникам современного фольклора. И обо всем этом не стоило бы еще раз напоминать, если бы отсюда не следовали совершенно определенные практические выводы, касающиеся задач и судеб фольклористики как науки. Дело вот в чем. Ни одна наука, если она хочет быть наукой, не может не считаться с изменениями, которые претерпевает ее предмет. Она отвечает на эти изменения расширением аспектов, дифференциацией областей, а нередко и коренным изменением своей структуры. Думается, что такая необходимость давно уже назрела и для фольклористики.

Глубокие изменения, происшедшие в народном творчестве, ставят перед ней один основной вопрос — может ли она изучать новые явления, оставаясь *фольклористикой*, не исчез ли в новом материале ее предмет? Требует ли новая действительность лишь расширения аспектов изучения, или же необходимо коренное ограничение предмета и задач науки? Все без исключения фольклористы высказываются лишь за расширение. Мы же, напротив, считаем, что всякое расширение, если оно будет происходить на базе фольклористической методики, способно только в еще большей мере запутать проблему современного состояния народного творчества и сделать из фольклористики нечто вроде науки наук. Как это ни парадоксально, но действительно широкий взгляд на вещи возможен сейчас лишь при условии решительного сужения, ограничения задач фольклористики. Время фольклористической методики прошло, как прошло время самого фольклора. На-

lib.pushkinskijdom.ru

родное творчество современной эпохи, давным давно переросшее принципы фольклорного отражения действительности, не терпит фольклористических методов изучения, чуждых ему по самому своему духу. И организации, практически руководящие развитием народной культуры (дома народного творчества, дома культуры и т. д.), поняли это гораздо раньше, чем ученые-фольклористы. В домах культуры осуществляется действительное приобщение широких масс к высшим достижениям культуры, действительное руководство их культурным развитием. Фольклористика же, если она хочет быть строгой наукой, должна сознательно отказаться от этих непосильных для нее задач и передать их в ведение организаций, по самому своему назначению призванных заниматься этим. Точнее говоря, фольклористика должна стать наукой о художественном творчестве народа определенного исторического периода, а не захватывать те периоды, где народное творчество перестает быть фольклором и не требует специфически фольклористического изучения. Могут спросить, не приведет ли это к обеднению науки о фольклоре. Не лишаем ли мы себя этим самым возможностей изучения современной народной культуры? Как это так — фольклористика и вдруг отказывается от изучения современного материала? На первый взгляд вопросы эти могут показаться основательными. Однако только на первый взгляд. Если взглянуть на суть дела немного глубже, то нетрудно убедиться, что так называемый современный фольклор даже при наличии науки о нем, все равно не представляет почти никакого материала для выводов о путях развития современной культуры. Все фольклористические иллюзии, приведшие в конце концов к фетишизации фольклора вообще, основаны на том факте, что в прошлом фольклор, помимо его огромной художественной ценности, служил совершенно незаменимым источником познания народной жизни, народных идеалов и устремлений. Поскольку существовал определенный исторический коллектив, в силу известных условий имеющий возможность выражать свое мироощущение лишь в «фольклорных» средствах, постольку функции его творчества — фольклора — в системе общенациональной культуры не могли быть взяты на себя ни одним из остальных звеньев этой системы. Этим и объясняется тот исключительный интерес и непреходящее историческое значение, которое представляли в прошлом и продолжают сохранять сейчас памятники старого классического фольклора.

Но те времена безвозвратно минули. Исторический коллектив, прежний носитель фольклора, превратился в единый великий советский народ. Он оставил в далеком прошлом и свою былую историческую обособленность и былую обособленность своего художественного творчества. Ныне исторический коллектив выражает себя не в фольклоре, а в литературе, во всех тех современных формах искусства, которые являются высшими достижениями общенациональной культуры. Ныне для того, чтобы соответствовать требованиям своего нового исторического коллектива — советского народа, для того чтобы быть в подлинном смысле *народным* художником, причем народным не только по содержанию, но и по *форме*, талантливый художник, будь то рабочий, колхозник или интеллигент, становится не Рябининым, не Пашковой или Крюковой, а Исаковским, Твардовским и Шолоховым. И все сознательно творящие художественные силы при всем многообразии индивидуальных творческих почерков стремятся овладеть средствами именно современного искусства. В этих условиях, если бы мы подошли к народу со стороны и захотели бы изучить его жизнь по отражению ее в его художественном творчестве, т. е., как это бывало в «фольклорные» времена, попытались бы понять, как *сам народ* изображает свою жизнь, мы не имели бы лучшего материала, чем творчество советских писателей, художников, композиторов и т. п. То, что раньше мог сказать о народе только фольклор, говорят теперь эти искусства. Для того чтобы полнее изучить жизнь народа, его «чаяния и ожидания», нам сейчас незачем направлять специальные экспедиции с тем, чтобы отыскать какие-то особенные «собственно народные» современные песни и т. п. Никаким «дополнительным» материалом к тому, что говорит о народной жизни литература, эти песни явиться не могли бы, потому что в принципе они сами есть не что иное, как та же литература. Именно в принципе, в возможности. Руководить превращением этой возможности (причем возможности «литературной», а не фольклорной) в действительность (литературную же) и призваны дома народного творчества, дома культуры, всевозможные кружки художественной самодеятельности, но ни в коем случае не фольклористы, если они в этом деле будут оставаться фольклористами, представителями фольклористического метода изучения.

Могут возразить, что для фольклористов здесь все же есть материал, поскольку некоторые хоровые коллективы, как и отдельные индивидуумы, используют в своем творчестве фольклорные традиции. На это следует заметить, что использование традиции еще не дает права отождествлять природу явления с самой традицией. Фольклорные изобразительные средства органически усвоены новым советским искусством, что не изменяет его нефольклорной природы.

lib.pushkinskijdom.ru

Итак, работа домов культуры и домов народного творчества, не связываемая фольклористическими принципами, является лучшей формой учета и изучения современного народного творчества. Лучшей она является потому, что, во-первых, она обеспечивает действительно широкий охват конкретного материала, недоступный академической фольклористике, а во-вторых, она имеет принципиально практический характер — все проявления народного творчества учитываются и реализуются здесь в соответствии с их действительной практической ценностью. Вот потому-то и должна фольклористика уйти из этой области, где она по самому положению вещей не способна ни изучать, ни тем более руководить. Специфически фольклорных выводов она все равно не может сделать на материале современных форм народного творчества (потому что это не фольклор), а всякие другие — в той мере, в какой они представляют результат научного рассмотрения, — должны быть сделаны во всяком случае не фольклористикой.

Этим, собственно, можно было бы и закончить, если бы не одно последнее обстоятельство, имеющее в системе взглядов защитников современного фольклора большое значение и заставляющее даже наиболее решительных противников этих взглядов искать компромиссных решений вопроса. Речь идет о современных пословицах, поговорках, а также частушках. В самом деле, никто не станет отрицать, что процесс создания пословиц и поговорок не прекращался в народе никогда, а создание частушек, по-видимому, приняло в советские годы даже еще больший размах, чем в прежние времена. И все же мы решаемся утверждать, что существование этих видов фольклора не дает возможности говорить о современном фольклоре как о самостоятельной области искусства советского народа. Почему? Да прежде всего потому, что, скажем, пословицы и поговорки представляют собой совершенно особый вид словесного творчества. В том, что их рассматривают сейчас как доказательство существования фольклора вообще виновато, в частности, то обстоятельство, что и в прошлом они рассматривались как фольклор вообще, без каких-либо специальных оговорок. Их рассматривали наряду со всеми собственно художественными фольклорными жанрами, не обращая внимания на тот очевидный факт, что особенности отражения действительности в пословицах и поговорках следует изучать не только и, может быть, не столько в ряду фактов собственно художественного творчества, сколько в связи с изобразительной природой самого языка. Ведь этот «фольклор», помимо его изобразительной стороны, имеет еще и определенную практическую функцию, свойственную языку вообще. Потому пословицы и поговорки так же бессмертны, как бессмертен язык, и прямо не зависят от исторической смены форм искусства. Поэтому же самому признание существования этих видов словесного творчества в современную эпоху не должно стоять ни в какой связи с заключениями о судьбах фольклора вообще.

Сложнее дело обстоит с частушками. Они в гораздо большей степени представляют продукт собственно художественного творчества и «прикладные» функции их гораздо более ограниченны, хотя полностью отрицать существование таких функций в них все же нельзя. Как правило, частушка возникает (или по крайней мере используется) на узко местном материале в связи с теми или иными потребностями местного общественного мнения. Поэтому частушки обычно недолговечны.

Однако и частушки представляют собой в некотором роде особый фольклор, сходный во многом с пословицами и поговорками. Сходство заключается прежде всего в том, что частушка по своей природе, в сущности, глубоко афористична. Частушка — это своеобразное un mot, в каком бы плане оно ни проявлялось — сатирическом, лирическом или просто шутливом. По-видимому, этим и следует объяснить тот факт, что частушки с эпическим или, если так можно выразиться, с положительно-лирическим планом повествования почти никогда не бывают удачными.

Если частушка имеет в наше время широкое распространение, то отсюда никак нельзя делать вывод о существовании предпосылок для развития фольклора вообще в современную эпоху. В частушке сохранилась не какая-то определенная фольклорная форма, а главным образом стремление к афористическому способу выражения, к un mot — потребность, для которой форма реализации (фольклорная или нефольклорная) не имеет почти никакого значения. Пословица, поговорка и анекдот дают чистое воплощение этой независимости. Частушка же связана с требованиями формы в несколько большей степени, почему и следует предположить, что в конце концов и она отомрет. Правда, здесь нужно сделать ту оговорку, что юмористическая, например, частушка получила сейчас права и в литературе (ср. эстрадные, газетные и тому подобные частушки) и в этом смысле существованию ее невозможно поставить какие-либо пределы. Но в том качестве, в каком она была характерна для фольклора, скажем, XIX века как действительная фольклорная форма, она несомненно будет иметь все менее и менее широкое распространение, как это, в сущности, происходит уже сейчас во многих целинных совхозах. Поэтому ссылки на частушку как на одно из доказательств существова-

lib.pushkinskijdom.ru

ния современного фольклора, вообще говоря, ничего не объясняют и не доказывают. Судьба частушки почти так же мало связана с судьбой фольклора вообще, как и судьба пословиц, поговорок и анекдотов. И, следовательно, предмет современной фольклористики так же исчезает в частушке, как и в этих родственных ей жанрах. Помимо того, что собственно фольклористические выводы из изучения современной частушки могут быть только крайне скудными, фольклористика никуда не сможет уйти от одной непреодолимой методической трудности. Трудность эта состоит в абсолютной невозможности учесть хотя бы приблизительно материал, подлежащий изучению. Именно потому, что частушка в значительной степени потеряла сейчас фольклорные очертания, фольклористика, с одной стороны, будет просто не в состоянии собрать и систематизировать весь этот ежедневно меняющийся материал, а с другой стороны, она сплошь и рядом будет иметь дело со многими и многими стилизациями. В том и в другом случае она перестанет быть строгой наукой. Если к этому добавить, что никаких не только фольклористических, но и каких-либо других выводов, которые было бы нельзя получить иным способом, изучение современной частушки не сулит, то станет ясно, что фольклористика должна отказаться от затянувшихся попыток быть наукой по отношению к этой частушке, как, впрочем, и вообще к так называемому современному фольклору.

Разумеется, это ни в какой мере не означает, что мы призываем отказаться и от собирания частушек. Нет, частушки необходимо и записывать и издавать в возможно большем количестве. Но с этой задачей справятся рядовые культурно-просветительные организации, и фольклористика не должна мешать им в этом.

Итак, даже существование в современном народном творчестве частушек, пословиц и поговорок (этих как будто исконно фольклорных жанров) не может служить доказательством в споре о судьбах фольклора, и, таким образом, у защитников современного фольклора не остается вообще никаких доказательств. А если это так, то нетрудно понять, какую принципиальность и остроту приобретает вопрос о путях развития фольклористики как науки. Будет ли она продолжать усматривать свой предмет в явлениях, не принадлежащих ей по самой их природе, и пытаться быть наукой наук, или же, принципиально ограничив свой предмет и свой материал, она станет действительно реальной исторической наукой? Именно так ставится вопрос самой жизнью.

В. ПОТЯВИН
(Горький)

О СПЕЦИФИКЕ СОВРЕМЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

Недавно в горьковском Доме народного творчества в связи с созывом областной фольклорной конференции состоялась небезынтересная, на наш взгляд, дискуссия, являющаяся в какой-то мере отражением тех научных споров, которые происходят в академических кругах вокруг нерешенных вопросов фольклористики.

На очередную фольклорную конференцию решили пригласить, кроме сказочников, песенников и лиц, занимающихся собиранием и изучением местного фольклора, также и участников художественной самодеятельности. Это предложение и вызвало споры. Имеют ли какое-либо отношение к фольклору произведения участников художественной самодеятельности?

Вот, например, токарь завода «Красное Сормово» Геннадий Одинцов, автор лирических и сатирических песен. Он посещает университет культуры, слушает лекции по эстетике. Созданные им произведения исполняются участниками художественной самодеятельности во многих цехах завода. Его песни мы слышали и в некоторых сельских клубах. Это произведения не коллективного творчества, при своем бытовании они не «шлифуются», а исполняются в том виде, в каком они были им написаны.

Если бы шла речь об одном человеке, то вряд ли возник бы спор: пригласили бы его, и дело с концом. Но Геннадий Одинцов — это лицо, так сказать, типическое. В нашей стране, по неполным данным, в различных коллективах художественной самодеятельности объединяется свыше 7 миллионов участников.[1] Среди них есть и авторы песен и частушек. Но можно ли признать, что их деятельность развивается в русле фольклора? Спор шел именно об этом, причем каждый из его участников пытался подкрепить свое мнение ссылкой на авторитет ученых. Те, кто

---

[1] Н. Михайлов. Некоторые вопросы развития культуры. «Коммунист», 1960, № 1, стр. 55.

lib.pushkinskijdom.ru

считал, что колхозные и заводские поэты и композиторы являются подлинными творцами современного фольклора, ссылались на недавно опубликованную академическую записку «Проблемы изучения народно-поэтического творчества». В этом документе совершенно справедливо, на наш взгляд, указывается на важность и необходимость изучения не только традиционного фольклора, но и тех его новых форм, которые возникли в связи с изменившимися условиями жизни трудящихся масс после Великой Октябрьской социалистической революции. Одной из таких новых форм, по мнению составителей «Записки», и является художественная самодеятельность в различных ее видах.

Другие участники спора, а именно те, кто считал, что самодеятельное творчество никакого отношения к фольклору не имеет, также опирались на авторитет ученых. На кого бы вы думали? Может быть, они ссылались на автора известной статьи «Волхвование и шаманство», напечатанной в свое время в «Новом мире»? Да нет! Они потрясали той же академической «Запиской», указывая на то ее место, где говорится о специфике фольклора: «Основным специфическим признаком фольклора большинство советских фольклористов считает коллективность творческого процесса. Другие признаки — устность, массовость, традиционность, вариантность, анонимность и др. — рассматриваются в органической связи с коллективностью».[2]

В данном случае ссылка на «большинство» не спасает «Записку» от явного противоречия. Прямее следовало бы сказать о том, что советские фольклористы не пришли пока в вопросе о специфике фольклора к единому мнению.

Вопрос о специфике современного фольклора нуждается в конкретно-историческом и детальном исследовании. В рамках настоящей статьи он может быть лишь затронут.

Нам представляется, что при рассмотрении этого вопроса прежде всего необходимо учитывать национальную специфику фольклора и неравномерность в развитии его отдельных видов и жанров у разных народов.

В русском фольклоре старинные эпические и драматические его виды и жанры давно уже исчерпали себя. Правда, некоторые эпические жанры еще сохранились в устной традиции. Во время фольклорных экспедиций Горьковского университета были записаны былины, богатырские сказки об Илье Муромце и несколько исторических песен. В северной части Горьковской области распространена волшебная и реально-бытовая сказка. Можно здесь встретить и искусных сказочников (И. Ф. Ковалев, М. А. Сказкин, Н. И. Малышев, И. И. Чижов, Ф. И. Рыбаков и др.). Однако сохранность в устной традиции некоторых жанров эпической поэзии еще не свидетельствует о развитии эпоса. Драматические народные произведения вообще нами не были записаны. Время былин, сказок, «игрищ», райка миновало. В этих старых формах нельзя отразить новую современную действительность во всей ее сложности и многообразии. Эпосом и драмой нашего времени являются литературные их формы.

Но мы не можем согласиться с В. Аникиным, утверждающим, что старинные формы народной поэзии представляют преимущественно «исторический интерес».[3] Эти исчезнувшие и исчезающие из устного бытования фольклорные формы не могут уже повториться, как не могут повториться и те незрелые общественные отношения, при которых они возникли и развивались. Но это не надгробные памятники. Лучшие произведения народного эпоса продолжают доставлять нам эстетическое наслаждение. А между тем взгляд на них только как на исторический материал — весьма распространенный среди фольклористов предрассудок, насаждавшийся в свое время адептами вульгарного социологизма.

Некоторые современные сказочники при рассказывании сказки вносят в нее элементы современности. Эти изменения текста могут привлечь исследователя в двух отношениях: они позволяют изучать роль личного начала в процессе бытования сказки в современных условиях и выяснить, как под напором нового материала разрушается веками сложившаяся структура жанра. Но «коллективность» применительно к старым эпическим и драматическим формам в наше время потеряла свое значение.

Фольклор — это прежде всего искусство, художественное воспроизведение действительности, служащее народу для удовлетворения его эстетических потребностей. Забвение этого приводило и приводит к тому, что любые произведения о современности, созданные сказочниками, сказителями былин, и любые рассказы, претендующие на воспроизведение жизни, объявлялись подлинным народным творчеством нашего времени, даже непомерно восхвалялись, и на этом материале делались выводы о рождении и расцвете нового эпоса. Появлялись, особенно

---

[2] «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», 1959, т. XVIII, вып. 6, стр. 477.

[3] «Вопросы литературы», 1959, № 12, стр. 161.

lib.pushkinskijdom.ru

в конце 30-х и 40-х годов, многочисленные сборники, засоренные сказками, сказами и рассказами на злобу дня, в художественном отношении слабыми и беспомощными. Встречаются изредка такие публикации и в наше время (например, сборник Н. Д. Комовской «Сказки, рассказы, песни Горьковской области» (1956)).

Мы не можем отрицать закономерность возникновения этих явлений. Они были вызваны стремлением крупных мастеров традиционного фольклора освоить современную действительность в привычных для них формах. Но их достижения были ничтожны.

На наш взгляд, в русском фольклоре из эпических традиционных форм сохраняет значение лишь малый жанр — некоторые пословицы и поговорки.

В несколько ином положении находится народная лирика. Лиризм — одна из характерных особенностей русского современного фольклора. Самыми распространенными жанрами в наше время являются лирические. Не потому ли и сказ М. С. Крюковой «Каменна Москва вся проплакала» был самым значительным ее произведением, созданным на тему современности: в нем преобладает лирический элемент.

Народная лирика неотделима от музыки. Эта нерасчлененность слова, музыкального напева и ритма в лирической поэзии — один из специфических ее признаков на всем протяжении ее развития.

Чем же отличается современная народная лирика от лирики дореволюционной? Белинский и Герцен, говоря о русской народной лирике, ограничивали ее сферу исключительно семейным бытом и отличительной национальной чертой ее считали «грусть и печаль» души крепкой и несокрушимой. В отличие от традиционной лирики современная лирическая поэзия советского народа охватывает собою все стороны действительности. В ней находит свое отражение вся полнота и богатство личной и общественной жизни советского человека. Всеми своими компонентами — образами, ритмикой, стилем, языком, мелодией — она утверждает социалистическую действительность, выражает оптимистическое мироощущение.

Каковы же виды современной народной лирики? Этот вопрос не раз вызывал дискуссии. Даже о частушке нет единого мнения. Одни называют частушку «химически чистым» фольклором современности, подчеркивая тем самым, что этот вид народного творчества создается только коллективно и только на основе уже созданных народных традиций. Другие не отрицают фактов создания частушек одним лицом и на основе литературных традиций, но при этом извлекают из какого-нибудь сборника самую неудачную частушку и говорят: смотрите, к чему приводит индивидуальное творчество. И в первом и во втором случае мы имеем дело с противопоставлением личного и коллективного начал в создании произведений фольклора.

Частушка — это примитив, на улицах ее уже не поют, утверждают третьи, а потому она должна исчезнуть. Такое мнение также нельзя признать справедливым. М. Горький в 1935 году действительно заметил, что этот материал разноценен: «...есть частушки остроумные по смыслу, ладные по форме, но преобладают пошловатые и грубые».[4] В наше время примитивные и грубые частушки заметно исчезают. Но зато остроумных, ладных, высокоидейных частушек появляется все больше и больше. Верно и то, что в наше время на улицах они почти не поются. Молодежь считает, что петь на улицах «некультурно», но охотно поет частушки в клубах.

Некоторые полагают, что подлинно народная частушка должна непременно жить в устной традиции длительное время, иначе это «однодневка» или подделка. Сторонники этого мнения не учитывают жанровой специфики частушки. Ведь это чаще всего песенки на случай, и не всякую частушку можно применить к любому случаю и пропеть в любое время, не изменив ее существенно.

После освобождения Краснодона от немецко-фашистских захватчиков мы записали от Александры Васильевны Тюлениной, матери Сергея Тюленина, несколько частушек, которые пели, по ее словам, молодогвардейцы. Вот две из них:

Нам хотели запретить
Краснодоном проходить.
Стены каменны пробьем,
Краснодоном мы пройдем.

Краснодон, Краснодон,
Великое звание,
Пред тобою, Краснодон,
Дрожит вся Германия!

[4] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 30, Гослитиздат. М., 1955, стр. 408.

lib.pushkinskijdom.ru

Отзвук недавнего прошлого! Но эти частички жизни не могут не волновать и в наше время. Та действительность, которая вызвала их появление, никогда уже больше не повторится, и эти частушки нельзя уже услышать. Но от этого они не потеряли своего идейно-художественного значения, не перестали быть подлинно народными.

Мы не будем говорить о старой традиционной песне. Хотя она и имеет довольно широкое распространение, особенно среди старшего поколения, ее нельзя отнести к современному фольклору. Существующее среди некоторой части фольклористов мнение о том, что традиционная песня продолжает «шлифоваться» и «совершенствоваться», нашими наблюдениями не подтверждается. Мы можем лишь говорить об усвоении традиций старинной песни в практике современного песнетворчества и об исчезновении из устного бытования одних ее видов и сохранении в некоторых случаях других.

Новые условия жизни рождают новые формы бытования песен.

Летом 1956 года участники фольклорной экспедиции Горьковского университета приехали в колхоз им. Кирова Уренского района, чтобы встретиться со сказочником Михаилом Ананьевичем Лебедевым, прозванным Сказкиным. Мы разыскали его в бригаде, на сенокосе. Был уже вечер. На берегу реки, около леса, мы увидели множество народа. Оказалось, что каждый вечер после работы сюда съезжалось на грузовиках несколько бригад, даже из соседних колхозов. Мы полюбопытствовали, почему именно в эту бригаду приезжают колхозники на отдых, не все ли равно, где натянуть полога от комаров. « — Да ведь дедок у нас, сами сейчас увидите».

Песню пели женщины, потом ее подхватили старики. Молодежь вначале покуражилась, видимо, девушки и парни стеснялись нас, но потом и они запели. Запевалой был сам Михаил Ананьевич. Много песен было пропето в тот памятный для нас вечер. Звучали и старинные народные песни: «Соловей кукушку уговаривал», «Молодка, молодка, молоденькая», «Как на матушке, на Неве-реке», «Над серебряной рекой, на златом песочке»; звучали и новые песни: «Как на опушке леса старый дуб стоит», «Вот спою я вам песню новую, как в плену я у немцев сидел», «Ты играй, играй игру гражданскую, а я сейчас спою партизанскую» и др.

Пение продолжалось до глубокой ночи. Пожилые уже давно разбрелись по своим пологам, но песня не умолкала. По берегу реки горели костры, слышались девичьи «страдания», перебор гармоники...

По нашим наблюдениям, современные народные лирические песни условно можно разделить на три группы: массовые песни советских композиторов и поэтов, песни, созданные в художественной самодеятельности, и, наконец, песни безымянных авторов.

Популярная современная песня решительно преобладает в устном бытовании (особенно среди молодежи) над всеми другими видами песен. Она усваивается через кинофильмы, радио, концерты, эстраду, черпается из массовых песенников, расходится в рукописных сборниках, перенимается во время смотров художественной самодеятельности, выступлений агитбригад, разучивается на фестивалях и на праздниках песен. Как правило, эти песни при исполнении не изменяются. Сохранность их текста поддерживается не только печатными источниками, но и всей практикой исполнительского искусства в наши дни. Желание петь песню точно, без изменений, в том виде, в каком она была создана поэтом или обработана композитором, сказывается особенно в практике тех хоровых коллективов, участники которых овладевают музыкальной грамотой. Эти песни обогащают народное творчество и приобретают некоторые специфические признаки, присущие современной народной лирике: массовость распространения и органическое единство слова и напева. Но такие признаки, как коллективность, анонимность, вариантность, для массовой современной песни вовсе необязательны.

Процесс обогащения народного творчества произведениями, созданными поэтами и композиторами, был отчасти характерен и для дореволюционного времени, но в наши дни, когда происходит сближение между литературой и фольклором, это явление стало массовым и повсеместным.

Песни, созданные в хорах художественной самодеятельности, занимают пока скромное место в общем песенном репертуаре современности. По нашим наблюдениям, многие из них создаются коллективно. Так, рабочий хор поселка Дощатое должен был выехать на смотр в Москву, а своей песни у него не было. Решили написать песню коллективно. Она названа «Приокская». Во время разучивания и репетиций в нее были внесены изменения, улучшающие текст и напев. Несколько песен было коллективно сложено хором темтовских доярок; этот хор успешно исполнял свои песни по радио, а также на смотрах в Горьком и Москве.

Известно, что в самодеятельности создаются песни и отдельными лицами. В клубах и агитбригадах Горьковской области популярны песни «Нас к коммунизму партия ведет», «Мы любим отчизны родные просторы», «Слово колхозных

lib.pushkinskijdom.ru

доярок», «Хорошо с любимым всюду». Авторами этих песен являются самодеятельные поэты и композиторы С. Сахаров, Б. Рождественский, Б. Студеникин, В. Сидоров, Ю. Царев и др. Все эти песни создаются на основе литературных и фольклорных традиций. Художественный уровень этих песен различен. Но одно несомненно, роль самодеятельной поэзии в наше время заметно возрастает, и было бы грубой ошибкой противопоставлять творчество самодеятельное — профессиональному, так же как творчество личное — коллективному. Нам представляется, что в этом богатстве и разнообразии форм и видов народной поэзии проявляется одна из качественно новых ее особенностей.

Участниками самодеятельности создается не только песня, но и частушка. В этом привычном для них и распространенном жанре они добились более значительных успехов, чем в песне. Многие частушки самодеятельности, созданные и устно и коллективно, прочно вошли в нашу лирическую поэзию. Наблюдается циклизация близких по тематике частушек. Из частушек возникают лирические песенки. Так, в традиционной манере «разговора двух подруг» работница Горьковского автозавода Тамара Ермакова сложила веселую, остроумную песенку о целине и заочном обучении. Эта песенка пользуется популярностью среди молодежи.

И, наконец, современная лирика обогащается песнями, созданными безымянными поэтами. Эти песни разнообразны. Среди них много переделок и вариантов старинных народных песен и особенно популярных песен советских поэтов. Удачно подобраны песни этого типа в сборнике «Русские народные песни Поволжья» (вып. 1, Изд. АН СССР, 1959).

Наши замечания о специфике современного фольклора позволяют сделать некоторые выводы.

Признание коллективности творческого процесса в качестве основной и неизменной специфической черты фольклора ведет объективно к затушевыванию общественной функции фольклора, к обеднению современного народного творчества, к противопоставлению литературы и народной поэзии, к отрицанию обогащения народного словесного искусства произведениями, созданными отдельными лицами.

Признаки фольклора всегда исторически обусловлены и могут быть поняты лишь в неразрывной связи с его идейно-художественной сущностью. Как новое явление в развитии словесного народного творчества, современный фольклор при всем своем идейно-художественном богатстве и многообразии воспроизводит действительность преимущественно в формах массовой лирической поэзии. Современная народная лирика пополняется песнями профессиональных поэтов и композиторов, произведениями, созданными самодеятельностью и безымянными поэтами. Исследования в этой области помогут осмыслить конкретные формы взаимодействия этих трех основных групп современной народной поэзии, пути их сближения, а может быть, и слияния.

При определении специфики современной лирической поэзии важно также учитывать неравномерность в сохранении одних и утрате других признаков в зависимости от групповых и жанровых ее особенностей. Такой признак, как коллективность творческого процесса, сохраняется в наше время при создании большинства частушек, песен, авторы которых неизвестны, некоторой части песен и частушек самодеятельности. В массовой же песне советских композиторов и поэтов и в большинстве песен и частушек, создаваемых участниками самодеятельности, ведущим началом выступает уже индивидуальное творчество, основывающееся на общенародных поэтических (фольклорных и литературных) традициях. Но такие признаки, как массовость творческого процесса и органическое единство слова и музыки, являются общими для всех основных групп и всех жанров современной народной лирики. В утрате фольклором одних традиционных признаков и в сохранении и приобретении других проявляются общие закономерности, присущие современному советскому искусству, в развитии которого происходят глубокие процессы сближения литературы и фольклора, профессионального творчества с самодеятельным.

Что же касается спора о том, имеют ли какое-либо отношение к народному творчеству произведения участников художественной самодеятельности, то этот спор давно уже, по существу, решен практически. Художественная самодеятельность как наиболее массовое и современное по форме и содержанию народное творчество, опирающееся на фольклорные и литературные традиции, всемерно поддерживается нашей партией и правительством. Советская фольклористика не может стоять в стороне от новых огромных задач в области коммунистического воспитания, составной частью которого является эстетическое воспитание масс. Оказание всемерной помощи самодеятельному народному творчеству — наш насущный долг.

---

lib.pushkinskijdom.ru

В. СИДЕЛЬНИКОВ
(Москва)

БОЛЬШЕ ВНИМАНИЯ СОВРЕМЕННОМУ ПОЭТИЧЕСКОМУ ТВОРЧЕСТВУ НАРОДОВ СССР!

Недавно в Москве происходило совещание критиков, где, в частности, отмечалось недостаточное участие литературоведов в разработке проблем современной литературы. С подобным явлением мы встречаемся и в фольклористике. И здесь все свое внимание исследователи сосредоточили на фольклорном наследии и почти не занимаются проблемами современной народной поэзии. В некоторых республиканских (да и в центральных) научно-исследовательских институтах языка и литературы фольклористические силы заняты разрешением проблемы эпоса. Эта проблема заслуживает внимания, но она не должна заслонять изучение современной народной поэзии, а также жанров традиционного фольклора. К тому же проблему эпоса не следует ограничивать изучением «Манаса», «Алпамыша», «Калевалы», нартовского эпоса и других уже хорошо известных памятников. Для научных обобщений важен и эпос малых народов, который незаслуженно забывается исследователями. Я имею в виду эпос башкир, мордвы, тувинцев, хакассцев, нанайцев, шорцев, коми, молдаван и т. д. В то же время ученые нередко отказываются от глубокого исследования других фольклорных жанров. В Узбекистане, например, долгое время занимаются изучением «Алпамыша», «Равшана» и других произведений эпоса. Но там нет монографий по лирической песне, сказке, пословицам и поговоркам. А какие интересные материалы в Узбекистане по народному театру! В Киргизии ряд лет изучают «Манас». Занимаются им и в Институте мировой литературы АН СССР. А где исследования по песенному жанру? Где работы по киргизской сказке? Разве не важно для нас изучение песенных традиций и изменения их в связи с изменениями конкретной исторической обстановки? Наконец, одной из главных в наших исследованиях должна быть проблема формы и поэтического языка произведений фольклора.

Важные вопросы возникают при изучении советской народной поэзии, которую, по сути дела, мы до сих пор не знаем, ибо вся наша работа в этой области ограничивалась собиранием и публикацией. Мы издали много сборников советского фольклора: русского, украинского, белорусского, латышского, литовского и т. д., сопроводив эти издания предисловиями, послесловиями, вводными статьями и примечаниями, но до сих пор не дали ни одного серьезного монографического исследования на советском материале. Традиционный фольклор, разумеется, изучать необходимо, но не следует забывать, что советский фольклор представляет собой новое явление и ему должно быть уделено соответствующее внимание.[1] Надо шире пропагандировать произведения современного поэтического творчества наших народов, знакомить с ними подрастающее поколение, включать в тематику дипломных студенческих работ и кандидатских диссертаций.

Фольклор советского народа не только отражает коммунистические идеи, но и воплощает социалистическую действительность в новых художественных формах. Создаются новые советские песни, частушки, пословицы и поговорки, а также народные сказы, анекдоты, партизанские клятвы. Все это не похоже на традиционное творчество. Разобраться в специфике современного народного творчества — одна из главных задач советской фольклористики.

Отрицание существования современной народной поэзии — вредная идея, основанная на непонимании огромной роли коллективного творчества в развитии поэтического искусства масс. Пока жив народ, будет жить и его поэтическое творчество. Правда, нельзя встретить новых былин, заговоров и других отживших форм устной поэзии, но песни, частушки, пословицы, поговорки, анекдоты и предания на современную тематику бытуют. А художественная самодеятельность?!

Самодеятельное искусство не должно выходить из нашего поля зрения. Художественная самодеятельность расширяет и обогащает современное народное творчество, дает иное направление его дальнейшему развитию, объединяет певцов, рассказчиков, музыкантов в хоровые, драматические и музыкальные коллективы, помогает выявлять исполнительские таланты. Массовая художественная самодеятельность — это одно из достижений советской культуры в настоящее

---

[1] В учебнике Ю. Соколова (Русский фольклор. М., 1938) из 560 страниц советскому фольклору отведено 56 стр.; в учебном пособии по «Русскому народному поэтическому творчеству» под ред. П. Богатырева (М., 1954) из 530 стр. — 80 стр.; в книге В. И. Чичерова «Русское народное творчество» (М., 1959) из 522 стр. — всего лишь 33 стр., и т. д.

lib.pushkinskijdom.ru

время. Она «неразрывно связана с трудовой деятельностью, проникнута пафосом борьбы за победу коммунизма».[2]

Художественная самодеятельность должна быть тесно связана с жизнью, правдиво отображать богатство и многообразие нашей социалистической действительности, непрерывно развиваться дальше, обогащаясь все новым и новым содержанием. А мы должны помогать участникам художественной самодеятельности бороться за дальнейший расцвет передовой социалистической культуры. Особое значение развитию художественной самодеятельности придается у нас сейчас, в период развернутого строительства коммунистического общества, когда вопросы идеологического и эстетического воспитания народа играют важную роль.

Многие произведения самодеятельности возникают на основе традиционного и современного коллективного творчества. Эта связь для нас интересна, и мы также должны заниматься ее изучением. Кроме того, народное поэтическое творчество во всех своих проявлениях играет существенную роль в развитии профессионального искусства. Оно питает это искусство своими истоками, обогащает разнообразием национальных художественных форм и приемов. А подлинное реалистическое искусство не может существовать и развиваться вне национальных особенностей.

Поэтические и музыкальные достижения наших народов не умирают, а продолжают жить в качестве высокой художественной традиции. Народное творчество было и остается богатейшим источником для создания новых песенных мелодий, ритмов и образов. И вот самодеятельные коллективы (хоровые, музыкальные, театральные, танцевальные и др.), оформившиеся на основе преемственности лучших традиций советского и мирового искусства, являются в настоящее время не только подлинными хранителями этих традиций, но и активными пропагандистами и популяризаторами произведений нового социалистического искусства.

Мне кажется, пора обратить внимание и на индивидуальное творчество сказителей, песенников и частушечников. Не следует выключать из научного обихода и «новины» М. Крюковой, М. Голубковой, Е. Чичаевой и др. Давайте кончим спор: фольклор это или не фольклор. Почему же произведения сказителей, сказительский «фольклор» не считать явлением народного творчества? При разрешении проблем советского фольклора надо отвести определенное место этим произведениям, созданным на основе традиционного фольклора и современной поэзии, а не зачеркивать их. Ведь в свое время многие произведения подобного рода сыграли большую агитационную роль, за что их авторы и были отмечены правительственными наградами, а лучшая часть сказителей была принята в члены Союза советских писателей: Крюкова, Голубкова, Улагашев, Джамбул, Стальский, Теучеж Цуг и др. А разве сейчас новые произведения, создаваемые украинскими кобзарями Носачом, Мовчаном, талантливым хакасским певцом С. Кадышевым, алтайским автором оригинальных советских песен певцом Калкиным, бурятскими творцами новой советской поэзии Ап. Тороевым, Балданжаповым, не играют существенной роли в вопросах идеологического и эстетического воспитания? Они пользуются огромной популярностью у своего народа, а некоторые фольклористы хотят их вычеркнуть и называют произведениями, которые «возникают» только «в определенное переходное время и держатся недолго».[3] Мы не можем проходить мимо таких ярких явлений и обязаны изучать все это, исследовать творчество народных певцов и публиковать избранные произведения.

Разве можно пройти мимо крюковского «Сказа о Ленине»? Он до сих пор читается с захватывающим интересом. Народ знает его не только по печатным изданиям, но и с эстрады. В этом произведении сказительница широко использовала традиционную поэтику фольклора, умело сочетав ее с современным содержанием. Она стремится проникнуть в чувства и мысли людей, переживающих тяжелую утрату. Она создает замечательный образ советских воинов, охраняющих Мавзолей, воплощая в них образ всей Советской Армии, охраняющей Советскую землю. Этот сказ мог бы послужить материалом специального исследования, ибо здесь перед нами важная литературоведческая проблема взаимосвязи традиционного и современного, проблема мастерства сказителей.

А сказ Е. И. Чичаевой о Герое Советского Союза Зое Космодемьянской «Не забыть нам веки-повеки»! В годы Великой Отечественной войны он сыграл огромную роль. «Сказ прекрасно написан, — писали с фронта бойцы Н-ской части сказительнице. — Он зовет к мести за милую Зою, которая до конца, несмотря на пытки этих людоедов, была предана Родине. Сказ вдохновляет наших людей на новые героические подвиги».[4]

---

[2] «Правда», 1950, 5 апреля.

[3] В. Аникин. Виды современного массового народного творчества. «Вопросы литературы», 1959, № 12, стр. 162.

[4] См.: Е. Чичаева. Сказы и сказки. Красноярск, 1954, стр. 14.

lib.pushkinskijdom.ru

Данное произведение Чичаевой — заметное явление в советской поэзии военных лет. В совершенстве владея приемами классической народной поэзии, обладая запасом традиционных образов, Чичаева создала глубоко патриотическое произведение. Для выражения своих поэтических чувств и настроений сказительница избрала традиционный плач, поэтический строй которого в результате ее творческих исканий значительно изменен. Мы имеем дело с самобытным произведением, возникшим из традиционной «плачевой» поэзии. Чичаева создала новый образ в народной поэзии — образ девушки нашей героической эпохи. Сибирская сказительница творит искренне и проникновенно. Она стремится дать правдивый образ Тани, близкий к реальному образу Зои Космодемьянской, и делает свое произведение ярким и художественно убедительным. Сказ Е. И. Чичаевой в свое время послужил «творческим толчком» к написанию поэмы «Зоя» М. Алигер.

Я согласен с В. Аникиным: таким талантливым мастерам надо помогать «овладевать новой поэтической культурой». А мы их просто забыли и не интересуемся ими.

Итак, традиционное и современное поэтическое творчество играет заметную роль в нашей жизни. Можно согласиться с В. Аникиным, «что ни старые, ни новые формы фольклора не способны отразить *всей полноты* нашей жизни и не способны *в полной мере* удовлетворить эстетические потребности нашего советского человека».[5] Но этого от них никто и не требует. Они не могут отразить всей полноты жизни, но они являются *одним из средств* культурно-политического воспитания трудящихся и теснейшим образом связаны с формированием идеологии советских людей, вносят какую-то свою часть в это благородное дело.

Народное творчество в некоторых своих поэтических разновидностях (как, например, в формах художественной самодеятельности) развивается параллельно с профессиональным искусством на основе принципов эстетики социалистического реализма, действует в тесном контакте с этим профессиональным искусством, но имеет свои специфические особенности. Здесь перед нами возникает очень важная проблема взаимосвязи художественного самодеятельного искусства и профессионального. Любопытно проследить процесс этого взаимодействия, раскрыть своеобразие коллективных форм художественного творчества масс в сравнении с профессиональным индивидуальным творчеством.

Эстетическое воспитание сейчас не ограничивается только средствами профессионального искусства. Большим подспорьем в этом деле является и искусство самих масс. Народное творчество, в том числе и самодеятельное искусство, должно играть важную роль в формировании человека коммунистического завтра, в воспитании чувства прекрасного.

Мы, литературоведы, занимающиеся вопросами народной поэзии, не должны спорить без конца, «что такое советский фольклор». Наша задача — изучать его во всех проявлениях. Я согласен с Самариным, что «проблема правильного понимания современного народно-поэтического творчества нелегкая», но не согласен, что «разрешение ее должно стать предметом широкой дискуссии».[6] Сколько было таких бесплодных дискуссий «на нашем веку».

От бесплодных дискуссий пора перейти к серьезной разработке проблем советского фольклора, писать монографии о творцах и носителях современной поэзии, о художественной самодеятельности и о связях ее с традициями классического фольклорного наследия и современной профессиональной поэзией и музыкой. Совершенно не исследован устный сказ, советский анекдот и т. д. Надо писать книги, статьи о современной частушке и ее создателях, очерки, подобные очерку Антонова «Поддубенские частушки», писать о советской массовой песне, пословицах и поговорках. Наконец, о критике. Критика наша должна быть принципиальной и строгой, повышающей научные требования к сборникам, статьям и книгам по вопросам фольклора и фольклористики. С такой здоровой критикой мы и должны подходить к работам, освещающим вопросы советской фольклористики.

Наша обязанность показать в своих работах значение народного поэтического творчества для понимания решающей роли народа в развитии художественной культуры вообще и социалистической в частности. Мне кажется, это и есть очередная задача, поставленная современностью перед советской фольклористикой.

---

[5] «Вопросы литературы», 1959, № 12, стр. 161. Курсив мой, — *В. С.*

[6] Г. Самарин. О единстве литературы и фольклора. «Вопросы литературы», 1959, № 12, стр. 168.

lib.pushkinskijdom.ru

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ

В. БАЗАНОВ

СПОРНОЕ В ДЕКАБРИСТСКОЙ ТЕКСТОЛОГИИ

1. О НЕКОТОРЫХ СТИХОТВОРЕНИЯХ В. Ф. РАЕВСКОГО

Поэтическое наследие В. Ф. Раевского дошло до нас несколько необычным путем. Отобранные при аресте (Раевский был арестован в начале 1822 года) автографы его стихотворений оказались приобщенными к следственному делу; свыше ста лет стихотворения «первого декабриста» лежали среди официальных дел, покрытые архивной пылью. Но и тогда, когда они были обнаружены, специфическое состояние рукописей затрудняло и задерживало публикацию наследия Раевского. Автографы были известны П. Е. Щеголеву, но он оставил их неизученными. В настоящее время основные редакции стихотворений Раевского прочитаны и опубликованы. Особенно много сделал в изучении и публикации литературного наследия Раевского Ю. Г. Оксман.[1]

В статье «Ранние стихотворения В. Ф. Раевского»[2] Ю. Г. Оксман предложил ряд интересных интерпретаций текста стихотворений «Смеюсь и плачу», «Глас правды» и «Мое прости друзьям». Сошлемся хотя бы на загадочную строку из сатиры «Смеюсь и плачу»: «Премудрость под седлом, Скотинина...» В книге «В. Ф. Раевский. Новые материалы» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1949) мною было высказано мнение, что в сознании поэта этот стих оформлялся, вероятно, так: «Премудрость под седлом, Скотинина на троне». Ю. Г. Оксман отверг подобную гипотезу, предложив читать: «Премудрость под седлом, Скотинина, Старова...» «Письма, дневники, мемуары и официальные документы о Кишиневе начала 20-х годов, — пишет Ю. Г. Оксман, — дают основание утверждать, что в сатире Раевского попутно был задет командир 33-го егерского полка С. Н. Старóв, тот самый полковник Старóв, с которым в ту же пору стрелялся Пушкин» (стр. 523). Ю. Г. Оксману принадлежит честь открытия заключительного восьмистрочного куплета стихотворения «Смеюсь и плачу» (стр. 526), сохранившегося в бумагах Раевского.[3]

Заслуживает внимания датировка «Гласа правды»: первую редакцию Ю. Г. Оксман относит к 1815 году, вторую — к 1816-му. Опровергая предложенное нами в книге «В. Ф. Раевский» толкование «Гласа правды» как революционной оды и связанную с этим датировку стихотворения (1820 год), Ю. Г. Оксман полагает, что в «Гласе правды» отразились монархические иллюзии молодого Раевского, и

---

[1] Еще в 1925 году Ю. Г. Оксман опубликовал в «Красном архиве» письма В. Ф. Раевского к К. А. Охотникову, снабдив их отличным историко-литературным комментарием; в 1926 году в сборнике «Атеней» — «Послание Г. С. Батенькову»; в 1934 году на страницах «Литературного наследства» (№ 16—18) — черновой фрагмент под названием «Вечер в Кишиневе». «Вечер в Кишиневе» имеет первостепенное значение для понимания эстетических взглядов Раевского и его литературной полемики с Пушкиным. Из последних работ Ю. Г. Оксмана о Раевском следует отметить статью «Ранние стихотворения Раевского» в 60-м томе «Литературного наследства», где содержится тонкий текстологический анализ ранних стихотворений поэта-декабриста, неточно прочитанных другими исследователями. В сборнике «Очерки из истории движения декабристов» (Госполитиздат, М., 1954) опубликовано обширное исследование Ю. Г. Оксмана «Воззвание к сынам Севера», в котором впервые изучены некоторые важнейшие программные декабристские документы эпохи Союза Благоденствия.

[2] «Литературное наследство», т. 60, кн. 1, 1956. В дальнейшем ссылки на эту работу приводятся в тексте.

[3] В «Стихотворениях» Раевского («Советский писатель», Л., 1952) «Смеюсь и плачу» опубликовано нами без заключительного восьмистишья.

lib.pushkinskijdom.ru

ссылается при этом на строки: «Как вдруг свободу и законы Давал монарх — граждан отец» (заметим кстати, что это мотив пушкинской «Деревни»: «И рабство, падшее по манию царя»). Однако Ю. Г. Оксман не учитывает тираноборческий характер обеих редакций. Правда, и во второй редакции политическая проблематика «не получила должной конкретизации», а черты живого Аракчеева оказались заслоненными традиционными чертами тиранов и вельмож. Раевский возрождает архаическую оду с ее отвлеченной символикой. И все же, несмотря на архаичность и абстрактно-моралистическую тенденцию, в оде «Глас правды» имеются по-настоящему декабристские стихи: «рабства гибельный закон», «слезы страждущих в темнице», «в рубищах народ простой», а в одной из черновых редакций обращение к вельможе — «другу царя»:

Народ, цепями отягченный,
Ждет с воплем гибели твоей

Изучение отдельных вариантов «Гласа правды» подсказывает, что с датировкой и установлением последних редакций сохранившихся стихотворений Раевского не следует торопиться. Пока не будут опубликованы и изучены основные черновые варианты, перестановки и перемены отдельных строк и целых стихов, многочисленные исправления, часто трудно читаемые, вопросы текстологии не могут решаться в столь категорической форме, как это в ряде случаев делает Ю. Г. Оксман. Так, текстологический опыт со стихотворением «Мое прости друзьям» нам представляется более чем спорным.

«Мое прости друзьям» — послание Кисловскому и Приклонскому, датируемое 1817 годом. Уже в этом дружеском послании Раевский подходит к тому гражданскому проповедничеству, которое составляет главное содержание его тюремных стихотворений «К друзьям в Кишинев» и «Певец в темнице», написанных в Тираспольской крепости и обращенных к Пушкину. В стихотворении «Мое прости друзьям» Раевский беседует с Кисловским и Приклонским:

Прямое наслажденье
Не блеск пустых честей,
Не славы шаткой сила,
Не милости царей,
Не злато богачей —
Их ранняя могила
Во мраке погребет...
Нет, к счастию ведет
Путь *чести* благородной,
Где ум души свободной,
Где *совести* покой,
Упрекам неподвластен,
С *рассудком* и *душой,*
И с честию согласен!..

Это послание достаточно характеризует союз друзей, и дружеские беседы, и самого Раевского в годы деятельности Союза Спасения. Раевский не состоял в Союзе Спасения, но был участником офицерских политических сходок.[4]

Один из отрывков-вариантов послания «Мое прости друзьям» Ю. Г. Оксман считает самостоятельным стихотворением — «Посланием к П. С. Пущину». «Из большого послания он, — пишет Оксман о Раевском, — извлек восемнадцать стихов, обращенных к Кисловскому («Кисловский, друг свободы...»), и после небольшой литературно-технической отделки переадресовал их Пущину («О! Пущин, друг свободы...»). Послание, переменив фамилию адресата, получило более широкий общественно-политический резонанс: Пущин, один из виднейших членов Союза Благоденствия, „грядущий наш Квирога“, как назвал его перед тем Пушкин, имел гораздо более прав и на то высокое звание „друга свободы“, которое присвоено было Раевским в 1817 году Кисловскому» (стр. 523).

Как ни заманчиво открыть новое стихотворение Раевского о Пущине, воспетом Пушкиным, опубликованный Ю. Г. Оксманом отрывок нельзя считать само-

[4] В 1816 году в Каменец-Подольске Раевский вступил в офицерский кружок и в знак «священной» дружбы носил особое железное кольцо — символ молодых вольнодумцев. Кроме Раевского, железные кольца носили адъютант корпусного командира Горчакова штабс-капитан Приклонский, подполковник Кисловский, отставной штабс-капитан Губин, губернский доктор Диммер.

lib.pushkinskijdom.ru

стоятельным стихотворением и тем более посланием Пущину. Приведем параллельно два текста:

Мое прости друзьям	«Послание к П. С. Пущину»
Оставя жизни бурной	Оставя жизни бурной
Неласковый прием	Неласковый прием
И блеск честей мишурный,	И блеск честей мишурпый,
Ты истинным путем,	Ты истинным путем
Кисловский, друг свободы,	О! П...., друг свободы,
Под сень самой природы	Под сень святой природы
Нетрепетно идешь;	С беспечностью идешь,
Где время золотое	Где время золотое
В беспечности, покое	В довольстве и покое
Ты мирно проведешь...	И в неге проведешь!
Ни громы в отдаленьи,	Ни громы в отдаленьи,
Ни ядер звонкий шум	Ни ядер звонких шум
В минуты сладких дум,	В минуты сладких дум,
В часы отдохновенья	В часы отдохновенья
Тебя не воззовут!..	Тебя не воззовут.
Под кровлею родною	Там с милою семьею
Там счастие с тобою!..	Все радости с тобою
Там дружества приют!	И мудрости приют!..

Второй отрывок Ю. Г. Оксман называет «Посланием к П. С. Пущину» и датирует 1822 годом на основании одной строки: «О! П...., друг свободы». Дополнительной аргументации не приводится.

Ю. Г. Оксман не отрицает, что этот отрывок извлечен из послания «Мое прости друзьям». Что касается «небольшой литературно-технической отделки», то она показательна. Отрывок, публикуемый Ю. Г. Оксманом, содержит в себе стихи вялые, менее энергичные, нежели стихотворение «Мое прости друзьям». Трудно представить, что Раевский в 1822 году исправлял свои стихи в духе поэтики карамзинистов и вместо «самой природы» писал «святой природы», вместо «нетрепетно идешь» — «с беспечностью идешь», вместо «там дружества приют» — «и мудрости приют» и т. д. Очевидно, что отрывок — ранний вариант стихотворения «Мое прости друзьям». Но как же быть со строкой «О! П...., друг свободы»? В стихотворении «Мое прости друзьям» Раевский обозначает адресатов заглавной буквой: «П .....» или «Прик.....» вместо «Приклонский» и «К.....» или «Кис.....» вместо «Кисловский». В окончательной редакции Раевский строку «...друг свободы» переадресовывает Кисловскому:

Кис‹ловский›, друг свободы,
Под сень самой природы
Нетрепетно идешь...

О Приклонском в беловой редакции сказано:

Прик‹лонский›, нам с тобою
Еще сквозь мрачных туч
Блестит надежды луч...

Для нас ясно, что в отрывке «О! П...., друг свободы» имелся в виду Приклонский. Строка «О! Приклонский, друг свободы» потому Раевским и отвергнута в окончательной редакции, что она оказалась неудачной, нарушающей размер. Риторическое «О!» было отброшено и вместо Приклонского, уже упомянутого в послании, появляется Кисловский.

Тогда же, в 1817 году, было написано «Послание Петру Григорьевичу Приклонскому». Послание к Приклонскому сохранилось в двух редакциях, но ни одну из них нельзя считать беловой. Здесь поэт, обращаясь к адресату стихотворения, называет его или «Мой друг», пли «Приклонский».

Но всего лучше обратиться к переписке Раевского и Приклонского. Письма Раевского не оставляют сомнений в политическом характере дружеского послания. Сам культ дружбы в этой переписке необыкновенно высок: «Первое наше знакомство, казалось, было сигналом к продолжительной дружбе. Я надеюсь, что ты не изменишь слову твоему, а я с теми же простыми, но истинными, чистыми чувствами дружбы остаюсь твой навсегда». В следующем письме, посланном Приклонскому в начале ноября 1819 года, Раевский говорит о назначении человека и обязанностях гражданина: «Чтобы управлять людьми, надо прежде всего научиться управлять самим собою... Чтобы достигнуть цели, надо сильней и бес-

lib.pushkinskijdom.ru

прерывно действовать... Благодарность неразлучна с чистотою правил, на коих основал я всю силу моих действий». Свое письмо Раевский кончает дружеской клятвой: «...я надеюсь, что ты будешь платить взаимностью за ту преданность и чистосердечие, с коими я по гроб мой останусь истинным другом твоим».[5] Письма еще раз подтверждают, что «друг свободы» в стихотворении — это прежде всего Приклонский.

И, наконец, странно, что майор Раевский обращается к генерал-майору Пущину, своему начальнику, со стихами не оригинальными, не в честь его написанными. Едва ли Раевский был способен на столь легкомысленный поступок: стихи пятилетней давности, посвященные друзьям-офицерам, преподносить в качестве послания генералу Пущину в связи с его предполагаемым отъездом из Кишинева. П. С. Пущин состоял в Союзе Благоденствия, являлся управляющим кишиневской ложей «Овидий», ему посвятил Пушкин стихи:

Хвалю тебя, о верный брат!
О каменщик почтенный!
О Кишинев, о темный град!
Ликуй, им просвещенный!

Это — дружеское, поздравительное и вместе с тем гражданское послание, как и следует приветствовать пожилого генерала и управляющего масонской ложей. Стихи Раевского нарочито дружеские, он с П. разговаривает слишком по-братски, на «ты». Так Раевский действительно разговаривал в 1816—1819 годах с Приклонским и Кисловским. Об этом свидетельствует не только послание «Мое прости друзьям», но и сохранившиеся письма Раевского к Приклонскому. Таким образом, «Послание П. С. Пущину» мы считаем фрагментом стихотворения «Мое прости друзьям», а следовательно, отрицаем и существование самостоятельного стихотворения, адресованного П. С. Пущину.

2. К ВОПРОСУ О НОВЫХ РЕДАКЦИЯХ ПЕСЕН „ЦАРЬ НАШ — НЕМЕЦ РУССКИЙ“ И „АХ, ТОШНО МНЕ“

Кондратия Рылеева и братьев Бестужевых, Александра и Николая, выделяет их демократизм, искреннее желание преодолеть сословные перегородки, найти общий язык с крестьянином и солдатом. М. В. Нечкина справедливо видит особенности рылеевского течения в Северном обществе в том, что «оно легче влеклось вперед движением жизни, более чутко откликалось на ее запросы, делало из этих запросов более радикальные выводы... невозможно себе представить рылеевскую группу в роли защитницы крупного дворянского землевладения, это никому из „рылеевцев“ просто не могло бы прийти в голову. Тема о народе ближе, органичнее входит в сознание Рылеева и его товарищей, они радикальнее судят о народных массах, хотя искренно не хотят повторения пугачевских событий».[6]

Едва ли не самой смелой попыткой Рылеева и Александра Бестужева сблизиться с народом являются их сатирические и революционные песни. Приговор Верховного уголовного суда вменял в вину Рылееву то, что он «сам сочинял и распространял возмутительные песни и стихи». Об Александре Бестужеве в приговоре было сказано: «...участвовал в умысле бунта привлечением товарищей и сочинением возмутительных стихов и песен».[7]

Советские литературоведы (особенно Ю. Г. Оксман и А. Г. Цейтлин) много сделали для историко-литературного изучения песен Рылеева и Александра Бестужева и для реконструкции текстов. Текстологическая проблема и проблема авторской атрибуции оказались наиболее трудными, ибо, за редким исключением, не сохранилось автографов и даже авторизированных копий песен; исследователи вынуждены обращаться к спискам и на основе их воссоздавать первоначальную авторскую редакцию или идти по пути создания так называемого сводного текста. Некоторые тексты декабристских песен вообще не были известны, и только в последнее время они обнаружены в архивных хранилищах (таков цикл «подблюдных» песен).

---

[5] Письма опубликованы П. С. Бейсовым в «Пушкинском юбилейном сборнике» (Ульяновск, 1949, стр. 298—302). О датировке писем см. примечание Ю. Г. Оксмана к «неизвестным письмам В. Ф. Раевского» в «Литературном наследстве» (стр. 139—140).

[6] М. В. Нечкина. Движение декабристов, т. II. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 29.

[7] Декабристы. Отрывки из источников. Составил Ю. Г. Оксман. Госиздат, М.—Л., 1926, стр. 442, 447.

lib.pushkinskijdom.ru

Сложность при определении окончательного авторского текста состоит еще и в том, что некоторые песни создавались коллективно («каждый куплет имел своего автора»). Об этом свидетельствует Е. П. Оболенский: «О помянутых Комитетом песнях я слышал; но не знаю оные наизусть и потому написать оных не могу. Сочинением же оных никто не занимался особенно (сколько мне известно), но каждый куплет имел своего автора, и вообще они были плоды веселых часов досуга поэтов и литераторов наших, членов и не членов Общества, во время свиданий их между собою».[8] Показание Е. П. Оболенского не следует понимать слишком расширительно. Оно относится к таким песням, как «Ах, где те острова». Но и песни, созданные Рылеевым и Александром Бестужевым без коллективного вмешательства, в дальнейшем могли дополняться и перерабатываться, испытать судьбу любой другой песни, ставшей достоянием фольклорной традиции. А. Бестужев указывал, что их песни подвергались изменениям: «...дурачась, мы их певали только между собой. Впрочем, переходя по рукам, многое к ним прибавлено, и каждый на свой лад перевертывал».[9] Таким образом, следует отличать «коллективность» создания песни от «коллективности» позднейших переделок (фольклорного бытования).

Если песня «Ах, где те острова» обращена к сравнительно замкнутому кружку литераторов, то песня «Ты скажи, говори» — политический памфлет, предназначенный для более широкой аудитории. Ю. Г. Оксман, впервые указавший на полную самостоятельность этих двух сатирических песен, правильно охарактеризовал основное различие между ними: «Песня „Ах, где те острова" имеет в виду замкнутую литературную аудиторию, вне которой целые строфы (например, о Бестужеве, Булгарине, Измайлове) и не понятны и не интересны. Наоборот, песня „Ты скажи, говори" рассчитана на массовое распространение: ее тематика и словарь отличаются предельной простотою и четкостью».[10] В песне «Ты скажи, говори» речь идет о дворцовых переворотах 1762 и 1801 годов (свержение Петра III и убийство Павла I), но в самых первых строфах данной песни изображается цареубийство, выходящее за пределы традиционного дворцового переворота. В этой песне в форме простонародной и от лица «бедных людей» рассказано о том, «как в России царей давят».

После того как редактор «Полного собрания стихотворений» Рылеева Ю. Г. Оксман доказал, что стихи «Ты скажи, говори» «не вяжутся с песней „Ах, где те острова" ни тематически, ни идеологически, ни конструктивно», во всех последующих изданиях эти песни печатаются раздельно, как два самостоятельные произведения.

Из последних текстологических изысканий Ю. Г. Оксмана следует особенно отметить его чтение первого стиха песни «Царь наш — немец прусский».[11] Наиболее полный текст этой песни был опубликован Герценом и Огаревым в «Полярной звезде» на 1859 год. Ю. Г. Оксман на основании вновь найденных списков в неизданных записках Н. А. Маркевича и в бумагах Вяземского убедительно доказал фактическую несостоятельность первой строки.[12] Интересно, что Пушкин распевал эту песенку с зачином «Царь наш — немец русский». Новые списки дают именно этот зачин, а также содержат куплеты, отсутствовавшие в известной печатной редакции (в варианте, обнаруженном в бумагах Вяземского, насчитывается двенадцать куплетов вместо известных пяти).

То, что эта песня написана Рылеевым и Александром Бестужевым в конце 1823—начале 1824 года, нет никаких сомнений. Дискуссионным остается вопрос о первоначальной авторской редакции. Опубликованные ныне варианты из архива Н. А. Маркевича и П. А. Вяземского еще требуют специального изучения. Наличие в них новых куплетов и многих принципиальных разночтений нельзя объяснить хорошей или плохой памятью исполнителей или ошибками переписчиков. В данном случае мы имеем дело с активным вмешательством в текст. Возможно, что и зачин «Царь наш — немец русский» (вместо «Царь паш — немец прусский») явился результатом вмешательства в первоначальный текст такого опытного редактора, каким был Пушкин. Он мог «отредактировать» зачин песни в духе своей «Ноэли». В «Ноэли» Александр I в прусском и австрийском мундире. В новом варианте сатирической песенки — «русский немец», затянутый в «мундир прусский».

[8] Восстание декабристов. Материалы, т. I. Госиздат, М.—Л., 1925, стр. 267.

[9] Там же, стр. 458.

[10] К. Рылеев. Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта. Изд. писателей в Ленинграде, Л., 1934, стр. 512.

[11] Ю. Г. Оксман. Агитационные песни. «Литературное наследство», т. 59, 1954, стр. 69—100. В дальнейшем ссылки на эту работу приводятся в тексте.

[12] Вариант песни «Царь наш, немец русский» опубликован М. А. Брискманом в сборнике «Декабристы и их время» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 12—13) по списку, хранящемуся в б. Остафьевском архиве (ныне ф. 1905 в Центральном государственном литературном архиве).

lib.pushkinskijdom.ru

При установлении творческой истории песни «Царь наш — немец русский» необходимо учитывать, что и эта сатирическая песня могла пройти коллективную обработку. А. Г. Цейтлину «наиболее коллективной» представляется песня «Ах, где те острова»;[13] М. А. Брискман к этому типу относит и песню «Царь наш — немец русский». «В таких песнях, действительно, нет какого-либо определенного композиционного стержня, куплеты, — пишет М. А. Брискман, — могут следовать один за другим почти в любом порядке, и коллективное авторство участников дружеских пирушек для них вполне вероятно».[14] Однако здесь требуется существенное уточнение. Песня «Царь наш — немец русский» не собрание куплетов, а вполне законченное произведение, дающее органическое развитие основной темы. И только как законченное произведение, ставшее популярной песней и распространяемое в списках, оно могло обрастать новыми деталями и целыми куплетами, а также описками и ошибками. Отсюда в новых вариантах — разорванная композиция. Разрыв объясняется возвращением к мотивам, затронутым в основной авторской редакции.

Недавно опубликованные М. А. Брискманом и Ю. Г. Оксманом списки позволяют судить о том, в каком направлении развивалась творческая мысль неизвестных соавторов Рылеева и Бестужева. Основной текст остается в большей своей части нетронутым. Песня не шлифуется, не перестраивается, а дополняется новыми стихами, и тем самым расширяется. По сравнению с известным текстом, опубликованным в «Полярной звезде», в списке из архива Вяземского семь новых куплетов. Допустим, что вариант в «Полярной звезде» неточен и неполон, что он восходит к дефектному списку. Но и тогда еще нет оснований все новые куплеты относить к несохранившейся первоначальной редакции.

Отсутствие рылеевско-бестужевского автографа делает в какой-то степени плодотворной попытку Ю. Г. Оксмана реконструировать сводный текст с целью приблизиться к утраченному оригиналу (стр. 79). Критическое рассмотрение дошедших до нас списков Ю. Г. Оксман проводит с присущей ему тщательностью и изобретательностью. И тем не менее путь, избранный Ю. Г. Оксманом, нельзя считать верным. При реставрации утраченного подлинника Рылеева и Бестужева списки с «явными и грубыми ошибками» не могут служить надежным источником. Крайне осторожно следует подходить к новым куплетам и разночтениям. Они могли появиться в процессе устного бытования песни. В списках из архива Вяземского следы вмешательства третьего, четвертого, а может быть, и десятого соавтора сравнительно легко обнаруживаются. Они касаются главным образом характеристики Александра I. Обратим внимание на тот факт, что в списках, исследуемых Ю. Г. Оксманом, куплеты, посвященные Александру I, разорваны, лишены внутренней логической связи. После того как «русский немец» изображен со всеми его атрибутами, после того как даны портреты его приближенных (Аракчеева, Волконского, Закревского, Потапова), в песне снова появляется «православный государь». Появляется в концевых стихах в связи с указом 1822 года о закрытии масонских лож:

Трусит он законов,
Трусит он масонов.

Эти концевые стихи, вероятно, служили дополнением к общей характеристике Александра I. Рылеев и Бестужев могли и забыть о гонителе масонов, но кто-то из их соавторов решил восполнить этот пробел, напомнить, что царь не только превратил «школы все в казармы», но и закрыл масонские ложи.

В списке Н. К. Маркевича значатся еще два куплета об Александре I и тоже концевые:

Только за парады
Раздает награды.
. . . . . .
А за правду матку
Прямо шлет в Камчатку.

Можно ли утверждать, что и эти куплеты восходят к первоисточнику, т. е. к песне Рылеева и Бестужева? Или они прибавлены тем, кто «на свой лад перетолковывал» песню? По-видимому, категорически утверждать это нельзя. Значит, следует признать относительность сводного текста. На наш взгляд, сводный текст, пред-

[13] А. Г. Цейтлин. Творчество Рылеева. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 178.
[14] М. А. Брискман. Агитационные песни декабристов. В кн.: Декабристы и их время. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 20.

lib.pushkinskijdom.ru

лагаемый Ю. Г. Оксманом, есть своеобразная контаминация отдельных вариантов, т. е. он не идентичен рылеевско-бестужевской редакции.

Условность сводного текста как текста рылеевско-бестужевского обнаруживается в реконструкции самой знаменитой агитационной песни «Ах, тошно мне и в родной стороне». В одном из дел Следственной комиссии случайно сохранилась точная копия рылеевского автографа этой песни. Ю. Г. Оксман считает, что текст, восстановленный Рылеевым в крепости в 1826 году, «нельзя признать ни самым точным, ни самым полным». «Записывал он, — пишет Ю. Г. Оксман о Рылееве, — не по собственному почину, а по требованию следственных органов; к тому же записывал через два года после ее создания, когда кое-какие строфы он мог уже позабыть. Кроме того, желая уменьшить вину Бестужева, Рылеев некоторые строки или строфы мог умышленно сгладить, лишить политической остроты. Таким образом, текст песни „Ах, тошно мне", восстановленный Рылеевым в крепости в 1826 году, без дополнительной аргументации нельзя признать ни самым точным, ни самым полным» (стр. 86). Против данного утверждения Ю. Г. Оксмана нет оснований возражать. Возможно, что Рылеев действительно кое-какие строфы не воспроизвел. Однако и в этом случае попытка исследователя-текстолога создать сводный текст заслуживает критического отношения. Ю. Г. Оксман приводит два новых списка песни «Ах, тошно мне», сохранившиеся в бумагах Вяземского. Эти списки, по мысли Ю. Г. Оксмана, непременно были получены Вяземским из рук Александра Бестужева. Один из списков мог передать Вяземскому И. И. Пущин еще в марте 1824 года, в пору пребывания А. А. Бестужева с 24 апреля по 25 мая в Москве (стр. 87). Если не считать частных оговорок, то Ю. Г. Оксман фактически утверждает, что все было именно так, а не иначе, что списки принадлежали Бестужеву, что Бестужев передал их Вяземскому (в первом случае через И. И. Пущина). Отсюда и главный вывод: «...разночтения не настолько значительны, чтобы рассматривать их как признаки особой редакции „Ах, тошно мне", но самый характер правки во втором списке Вяземского дает основание предполагать, что эти варианты принадлежат не самому Рылееву, а его соавтору, то есть Бестужеву» (стр. 86—87). Получается стройная и на первый взгляд правдоподобная текстологическая версия: кроме копии рылеевской записи, ни самой точной, ни самой полной, и совсем неточных других списков, наконец найдена «бестужевская» редакция песни. Все это было бы правдоподобно, если бы вновь найденные списки были сделаны рукой Бестужева, являясь бестужевскими автографами или хотя бы авторизированными списками. Но этого сказать нельзя. Ю. Г. Оксман не отрицает, что песня «Ах, тошно мне» переписана тем же почерком, что и песня «Царь наш — немец русский», т. е. «неизвестной рукой». Этой же рукой переписаны и все «подблюдные» агитационные песни в собрании Вяземского. «То обстоятельство, — замечает Ю. Г. Оксман в примечаниях к своей статье, — что текст подблюдных песен в этих списках испещрен многочисленными ошибками, не позволяет связать ни одну из копий, сделанных тою же рукою, с подлинниками Бестужева» (стр. 100). Странно выглядит и сам Бестужев, передающий Вяземскому свой вариант песни «Ах, тошно мне» не в собственноручной записи. Бестужев слишком уважал Вяземского, чтобы дарить свою песню в копии с ошибками. Более вероятно, что, коллекционируя памятники русской потаенной поэзии, Вяземский получил списки песни «Ах, тошно мне» не от Бестужева, а иным путем, пока нам неизвестным.

Наконец, сам характер правки не дает основания предполагать, что новые варианты принадлежат Бестужеву. По Оксману получается, что Бестужев редактирует Рылеева, Рылеев послушно соглашается с Бестужевым. И только в бестужевской редакции песня становится народной.

Приведем образцы «бестужевской» правки.

В записи Рылеева:

По две шкуры с нас дерут:
Мы посеем, они жнут;
И свобода
У парода
Силой бар задушена.

В списке из архива Вяземского:

Глупость прежних крестьян
Стала воле в изъян,
И свобода
У парода
Силой бар задушена.

lib.pushkinskijdom.ru

Зачин четвертой строфы в списке из архива Вяземского объединяется с новыми стихами, отсутствующими у Рылеева:

Они кожу с нас дерут:
Мы посеем, они жнут.
Они воры,
Живодеры,
Как пиявки, кровь сосут

За рылеевскими стихами

То дороги, то налоги
Разорили нас вконец

в одном из списков из архива Вяземского следует пятистишие:

Дважды в лето рекрут
Без войны нас берут.
Поселенье,
Разоренье
Православным на беду.

Умолчание о военных поселениях в рылеевском списке Ю. Г. Оксман объясняет «ошибкою памяти Рылеева при реконструкции им песни в 1826 г.». Но возможно, по словам Ю. Г. Оксмана, и другое: «Рылеев, приняв всю вину за написание песни „Ах, тошно мне" на одного себя и не зная о позиции в этом вопросе А. А. Бестужева, мог намеренно воздержаться от включения в свою запись строф, принадлежащих его товарищу по работе. Рылеев легко мог и забыть чужие стихи, тем более, что последние не только дополняли основной текст, но иногда его и корректировали» (стр. 94). Склоняясь в конечном итоге ко второму выводу, Ю. Г. Оксман выдвигает в качестве основного аргумента принадлежности «чужих стихов» Александру Бестужеву тот факт, что Бестужев проявил особый интерес к институту военных поселений, о чем свидетельствует его письмо к Николаю I из Петропавловской крепости.

Начнем наши возражения против так называемой «бестужевской» правки с того, что напомним о рылеевской сатире «К временщику», направленной против Аракчеева и военных поселений. Многочисленные критические отзывы других декабристов о военных поселениях хорошо известны.[15] Бестужев здесь не составляет редкого исключения. В стихах о «поселении» и «разорении», о солдатском житье-бытье нет ничего специфически бестужевского, подобные стихи писали и сами солдаты.[16] К тому же и в «рылеевской» редакции песни (вернее, рылеевско-бестужевской) не обойден не только Аракчеев («Всех затеев Аракчеев»), но и русский царь, основной виновник народного горя:

Нас поборами царь
Иссушил, как сухарь...

Утверждать, что вновь обнаруженные стихи в списках из архива Вяземского принадлежат Бестужеву или Рылееву, у нас нет никаких оснований. Ответ на вопрос, «кому же тогда принадлежат стихи, не вошедшие в рылеевский список», содержится в исследовании самого Ю. Г. Оксмана.[17] Мы не согласны, когда две следующие строки

Глупость прежних крестьян
Стала воле в изъян

[15] В книге «Творчество Рылеева» (стр. 191—197) А. Г. Цейтлин к каждой строфе песни «Ах, тошно мне» приводит соответствующее подкрепление — реальный исторический комментарий из множества высказываний декабристов. Декабристы на темы, затронутые в песне, говорили непрестанно.

[16] См.: Л. В. Домановский. Освободительное движение первой четверти XIX века в народном творчестве. В кн.: Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, гл. IV.

[17] Кстати укажем, что Ю. Г. Оксман, высказав сомнение в полноте рылеевского списка песни «Ах, тошно мне» («мог уже забыть», «умышленно сгладить»), в той же статье дает очень высокую оценку рылеевской записи: «Произведенное нами сличение двух вновь найденных списков песни между собою и каждого из них в отдельности с текстом записи 1826 г. позволило документально установить не только высокую авторитетность рылеевской записи в целом, но и ее исключительную точность и тщательность в передаче всех лексических, морфологических и ритмико-метрических деталей текста» (стр. 88).

lib.pushkinskijdom.ru

Ю. Г. Оксман считает бестужевским дополнением к стихам Рылеева. И вполне согласны с тем, что эти стихи находят прямое объяснение в прокламации, распространявшейся осенью 1820 года в Петербурге в связи с восстанием в Семеновском полку. Цитируем прокламацию по Ю. Г. Оксману: «Бедные воины! Посмотрите глазами на отечество; увидите, что люди всякого сословия подавлены дворянами... Чудная слепота народов! Хлебопашцы угнетены податьми; многие дворяне своих крестьян гоняют на барщину шесть дней в неделю. Скажите, можно ли таких крестьян выключить из числа каторжных?» И дальше: «Поймите всеобщую нашу глупость и сами себя спросите: кому вверяете себя и целое отечество?» Изображая внутреннее состояние современной России, страдающую отчизну, Рылеев и Бестужев опирались не на фольклор в обычном смысле этого слова, но на народное мнение, на народную молву. В прокламации 1820 года, написанной с позиций солдата и крестьянина, о судебном беззаконии было сказано: «В судебных местах ни мало нет правосудия для бедняка. Законы выданы для грабежа судейского, а не для соблюдения правосудия». В песне Рылеева и Бестужева о тех же судебных местах говорится почти языком этой солдатской прокламации.

А уж правды нигде
Не ищи мужик в суде
Без синюхи судьи глухи,
Без вины ты виноват.

В этой песне все вещи названы прямо и общепонятно, по-крестьянски, по-солдатски энергично и решительно, без прикрас и иносказаний.

Прокламация 1820 года не только комментирует содержание песни «Ах, тошно мне», но и дает право утверждать, что дополнения к основному рылеевско-бестужевскому тексту могли сделать офицеры и солдаты гвардейских полков. Это тем более вероятно, что песня «Ах, тошно мне» имела широкое устное бытование, и вплоть до 1917 года появлялись ее варианты, приспосабливающие рылеевско-бестужевские стихи к новым историческим обстоятельствам. Для этой песни особенно остаются в силе слова Александра Бестужева: «переходя по рукам, многое к ним прибавлено». Возможно, что это «многое» сказано для того, чтобы частично отвести от себя вину в сочинении столь революционных песен. В действительности соавторы Рылеева и Бестужева прибавляли отдельные стихи, но оставляли нетронутыми основные идеи и образы рылеевско-бестужевской песни.

Необходимо учитывать, что Александр Бестужев в своих следственных показаниях не был заинтересован восстанавливать истинную историю создания и распространения декабристских революционных песен. Он пытался убедить Николая I в том, что песни «пелись только между собою» и «в народ и между солдатами никогда их не пускали».[18] Полностью доверять в данном случае А. Бестужеву не приходится. Николай Бестужев в Сибири опровергнул вынужденные показания своего брата: «Хотя правительство всеми мерами старалось истребить сии песни, где только могли находить их, но они были сделаны в простонародном духе, были слишком близки к его состоянию, чтобы можно было вытеснить их из памяти простолюдинов, которые видели в них верное изображение своего настоящего положения и возможность улучшения в будущем... Рабство народа, тяжесть притеснения, несчастная солдатская жизнь изображались в них простыми словами, но верными красками... В самый тот день, когда исполнена была над нами сентенция и нас, морских офицеров, возили для того в Кронштадт, бывший с нами унтер-офицер морской артиллерии сказывал нам наизусть все запрещенные стихи и песни Рылеева, прибавя, что у них нет канонира, который, умея грамоте, не имел бы переписанных этого рода сочинений и особенно песен Рылеева».[19] Песня «Ах, тошно мне» бесспорно имела широкое распространение среди простого народа. Об этом свидетельствуют ее многочисленные варианты.

Один из вариантов песни «Ах, тошно мне» сохранился в записи Михаила Бестужева. Для Ю. Г. Оксмана список М. А. Бестужева есть наиболее точная редакция песни, «относящаяся к 1824—1825 гг. и созданная, без всяких сомнений, А. А. Бестужевым» (стр. 96). Трудно представить себе, что Михаил Бестужев в 1870 году «лучше помнил» песню «Ах, тошно мне», чем Рылеев в 1826 году. Ю. Г. Оксман объясняет это обстоятельство родственными связями, тем, что Михаил Бестужев знал «стихи своего брата», а не строфы, написанные Рылеевым. «Поэтому, — говорит Ю. Г. Оксман, — в редакции „Ах, тошно мне", восстановленной М. А. Бестужевым, дублировалось только восемь строк из пятнадцати, записанных Рылеевым, а бóльшая часть остальных была заменена вариантами,

---

[18] Восстание декабристов, т. I, стр. 458.

[19] Воспоминания Бестужевых. Редакция, статья и примечания М. К. Азадовского. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 27—28.

lib.pushkinskijdom.ru

восходящими, вероятно, к утраченному тексту песни в редакции А. А. Бестужева» (стр. 96). В результате создается законченная текстологическая концепция: если второй список в собрании Вяземского «отражал первую стадию работы А. А. Бестужева над правкой песни Рылеева», то «список М. А. Бестужева закреплял текст песни после коренной ее переделки» (стр. 96). В чем же состояла «коренная переделка», т. е. собственно бестужевский элемент? Упоминая в своих показаниях песню «Ах, тошно мне», Александр Бестужев вместо «тошно» употребил слово «скучно» («Ах, скучно мне»). Эта единственно реальная правка Александра Бестужева вполне понятна. С. И. Муравьев-Апостол указывал на то, что песня Рылеева была сочинена «на голос» «Ах, скучно мне на чужой стороне». «Ах! скучно мне» — первая строка популярного романса Ю. А. Нелединского-Мелецкого. Ясно, что Александр Бестужев в данном случае не поправляет Рылеева, а восстанавливает строку из романса Нелединского-Мелецкого, как бы отводя следователей от текста революционной песни. О списке из собрания Вяземского мы уже говорили. Остается обратиться к списку М. А. Бестужева. «В списке М. А. Бестужева, — отмечает Ю. Г. Оксман, — немало явных дефектов, например отсутствие некоторых общеизвестных строф, неподдающееся мотивировке (строф 4, 7, 12-й), грубые искажения отдельных стихов (например, «И людями, как свиньями» вм. «И людями, как скотами»), неправильная передача метрической структуры песни (пятистрочная строфа произвольно превращена в четырехстрочную путем стяжения двух укороченных двустопных стихов в один)» (стр. 96). Все эти логические и стилистические погрешности в списке Ю. Г. Оксман объясняет тем, что запись была произведена М. А. Бестужевым пятьдесят лет спустя. Но как бы Ю. Г. Оксман ни ссылался на полувековую давность и старческую память Михаила Бестужева, тень падает и на Александра Бестужева, ибо он был создателем данной несовершенной редакции. Более того, Ю. Г. Оксман считает, что «в массовый оборот эта революционная сатирическая песня вошла не в том варианте, создателем которого был Рылеев, а в новой редакции, установленной после принятия Рылеевым поправок и доделок Бестужева» (стр. 97). Повторяем, что о «поправках и доделках» Александра Бестужева в данном случае Ю. Г. Оксман судит исключительно по сибирскому списку (стр. 92—93). Всего лучше выделить эти «бестужевские» стихи:

Чем мы хуже господ?
У нас тот же нос и рот.
По рассудку и желудку —
Братья мы и по кресту.
А на деле-то не так.
Нас меняют на собак,
И для фарту, так на карту
Ставят всю семью враздробь
. . . . . .
И в деревне солдат,
Хоть и, кажется, наш брат,
В ус не дует и воюет,
Как бы в вражеской земле.
Дважды в лето рекрут
Без войны нас берут.
. . . . . .
Чтобы нас наказать,
Господь вздумал ниспослать
Поселенье в разоренье,
Православным на беду.
И заплакал народ,
Но ему зажали рот.

Вариант песни, записанный М. А. Бестужевым с обозначением «Песня: Ах, скучно мне, на чужой стороне. Переложенная К. Рылеевым и А. Бестужевым», действительно интересен, но отнюдь не тем, что он представляет собой «коренную переработку» Александром Бестужевым первоначального рылеевского текста. Едва ли в задачу Александра Бестужева, друга Рылеева и опытного стихотворца, входило ухудшение художественного стиля песни. Михаил Бестужев записал устно бытовавший вариант песни Рылеева и Александра Бестужева, отсюда и своеобразная «метрическая структура» и «явные дефекты». Характер переделки таков, что можно считать этот вариант рылеевско-бестужевской песни фольклорной редакцией. Не случайно в тексте появляется «деревня»; от лица «деревни» и сделаны соответствующие дополнения. Отсюда сгущение прозаизмов («И людями, как свиньями», «Ставят всю семью враздробь» и т. д.), отсюда упрек солдатам, приезжающим в деревню «воевать» («И в деревне солдат... В ус не дует и воюет»), отсюда показательная для крестьянина патриархальность в обращении к господам

lib.pushkinskijdom.ru

(«Братья мы и по кресту») и, наконец, замена в этой редакции революционного рылеевско-бестужевского лозунга «А что силой отнято, Силой выручим мы то» фольклорным причитанием:

И заплакал народ,
Но ему зажали рот.

Песня «Ах, тошно мне» призывала крестьян и солдат не плакать и молиться, а «мотать себе на ус», накапливать силы, готовиться к решительным действиям.

В списке М. А. Бестужева не стихи брата, а фольклорные разночтения и дополнения. Но эти фольклорные наслоения не отменяли и не заслоняли (если не считать строфы о плачущем, растерявшемся народе) рылеевско-бестужевских образов. В песне «Ах, тошно мне», по словам Н. А. Бестужева, «простолюдины» видели «верное изображение своего настоящего положения и возможность улучшения в будущем». Так оно и бывает с песнями поэтов, становящимися достоянием фольклора, народной словесности. Главное не в отдельных дополнениях, а в том, что песня Рылеева и Бестужева сохранилась в памяти народа.

3. ОБ АВТОРСКОЙ АТРИБУЦИИ „ПОДБЛЮДНЫХ“ ПЕСЕН

Среди песен в народном духе, созданных декабристами, выделяются своеобразием, присущим этому роду песен, — «подблюдные». В показаниях Следственной комиссии Бестужев свидетельствовал, что сама мысль писать песни «народным языком» принадлежит Рылееву; что касается «подблюдных» песен, то эти песни Бестужев выделял в особый цикл и подчеркивал свое авторство. Отвечая на вопросы Следственной комиссии, Александр Бестужев говорил: «...песню Ах, скучно мне писали мы вместе, а некоторые подблюдные я один».[20] Возможно, что Бестужев пощадил Рылеева и взял всю вину на себя. В воспоминаниях Н. А. Бестужева авторство приписывается тому и другому: «...особенно песни, составленные им ‹Рылеевым› с Александром Бестужевым на голос народных подблюдных припевов».[21]

М. А. Брискман, опубликовавший цикл из семи «подблюдных» песен в сборнике «Декабристы и их время» (стр. 13—14), также, хотя и осторожно, говорит о возможном авторстве Бестужева и Рылеева: «напрашивается вывод о принадлежности этих песен Бестужеву (возможно, совместно с Рылеевым) или, во всяком случае, автору из круга декабристов» (стр. 19); признание Е. И. Оболенского о коллективном творчестве («каждый куплет имел своего автора») «не мешает рассматривать их все же, в основном, как произведения Рылеева и Бестужева» (стр. 20); «таким образом, есть достаточно оснований для постановки и дальнейшего изучения вопроса о возможной принадлежности вновь обнаруженных „подблюдных песен“ и варианта „Царь наш, немец...“ Рылееву и Бестужеву» (стр. 22).

Ясно, что обнаруженные списки «подблюдных» песен всего лишь копии рылеевско-бестужевских «подблюдных» песен. Тексты «написаны аккуратным почерком начала XIX века, на двух половинах одного листа с водяным знаком 1817 г. Ни имени автора, ни тем более подписи, ни даты записи на листах нет. Нет также никаких данных о происхождении этих листков. Никак не связаны они и с соседствующими с ними материалами».[22] Задача литературоведа показать, насколько этот список «подблюдных» песен авторитетен, соответствует возможной рылеевско-бестужевской редакции. Здесь, кроме текстологического, требуется историко-литературный и идеографический анализ.

«Подблюдные» песни свидетельствуют о стремлении к сближению с народными массами. Если эти песни вышли из среды декабристов, то только Рылеев и Александр Бестужев были способны сделать решительный шаг в эту сторону.

В опубликованный цикл входит песня «Вдоль Фонтанки реки квартируют полки. Слава!». Следственная комиссия интересовалась автором этой песни. Рылеев отрицал даже знакомство с песней, грозившей гвардейскими штыками Николаю Павловичу и его брату Михаилу (в песне они просто «князьки-голяки»). Однако эту песню слышали И. И. Пущин и Е. П. Оболенский. Но особенно важно показание М. И. Муравьева-Апостола: «Матв. Муравьев получил от Рылеева две песни 1-я. Ах скучно мне (Рыл.) 2-я. Вдоль Фонтанки реки квартируют полки слава (Але. Бесту.)».[23] Александр Бестужев, как мы уже говорили, не отрицал своего авторства («некоторые подблюдные я один»).

[20] Восстание декабристов, т. I, стр. 457—458.
[21] Воспоминания Бестужевых, стр. 79.
[22] Декабристы и их время, стр. 14.
[23] Восстание декабристов, т. I, стр. 210.

lib.pushkinskijdom.ru

Признание Бестужева имеет первостепенное значение для авторской атрибуции всего цикла. И песня «Уж как шел кузнец» («Как идет кузнец») не без оснований приписывалась Рылееву и Бестужеву. В сборнике «Русская потаенная литература XIX столетия» (1861) эта песня была опубликована с примечанием: «Пропущенное стихотворение Рылеева».[24] Е. И. Якушкин, сын известного декабриста, знаток рукописной литературы 20-х годов прошлого века, полагал, что песня «Уж как шел кузнец» была сложена Рылеевым и Бестужевым. Возможно, что в сочинении революционных «подблюдных» песен главную роль играл Бестужев, хорошо знавший народные «подблюдные» песни,[25] но и соавторство Рылеева у нас нет оснований отрицать. «Подблюдные» песни отражали взгляды обоих поэтов и как бы представляли собой произведения декабристского «фольклора».

М. А. Брискман указывает на «стройную и обдуманную композицию цикла». Это лишнее доказательство того, что все семь «подблюдных» песен принадлежат одному и тому же автору (в данном случае Бестужеву и Рылееву), что в основе цикла лежит главная идея, скрепляющая все семь песен в одно целое.

В период наивысшего подъема декабристского движения Рылеев и Бестужев стремятся использовать народно-песенный жанр в целях своей политической агитации. Можно говорить об отражении в цикле основных декабристских лозунгов. Зачин первой песни — «Слава богу на небе, а свободе на сей земле!» — лозунг самого общего характера, идущий от Союза Благоденствия. Под знаменем свободы декабристы начинали свое движение. Заключительная строка делает этот лозунг общенациональным: «Да и будет она православным дана. Слава!» Авторы песни дают понять, что декабристы борются за свободу для всех. Таков смысл первой песни.

Во второй песне — несколько необычный для декабристской поэзии образ мужика с топором. Но и он не покажется странным, если припомнить, что Рылеев и Бестужев возлагали надежду на помощь крестьян и солдат, на гвардейские полки и военные поселения (Петербург, Кронштадт и Новгород для них сосредоточение оппозиционных сил). Не случайно «идет мужик из Новагорода»: «И к кому он придет, тому голову сорвет».

В третьей песне, «Вдоль Фонтанки реки», названа основная сила военной революции: петербургская гвардия, в частности Семеновский полк. «Разве нет штыков на князьков-голяков». «Князьки-голяки» — великие князья Николай и Михаил Павлович. Не забыт в этой песне и русский царь. От него идет главное зло:

Их и учат, их и мучат, ни свет ни заря!
Что ни свет ни заря, для потехи царя!

Не случайно в четвертой песне к «тирану» идут представители народа. Идут они «не с поклоном, а с железом да с законами». Типично декабристская формула: ликвидация абсолютизма при соблюдении законности.

В пятой песне снова напоминаются «две радости», которые несет народу революция. Это «правда в суде, да свобода везде». Напоминание программных лозунгов необходимо, так как борьба еще не закончилась, она только начинается.

Пятая песня повторяет зачин первой песни («А свобода на сей земле»). И заключительная строка — дифирамб свободе и правосудию: «Да и будут они Россиянам даны. Слава!» Подобное повторение лозунгов рассчитано на пропаганду. Солдатам и крестьянам на понятном для них языке необходимо было растолковывать основную цель предстоящей революции. О будущем говорится совсем как в сказке: «Будет тепло и умно и светло».

Однако чтобы было и «тепло» и «светло», нужно бороться. Отсюда в шестой песне решительный призыв: «вейте веревки» и «готовьте ножи». Чтобы не испугать крестьянина и солдата столь революционным призывом, поэты-агитаторы пока предлагают «на место фонарей поразвешивать князей» («князьков-голяков» или «князьков-дураков»).

Только в седьмой, заключительной песне появляется кузнец, несущий нож «на злодеев вельмож», «на судей на плутов» и «третий нож на царя». И вся эта революционная аллегория венчается народным: «Слава!»

---

[24] В «Полярной звезде» на 1859 год песни «Царь наш — немец прусский», «Ах, где те острова» и «Ах, тошно мне» печатались под общим заглавием «Стихотворения Рылеева и Бестужева».

[25] В «Очерках декабристской литературы. Публицистика. Проза. Критика» (Гослитиздат, М., 1953) мы ссылаемся на соответствующие тексты фольклорных «подблюдных» песен в публикации самого Александра Бестужева. В повести «Страшное гадание» Бестужевым приводится целый цикл народных «подблюдных» песен и тут же те варианты их, к которым восходят собственные «подблюдные» песни декабристов.

lib.pushkinskijdom.ru

Песни «Вдоль Фонтанки реки» («Близ Фонтанки реки») и «Как идет кузнец» («Уж как шел кузнец») следует отметить особо. Эти песни, выделившись из цикла, распространялись самостоятельно. Отсюда их варианты. Возможно, что самостоятельность этим песням придали сами поэты-декабристы.

Когда Рылеев и Бестужев создавали песню «Вдоль Фонтанки реки», они, конечно, учитывали солдатские настроения, помня о недавних событиях в Семеновском полку. Прокламация, написанная в форме обращения семеновцев к Преображенскому полку, призывала «искоренить пропырство тиранов». Рядовой лейб-гвардии егерского полка Гущеваров, как доносили полицейские агенты, говорил солдатам: «Если за семеновцев не вступится великий князь, то вся гвардия взбунтуется и сделает революцию... Ведь здесь не Гишпания: там бунтуют мужики и простолюдины, их можно унять, а здесь взбунтуется вся гвардия...»[26]

Декабристы на гвардию возлагали огромные надежды, но и на «мужиков и простолюдинов» тоже рассчитывали. Декабристы боялись крестьянской революции, опасались повторения пугачевщины и в то же самое время разжигали ненависть к крепостничеству, приветствовали пробуждение крестьянского самосознания. Во время следствия Николай Бестужев говорил, что в случае неудачи восстания предполагалось, «ежели останется часть войска, то ретироваться на военные поселения и стараться поднять их; если же и это не удастся, то уже идти во внутренность России и объявлять вольность крестьянам».[27] Еще более значительно показание Рылеева от 20 января 1826 года: «О поселениях новгородских я говорил с Батеньковым неоднократно и несколько раз до вступления его в Общество. Он всегда был того мнения, что они в худом расположении против правительства и весьма недовольны своим состоянием. О старорусских же поселениях он говорил со мной за несколько дней до 14 декабря, в то время, когда я рассуждал с ним о плане действия, предложенном Трубецким. Батеньков именно сказал тогда, что Новгородские поселения, особенно Старорусские, сильно негодуют и готовы возмутиться при первом случае».[28]

Понятно, почему Рылеев и Александр Бестужев написали песню «Как идет кузнец», полную веры в революционные силы крестьянства. Они видели негодующего мужика. Отсюда в песне оружие мщения — мужицкий нож, взятый из народно-разбойничьих песен. Вместе с царем казни достойны князья и вельможи, попы и святоши. Носителем социального мщения является кузнец. В публикации Ю. Г. Оксмана (по списку из собрания П. А. Вяземского с исправлением двух строк по списку, опубликованному Н. П. Огаревым в сборнике «Русская потаенная литература», Лондон, 1861) концевые стихи читаются так:

Первый нож
На бояр, на вельмож
Слава!
Второй нож
На попов, на святош
Слава!

Рылеев и Бестужев в 1824 году, когда создавались «подблюдные» песни, думали о революционном деле и в свете конкретных задач декабристского движения расценивали тактику борьбы с самодержавием. В отличие от Никиты Муравьева и Штейнгеля, которые высказывались против цареубийства, Рылеев и Александр Бестужев были сторонниками самых решительных методов борьбы, и сама идея цареубийства их горячо волновала. Когда в ноябре 1825 года, в связи с первой присягой Константину, обсуждался план дальнейших действий, Рылеев снова высказывался за цареубийство. «Предполагалось, — говорил Каховский на следствии, — в первых днях по известии о кончине императора, если цесаревич не откажется от престола или если здесь не успеют, то истребить царственную фамилию в Москве в день коронации; сие тоже говорил Рылеев, а барон Штейнгель сказал: лучше перед тем днем захватить их всех, у всеночной в церкви Спаса за Золотой решеткой. Рылеев подхватил: „Славно! Опять народ закричит: любо! любо!“»[29]

Едва ли одобрительные «славно» и «любо» относились к плану Штейнгеля. Барон Штейнгель слишком опасался крестьянских ножей; он был одним из тех дворянских революционеров, которые особенно далеко стояли от народа. В разговоре с Рылеевым Штейнгель убеждал, что «в России республика невозможна и революция с этим намерением будет гибельна, что в одной Москве 90 тысяч одних дво-

[26] О восстании в Семеновском полку и о солдатских разговорах см. в исследовании С. Н. Чернова «Из истории солдатских настроений в начале 20-х годов» (сб. «Бунт декабристов», Л., 1926, стр. 56—128).

[27] Восстание декабристов, т. II, стр. 73.

[28] «Литературное наследство», т. 59, стр. 180—181.

[29] Восстание декабристов, т. I, стр. 376.

lib.pushkinskijdom.ru

ровых, готовых взяться за ножи, и что первыми жертвами тогда будут их бабушки, тетушки и сестры».[30] Может быть, потому Штейнгель и рекомендовал не на площади во время коронации захватить царя, а подальше от толпы народа и вооруженных солдат, за золотой церковной решеткой. Рылеев на заседании тайного общества говорил о цареубийстве словами, очень близкими песне «Уж как шел кузнец»:

А молитву сотворя,
Третий нож на царя
Слава!

Полковник А. Н. Булатов, воспитывавшийся вместе с Рылеевым в 1-м кадетском корпусе, личный друг поэта, принятый Рылеевым в Северное общество, в письме к Николаю I от 25 декабря 1825 года подробно рассказывает о дружеских беседах, касавшихся плана восстания. «В назначенное время отправляюсь я опять к Рылееву, застаю его все еще нездоровым. Садимся, и он открывает, в чем состоит заговор, основанный на пользе отечества. Из открытия его узнал я следующее и главное то, чтобы уничтожить монархическое правление и власть тиранскую, как говорит Рылеев, которую присвоили себе цари над равным себе народом».[31]

По словам А. Бестужева, в Северном обществе «было принято намерение устранить царствующую фамилию от престола, а на Руси огласить республику». Никита Муравьев хвалил «толкователей Бентама», рассчитывая на борьбу «перьями». Как бы полемизируя с Никитой Муравьевым, Рылеев в одном из набросков поэмы «Наливайко» восклицал:

Нет примиренья, нет условий
Между тираном и рабом;
Тут надо не чернил, а крови,
Нам должно действовать мечом!

«Действовать мечом» — это тоже почти как в песне «Уж как шел кузнец». Когда Рылеев и Александр Бестужев в своих песнях прославляли цареубийство, они спорили с теми декабристами, которые призывали обойтись «без крови». В песнях отражена борьба Рылеева и Александра Бестужева за свой план революционного действия, в них слышатся отголоски бурных прений, политических диспутов. Для Никиты Муравьева и Штейнгеля их оппоненты — республиканцы Рылеев, Александр и Николай Бестужевы, Каховский — «пламенные террористы», а для последних Никита Муравьев и Штейнгель — «филантропы». В. И. Штейнгель в своих показаниях довольно точно воспроизвел борьбу внутри Северного общества, которая продолжалась до самого 14 декабря: «Начались частые приезды к г. Рылееву и рассуждения. Я заметил, что Александр Бестужев и Каховский, которого в это только время узнал, были пламенными террористами. Помнится мне, что именно 12-го числа, пришед к Рылееву, я застал Каховского с Николаем Бестужевым, говорящих у окошка, и первый сказал: „С этими филантропами ничего не сделаешь; тут просто надобно резать да и только“...»[32] По свидетельству Михаила Бестужева, «Трубецкой... говорил: не надо начинать решительных мер, ежели не будете уверены, что солдаты вас поддержат, на что Рылеев сказал: „Вы, князь, все берете меры умеренные, когда надо действовать решительно“».[33]

Новый этап декабристского движения выдвигает своего положительного героя. Это герой революционного дела, тогда как в эпоху Союза Благоденствия на первом плане — пропагандист типа Чацкого, выступающий на собраниях «вольных обществ». «Ранее требовался проповедник, агитатор, смелый разоблачитель палок и крепостного права, оратор в дворянских гостиных и клубах. Ныне требовался осторожный конспиратор, военный человек, решительный и смелый, в полном молчании и строжайшей тайне готовящий военный переворот».[34] Это не значит, что декабристы отказались от пропаганды, но сама пропаганда велась более обдуманно. Н. А. Бестужев очень тонко подметил изменение, происшедшее со временем в Рылееве-поэте. «Пылкий юноша, — писал Н. А. Бестужев, — созрел постоянным и осторожным мужем; раздраженный смельчак переменился в скрытного и предприимчивого заговорщика; дерзновенный поэт — в обдуманного стихотворца, который уже не гремел проклятиями на площадях против эфемерных любимцев, но в сочинениях своих желал направлять умы соотчичей к единственной цели, к бла-

[30] Общественное движение в России в первую половину XIX века, т. I. СПб., 1905, стр. 413.
[31] «Литературное наследство», т. 59, стр. 214.
[32] Там же, стр. 235.
[33] Восстание декабристов, т. I, стр. 488.
[34] М. В. Нечкина. Грибоедов и декабристы. Гослитиздат, М., 1947, стр. 351.

lib.pushkinskijdom.ru

городной свободе народов».[35] Можно спорить с отдельными формулировками Н. А. Бестужева. «Обдуманный стихотворец» Рылеев оставался по-прежнему «дерзновенным поэтом», он «гремит», но уже не только против временщика Аракчеева, но против всей царской фамилии. Изменения в поэзии Рылеева действительно произошли, и они не могли не произойти. Рылеев и Александр Бестужев в 1824 году полны решимости начать вооруженную борьбу с самодержавием. Исследование идеологии «подблюдных» песен, выяснение идейных связей всего песенного цикла со взглядами и убеждениями Рылеева и Бестужева позволяют нам вопрос об авторстве решать более определенно. Утверждаем, что это бестужевско-рылеевский цикл. Такие песни, как «Вдоль Фонтанки реки» и «Как идет кузнец», в дальнейшем могли бытовать самостоятельно, обрастать новыми мотивами и деталями, свойственными сознанию тех, кто их переписывал и распространял. Таким образом, и здесь остается актуальной проблема авторской редакции и ее фольклорных версий. Для нас именно цикл является наиболее авторитетным списком бестужевско-рылеевских «подблюдных» песен.

4. ЕЩЕ РАЗ О „ДИФИРАМБЕ НА НАВОДНЕНИЕ 1824 года"

В одной из своих статей в «Русском вестнике» (1884, кн. 2) Д. И. Завалишин говорит, что декабристы, «заявив Следственной комиссии ради облегчения своей участи о своем раскаянии, даже о „горьком раскаянии", вслед за тем снова делались революционерами, орали во все горло революционные песни... или писали, как Одоевский, дифирамб на наводнение в 1824 году в Петербурге».

Д. И. Завалишину стихи о наводнении были известны полностью; в «дифирамбе», по его словам, выражалось «сожаление, зачем оно (наводнение, — *В. Б.*) не потопило все царское семейство», царское семейство при этом наделялось «самыми язвительными эпитетами».

В бумагах Н. И. Второва в свое время были обнаружены следующие стихи:

И день настал, и истощилось
Долготерпение судьбы,
И море шумно ополчилось
На миг решительной,
И быстро поднялися волны,
Сначала мрачны и безмолвны.
И царь смотрел, и, окружен
Толпой льстецов, смеялся он;
И царедворцы говорили:
«Не бойся, царь... Мы здесь... Вели,
Чтоб берега твоей земли
Стихию злую отразили.
Ты знаешь, царь, к борьбе такой
Привык гранитный берег твой».
И гордо царь махнул рукою,
И раздался его приказ.
Вот ждет, довольный сам собою,
Что море спрячется как раз.
Дружины вольные не внемлют,
Встают, ревут, дворец объемлют...
Он понял, что прошла пора,
Когда мгновенный визг ядра
Лишь над толпою прокатился
И рой мятежных разогнал;
И тут-то царь затрепетал,
И к царедворцам обратился...
Но пуст и мрачен был дворец,
И ждет один он свой конец.
И гордо он на крышу сходит
Столетних царственных палат
И сокрушенный взор возводит
На свой великий пышный град...

Эти стихи приписывались и Одоевскому и Лермонтову. Лермонтову — на том основании, что первые четыре строки были обнаружены среди лермонтовских автографов. Но эти четыре строки Лермонтов мог написать со слов самого Одоевского.

[35] Воспоминания Бестужевых, стр. 13.

lib.pushkinskijdom.ru

По мнению Н. О. Лернера, стихотворение «И день настал...» является именно тем «дифирамбом», о котором рассказывал Завалишин, т. е. стихотворением Одоевского. М. К. Азадовский не находил ничего общего между теми стихами, содержание которых излагается в рассказе Завалишина, и стихами о наводнении, известными по второвскому списку[36] и частично по автографу Лермонтова. М. К. Азадовского прежде всего смущает тот факт, что Д. И. Завалишин говорит о реальном наводнении 1824 года, между тем в стихотворении «И день настал...» изображается революционное восстание (наводнение только символ). В то же самое время, продолжает Азадовский, «нет в этом стихотворении ни каких-либо „язвительных эпитетов" по адресу царя, ни тем более желания гибели его семейству». Но М. К. Азадовский не принимает во внимание, что во второвском списке отсутствуют начальные и концевые строфы. По отрывку трудно судить о содержании всего стихотворения. К тому же нельзя свидетельство Завалишина («дифирамб на наводнение в 1824 году») принимать без всяких оговорок. В «дифирамбе» Одоевского выражалось «сожаление», что «наводнение» не потопило все царское семейство. Значит, наводнение всего лишь иносказание, метафора. И в стихотворении «И день настал...» содержится дифирамб восстанию, его оправдание: волны наступают на Зимний дворец и царю с «толпой льстецов» приходится потесниться, победа на стороне «мятежных». Нельзя сказать, что в стихотворении нет «язвительных эпитетов»: царедворцы — «толпа льстецов», «царь затрепетал» при виде «дружин вольных». Здесь не высказано прямо пожелание гибели царскому семейству, но стихи обрываются, они не закончены. Судьба царского дома легко предугадывается: «Но пуст и мрачен был дворец», царь с «сокрушенным взглядом» пытается спастись на крыше дворца, не помогли и царские «приказы».

В кармане «диктатора» С. П. Трубецкого, приведенного в Зимний дворец после неудавшегося восстания, был обнаружен список стихотворения «Безжизненный град» за подписью Н. П. Загорского, умершего в 1824 году.[37] В своих следственных показаниях от 23 декабря 1825 года князь Трубецкой, спрошенный о Загорском и стихотворении «Безжизненный град», отсылал к Рылееву. «Но Рылеев, который дал мне их для прочтения, сказал, что так как он уже умер, то это сделано, — говорил Трубецкой, ссылаясь на Рылеева, — для скрытия настоящего имени, а стихи писал Конногвардейского полка князь Одоевский». Одоевский принимал участие в решающем совещании у Рылеева 13 декабря, а в ночь на 14 декабря он стоял на карауле в Зимнем дворце. Думая о завтрашнем дне, зная план восстания, он мог написать стихи в честь предстоящей победы и утром передать их Рылееву, а тот Трубецкому. Возможно, что «Безжизненный град», о котором Рылеев говорил Трубецкому как о стихах «Конногвардейского полка князя Одоевского», и есть стихи о «наводнении», о безжизненном Зимнем дворце. Рассказ И. Д. Завалишина только подтверждает наше предположение. И. Д. Завалишину был известен полный текст «дифирамба на наводнение 1824 года». Естественно, что Одоевский после 14 декабря 1825 года мог вернуться к прежнему сюжету («наводнение»), скрепив его с реальным событием. Встретившись с Лермонтовым на Кавказе, он мог читать ему свои стихи, которые звучали уже как воспоминание о прошлом. Не случайно четыре первые стиха сохранились в автографе Лермонтова. И с этим фактом нельзя не считаться.

---

[36] Отрывок «И день настал, и истощилось» по списку Н. И. Второва опубликован в журнале «Былое» (1906, № 5, стр. 1—2), в статье Н. О. Лернера «Мелочи прошлого» («Каторга и ссылка», 1925, № 8 (21), стр. 243—247), в работе М. К. Азадовского «Затерянные и утраченные произведения декабристов» («Литературное наследство», т. 59, стр. 702—704). См. также: В. Г. Базанов. Поэты-декабристы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 184—186.

[37] В «Соревнователе просвещения и благотворения» (1824, № 9, стр. 345) была помещена некрологическая заметка о Загорском (при его повести в стихах «Анюта»): «Автор сего стихотворения, М. П. Загорский, скончался после продолжительной болезни 30 числа минувшего июля. Отличные его способности и приобретенные познания в науках, особенно по части литературы, подавали большую надежду на его успехи. Из оставшихся после него в рукописи стихотворений обращает на себя особенное внимание рыцарская повесть „Илья Муромец"». Повесть «Илья Муромец» была напечатана в «Новостях литературы» (1825, № 14). Прочитав эту повесть, Пушкин писал: «Не уж-то Илья Муромец Загорского? Если нет, кто же псевдоним, если да: как жаль, что он умер!» (Письмо к П. А. Плетневу от 4—6 декабря 1825 года. Полное собрание сочинений, т. 13, Изд. АН СССР, 1937, стр. 249). М. П. Загорский может служить темой специальной статьи. Он незаслуженно забыт, его поэзия — пример «самобытности». Пушкин имел основание восклицать: «Как жаль, что он умер!» В связи с показанием П. С. Трубецкого и словами Рылеева (в передаче Трубецкого) вопрос о «псевдониме» также имеет смысл: возможно, что некоторые пропагандистские стихотворения А. Одоевского в 1825 году сознательно приписывались умершему Загорскому.

lib.pushkinskijdom.ru

Всего легче сказать, что «подлинное стихотворение Одоевского пока не разыскано». Если под «подлинными» иметь в виду автографы Одоевского, то они почти совсем не сохранились. Это обязывает исследователей особенно внимательно относиться к показаниям современников и к тем спискам, которые случайно дошли до нас. М. А. Брискман в тетради П. А. Муханова обнаружил стихотворение под названием «Дифирамб».[38] Соглашаясь с мнением М. К. Азадовского, М. А. Брискман предлагает видеть в словах Завалишина воспоминание именно об этом стихотворении. Между тем приписывать его Одоевскому столь же рискованно, как и категорически утверждать, что стихотворение «И день настал...» есть тот самый «дифирамб», о котором рассказывает Завалишин. И в том и в другом случае можно только предполагать авторство. В растянутом стихотворении «Дифирамб» действительно есть стихи, вполне достойные Одоевского:

Как мирен океан! Заснул, и без движенья
Валы покоятся, как сонные борцы.
. . . . . .
То, как живая под ножом,
Она и стонет и трепещет.

Наряду с этим есть стихи совсем не в духе Одоевского, причем последние господствуют:

И целый океан, без зыби, будто капля,
Возносит в свод небес свой необъятный свод.
. . . . . .
Заколебались небеса.
За полосою полоса
По морю быстро пробежала
И влагу сонную широко взволновала.
. . . . . .
И беспредельного объяло волнованье.
. . . . . .

К этим описательным стихам об океане механически пристегивается стихотворение о Наполеоне. Приведем одну из явно недоработанных строк:

‹Я слышу войск бесчисленный (?)› восторг,

Победы радостные клики.
Цари! пред вами пал Великий.
Но кто из рук его вселенную извлек?
Он ‹нрзб.› крепкий дух; но молненное тело
На дальнем севере во льдах оцепенело.

Главное же состоит в том, что «Дифирамб» и «дифирамб на наводнение» (в изложении Д. И. Завалишина) не имеют между собою ничего общего, это совсем разные стихотворения. В результате новый «Дифирамб» (возможно, что это стихи самого П. А. Муханова) только затемняет решение вопроса о «дифирамбе на наводнение», уводит в сторону от интересного и вполне правдоподобного свидетельства Завалишина. Полагаем, что стихотворение «И день настал...» имеет полное основание публиковаться в собрании стихотворений Одоевского в разделе «Dubia».

[38] См.: А. И. Одоевский. Полное собрание стихотворений. «Советский писатель», Л., 1958, стр. 149—152.

lib.pushkinskijdom.ru

А. ГРУЗДЕВ

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ТЕКСТОМ СТИХОТВОРЕНИЯ Н. А. НЕКРАСОВА „ПОЭТ И ГРАЖДАНИН“

Научная подготовка некрасовского текста потребовала больших усилий со стороны советских ученых. За последние десятилетия обнаружены и опубликованы многие ранее неизвестные произведения Некрасова, восстановлен подлинный текст изуродованных цензурой стихотворений, изучены и опубликованы в полном собрании сочинений важнейшие варианты, тексты сопровождены развернутыми комментариями и т. д.

Сложные библиографические и текстологические разыскания проводили многие советские ученые: В. Е. Евгеньев-Максимов, К. И. Чуковский, А. Я. Максимович и др. Большая заслуга в восстановлении подлинного некрасовского текста и в его комментировании принадлежит редактору стихотворений Некрасова — К. И. Чуковскому. «С 1920 года и по нынешний день я лично несу ответственность за все стихотворные тексты Некрасова, — справедливо пишет К. И. Чуковский, — ибо в течение этого времени я был их единственным бессменным редактором».[1]

Однако работа по изучению некрасовского текста не может считаться законченной: до сих пор не выработано более или менее общепризнанное мнение в отношении канонического текста многих стихотворений, ждет продолжения начатая и в подавляющей части успешно выполненная К. И. Чуковским работа по освобождению произведений Некрасова от цензурных вмешательств, требуют прочтения и публикации зачеркнутые поэтом и никогда не печатавшиеся отрывки текста, без изучения которых невозможно не только проникнуть в творческую лабораторию поэта, но и понять идейную сущность некоторых его произведений. Как показывают библиографические разыскания последних лет (напомним, например, работу Б. Я. Бухштаба «Фельетоны Н. А. Некрасова в газете „Русский инвалид“»),[2] далеко не все произведения поэта вошли в полное двенадцатитомное собрание его сочинений (1948—1953). Текстологи и редакторы собраний сочинений Некрасова еще не достигли того уровня, какого достигла советская текстологическая наука в процессе подготовки текста других великих русских писателей-классиков.

Предлагаемая работа не претендует на выдвижение и решение широкого круга текстологических проблем. Она имеет практическую задачу — освободить текст одного из известных произведений Некрасова от вкравшихся в него погрешностей.

1

Стихотворение «Поэт и гражданин» справедливо оценивается как политическая и эстетическая программа Некрасова. Это стихотворение неизменно входит в программы средней и высшей школы и заучивается на память (если не полностью, то в важнейших своих частях) миллионами учащихся. Точность текста его особенно важна.

Полная авторская рукопись стихотворения до нас не дошла. В фондах рукописного отдела Государственной библиотеки им. В. И. Ленина сохранилось три черновых рукописных отрывка этого стихотворения.[3] Один из них вошел в общий раздел «Заметки» и был озаглавлен «Самому себе» (первоначальное, зачеркнутое автором заглавие — «Современному поэту»). Отрывок начинался стихами:

Ты не поэт — твои мечты
О славе дерзки и постыдны.
Положим, что заметен ты,

---

[1] Корней Чуковский. От дилетантизма к науке. Заметки текстолога. «Новый мир», 1954, № 2, стр. 252.

[2] «Труды Ленинградского государственного библиотечного института», т. 5, 1959, стр. 319—341.

[3] Рукописи Н. А. Некрасова. Каталог. Составила Р. П. Маторина. М., 1939.

lib.pushkinskijdom.ru

Но так без солнца звезды видны.
В ночи, которую теперь
Мы доживаем боязливо,
Когда свободно рыщет зверь,
А человек бредет пугливо —
Ты твердо светоч свой держал...[4]

Этот черновой вариант не вошел полностью ни в одно из прижизненных печатных изданий стихотворения.

В сборнике 1856 года, где «Поэт и гражданин» был впервые опубликован, интересующие нас строки приобрели следующий вид:

В ночи, которую теперь
Мир доживает боязливо,
Когда свободно рыскал зверь,
А человек бродил пугливо, —
Ты твердо светоч свой держал...[5]

Стих «Мы доживаем боязливо» Некрасов изменил при подготовке издания 1856 года на «Мир доживает боязливо». Поправка смягчала резкость оценки современной поэту действительности, распространяя признаки гнетущей ночи на лишенный конкретности «мир». Местоимение «мы» придавало отчетливые локальные признаки этой действительности и ясно указывало, что здесь идет речь о самодержавно-крепостнической России. В издании стихотворения 1861 года он восстановил форму рукописи «Мы доживаем боязливо» и с тех пор во всех последующих изданиях, включая последнее, прижизненное, не изменял этого стиха.

В третьем и четвертом стихах цитируемого отрывка уже в первой печатной редакции поэт изменил «рыщет зверь» на «рыскал зверь», «человек бредет» на «человек бродил» и никогда более не возвращался к начальному рукописному варианту. К. И. Чуковский долгие годы печатал эти строки в их окончательной некрасовской редакции, но в изданиях последних лет решил изменить канонический текст и восстановить черновой рукописный вариант.

Здесь К. И. Чуковский изменил тому правилу, которое он очень верно формулировал в своей статье «От дилетантизма к науке»: «Вообще редактору классических текстов надлежит проявлять осторожность в отношении ко всяким „новациям“. Изменять, дополнять, исправлять эти тексты можно лишь на основе строго проверенных материалов и фактов. Смутные догадки и домыслы здесь не ведут ни к чему».[6]

Были ли здесь основания для «новаций»? Нет, таких оснований, на наш взгляд, у редактора не было. Изменяя настоящее время на прошедшее, поэт совершенствовал форму стиха, оставляя неизменным его содержание. В стихах «В ночи, которую теперь Мы доживаем боязливо» отчетливо и точно выражена мысль, что эта ночь еще не прошла, следовательно, не исчезли и ее признаки, хотя о них и сказано в прошедшем времени.

В первоначальной форме:

Когда свободно рыщет зверь,
А человек бредет пугливо —
Ты твердо светоч свой держал... —

была заметна несогласованность сказуемых во времени: форма «рыщет», «бредет» требовала и от сказуемого последнего стиха не «держал», а «держишь». Некрасов при подготовке стихотворения к первой публикации внес соответствующую поправку и ни разу на протяжении двадцати с лишним лет, во всех шести прижизненных изданиях сочинений, не усомнился в правильности этой поправки. Не внес он изменений в эти стихи и при подготовке нового собрания сочинений, которую проводил в последние годы своей жизни.

Предположение К. И. Чуковского, что Некрасов изменил эти стихи в угоду цензуре, не может быть признано основательным.

Цензура пропустила в издании 1856 года стихи с неизмеримо большей политической остротой. Именно здесь содержатся знаменитые стихи

Иди в огонь за честь отчизны,
За убежденье, за любовь...
Иди и гибни безупречно,

[4] Рукописный отдел Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, ф. 195, 5762. Записная тетрадь, № 2.

[5] Н. Некрасов. Стихотворения. М., 1856, стр. VIII.

[6] «Новый мир», 1954, № 2, стр. 250.

lib.pushkinskijdom.ru

Умрешь не даром: дело прочно,
Когда под ним струится кровь...,[7]

которые на протяжении многих десятилетий особенно преследовались цензурой. Если поэт решился представить в цензуру эти строки, то мало вероятности, что из цензурных опасений он изменил бы время глаголов в указанном выше случае. Не было буквально ни одного издания, где бы Некрасов оставлял текст «Поэта и гражданина» без изменений. При подготовке каждого следующего издания он видоизменял целые строфы, заменял отдельные слова и выражения, но двустишие с глаголами-сказуемыми в форме прошедшего времени оставалось неизменным.

В данном случае особенно важно иметь в виду, что поэт настойчиво восстанавливал в каждом последующем издании изуродованный цензурой в издании 1861 года текст стихотворения и добивался при этом значительных успехов. Но никаких следов борьбы за восстановление настоящего времени глаголов «рыскал», «бродил» исследователь не обнаруживает.

Все это свидетельствует о том, что замена печатного текста рукописным произведена здесь без необходимых оснований и что в дальнейших изданиях следует печатать текст, выражающий авторскую волю, утвержденную всеми без исключения прижизненными изданиями.

2

Вот уже восемьдесят лет в «Поэте и гражданине» держится еще одна погрешность текста.

Вместо двустишия

Сатиры чужды красоты,
Но благородны и обидны

печатается

Сатиры чужды красоты,
Неблагородны и обидны...

(*2*, 9)

Эта замена придала противоположный смысл фразе, привела к непоследовательности эстетических принципов гражданина, нарушила внутреннюю логику стихотворения. Его содержание свидетельствует, что участники поэтического диалога поэт и гражданин — люди одной идейной среды. Политическая и эстетическая программа поэта не расходится существенно с программой гражданина. Разница между участниками диалога не в убеждениях, а в характерах. Гражданин активен, целеустремлен, непоколебим в своих взглядах и убеждениях, поэт не обладает такой выдержкой и силой воли, как его собеседник. Но гражданин нисколько не сомневается ни в значительности поэтического дарования своего собеседника, ни в благородстве его стремлений. Иначе он не обращался бы к нему с пламенными революционными речами, не призывал бы «временно заснувшего» поэта к активной творческой деятельности.

О глубоко серьезном и требовательном отношении к поэту, о вере в его большие поэтические возможности говорят уже первые слова гражданина:

Опять один, опять суров,
Лежит — и ничего не пишет.

(*2*, 7)

Вдохновенные призывы к общественной деятельности, выраженные в речах гражданина, имеют широкий смысл — это и оценка пробудившейся от долгого сна и застоя современной жизни, и стремление направить эту жизнь по пути решительных преобразований, но в то же время это и прямое обращение к поэту:

Пора вставать! Ты знаешь сам,
Какое время наступило;
В ком чувство долга не остыло,
Кто сердцем неподкупно прям,
В ком дарованье, сила, меткость,
Тому теперь не должно спать...

(*2*, 7—8)

Характеристику высоких нравственных качеств нового человека-борца (развитое чувство долга, неподкупная прямота сердца, дарованье, сила, меткость) поэт

[7] Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений, т. 2, Гослитиздат, М., 1948, стр. 11. Далее ссылки приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

с полным основанием, хотя и не без оттенка некоторой (вполне объяснимой в данном случае) иронии, относит к самому себе:

Положим, я такая редкость,
Но нужно прежде дело дать.

(*2*, 8)

В полном соответствии с предшествующей высокой оценкой гражданских и поэтических достоинств своего собеседника гражданин указывает это дело:

Проснись, громи пороки смело...

(*2*, 8)

И когда возникает ситуация, требующая сравнения ложно толковавшихся стихов Пушкина со стихами поэта, гражданин твердо держится своей позиции и признает, что стихи его собеседника ему ближе, чем некоторые из стихов Пушкина:

Но, признаюсь, твои стихи
Живее к сердцу принимаю.

(*2*, 9)

Когда поэт отвергает аналогию между ним и Пушкиным, гражданин соглашается с ним, но, соглашаясь, продолжает доказывать, как значительна в общественном и художественном смысле поэзия его собеседника и что пока нет еще такого светила, которое затмило бы его светоч.

Гражданин не сомневается, что в соответствующих общественных условиях поэт смог бы стать глашатаем бури, т. е. великой народной борьбы, и если эта возможность не осуществилась, то вина падает не только на поэта, но и на трудные общественные обстоятельства. Даже в годы безвременья поэт

...твердо светоч свой держал,
Но небу было неугодно,
Чтоб он под бурей запылал,
Путь освещая всенародно...

(*2*, 9)

В итоге поэт соглашается с гражданином и говорит о себе:

Без отвращенья, без боязни
Я шел в тюрьму и к месту казни,
В суды, в больницы я входил.
Не повторю, что там я видел...

(*2*, 13)

Его одиночество и временная поэтическая немота оказываются вынужденными.

И что ж?.. мои послышав звуки,
Сочли их черной клеветой;
Пришлось сложить смиренно руки,
Иль поплатиться головой...

(*2*, 13)

При высокой общей оценке, какую дает гражданин поэзии своего собеседника, эпитет «неблагородны» звучит странно, неоправданно резко. Как сочетать с этим эпитетом утверждение о даровании, силе, меткости поэта, призывы громить пороки смело, т. е. к сатирическому обличению действительности, признание потенциальных возможностей освещать путь всенародно и т. д.?

Можно до некоторой степени объяснить излишне резкую оценку внешней, технической стороны стихов поэта, с которой читатель встречается в этом стихотворении.

Известно, что Некрасов относился к себе как к поэту очень сурово и требовательно. Не считая необходимым устанавливать черты сходства между образом поэта и автором стихотворения, мы находим возможным говорить здесь о Некрасове лишь на том основании, что цитируемые строки заимствованы из отрывка, имевшего первоначальное заглавие «Самому себе». Некрасов часто говорил о неуклюжести своего стиха, об отсутствии в нем «творящего искусства», но всегда сознавал общественную важность и значительность своего поэтического дела.

Нет в тебе поэзии свободной,
Мой тяжелый, неуклюжий стих, —

(*1*, 107)

lib.pushkinskijdom.ru

писал он в стихотворении «Праздник жизни, молодости годы», но здесь же шла речь о действенности, силе и общественной роли его стиха, о кипящей в нем живой крови, т. е. в конечном итоге о большой общественной его значимости.

Нет в тебе творящего искусства...
Но кипит в тебе живая кровь,
Торжествует мстительное чувство,
Догорая, теплится любовь, —

Та любовь, что́ добрых прославляет,
Что клеймит злодея и глупца
И венком терновым наделяет
Беззащитного певца.

(*1*, 107)

В эти же годы в другом стихотворении Некрасов справедливо скажет о возвышенно-благородной цели своих стихов:

Но вами я не восхвалял глупцов,
Но с подлостью не заключал союза...

(*1*, 133)

Можно думать, что с аналогичной идеей встречается читатель и в стихотворении «Поэт и гражданин». И здесь сознанием правоты и достоинства наполнены слова поэта о его предшествующей деятельности:

Клянусь, я честно ненавидел!
Клянусь, я искренно любил!

(*2*, 13)

И самое его признание, что только глубокие идеи, большие и важные вопросы достойны высокой музы, ее пламенных речей и гордых песен, полностью созвучно словам гражданина:

Будь гражданин! служа искусству,
Для блага ближнего живи...

(*2*, 11)

Почему же тогда собеседник поэта говорит, что его сатиры не только «чужды красоты», но «неблагородны и обидны»? Если предполагать, что в образе поэта нет ничего автобиографического, то и в этом случае чрезмерная резкость суждения не смягчается, противоречие в позиции гражданина не исчезает и не ослабляется.

Но когда и как возникло это противоречие?

Нам не известно, принадлежит ли резкий и противоречащий общему смыслу стихотворения эпитет «неблагородны» самому Некрасову. Рукописные редакции этих строк до нас не дошли, а в печатных редакциях форма «неблагородны» встречается только в одном издании — в сборнике 1856 года. Этот сборник печатался, когда Некрасов был за границей и не мог читать корректуры. Не исключена возможность, что форма «неблагородны» появилась вследствие недосмотра в процессе издания книги. Но, допуская эту возможность, с равным правом и основанием можно предполагать, что стихи

Сатиры чужды красоты,
Неблагородны и обидны

могли оказаться в не дошедшей до нас рукописи, так как мы не располагаем документами, которые подтвердили бы безоговорочно как принадлежность этой формы самому поэту, так и возможность опечатки в издании 1856 года. Но до нас дошел ряд других документов, свидетельствующих, что Некрасов считал необходимым дать положительную оценку содержания сатир.

Во всех без исключения прижизненных изданиях, печатавшихся под наблюдением Некрасова, начиная с 1861 года и кончая 1874 годом, эти стихи встречаются в такой редакции:

Твои поэмы бестолковы,
Твои элегии не новы,
Сатиры чужды красоты,
Но благородны и обидны...

lib.pushkinskijdom.ru

Если бы эта форма встретилась даже всего один раз, хотя бы в последнем прижизненном издании, и то она, конечно, должна была бы стать предметом серьезных раздумий и разысканий. Но начиная с 1861 года, когда впервые появилась эта форма, Некрасов перепечатывал стихотворение «Поэт и гражданин» пять раз,[8] и каждый раз, как было сказано выше, он уточнял некоторые строфы, стихи, отдельные слова и выражения, иногда правка совершалась почти рядом с этим стихом, но ни разу поэт не изменил принятой в 1861 году формы, т. е. положительной оценки содержания сатир.

Однако, несмотря на отчетливо выраженную авторскую волю, во всех без исключения изданиях, начиная с первого посмертного (1879) и по настоящий день, стих печатается в отвергнутой поэтом редакции. Во втором томе полного собрания сочинений Некрасова в соответствии с требованиями издания приведены в приложениях разночтения и варианты. Однако этот вариант почему-то остался неотмеченным.

К. И. Чуковский, редактор этого издания, тоже, видимо, не обратил внимания на указанный вариант. Но во втором издании своей книги «Мастерство писателя» он не только указал на этот случай, но решительно и твердо заявил, что исправление «не» на «но» сделал сам Некрасов в целях «наивысшей художественной правды». «В „Поэте и гражданине“, — пишет К. И. Чуковский, — в первоначальном тексте 1856 г. было такое двустишие:

Сатиры чужды красоты,
Неблагородны и обидны.

В 1861 г. Некрасов в том же двустишии придал сатирам противоположный эпитет:

Сатиры чужды красоты,
Но благородны и обидны, —

причем слово „обидны“ стало восприниматься как положительная оценка: ведь сатиры для того и пишутся, чтобы обидеть, обличить, заклеймить. Получилось четкое противопоставление: хотя эти сатиры и лишены красоты, зато они благородны и едки.

Если всмотреться во все эти смысловые поправки, мы увидим, что каждая из них приводила поэта к наивысшей художественной правде».[9]

Выступление К. И. Чуковского никто не пытался опровергнуть, но оно осталось как бы незамеченным, и редакторы Некрасова продолжают печатать стихотворение «Поэт и гражданин» без учета этого высказывания. В 1959 году в Москве вышли два издания стихотворений Некрасова: в одном томе (изд. «Московский рабочий») [10] и в трех томах (Гослитиздат, Библиотека классиков русской литературы),[11] наблюдение К. И. Чуковского в них также не учтено.

Труднообъяснимую нерешительность в данном случае редакторы Некрасова проявляют, видимо, потому, что допускают возможность новой авторской правки, возвращающей спорный текст к первопечатной его форме в издании 1879 года. Из писем сестры поэта А. А. Буткевич и других ее печатных заявлений известно, что Некрасов незадолго до своей кончины начал готовить новое издание своих сочинений. В процессе подготовки он внес значительное число поправок в текст стихотворений, напечатанных в первой—четвертой части последнего прижизненного издания его стихотворений,[12] обозначил время создания многих из них, написал примечания и т. д. Все эти изменения и поправки были переданы редактору первого посмертного издания сочинений Некрасова С. И. Пономареву и нашли отражение в тексте издания 1879 года. Экземпляр с поправками Некрасова до нас не дошел, не обнаружена и копия их, сделанная А. А. Буткевич для С. И. Пономарева, и, таким образом, в издании 1879 года авторские поправки смешались с редакторскими, которые как бы получили характер своеобразной авторизации. Но до сих пор еще не проведено сравнительное изучение последнего прижизненного и первого посмертного собрания сочинений Некрасова, чтобы, наконец, разобраться в том, какие поправки были несомненно сделаны Некрасовым, а какие из них могут

---

[8] См. издания стихотворений Н. Некрасова 1861, 1863, 1864, 1869 и 1873—1874 годов.

[9] Корней Чуковский. Мастерство Некрасова. Издание второе, дополненное. Гослитиздат, М., 1955, стр. 272.

[10] Вступительная статья и примечания Н. В. Осьмакова, источники текста не указаны.

[11] Редактор в издании не назван, хотя в сообщении от редакции указано, что для этого издания проведена дополнительная работа над текстом.

[12] Пятую и шестую части, по свидетельству А. Буткевич, поэт просмотреть не успел.

lib.pushkinskijdom.ru

принадлежать С. И. Пономареву и без всяких оснований перепечатываются в течение восьмидесяти лет как некрасовские.[13]

Но разрешение вопроса о разночтениях в «Поэте и гражданине» возможно и без сложных текстологических посылок и заключений. До нас дошел документ, по непонятным причинам не учитывавшийся ранее редакторами некрасовского текста, но неопровержимо свидетельствующий, что исправление «но благородны» на «неблагородны» внес в издание 1879 года редактор С. И. Пономарев.

Еще не предполагая стать редактором посмертного издания сочинений Некрасова, Пономарев напечатал в «Отечественных записках» библиографическую заметку «Копеечная свечка в память о Некрасове». Во вступительной ее части он попытался обосновать некоторые текстологические принципы будущего издания произведений Некрасова. Здесь же он предложил исправить стихи Некрасова там, где, как ему казалось, поэтом был нарушен их размер или где, по его мнению, Некрасов допускал неточности. Такой неточностью показалось ему выражение «Но благородны» в анализируемом нами двустишии. Приведем рассуждения С. И. Пономарева. «Необходимо, — писал он, — ... исправить грубейшие опечатки, которые вкрались в последнее издание, опечатки, иногда, по-видимому, не изменяющие смысла, но нарушающие размер, а иногда искажающие и самый смысл стиха; например, ч. 1, стр. 182, „Гром *в* стаде убило" — тут нет стиха (дактиля), надо *во* стаде, или *при* стаде, ч. 2, стр. 90. „*Но* благородны", надо „*не* благородны", стр. 219. „*Что ты бабу бьешь?*" —опять нет стиха (анапеста), должно бы быть: „что ты бабу-то бьешь" и т. д.»[14]

Здесь нет необходимости критиковать нелепый редакторский принцип Пономарева исправлять стихи Некрасова, когда редактору казалось, что в них не выдержан принятый размер.[15] В свое время Н. Г. Чернышевский резко и гневно писал об этом как о недопустимой редакторской претензии. Он показал, что Некрасов часто переходил от трехсложных к двухсложным размерам внутри одного стихотворения сознательно, стремясь придать стиху наибольшую силу и выразительность.

Под влиянием «Заметок» Чернышевского все редакторы печатают строку «Что ты бабу бьешь?» так, как она была написана Некрасовым. Необходимо восстановить некрасовский текст и в стихотворении «Поэт и гражданин». Иначе мы продолжаем оставаться на пономаревских редакторских принципах, т. е. исходим из ничем не обоснованного, недопустимого редакторского произвола.

Некрасовские стихи «Сатиры чужды красоты, Но благородны и обидны» придают строгую логику всему стихотворению и устраняют возникавшую при отрицательной форме «неблагородны» противоречивость позиции гражданина в отношении к поэту. Вместе с тем выражение «Но благородны» выделяет стих интонационно, усиливает падающее на него логическое ударение и придает этим словам особенную энергию и выразительность.

Таким образом, анализируемый отрывок речи гражданина следует печатать так, как его печатал в течение двадцати пяти лет сам Некрасов:

Твои поэмы бестолковы,
Твои элегии не новы,
Сатиры чужды красоты,
Но благородны и обидны.

---

[13] Сравнительное изучение этих двух изданий, проведенное нами вместе с участниками некрасовского семинария В. Парфеновой и Н. Котовой, дает возможность устранить ряд искажений в тексте стихотворений Некрасова.

[14] «Отечественные записки», 1878, № 3, Современное обозрение, стр. 101.

[15] Следует указать, что в пору написания статьи С. И. Пономарев сравнивал лишь два издания стихотворений Некрасова (1856 и 1873—1874 годов). Даже в процессе завершения редакционной подготовки посмертного собрания сочинений у него в Конотопе не оказалось некоторых прижизненных изданий стихотворений поэта. Так, С. И. Пономарев просил А. А. Буткевич выслать некоторые из них в Конотоп, на что последняя отвечала редактору: «Это уж вы ищите сами» («Литературное наследство», т. 53—54, 1949, стр. 177). Трудно сказать, удалось ли найти их С. И. Пономареву в Конотопе, если даже А. А. Буткевич испытывала почти непреодолимые затруднения в поисках изданий стихотворений Некрасова 1860-х годов в Петербурге.

lib.pushkinskijdom.ru

И. ЯМПОЛЬСКИЙ

СОБРАНИЕ СТИХОТВОРЕНИЙ В. И. БОГДАНОВА

Василий Иванович Богданов (1837—1886) — врач по профессии — был одним из заметных поэтов некрасовской школы. Автор «Дубинушки», послужившей прообразом знаменитой революционной песни, активный сотрудник «Искры» и «Будильника» 1860-х—начала 1870-х годов, он мало известен широкой читающей публике. Отчасти это объясняется тем, что его стихотворения и при его жизни и впоследствии ни разу не выходили отдельными сборниками. А между тем лучшие из них — социально острые, остроумные, художественно выразительные — вполне этого заслуживают. Поэтому появление собрания стихотворений Богданова, выпущенного издательством Московского университета, следует всячески приветствовать.

Редактор книги А. В. Кокорев не ограничился объединением произведений, рассеянных на пожелтевших от времени страницах журналов 1860—1880-х годов. Ему удалось обнаружить ценный архив поэта. Благодаря этому в книгу вошло несколько десятков впервые публикуемых стихотворений, многие из которых представляют большой интерес и дают существенный материал для характеристики поэтического облика Богданова. Автографы поэта позволили установить, что ему принадлежит ряд напечатанных ранее произведений, автор которых до сих пор оставался неизвестен. Теперь мы знаем, что «Вукол Брызгас» и «Арлекин» в «Будильнике» — псевдонимы Богданова, что стихотворения, печатавшиеся в «Искре» за подписью «Озлобленный поэт», принадлежат ему, а не П. В. Быкову. Наконец, из автографов извлечены многочисленные варианты, имеющие подчас первостепенное значение. Так, в одном из лучших стихотворений Богданова «E pur si muove!» (А все-таки она вертится!) была, оказывается, еще одна строфа, по-видимому не попавшая в печатный текст по цензурным причинам:

Напрасно сила, власть и гнет
В союз вступили с езуитом,
Жизнь не стояла, — шла вперед...
В народе сдавленном, забитом
Явилась мощь: был страшен взрыв
Ожесточенья, вместо стонов,
Когда отчаянья порыв
Рождал Маратов и Дантонов,
Когда равнял всех эшафот,
Когда среди потоков крови
Кричал неистово народ:
«E pur si muove!»

Биографические сведения о Богданове, которыми мы располагали до сих пор, очень скудны. Благодаря разысканиям А. В. Кокорева они значительно пополнились. Мы узнали место и точную дату рождения поэта (не 1838 год, как считалось до сих пор, а 12 января 1837 года в Лихвине Калужской губернии), узнали кое-что о его отце, о годах обучения Богданова в Калужской гимназии и Московском университете, о начале сотрудничества в «Искре», которое относится не к осени, а к январю 1863 года, о кратковременном участии в «Занозе» Розенгейма. А. В. Кокорев использовал в статье неопубликованные наброски Богданова о кругосветном путешествии на клипере «Изумруд», подробно рассказал о пьеске, написанной для матросов (правда, судя по его же пересказу, несколько преувеличив ее значение), привлек письма Н. А. Лейкина и И. А. Билибина к Богданову, говорящие о трудных условиях, в которых протекало его сотрудничество в «Осколках», где все сколько-нибудь социально серьезное наталкивалось на сопротивление трусливого редактора.

В. И. Богданов. Собрание стихотворений. Редакция, предисловие, вступительная статья и примечания проф. А. В. Кокорева. Изд. Московского университета, М., 1959. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

Статья излишне растянута, некоторые ее положения чересчур прямолинейны, но в целом она дает правильное представление о Богданове как поэте революционной крестьянской демократии.

Укажу только на несколько мелких описок и ошибок, вкравшихся в нее. Покушение Каракозова было не 4 сентября (стр. 45), а 4 апреля 1866 года. А. Н. Энгельгардт не только не восхвалял артельные сыроварни, но весьма скептически относился к ним, а их организатора Н. В. Верещагина вряд ли можно назвать народником (стр. 70—72). Статья «Критик, романтик и лирик» в «Искре» 1860 года принадлежит не Пр. Преображенскому (т. е. Н. С. Курочкину), как указано на стр. 94, а Пр. Знаменскому (т. е. В. С. Курочкину). Не соответствует действительности утверждение, что внутренние обозрения появлялись на страницах «Искры» сравнительно редко (стр. 96); А. В. Кокорев забыл об отделе «Нам пишут» и других аналогичных ему, возникших после его запрещения цензурой. На стр. 102 Наполеон III и австрийский канцлер граф Бейст по недоразумению названы «представителями западноевропейского либерализма».

Но, повторяю, заслуга А. В. Кокорева, собравшего стихотворения Богданова, разыскавшего много неизвестных его произведений и биографических сведений, бесспорна.

Иначе следует оценить текстологическую сторону издания и примечания.

Говоря о качестве подготовки текста, я хочу сосредоточить внимание не на спорных моментах (нужно ли вводить в основной текст тот или иной рукописный вариант, оценив его как устраненный по цензурным соображениям), а на явных промахах и ошибках.

Разумеется, я не производил сплошной проверки текста, сделав это на выборку по отношению к 15—20 стихотворениям. Впрочем, кое-что бросается в глаза при внимательном чтении и без обращения к первоисточникам. Так, например, в разных стихотворениях мы наталкиваемся на дефектные строки, искажающие смысл, не укладывающиеся в размер, нарушающие рифму.

Чтобы не быть голословным, перейду к фактам, количество которых при желании можно значительно увеличить.

В стихотворении «Античные грезы» (№ 47) в строке «Вменялось носить атрибуты» после «вменялось» пропущено «в обычай», а вместо «Уж менторов с связками палок При нынешних консулах, преторах нет» нужно «Уж ликторов» и т. д. Кстати говоря, в примечании отмечено следующее: «У Богданова вкралась ошибка: менторов при консулах, преторах не было, а были квесторы, так что нужно читать: Уж квесторов с связками палок». Однако ошибку, как видим, допустил не Богданов, а А. В. Кокорев — и не только текстологическую, но и историческую.

В стихотворении «Дорога в люди» (№ 51) две строки «Скоро и имение Важное нажил» слиты в одну, и потому эта строфа оказалась на одну строку меньше, чем другие.

В стихотворении «Красным призраком пугая...» (№ 140) следует читать не «принц Плок-Плок», а «принц Плон-Плон» (шутливое прозвище принца Наполеона Жозефа Бонапарта, племянника Наполеона I) — иначе, помимо всего, пропадает рифма.

В стихотворении «Прежде, бывало, рабочие с тачками...» (№ 149) в строке «Нынче ж не с тачками, а уж со стачками» пропущено «уж», из-за чего нарушен размер.

В стихотворении «Немецкие мотивы» (№ 128) читаем: «И силы все сосет Ганновер», — что, во-первых, довольно бессмысленно, а во-вторых, в зависимости от того или иного ударения в последнем слове, либо уничтожает рифму, либо нарушает размер. В «Будильнике» же напечатано совершенно правильно: «И силы все сосет ландвер». В том же стихотворении после «Свершает ныне наше племя» по непонятным причинам пропущено шесть строк.

Стихотворение «Политический преферанс» (№ 69) напечатано без предпоследней строфы (14 строк).

Заглавие «Диалог версальского и парижского хоров» (№ 141) дается без редакторских скобок, между тем оно Богданову не принадлежит. Не принадлежит Богданову и заглавие «Журналисты и читатель» (№ 147), которое тоже не заключено в редакторские скобки. В этой же сценке неправильно напечатаны первые два стиха:

Настала летняя засуха во всем,
Событий громких нет.

Слова «во всем» не заключают первый, а начинают второй стих.

В стихотворении «Портной» (№ 25) ироническое подстрочное примечание о балладе перенесено в текст. Но это еще полбеды. Хуже, что подзаголовок «Баллада», к которому и относится примечание, вовсе исчез.

lib.pushkinskijdom.ru

Острое сатирическое примечание к стихотворению «Мы — особь статья!» (№ 124) опять-таки перенесено в текст, но почему-то не полностью, а только его начало; бóльшая часть не воспроизведена вообще.

В примечании к переводу «Марсельезы» (№ 176) имеется ссылка на журнал «Суфлер» (1885, № 22), но в «Суфлере» напечатан текст, многие места которого, начиная с заглавия — «На бой! На смертный бой!», отличаются от текста, помещенного в «Собрании стихотворений». Источник последнего не указан А. В. Кокоревым.

Во многих местах пробелы, обозначающие деление на строфы или на отрывки при отсутствии строфического построения, даны крайне небрежно и хаотически (см., например, №№ 48, 68, 69, 70, 111 и др.).

Выше шла речь о произведениях, печатающихся по старым журналам. Трудно, не располагая автографами, судить о том, насколько точен текст впервые публикуемых стихотворений. Однако, даже не обращаясь к автографам, можно без особого труда обнаружить, что и в них имеются неточности, нарушающие стихотворный размер (№ 9, стих 39; № 29, стих 10; № 49, стихи 2, 12), и пр. Стихотворение «Песни мемфийских жрецов» (№ 9) в примечании и в статье названо в единственном числе: «Песня...» В стихотворении «Ветра! ветра!» (№ 175) напечатано: «Дома из хлопов с королями» (так же и в вариантах), а в примечании разъяснено, что *хлап* — валет. Что же касается запрещенных цензурою сценок, которые являются откликами на события Парижской коммуны и печатаются по корректуре и рукописи, сохранившимся в деле С.-Петербургского цензурного комитета, то можно утверждать с полным основанием, что в них допущено несколько десятков разнообразных, в том числе очень грубых, искажений. Приведу два-три примера.

Тьер в «Площадной панораме» (№ 142) говорит о «бунтовщиках», т. е. коммунарах:

Казнию Содомской
Нужно их казнить,
Памятник Вандомский
Смело повалить.

Иначе говоря, Тьер предлагает «повалить» Вандомскую колонну. Но, как известно, дело обстояло совсем не так: Вандомская колонна была низвергнута при Парижской коммуне и восстановлена после ее разгрома. А нелепость получилась потому, что вместо «смели повалить» напечатано «смело повалить». И дальше:

Долг мой: беспощадно
Скосить ярость масс.

Здесь уже ничего нельзя понять. А у Богданова все совершенно ясно; у него читаем:

Дом мой беспощадно
Сносит ярость масс.

Последние две строки «Площадной панорамы» напечатаны как стихи, а это самая настоящая проза, и прочесть их как стихи нет никакой возможности.

В «Фантастической сцене из недавно минувшего» (№ 143) на стр. 301 перед словами Тьера «Даю вам слово дипломата» вовсе пропущена реплика Мак-Магона, уверяющего, что «коммунистам скоро — мат», вследствие чего следующие две строки остались незарифмованными. На той же странице по небрежности появилась строка «Пропристерам и рантьерам». Эти фантастические «пропристеры» (т. е. проприетеры — собственники) дважды встречаются в примечаниях.

В заключение — несколько дополнений, касающихся текста трех стихотворений.

Стихотворение «Безмолвие финских болот» (№ 158) опубликовано как неизданное. Однако оно было напечатано в «Осколках» (1885, № 22), где появилось довольно много стихотворений Богданова, причем журнальный текст бесспорно надо предпочесть рукописному.

В тетради с корректурами запрещенных цензурой стихотворений, предназначавшихся для «Будильника» (в Рукописном отделе Пушкинского дома), сохранялась и корректура стихотворения Богданова «На ялике», позже опубликованного в этом журнале. Она существенно отличается от журнального текста, местами гораздо острее его и не вполне покрывается приведенными А. В. Кокоревым рукописными вариантами.

Стихотворение «Подражание Ф. Тютчеву» почему-то напечатано в отделе «Переводы». Кроме того, нужно иметь в виду, что в рукописи, сохранившейся в цензурном деле, заголовок «Подражание Ф. Тютчеву» относится к двум стихотворениям, но второе оторвано. Первое же озаглавлено «Silentium», как и стихо-

lib.pushkinskijdom.ru

творение Тютчева, «перепевом» которого оно является. Так названо оно и в протоколе заседания С.-Петербургского цензурного комитета от 28 апреля 1871 года, на котором было запрещено.

Перехожу к примечаниям.

Примечание к каждому стихотворению (кроме тех, которые до сих пор опубликованы не были) начинается с библиографической справки — где и когда оно напечатано впервые. Однако в ряде случаев (прим. 24, 27, 33, 116, 132, 155, 157) почему-то указано лишь название периодического издания и год (например, «Заноза», 1864), но отсутствуют сведения о номере и странице, что производит впечатление неряшливости. Неполные данные приведены и при некоторых других ссылках на печатные и архивные источники. Имеются и неточные данные. Так, стихотворение Минаева «Фанты» (а не «Факты») было помещено в «Искре» не в 1869 (прим. 9), а в 1863 году.

Есть известные библиографические излишества. О стихотворении «Проезжим» сообщено, что оно перепечатывалось в сборниках «Живая струна», «Забытый смех» и «Поэты Искры» (прим. 14). Вряд ли эти сведения представляют интерес, тем более, что они могут создать впечатление, что перепечатывалось только это одно стихотворение Богданова, поскольку другие перепечатки не отмечены.

Зато в иных случаях, где эти ссылки более необходимы, они отсутствуют. Так, по поводу стихотворения «Беседа сфинксов в Петербурге» говорится, что авторство Богданова установлено редактором книги (прим. 10), но это неточно: оно было указано в библиографическом описании «Искры» И. Ф. Масанова. Сопоставляя строку «Нам больше нечего терять» из стихотворения «Для грозной силы неприятно...» с известными словами из «Коммунистического манифеста» (прим. 100 и вступительная статья, стр. 80—81), не мешало бы отметить, что это сопоставление уже было сделано в примечаниях к сборнику «Поэты „Искры“» (т. 2, Л., 1955, стр. 948).

Центральную часть в примечаниях, естественно, занимает реальный комментарий, без которого многое в сатирах Богданова останется непонятным современному читателю: раскрытие намеков, разъяснение тех или иных событий и имен, расшифровка цитат, «перепевов» и пр. И здесь следует сказать, с одной стороны, о наличии излишеств, балласта, а с другой — об отсутствии бесспорно необходимого.

Нужно ли, например, истолковывать такие выражения и слова, как «купить сюрприз невесте» (прим. 25), «кривить душою» (прим. 43; кстати, почему «кривить душою» значит «быть несправедливым»?), «парик» («искусственный головной покров из чужих волос» — прим. 69), «обирать напропалую», «в гроб вгонять» (прим. 126) и т. п. Нужно ли довольно назойливо сопоставлять строки Богданова со всем известными пословицами, да еще истолковывать их (прим. 36, 37, 56, 72, 82, 98, 105, 123, 126 и др.)? Нужно ли разъяснять, что Гете — великий немецкий поэт и ученый (прим. 166), а Гюго — великий французский писатель (прим. 168)? Нужны ли сопоставления, указывающие на источник тех или иных образов или выражений Богданова, если они весьма сомнительны? Так, слова «Много честных, высоких умов... Закатились, как звезды падучие» читателю предлагается сравнить со словами митрополита Кирилла по поводу смерти Александра Невского: «Закатилось солнце земли русской» (прим. 36). Строки «Мораль старух, их сплетен яд» (прим. 97) являются, по мнению А. В. Кокорева, пересказом отдельных строк из «Горя от ума»: «Старухи в миг тревогу бьют», «Старух зловещих, стариков». Можно ли, однако, назвать это пересказом? А между тем последняя строка стихотворения «Едва затронем мы вопрос...»: «И вот — общественное мненье» (№ 103) — является прямой цитатой из «Горя от ума», но это в примечаниях не отмечено.

Объясняя, кто такие Гете и Гюго, истолковывая и без того ясный смысл общеизвестных пословиц, А. В. Кокорев вместе с тем пренебрег именами Щетинина (№ 13), Кошанского (№ 25), Гуммеля (№ 27), Череванского (№ 32), Тайвани (№ 112), Оливье, Гаусмана, Рошфора (№ 121) и др.

В «Сценах из Фауста» (№ 13) упоминается Главное российское общество дорог, т. е. Главное общество российских железных дорог, часто фигурировавшее в сатирической поэзии и журналистике 60-х годов в связи с огромными растратами и злоупотреблениями и засилием в нем иностранцев; об этом ничего не сказано в примечаниях. О том же Главном обществе идет речь и в стихотворении «Тройка»: «французы-инженеры» (№ 21), но и это не привлекло к себе внимание комментатора.

Многое осталось неразъясненным в сатире на Наполеона III «Кто же он?» (№ 32). Кто из современных читателей знает, что «маэстро абиссинский» — это бездарный и самовлюбленный композитор, автор нелепых «ораторий» А. В. Лазарев? Необходимо было подчеркнуть, что слова «Он изучил край мексиканский» — насмешка над авантюристической политикой Наполеона III, который, желая подчинить себе Мексику, посадил на мексиканский престол австрийского эрцгерцога

lib.pushkinskijdom.ru

Максимилиана (впоследствии свергнутого и расстрелянного). В том же стихотворении имеются строки:

Он не Хитров, не Череванский,
Хоть сын — ему кумир и бог.

А. В. Кокорев не обратил внимания на каламбурное употребление слова «сын»: это и сын Наполеона III, и газета «Сын отечества», где активно сотрудничали В. П. Череванский и А. Хитрово, автор серии статей «Белинский как моралист», напечатанных на ее страницах в 1862 году по заданию правительственных кругов. А. В. Кокорев датирует стихотворение 1864 годом, но слова «Теперь хлопочет он ‹Наполеон III› о Польше» скорее говорят о том, что оно было написано на год раньше.

Если можно было сомневаться, нуждается ли в пояснении слово «скалозубы» в стихотворении «Недуги» (№ 74), то уж во всяком случае следовало указать, что ненавистный им «энгелизм» — это нигилизм. В стихотворении «Ну, что ж!» (№ 123) не разъяснено упоминание о «Belle Hélène» — оперетте Оффенбаха «Прекрасная Елена», пользовавшейся во второй половине 60-х годов большим успехом у обывательской публики. Оставлено без внимания и выражение «больной человек» в «Неправдоподобных сценах» (№ 127) и «Международной богадельне» (№ 131) — так издавна называли Турцию государственные деятели и публицисты, добивавшиеся ее раздела.

Строки о Франции в стихотворении 1870 года «Из современной мифологии» (№ 130)

От плебисцита толку мало,
Чтоб демагогам сделать мат,
Там, для начатия скандала,
В ход заговор пустить хотят

сопровождены таким комментарием: «Намек на плебисцит, проведенный во Франции в начале 1870 г., когда Наполеон III получил большинство голосов». Этого, конечно, мало для понимания текста. Нужно было сказать о характере плебисцитов при Наполеоне III, проводившихся под беззастенчивым административным и полицейским нажимом. В 1870 году, как и раньше, мнение народа меньше всего интересовало Наполеона III, но при помощи этого демагогического трюка он надеялся поднять свой авторитет. И «Искра» прекрасно разобралась в этой «комедии с плебисцитом».

Совсем ничего не говорится в примечаниях о заговоре, который был сфабрикован накануне плебисцита префектом Парижа Пьетри с тем, чтобы, напугав обывателей, оказать воздействие на его результаты. «С басней о заговоре господин Пьетри, кажется мне, основательно провалился, — писал Энгельс Марксу 8 мая 1870 года. — Этим старым дурацким басням не верят... даже сами полицейские».[1] Самое имя Пьетри осталось без элементарной справки в примечании к этому стихотворению, как и в примечании к «Площадной панораме» (№ 142).

Печатая впервые запрещенную цензурой «Международную богадельню» (№ 131), А. В. Кокорев не сообщил читателям о конкретном поводе для создания этого произведения — заявлении русского правительства о том, что оно больше не считает себя связанным теми статьями Парижского трактата 1856 года, которые ограничивали права России на Черном море и запрещали ей держать там военный флот. Читатель оставлен в неведении даже относительно того, что князь Горюнов — это министр иностранных дел князь Горчаков.

В примечании к переводу из Гервега «Больная Лиза» (№ 169) не разъяснено, что имеется в виду в строке «Столбов июльских силуэт», и не отмечено, что повторяющиеся три раза слова «Allons, enfants de la patrie» — стих из «Марсельезы». Не указаны явные цитаты и «перепевы» в других стихотворениях. Так, строки в «Сценах из Фауста» (№ 13)

Притом за то, что сходит с рук ворам,
Без устали карайте вы воришек

непосредственно связаны с басней Крылова «Вороненок»: «Что сходит с рук ворам, за то воришек бьют». Стихотворение «Тьер поспешно править взялся...» (№ 154) — «перепев» песни Офелии из «Гамлета» Шекспира в переводе Н. Полевого.

В примечаниях имеется немало неточностей. Неверно, что «Шандоров свет» — это «тусклый свет уличных фонарей с сальными свечами» (прим. 1). Неверно, что

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXIV, стр. 334.

lib.pushkinskijdom.ru

А. В. Дружинин руководил «Библиотекой для чтения» с 1856 до 1864 года (прим. 8); в 1860 году журнал перешел в руки А. Ф. Писемского, а затем П. Д. Боборыкина. Неверно, что в 40-х и в начале 50-х годов Катков «держался радикальных взглядов» (прим. 8). Строки из стихотворения «Тройка, или краткая история нашего прогресса»

То даст такую *Путь-дорогу,*
Что просто плачь... —

намек не на сказку Ершова «Конек-горбунок» (прим. 21), к которой они не имеют решительно никакого отношения, а на роман Боборыкина «В путь-дорогу», печатавшийся в это время в «Библиотеке для чтения». Говоря в стихотворении «Недомолвки» о «доморощенных дантистах», Богданов, разумеется, имел в виду не «зубных врачей, не прошедших курса зубоврачебных школ» (прим. 35), а любителей кулачной расправы и зуботычин. В этом смысле употреблял слово «дантист» еще Гоголь. Неверно утверждение, что стихотворение «Очень грозен горизонта...» вызвано только «воинственными криками, наполнявшими шовинистическую французскую прессу в 1868 году» (прим. 95); ведь из самого текста стихотворения совершенно очевидно, что Богданов обличает шовинистические настроения и воинственные настроения не только во Франции, но и в Германии и в Италии. Зачем объяснять слово «аршинник» как «мелочной торгаш тканями» (прим. 124), если в стихотворении «Мы — особь статья!» (как и в «Ревизоре» Гоголя) речь идет вообще о купцах, торговцах. Поправляя Богданова, упомянувшего в стихотворении «Из автобиографии щенка» Екатерину Медичи, А. В. Кокорев указывает, что матерью Людовика XIII была не Екатерина, а Мария Медичи. Белинский назвал ее Катериной, а вслед за ним его ошибку якобы повторил Богданов (прим. 133). Но откуда известно, что в стихотворении речь идет о матери Людовика XIII, а не о французской королеве Екатерине Медичи (1519—1589), жене Генриха II и матери Карла IX, которая в его царствование фактически управляла Францией и по инициативе которой была организована Варфоломеевская ночь. Ничем не подтверждается предположение, что в стихотворении «Добродушный господин», посвященном «Е. П.» (№ 98), изображен Егор Петрович Ковалевский. Во всяком случае строки

Помню я, ты с нами вместе
Был студентом...

этому противоречат: Ковалевский окончил университет до рождения Богданова.

Таким образом, несомненной заслугой А. В. Кокорева является разыскание архива В. И. Богданова, публикация его неизданных произведений, установление новых фактов биографии поэта, но текстологическая сторона издания и примечания не могут быть признаны удовлетворительными.

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

П. ГЛИНКИН, Л. ЕРШОВ

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ПОЛЬШЕ (1945—1959)

Если характеризовать в целом отношение польского народа к советской литературе в период после освобождения от немецко-фашистских захватчиков, то можно говорить об огромном интересе к литературе социалистического реализма, которая не только знакомила читателя с жизнью и бытом советских людей, но и помогала решать собственные задачи.

С 1945 по 1958 год в народной Польше по неполным данным было издано свыше тысячи советских книг. В среднем каждый год переводилось до 100 произведений, преимущественно новинки текущей литературы и советская классика.

Как же осуществлялось в послевоенной Польше знакомство с советской литературой?

1

В истории советско-польских литературных взаимоотношений послевоенного времени можно наметить два основных периода. Первый период приходится на 40-е и начало 50-х годов, второй — с начала 50-х по настоящее время.

В первые послевоенные годы, когда разрушенное войной народное хозяйство Польши только еще возрождалось, издательские возможности были весьма ограничены, и тем не менее все наиболее значительные новинки советской литературы либо переводились, либо получали освещение в критических статьях и рецензиях.

В 1944—1949 годах польская пресса довольно оперативно откликалась на события литературной жизни в Советском Союзе, помещая на своих страницах не только рассказы, стихи, очерки, но и крупные произведения. Большинство романов и повестей печаталось в эти годы преимущественно во фрагментах, однако некоторые из них, наиболее злободневные и значительные, были тогда же напечатаны в периодической прессе полностью. В это время польская общественность познакомилась с такими книгами, как «Наука ненависти» М. Шолохова, «Дни и ночи» К. Симонова, «Молодая гвардия» (первая редакция) А. Фадеева, «Взятие Великошумска» Л. Леонова, «Волоколамское шоссе» А. Бека, «В окопах Сталинграда» В. Некрасова, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Люди с чистой совестью» П. Вершигоры, «Звезда» Э. Казакевича. Как видим, в первые послевоенные годы публиковались произведения советских писателей, посвященные главным образом событиям Великой Отечественной войны.

Некоторые новинки переводились на польский язык очень быстро. Так, например, одновременно с опубликованием на страницах «Нового мира» романа «Далеко от Москвы» осуществлялся его параллельный перевод в одной из польских газет. Фрагменты из поэмы М. Алигер «Зоя» печатались вскоре после выхода в свет произведения на русском языке. То же самое можно сказать о повести Б. Горбатова «Непокоренные», об очерках, стихах и рассказах И. Эренбурга, Н. Тихонова, А. Фадеева, О. Берггольц, В. Инбер, К. Симонова и т. д.

Из произведений на темы мирной жизни, послевоенного строительства польский читатель ознакомился в первую очередь с поэмами «Дом у дороги» А. Твардовского и «Колхоз „Большевик“» Н. Грибачева, со стихами А. Недогонова, А. Межирова, с романами С. Бабаевского, В. Пановой и других.

Одновременно с новинками советской литературы в первое послевоенное пятилетие интенсивно переводились классические произведения социалистического реализма. В это время были заново переведены и вышли отдельными изданиями «Мать», «Дело Артамоновых» и драматургические произведения М. Горького, «Петр I» и «Хождение по мукам» А. Толстого, «Железный поток» А. Серафимовича, «Чапаев» Д. Фурманова, «Хорошо!» и ряд стихотворений В. Маяковского, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Цемент» Ф. Гладкова, «Танкер „Дербент“» Ю. Крымова, «Гренада» М. Светлова, «Баллада о гвоздях» и другие стихи Н. Тихонова, «Пугачев» С. Есенина и другие его стихотворения.

lib.pushkinskijdom.ru

Тот факт, что новинки советской литературы, а частично и наша классика, печатались главным образом в периодических изданиях, объясняется следующим обстоятельством. До 1949 года в странах народной демократии существовали частные издательства, которые нередко тормозили публикацию книг советских писателей. Вместе с тем в частных издательствах Польши в этот период печатались произведения М. Лохвицкой, М. Цветаевой, К. Бальмонта, Н. Гумилева, Ф. Сологуба, М. Кузьмина, И. Мандельштама, А. Аверченко, Л. Чарской и др.

С 1950 года, когда все издательства были национализированы, положение решительным образом изменилось. В это время еще более планомерно и целенаправленно осуществляется перевод книг, ставших советской классикой. Почти каждый год выходит в разных издательствах «Как закалялась сталь», полностью переводятся на польский язык «Тихий Дон» и «Поднятая целина», автобиографическая трилогия М. Горького, «Педагогическая поэма» и «Флаги на башнях» А. Макаренко. Неоднократно появляются лучшие произведения 20—40-х годов, принадлежащие перу Л. Сейфуллиной, Б. Лавренева, М. Пришвина, В. Катаева, И. Ильфа и Е. Петрова, Л. Леонова, Ф. Гладкова, О. Форш, Ю. Тынянова и многих других авторов.

От издания отдельных произведений в 50-е годы осуществляется переход к выпуску собраний сочинений. В первую очередь это коснулось М. Горького и В. Маяковского.

Все же и в эти годы основной массив переводов составляли новинки советской литературы, занимающие 75—80 процентов от общего количества всех переводных книг с русского на польский. При этом основное внимание уделялось произведениям, отмеченным Сталинскими премиями, и нашумевшим книгам.

Так, например, в 1954 году в числе 120 книг советских писателей, изданных в Польше, были следующие произведения: «Путь Абая» М. Ауэзова, «Свет над землей» С. Бабаевского, «Белая береза» М. Бубеннова, «Буря» И. Эренбурга, «Молодая гвардия» (вторая редакция) А. Фадеева, «Первые радости» К. Федина, «Донбасс» Б. Горбатова, «Весна в Сакене» Г. Гулиа, «Весна на Одере» Э. Казакевича, «Журбины» Вс. Кочетова, «Живая вода» А. Кожевникова, «Свет в Коорди» Г. Леберехта, «Северная Аврора» Н. Никитина, «Ясный берег» В. Пановой, «Горные орлы» Е. Пермитина, «Переяславская рада» Н. Рыбака, «Товарищи по оружию» К. Симонова, «Порт-Артур» А. Степанова, «Глубокое течение» И. Шамякина, «Студенты» Ю. Трифонова, «Высота» Е. Воробьева. Издавались в том же году рассказы Г. Троепольского, С. Антонова, К. Симонова, И. Соколова-Микитова, В. Кожевникова, Б. Полевого и ряда других авторов. Очень сходную картину мы имеем и в последующие годы. Появляются ли «Дни нашей жизни» В. Кетлинской или «Искатели» Д. Гранина, «В родном городе» В. Некрасова или новые очерки В. Овечкина, новая повесть В. Пановой или В. Тендрякова, И. Эренбурга или Л. Соболева — все они своевременно и оперативно переводятся на польский язык.

Что касается новинок советской литературы, то польский читатель обнаруживает специфический и постоянный интерес к двум категориям книг: к запискам и воспоминаниям тех, кого у нас называют «бывалыми людьми», а также к произведениям научно-фантастического жанра, к романам-путешествиям. Достаточно сказать, что «Дерсу Узала» В. Арсеньева был полностью напечатан в 1945 году, т. е. в то трудное время, когда не хватало ни бумаги, ни средств. И позднее интерес к произведениям этого жанра не ослабевал. А. Аграновский «Повесть о чудесном одуванчике», И. Гуревич «Иней на пальмах», Я. Иосселиани «Из записной книжки подводника», П. Игнатов «Записки партизана», В. Немцов «Золотое дно», К. Осипов «Человек в джунглях», И. Кириленко «Потерпевшие крушение», Л. Платов «Край семи трав», Г. Калиновский «На пепелище от последнего каравана» — вот перечень некоторых научно-популярных, приключенческих и научно-фантастических книг, которые вышли в Польше за три года (1954, 1956, 1957). Среди них книги о далеком Таймыре, о путешествии советского торгового представителя по Африке в 1943—1944 годах, о советских каучуконосах, о геологических изысканиях в Средней Азии.

Все более пристальное внимание привлекают к себе литературы народов СССР. В первые годы после освобождения предпринимались более или менее случайные и разрозненные переводы отдельных произведений украинской, белорусской, литовской, казахской, грузинской, а также других национальных советских литератур. В начале 50-х годов и в этой области происходит заметный перелом. Наряду с книгами отдельных авторов начинают выходить антологии тех или иных национальных литератур, появляются подборки произведений разных авторов определенной национальной республики. Польский читатель начинает систематически знакомиться с сокровищами литератур народов СССР.[1]

[1] В этом и последующих разделах материалы справочно-статистического характера даны на основании польского библиографического ежегодника «Literatura

lib.pushkinskijdom.ru

Мы начали с обзора книгоиздательского дела потому, что хотели подчеркнуть следующее обстоятельство: в послевоенной Польше вышло достаточное количество книг советских писателей, и польского читателя отныне трудно поколебать в тех мнениях, которые объективно складываются у всякого непредвзятого человека, когда он знакомится с лучшими произведениями литературы социалистического реализма. Анализ издательской политики свидетельствует о том, что польский читатель имеет солидный фундамент для объективной оценки советской художественной литературы.

2

Книги советских писателей и прежде всего произведения Горького и Маяковского, Шолохова и Макаренко, Федина и Леонова не только служили убедительным аргументом в пользу метода социалистического реализма, но и способствовали формированию в широких читательских кругах высоких критериев для оценок художественной литературы вообще, о чем убедительно свидетельствуют результаты анкеты, проведенной в 1958 году среди читателей еженедельника «Trybuna Literacka».

Сложнее и противоречивее протекало осмысление творческого опыта советской литературы в среде польских критиков и литературоведов.

Период конца 40-х и начала 50-х годов характеризуется восторженным и не всегда достаточно критическим отношением к многообразным и сложным явлениям советской литературы. И здесь известная доля вины ложилась на нашу критику, которая далеко не всегда была на уровне высоких научно-объективных требований, подчас захваливала художественно несовершенные произведения. Польские же литературоведы нередко лишь повторяли основные положения наших отзывов. Отчасти это объяснялось тем обстоятельством, что кадры исследователей советской литературы в Польше тогда только формировались. На первых порах ведущими критическими жанрами являлись статьи и рецензии, посвященные отдельным книгам, почти отсутствовали попытки осмыслить литературный процесс в целом или какой-либо определенный исторический период.

В трактовке проблем социалистического реализма польские критики (впрочем, как и наши) нередко допускали ошибки вульгарно-социологического характера. Плодотворность и новаторская сущность метода социалистического реализма ни у кого тогда не вызывали сомнений, однако, когда речь заходила об основных принципах творческого метода советской литературы, суждения страдали грехом упрощенчества и рецептурности. В эту пору к произведениям социалистического реализма причислялись и книги, отмеченные поверхностно-агитационным задором, идейно трафаретные и художественно примитивные. Естественно, что подобные суждения отнюдь не прибавляли лавров критике и только дезориентировали читателя. Вместе с тем следует отметить, что в работах историко-литературного характера, в отзывах об отдельных произведениях советских писателей можно найти немало интересных и тонких наблюдений (оценки творчества М. Горького, В. Маяковского, Л. Леонова и др.).

Во второй половине 50-х годов, точнее в 1956—1957 годах, происходит значительное оживление в области историко-литературных и критико-публицистических штудий по важнейшим проблемам советской литературы. В это время выступает фаланга критиков и литературоведов, глубоко и всесторонне исследующих процессы, совершающиеся в нашей литературе (С. Добровольский, А. Мандальян, В. Миллер, Г. Маркевич, А. Киевский, Р. Сливовский, Р. Пшибыльский, Р. Новаковский и др.). Активизируют деятельность видные польские прозаики и поэты, известные своими давними симпатиями к советской литературе и тесными творческими связями с нею, — Л. Кручковский, В. Броневский, Я. Ивашкевич, Б. Чешко, С. Полляк.

Однако в эти же годы со всей отчетливостью выявились такие тенденции в польском искусстве, которые не могли не нанести определенного ущерба развитию советско-польских культурных связей. В обстановке после XX съезда КПСС, решения которого были весьма произвольно истолкованы в некоторых интеллигентских кругах, усилились проповедь индивидуализма и увлечение западническими влияниями (на VII съезде писателей Польши был даже выдвинут туманный лозунг «европеизации» польской литературы), начало сильно сказываться воздействие буржуазного модернизма (особенно в театре, кино, живописи и графике). Все это открыло дорогу идеалистическим, ревизионистским веяниям и в области эстетики. «Классовая борьба в нашей стране, — рассказывал позже Ежи Путрамент, — не могла не отразиться на явлениях литературных. В союзе писателей

---

piękna», книжных и журнальных летописей («Przewodnik bibliograficzny», «Bibliografia zawartości czasopism»).

lib.pushkinskijdom.ru

Польши состояли такие литераторы, которым оказалось явно не по дороге с социализмом и с социалистическим реализмом в частности. Они пытались перечеркнуть все достижения польской литературы после создания народной Польши».[2]

В 1956—1957 годах выступила немногочисленная, но весьма агрессивная группа литераторов (Я. Котт, Ю. Пшибось, К. Теплитц, А. Слонимский, В. Ворошильский), которая начала огульно охаивать достижения советской культуры, не дав себе труда отделить плевелы от зерен. Крах догматических и схоластических концепций отождествлялся ими с кризисом советской литературы и метода социалистического реализма. Как правило, эти критики советской литературы имели о ней весьма поверхностное представление. Не случайно мы не встречаем их имен в выступлениях по каким бы то ни было конкретным вопросам советской литературы. Шумная «разоблачительная» кампания названных литераторов оказала вредное воздействие на ту часть интеллигенции, которая была подвержена ревизионистским шатаниям и снобистским, прозападническим увлечениям.

Памятуя об этих фактах, мы, однако, не вправе забывать, как это делали некоторые советские авторы, публиковавшие в 1957—1958 годах критические обзоры культурной жизни Польши, что в те же самые годы в стране не прерывалась линия серьезного, добросовестного изучения советской литературы и что именно она и количественно и качественно преобладала. Если временами кое-кому казалось, что «сенсационные» иеремиады Коттов и Пшибосей задавали тон, то уж музыку во взаимоотношениях наших литератур делали, конечно же, не они. Многие польские литературоведы, переводчики и критики в это время активно помогали развитию взаимосвязей между нашими литературами (антология «130 поэтов» — первое собрание поэзии 13 народов Советского Союза, многочисленные переводы забытых или не издававшихся ранее в Польше писателей, статьи и рецензии о советской литературе, объективно освещающие ее опыт). Разумеется, тут не обошлось и без ошибок и искажений, но главное было положительным и плодотворным. Запальчиво-нигилистическим наскокам здесь противостояло хорошее знание советской литературы, убедительное раскрытие ее идейно-художественного богатства. Деятельность этих специалистов, возглавленная партийной печатью, способствовала торжеству научно-объективных представлений о нашей литературе.

Большую роль в укреплении творческих связей двух братских литератур, в утверждении лучших традиций польской критики сыграл еженедельник «Trybuna Literacka», начавший выходить с ноября 1957 года в виде приложения к газете «Trybuna Ludu». Вокруг этого еженедельника сплотился отряд марксистских критиков (Л. Кручковский, И. Михальский, Я. Щепаньский, Б. Рафаловская и др.), решительно выступивших против ревизионизма во всех его проявлениях. В теоретических статьях журнала отстаивались принципы марксизма в искусстве и боевая идейность литературы. Вот почему именно «Trybuna Literacka» имела право дать сдержанную, но суровую отповедь А. Гозенпуду, который в статье, напечатанной в седьмом номере «Звезды» за 1958 год, представил положение дел в польской критике, литературе и искусстве в слишком мрачных тонах, продемонстрировав плохую осведомленность в глубинных процессах, совершающихся в культурной жизни народной Польши второй половины 50-х годов.

О глубокой принципиальности еженедельника «Trybuna Literacka» уже говорилось в нашей печати.[3] Созданный в период ожесточенных идеологических боев, он просуществовал более полутора лет, мужественно отстаивая марксистские принципы в области искусства, сыграв огромную роль в консолидации сил передовой части польской интеллигенции. С июня 1959 года журнал перестал выходить. В последнем 68 номере, обращаясь к своим читателям, редакция писала: «„Trybuna Literacka“ возникла осенью 1957 года с определенным политическим заданием. Она была призвана популяризировать и реализовать партийную программу культурной деятельности, борясь со всякими попытками возвращения к отброшенным методам администрирования в области культуры и искусства, она должна была прежде всего направить огонь против ревизионистских тенденций, популярных в то время среди определенной части колебавшихся и заблуждавшихся людей; против надежд на „другой — антисоциалистический этап“ в культуре... и если можно говорить сегодня об отчетливых в последнее время изменениях в сознании художественных слоев..., — то есть в этом также определенное участие и „Trybuny Literackiej“».[4]

Вот на этом периоде, занимающем три последних года, мы и считаем нужным остановиться подробнее.

---

[2] «Московский литератор», 1960, № 6 (108), 11 февраля.

[3] См.: В. Хорев. Новый литературный журнал Польши. «Вопросы литературы», 1958, № 2, стр. 192—197.

[4] Do czytelników. «Trybuna Literacka», 1959, № 26, s. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

3

Польская пресса последних лет, учитывая растущий интерес широких читательских кругов, очень квалифицированно и систематически информирует читателя о многообразной и сложной жизни советской литературы. Только в 1957—1958 годах рецензии на новые книги, статьи, обзоры, информации и другие материалы о советской литературе печатали на своих страницах органы союза польских писателей «Twórczość», «Życie Literackie», партийные — «Trybuna Ludu», «Trybuna Literacka», «Życie Partii», органы Министерства культуры и просвещения — «Nowa Kultura», «Przeglad Kulturalny», «Świetlica», «Nowa Szkoła», «Głos Nauczycieli» и другие общественно-политические, научные, отраслевые и воеводские периодические издания, например «Żołnierz Polski», «Orka», «Wieś Współczesna», «Pomorze», «Odra», «Polityka» и т. д. Всего до сорока различных газет и журналов Варшавы, Кракова, Познани, Гданьска, Вроцлава, Щецина, Катовиц, Лодзи, Ольштына и других городов Польши периодически освещают вопросы советской литературы.

Сравнивая данные за 1957 и 1958 годы, можно проследить, как возрастает в польском обществе интерес к литературам народов СССР. Еженедельник «Nowa Kultura» поместил в 1957 году семь критических работ о советской литературе, а в следующем 1958 году уже девятнадцать. «Polityka» соответственно три и десять, «Przegląd Kulturalny» — три и восемь, «Życie Warszawy» — три и десять. Если за 1957 год в польской периодике было напечатано около 130 работ, касающихся проблем русской литературы советского периода, то в 1958 году число их превысило 150.

С середины 1957 года в Польше начал издаваться квартальник «Opinie», целиком посвященный советской культуре. В отклике на это событие «Twórczość» писала: «„Opinie“ приняты с большим интересом и очень благожелательно. Это подтверждают как рецензии в ежедневной прессе, так и успех журнала среди читателей. Последний факт особенно утешителен. Он бесспорно свидетельствует о том, что многолетние усилия чиновных апологетов и вульгаризаторов не смогли отвратить нашего читателя от советской литературы, что существует реальная потребность в добросовестной информации о ее проблемах, болезнях и достижениях».[5]

Вся масса публикуемых в польской печати материалов о советской литературе делится на две большие группы: 1) различного рода информации; 2) статьи проблемного характера.

К первой из них относятся прежде всего библиографические справочники и указатели (например, «Каталог украинской литературы», библиографии польских переводов советских авторов за 1956 и 1957 годы, «Библиография русских и советских авторов», в которой даны короткие биографические справки и перечни важнейших произведений крупнейших советских писателей, и т. п.). В эту же группу входят заметки информационного характера о пленумах Правления ССП, литературной жизни союзных республик, Москвы, Ленинграда, о декадах национальных литератур, взаимных визитах советских и польских писателей, различные обзоры: предсъездовских дискуссий, ежемесячных журналов, статей о русской литературе в английской, французской, американской печати и т. д.

Следует упомянуть в этом ряду обзоры Юзефа Спинца, которые из номера в номер публиковал в 1957 году журнал «Twórczość». Небольшие по размеру, они довольно емки по содержанию, хотя автор не всегда тщательно отбирал материал. Так, Спинц подробно пересказывал содержание реплик В. Инбер, Н. Погодина, В. Лидина и других писателей о советском читателе, напечатанных осенью 1956 года в «Литературной газете», тщательно прослеживал ход дискуссии, развернувшейся вокруг известного выступления Назарова и Гридневой, излагал споры в Союзе советских писателей и высказывания печати о книге В. Дудинцева «Не хлебом единым» и втором томе альманаха «Литературная Москва». В поле его зрения попали также статьи А. Метченко в «Новом мире» о влиянии вульгарного социологизма и «белых пятнах» в советской литературе, К. Симонова «Литературные заметки» и «О социалистическом реализме», статьи Я. Эльсберга, В. Друзина, А. Дементьева, Б. Бурсова, Б. Мейлаха, А. Эльяшевича, Б. Соловьева, К. Федина, Н. Пруцкова, И. Эренбурга, В. Огнева и т. д. Короче говоря, заметки Спинца почти не затрагивали собственно художественных произведений, это прежде всего обозрения дискуссий и полемик по злободневным вопросам советской литературы. Стремясь сохранить позицию объективного наблюдателя, Спинц придерживался формы бесстрастного изложения, однако выбор фактов и группировка их были тенденциозны. В 1958 году автором обзоров в «Twórczości» стал другой критик — Рене Сливовский. Обзоры Сливовского стали носить уже более серьезный характер. Этот автор пошел по иному пути, отказавшись от сенсационного и поверхностного изложения материала.

[5] «Twórczość», 1958, № 9, s. 161.

lib.pushkinskijdom.ru

Большое место среди информационного материала занимают рецензии. Причем число их быстро увеличивается за счет сокращения обзоров и информаций. Если в 1957 году было опубликовано 49 рецензий на книги советских авторов, то в 1958 году эта цифра почти удвоилась. В то же время количество обзоров и чисто информационных заметок уменьшилось с 22 до 9. Но дело не только в количестве. Более серьезным стал отбор произведений для рецензирования, о чем свидетельствует перечень писателей, произведения которых не подвергались критическому разбору в 1957 году и прорецензированы в 1958-м: М. Шолохов, А. Толстой, К. Федин, А. Луначарский, В. Воровский, Н. Чуковский, П. Нилин, В. Инбер, Г. Николаева, А. Ефимов, Н. Огнев, А. Бек. В 1958 году появилось больше рецензий на произведения М. Горького, В. Маяковского, В. Иванова, И. Эренбурга. Новым в сравнении с предыдущим годом было также то, что значительное число рецензий в 1958 году посвящено работам советских критиков и литературоведов (В. Орлова, Л. Тимофеева, Н. Михайловского и др.). Заметно меняется и сам характер рецензий. Они постепенно утрачивают черты кратких информационных сообщений и все более приобретают характер развернутых оценок. Если в 1957 году редкое произведение советского автора вызывало более одного-двух откликов, то в последнее время наблюдается интересное явление, когда только что вышедшая в Польше книга находит сразу несколько рецензентов и завязывается оживленный обмен мнениями. На переводы романов К. Федина «Похищение Европы» и «Города и годы» в 1958 году было опубликовано семь рецензий, на романы И. Эренбурга шесть рецензий и т. д. Вокруг антологии русской и советской поэзии «130 авторов» завязалась целая дискуссия. Между ее участниками (Я. Ивашкевич, С. Полляк, С. Добровольский, В. Ворошильский, Ю. Пшибось и др.) разгорелся большой и принципиальный спор по коренным вопросам теории перевода, о характере подобных изданий, составе авторов и т. д.

Антологию «130 поэтов» собрал и опубликовал в 1957 году Северин Полляк — виднейший знаток советской поэзии. Основной корпус тома составили стихи русских советских поэтов, а среди них важное место заняли классики поэзии XX века Блок, Маяковский, Есенин. Из современных русских поэтов были представлены А. Твардовский, М. Исаковский, Б. Пастернак, Н. Заболоцкий, Н. Рыленков, Л. Мартынов вплоть до П. Шубина, А. Межирова и С. Гудзенко. Вторая часть книги была отдана крупнейшим поэтам Украины, Белоруссии, Грузии, Армении, Азербайджана, Узбекистана, Таджикистана, Казахстана, Латвии и Литвы. Стихи поэтов этих республик в отдельности составили как бы свои небольшие национальные антологии.

Большинство рецензентов положительно оценило выход в свет огромного тома размером более 700 страниц. При этом отдавалось должное высокому качеству многих переводов (отмечалась работа Ю. Тувима, В. Броневского, С. Полляка, А. Слонимского). Особенно поразили некоторых рецензентов ранее неизвестные стихи молодого П. Тычины. Но мнения разошлись уже по вопросу о принципах отбора. В антологии наравне с первоклассными советскими поэтами были представлены О. Мандельштам, М. Цветаева, В. Хлебников, А. Каменский. Стали раздаваться голоса, призывающие безгранично расширить список лучших представителей русской поэзии и пополнить его ряды именами многих символистов и акмеистов. В. Ворошильский, прибегая к такому любопытному аргументу, как ссылка на изданный Академией наук СССР X том «Истории русской литературы», в котором говорилось о поэзии Гумилева, Ходасевича и Ф. Сологуба, сокрушался по поводу отсутствия этих имен в антологии.[6] Как бы предвидя возможность подобных упреков, рецензент «Życie Partii» С. Добровольский годом раньше уже отвел их, резонно заявив, что отнюдь не символист Сологуб и подобные ему представляют русскую советскую поэзию.[7]

Особенно острый спор разгорелся между С. Полляком и Р. Пшибыльским с одной стороны и Ю. Пшибосем — с другой. Этому последнему, как и В. Ворошильскому, не понравилось отсутствие в антологии поэзии Ф. Сологуба. Но главный порок антологии Ю. Пшибось увидел в том, что в числе переводчиков есть люди, которые не являются профессиональными поэтами, а переводы отдельных стихов с грузинского, армянского, казахского языков сделаны не с подлинника, а с русского перевода. Вся рецензия состояла из общих фраз и отличалась весьма поверхностными суждениями.[8] С. Полляк в статье «Ответ безупречному Пшибосю» убедительно показал несостоятельность взглядов своего оппонента, взявшегося судить об антологии русских и других национальных поэтов, «не зная культуры этих народов, не зная их поэзии и даже не зная русского языка».[9]

---

[6] W. Woroszylski. Rosjanie i inni. «Nowa Kultura», 1958, № 18, s. 2.

[7] S. Dobrowolski. Nad księgą wielkiej poezji. «Życie Partii», 1957, № 11, s. 11—13.

[8] J. Przyboś. Za obszerna Antologia. «Przegląd Kulturalny», 1958, № 17, s. 5.

[9] S. Pollak. Nieskazitelnemu Przybosiowi w odpowiedzi. «Nowa Kultura», 1958, № 20, s. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

Выход в свет обширной антологии дал возможность некоторым критикам подчеркнуть гуманистический характер русской классической и советской поэзии, ее высокий гражданский пафос и глубокий лиризм. Горячей признательностью к русской поэзии, обогащающей мир чувств и мыслей современного человека, проникнуты строки Андрея Дравича о Твардовском, его замечательном герое Василии Теркине и о новой поэме «За далью — даль». Не без симпатии к поэту, говорит далее А. Дравич, слушаем мы стихи С. Щипачева, любим петь песни М. Исаковского, у нас вызывает уважение элегантность и большая культура внутреннего мира В. Инбер. Но особенно сердечно близка нам, заключает он свои рассуждения, поэзия С. Есенина.[10]

4

Другая большая группа материалов представляет собой статьи польских авторов, посвященные творчеству отдельных писателей или затрагивающие некоторые существенные стороны развития советской литературы. О характере последних можно судить хотя бы по их заголовкам: «Литературный портрет советского солдата», «О линиях развития советского романа», «Эволюция советской прозы», «Новые попытки установить периодизацию советской литературы», «Литература человеческой солидарности», «Новый взгляд на советскую литературу», «Перевал», «Сигналы тревоги в советской литературе», «Свежий ветер в советской лирике», «Советская наука о литературе в свете последних дискуссий», «Судьбы сатиры в СССР», «О народности без иллюзий», «На востоке не без перемен».

В последнее время расширились жанрово-тематические рамки, остро актуальной стала проблематика выступлений польских критиков и литературоведов. От вопросов метода социалистического реализма до частных историко-литературных явлений, от судеб того или иного рода и жанра (сатира, лирика, роман) и периодизации литературы до выяснения деталей творческой биографии того или иного художника — все становится предметом пристального внимания и исследования польских критиков. В их работах появилось больше глубины и трезвости, преобладает серьезное желание разобраться в сложных литературных процессах.

В первую очередь это относится к вопросам теории социалистического реализма. Работами видных польских писателей и литературоведов (Л. Кручковский, К. Брандыс, С. Жулкевский) нанесено серьезное поражение тем деятелям литературы и искусства, которые хотели бы видеть в социалистическом реализме всего лишь одно из течений современности наряду с абстракционизмом, экзистенционализмом и т. п. и свести его к сумме малообязательных идеологических требований. В статье Л. Кручковского «Литература человеческой солидарности»,[11] в докладе С. Жулкевского «Писатель и общество» на X съезде польских писателей в декабре 1959 года убедительно раскрыт фальшивый характер догм, которыми в прошлые годы обросло понятие социалистического реализма.

Польские критики проявили интерес ко многим явлениям литературной жизни Советского Союза последних лет. Внимание литературной общественности Польши привлекли, в частности, дискуссии о реализме в русской и мировой литературе, о периодизации советской литературы, о советской сатире и т. п. Рост кадров исследователей советской литературы, расширение их творческих возможностей обусловили появление новых жанров: обзора по темам или периодам и проблемной статьи.

Общая доброжелательность в освещении советской литературной жизни не исключала, однако, критического отношения к тем или иным отрицательным явлениям. Так, Г. Маркевич в статье «Советская наука о литературе в свете последних теоретических дискуссий» [12] отметил застой в области эстетической мысли, имевший место у нас до 1952—1953 годов, когда в основном пересказывались и комментировались положения эстетики революционных демократов. Первой ласточкой начавшегося оживления теоретической мысли польский критик считает книгу А. Бурова «Эстетическая сущность искусства», в целом довольно высоко оценивая ее. Вместе с тем и в этой работе Г. Маркевич сумел подметить неправильные тезисы (например, исключение А. Буровым архитектуры из сферы искусства).

Другим примером самостоятельного творческого подхода к нашим теоретическим дискуссиям является обзор Р. Сливовского «Судьбы сатиры в СССР». Проблема сатиры, считает автор, с каждым годом становится все острее. Вместе с тем, отмечает он, теория этого жанра развивается все еще совершенно недостаточно. Ссылаясь на мнение советских критиков, Р. Сливовский вскрывает причины

---

[10] A. Drawicz. Antologia i realizm. Na marginesie «130 poetów». «Życie Literackie», 1958, № 27, s. 10.

[11] «Trybuna Literacka», 1958, № 47.

[12] «Pamiętnik Literacki», 1958, № 1, s. 237—252.

lib.pushkinskijdom.ru

этого застоя: общая неразработанность вопросов эстетики, влияние «теории бесконфликтности», которая нигде не принесла такого вреда, как в области сатиры. Следствием всех этих причин является слабая практическая деятельность сатириков и юмористов, пишет Сливовский. Советские сатирики не достигли уровня лучших произведений И. Ильфа и Е. Петрова. В послевоенные годы развитие сатиры совершалось односторонне. «Бытовая сатира», прекрасные образцы которой оставили Маяковский, Ильф и Петров, была вытеснена сатирой на внешнеполитические темы. Впрочем, заключает критик, и в сфере политической сатиры уровень Маяковского никем не был превзойден.[13]

Живой интерес продолжают вызывать у польских критиков основоположники литературы социалистического реализма М. Горький и В. Маяковский. В статьях и рецензиях, посвященных выходу в свет 15-го тома из шестнадцатитомного собрания сочинений Горького под редакцией Тадеуша Заблудовского, а также однотомника писем великого пролетарского писателя, были поставлены актуальные проблемы современности.

Барбара Рафаловская в рецензии на сборник горьковских писем нарисовала образ большого писателя и человека, который в борьбе за народное счастье «не знал компромиссов». Памятуя о том, сколько неправды было наговорено вокруг проблемы «Горький и социалистический реализм», автор специально останавливается на многочисленных высказываниях Горького о советской литературе и ее творческом методе. Когда в 30-е годы Горький писал о социалистическом реализме, подчеркивает критик, он не замыкал этого понятия в тесные рамки. Вообще, замечает Рафаловская, Горькому претила поза непререкаемого судьи, он протестовал публично (выступление на страницах «Известий» в 1927 году) против навязывания ему роли высшего арбитра. Являясь несгибаемым борцом за идеи социализма, Горький проявлял широту взглядов и терпимость в сфере художественного творчества.[14]

Однако мнение рецензента «Trybuny Literackiej» было оспорено на страницах еженедельника «Polityka». К. Поморская, рецензируя 15-й том собрания сочинений М. Горького, содержащий публицистические и литературно-критические статьи писателя, весь свой анализ посвятила доказательству той несправедливой мысли, что Горький, начиная с 1914 года, все больше склонялся к дидактике, поучительству, дурной риторике. Автору статьи в «Polityka» нет дела до того, что Горький даже в частных письмах, переведенных, кстати, на польский язык, выступал против литературы «моральных сентенций», против лозунговости и митингования в поэзии. Оптимизм, непреклонность борца за передовую идеологию — все это отождествляется Поморской с риторикой и экстремизмом. В результате возникает ироническое «снижение» творчества большого писателя.[15]

Далеко не академический характер носили в 1957—1959 годах и статьи, посвященные творческому наследию и личности В. Маяковского. В большинстве статей, рецензий, воспоминаний подчеркивалось громадное влияние, которое оказало творчество великого поэта революции на польскую поэзию 20—30-х годов. Интересна небольшая статья-воспоминание Анатоля Стерна «В. Маяковский. Тайна гения». Автор ее пытается выяснить специфику поэтического стиля Маяковского, истоки его «невиданной ранее метафоричности, его ошеломляющих гиперболических образов, его интонационных ритмов».[16]

Привлекает внимание попыткой глубоко раскрыть художественное новаторство «Мистерии-буфф» другая статья А. Стерна, посвященная первой пьесе советского революционного театра. В конце статьи автор приходит к выводу, что «все же у нас мало знают Маяковского». Со времени появления в 1920 году первых переводов Маяковского все еще отсутствуют серьезные исследования таких произведений поэта, как «Облако в штанах», «Человек», «Про это», «Хорошо!». «Разве не должны мы, — заключает А. Стерн, — отдать должное поэту, который имел такое огромное революционизирующее воздействие на формирование художественных образов и поэтических мыслей своих современников».[17]

Творчество Маяковского вызывает у польских писателей и критиков единодушное и безоговорочное признание. Однако в условиях острых литературных дискуссий конца 50-х годов отдельными лицами была предпринята попытка использовать фигуру Маяковского с намерением бросить тень на социалистическое общество. В рецензии Ю. Пшибося[18] на новое издание стихотворений поэта (1957) весь разговор сведен к рассуждениям о том, что якобы условия советской действи-

[13] «Polityka», 1958, № 43, s. 9.
[14] «Trybuna Literacka», 1958, № 13, s. 3.
[15] K. Pomorska. Mysli o publicystyce Gorkiego. «Polityka», 1958, № 32, s. 4, 6.
[16] «Życie Literackie», 1959, № 4, s. 5.
[17] «Przegląd Kulturalny», 1958, № 23, s. 6.
[18] «Przegląd Kulturalny», 1957, № 46, s. 3.

lib.pushkinskijdom.ru

тельности вынуждали Маяковского подавлять свободу творчества и насиловать поэтическую фантазию. Весьма вольно трактуя известную строку: «становясь на горло собственной песне», рецензент, следуя за распространенными на буржуазном Западе версиями, подчеркивал «драматизм самоограничения» поэта, вынужденного якобы условиями социальной обстановки оставить чистую поэзию ради работы в газете (следует заметить, что подобных взглядов ранее придерживался и А. Стерн).

Вряд ли мы можем согласиться и с точкой зрения К. Поморской, которая безоговорочно приняла том «Литературного наследства» «Новое о Маяковском». Ведь именно то, чем восхищается она в статье, пышно озаглавленной «Ренессанс факта» (письма поэта к Л. Брик — «наиболее важный документ главного в поэтической стихии Маяковского — его лирики») [19] вызвало в нашей критике резкий и единодушный отпор.

Среди работ польских литературоведов о жизни и деятельности советских писателей встречаются и очень серьезные исследования, которые бесспорно привлекут внимание историков советской литературы. В качестве примеров можно привести статью Мечислава Сроки «Станислав Бжозовский и Максим Горький».[20] На материале польских архивов и малодоступной для советских исследователей периодики 1900-х годов автор подробно освещает историю отношений польского писателя и публициста Станислава Бжозовского с М. Горьким и А. Луначарским. Весьма интересна также статья Гжегожа Лясоты «Человек меняет кожу» [21] о первых годах пребывания Бруно Ясенского в Советском Союзе, его активном участии в РАППе, съезде пролетарских польских писателей, международном съезде пролетарских писателей в Харькове (октябрь 1931 года). В ней, в частности, освещается вопрос о первых серьезных разногласиях писателя с кругами польских политических эмигрантов, которые уже тогда обвинили его в «троцкистском правооппортунизме» за высказанное Ясенским мнение о том, что пролетарская культура не может развиваться в отрыве от национальной почвы, за границей.

5

Особый интерес к творчеству таких крупнейших современных советских писателей, как М. Шолохов, Л. Леонов, К. Федин, И. Эренбург, был возбужден выходом в свет их ранних произведений, до этого либо мало, либо вовсе не известных польскому читателю. В 1957—58 годах впервые были переведены на польский язык «Донские рассказы» М. Шолохова и «Вор» Л. Леонова. В новых переводах появились «Города и годы», «Похищение Европы» К. Федина, романы 20—30-х годов И. Эренбурга. Эти книги в свое время издавались в довоенной Польше, но остались неизвестными новому поколению читателей.

«Очень хорошо, — писала Янина Дзярновская о ранних произведениях К. Федина, — что после стольких лет к нам возвращаются книги той эпохи! Сегодня мы смотрим на них иначе, и благодаря им многое в советской литературе наших дней становится для нас более понятным и близким. Не только в советской литературе и не только в литературе».[22]

Разоблачение культа личности и всех связанных с ним последствий вызвало сонм острейших социальных и художественно-эстетических вопросов, которые требовали, чтобы на них ответили сегодня, сейчас же. Что же это были за вопросы? О судьбах социалистических преобразований в Польше, о трудностях и жертвах революции, о героическом и трагическом в ней, о взаимоотношениях между культурой капиталистического Запада и социалистического Востока, о роли художника, месте и назначении искусства в классовой борьбе. В поисках ответов на эти и многие другие вопросы польские критики и публицисты обратились к опыту социалистической революции в России, столь ярко и неповторимо запечатленному нашей литературой. Отсюда обостренный интерес к ранее не переводившимся или забытым произведениям Шолохова, Леонова, Федина, к творчеству реабилитированных писателей.

В пору ожесточенных дискуссий в польском обществе на тему «Восток—Запад», в момент оживления снобистских, мелкобуржуазных западнических увлечений,[23] появление романа К. Федина 30-х годов «Похищение Европы» было как нельзя более своевременным. Рецензент журнала «Życie Partii» в статье «Дискуссия

---

[19] «Polityka», 1959, № 19, s. 5.
[20] «Twórczość», 1958, № 2, s. 115—128.
[21] Там же, стр. 71—81.
[22] «Trybuna Literacka», 1958, № 7, s. 4.
[23] См. статьи: P. Hertz. Europeizm i literatura polska. «Przegląd Kulturalny», 1957, № 46, s. 1—2; A. Basalides. Słowo o snobizmie. «Trybuna Literacka», 1958, № 16, s. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

продолжается...» особо отметил актуальность проблематики написанного 22 года назад произведения Федина, в котором ведется спор между двумя мирами, двумя социальными системами. «В „Похищении Европы" все проникнуто наступательным духом, хотя нет и следа агрессии. Советский писатель хочет „похитить" Европу силой своего убеждения, силой аргументации. Пользуясь современной терминологией, это есть воззвание к „сосуществованию" — мирному соперничеству при максимальных усилиях обеих сторон и их доброй воле».[24]

Ценным качеством романа, по мнению автора статьи «Дискуссия продолжается...», является то, что К. Федин не приукрасил положение дел в СССР в трудные 30-е годы, равно как не исказил образа жизни мира капитализма. Благородство и сдержанность художественной манеры К. Федина, сумевшего, не впадая в поверхностно карикатурный тон, верно обрисовать противников социализма, привлекло внимание и Янины Дзярновской. «Особенно интересны в „Похищении Европы", — писала она, — образы голландских капиталистов, семья древесных королей ван Россумов. После некоторых вышедших в последние годы повестей о кулаках с бородавками на носу приятно читать о бизнесменах слегка келлермановского типа, привязанных к своей фирме, активных, когда пахнет прибылью, напуганных развитием советской промышленности...» [25]

В статьях Веры Миллер «Тема искусства в романах Федина и Леонова» [26] и Андрея Мандальяна «Роман с отмычкой»[27] на материале произведений К. Федина и Л. Леонова 20—30-х годов были поставлены злободневные вопросы о творческой смелости художника, о борьбе с украшательством и приспособленчеством в искусстве.

В период 1957—1959 годов был напечатан ряд проблемных статей, посвященных творчеству Шолохова, помещено изложение беседы Шолохова с чешскими писателями в Праге, появилось несколько рецензий на переведенные в 1958 году с русского «Донские рассказы». Мнения польских критиков по поводу «Донских рассказов» почти не расходятся, и выводы, если их суммировать, сводятся к следующему: 1) дебютируя в 1926 году, Шолохов уже в первой книге дал конспект всего позднейшего своего творчества; 2) одна из главных черт его рассказов, как и всего творчества, — трагизм; 3) здесь мы в первый раз встречаем тип шолоховского конфликта, который в последующие годы был принят многими из советских писателей, «его тень упала на всю советскую литературу», вызвав огромное количество подражаний — и не только в Советском Союзе. Так что впервые изданные на польском языке «Донские рассказы» воспринимаются как нечто хорошо знакомое.[28]

В критике отмечается, что на некоторых из них лежит печать ученичества, однако в целом сборник оценен очень высоко. Тадеуш Древновский даже считает, что хотя это только прелюдия к великой шолоховской теме, тем не менее книгу можно поставить рядом с такими произведениями, как «Чапаев» и роман Н. Островского, на которых воспитывались целые поколения.

Ведущую роль М. Шолохову в советской литературе 20—30-х годов отводит и Р. Пшибыльский в большой проблемной статье «Разрушение Итаки», посвященной судьбам русской прозы первой трети XX века. Он считает, что смело подняв трагические конфликты революции, Шолохов возродил на новой основе эпос гомеровского масштаба.[29]

Содержательна статья Андрея Ставара; [30] автор, помимо биографических сведений и обзора советских критических работ о творчестве Шолохова, дает во многом оригинальный анализ героев «Тихого Дона», стремится высказать собственное мнение о некоторых проблемах романа. Вскрывая характер драмы Григория Мелехова, Ставар приходит к мысли, что раздвоение его в отношении к революции только видимое. Трагедия Григория и людей, ему подобных, в том, что они принимали революцию в определенных пределах, пока она была выгодна для них. Когда же революция пошла дальше, они пытались задержать ее развитие и были сметены ею.

Среди польского населения творчество Шолохова пользуется огромной популярностью. Это выяснилось случайно и было большой неожиданностью для критиков. «Trybuna Literacka» во время своего недолгого существования провела

---

[24] Z. S. Dyskusja trwa... «Życie Partii», 1958, № 1, s. 38.
[25] «Trybuna Literacka», 1958, № 7, s. 4.
[26] «Język Rosyjski», 1957, № 2.
[27] «Nowa Kultura», 1959, № 7.
[28] T. Drewnowski. Debiut Szołochowa. «Nowa Kultura», 1958, № 38, s. 2; S. Stanuch. Dwa rachunki rewolucji. «Życie Literackie», 1958, № 45, s. 4; B. Wojdowski. Geniusz Miejsca. «Trybuna Literacka», № 39, s. 4.
[29] R. Przybylski. Zniszczenie Itaki. «Nowa Kultura», 1958, № 48, s. 3—4.
[30] A. Stawar. Szkice literackie. PYW. Warszawa, 1957. O Szołochowie, s. 348—365.

lib.pushkinskijdom.ru

читательскую анкету, давшую в руки редакции любопытнейший материал для анализа общественного мнения в области литературы. Вот что сообщала «Trybuna Literacka» об ответе читателей на вопрос о любимых писателях и любимых книгах: «...во главе со значительным перевесом голосов — их число превышает количество голосов, отданных трилогии Сенкевича![31] — вырисовывается „Тихий Дон" Шолохова (часто называется также „Поднятая целина")! Тут же за ними следует „Война и мир" Толстого. „Мощная" тематика, красочная и буйная фабула, широкий и выразительный общественно-исторический фон, сильные чувства, глубокие моральные конфликты, раскрывающиеся в драматические моменты истории и решаемые с глубоко гуманных позиций, — вот что нравится в подавляющем большинстве современному польскому читателю... первое место „Тихого Дона"... — не случайно, ибо подтверждается именем Шолохова, стоящим впереди всех названных в анкете авторов. Это несомненно огромная сенсация».[32]

6

В последние три года издательства Польской Народной Республики предпринимают серьезные усилия для ознакомления своего читателя с произведениями советской литературы 20—30-х годов. Один за другим выходят новые переводы рассказов, романов и повестей И. Бунина, И. Ильфа и Е. Петрова, А. Блока, С. Есенина, И. Бабеля, А. Грина, Б. Пильняка, М. Зощенко, Ю. Олеши, Н. Огнева. Издания эти вызвали на страницах газет и журналов большое число откликов, авторы которых стремятся разобраться в творчестве «вновь открытых» писателей, приводят мало известные прежде сведения о их жизни, пересматривают устаревшие оценки и т. д. Проблема изучения довоенного периода советской литературы стала, таким образом, за последнее время в польской критике одной из наиболее злободневных.

В своих статьях и рецензиях люди старшего поколения вспоминают о мощном революционизирующем воздействии на умы в 20—30-е годы книг советских авторов. «Какой визг поднимал у нас, как рычал через рупоры эпдецкой прессы Адольф Новачиньский по поводу того, что красная литература захватила Европу, что ее таланты (увы!) со своей оригинальностью забили нас, безнадежных провинциалов и имитаторов Запада», — пишет в рецензии на «Двенадцать стульев» Юзеф Маслиньский. «Помню эти книги... от многочисленных томов Эренбурга до первых переводов Шолохова. Неплохо зарабатывал на них издатель. Ими зачитывались, они переходили из рук в руки, служили темой для разговоров».[33] О том, как принимались произведения советской литературы в довоенной Польше, пишет также Альфред Дегаль в рецензии на «Дневник Кости Рябцева» Н. Огнева: «Кто же не помнит этой книги, которая вышла у нас впервые в двадцатых годах? Ее читали тогда как захватывающее письмо из страны, где происходила революция, самая великая и всеобъемлющая, поскольку эту революцию делали даже школьники».[34]

Единодушно восторженную оценку польских критиков получила знаменитая дилогия Ильфа и Петрова, вышедшая недавно в Польше в переводе Бжехвы и Т. Жеромского. Оба романа расцениваются как шедевры советской литературы, получившие мировое признание. «Ильф и Петров принадлежат уже к классикам сатирической литературы». «Сатирический талант авторов помогает нам понять характерные пропорции нашего времени».[35] «Есть добрая улыбка в этой книге», она «живет по сегодняшний день и не канула еще в почтенный мир исторических документов».[36] Мнения критиков разошлись лишь в оценке качества перевода. Так, если Богдан Чешко высоко оценил работу переводчиков,[37] то большинство критиков высказало иную точку зрения, наиболее отчетливо сформулированную Андреем Мандальяном: «...хотелось бы, чтобы переводчики лучше ориентировались в реалиях того времени, а также помнили бы, что многие из выражений авторов вошли в разговорную русскую речь..., союз Бжехва — Жеромский гораздо менее совершенен, чем союз Ильф — Петров».[38]

---

[31] Речь идет об очень популярных в Польше романах Генриха Сенкевича «Потоп», «Огнем и мечом» и «Пан Володыёвский».

[32] Ż. Wasilewski. Szołochow i Tołstoj na czele. Nasza ankieta czytelnicza. «Trybuna Literacka», 1958, № 51, s. 4.

[33] J. Maśliński. Pieśń o ziemi naszej. «Życie Literackie», 1957, № 44, s. 4.

[34] A. Degal. Pamiętniki Kosti Riabcewa. «Trybuna Literacka», 1958, № 16, s. 3.

[35] Rust. «Sojusznik» Ostap Bender. «Trybuna Literacka», 1958, № 26, s. 4.

[36] B. Czeszko. Przywódca i załoga «Antyłopy Gnu». «Przegląd Kulturalny», 1958, № 19, s. 6.

[37] B. Czeszko. 12 = 12. «Przegląd Kulturalny», 1957, № 16, s. 5.

[38] M. Mandalian. Wielki kombinator i inni. «Nowa Kultura», 1958, № 21, s. 2.

lib.pushkinskijdom.ru

Значительно сдержаннее встречены были впервые изданные на польском языке в 1959 году «Зависть» Ю. Олеши, сборник рассказов А. Грина, несколько стихов и отрывки из поэм Н. Заболоцкого. Отмечалось, что без знакомства с этими произведениями невозможно полное представление о советской литературе и что выпуск хотя бы небольшого томика поэзии Заболоцкого был бы весьма полезен.[39] В то же время высказывалось сомнение, сохраняет ли проблематика романа Олеши интерес для современного читателя, не устарели ли его реалии и наивный страх перед новым обществом и стоит ли рекламировать его слишком горькую иронию.[40]

Бесспорный интерес для историков литературы представляет статья о И. Бунине в «Twórczości»,[41] автор которой, помимо хорошего, содержательного анализа творчества писателя, рассказывает о прежних изданиях его произведений в Польше, по-новому освещает историю создания некоторых новелл, приводит любопытные факты из польских связей Бунина.

Наиболее резко разошлись мнения критиков в оценке творчества Б. Пильняка (в 1957—1958 годах в Польше были изданы сборник его рассказов и роман «Волга впадает в Каспийское море»). Некоторые критики непомерно превозносили творчество Пильняка и других «реабилитированных» без каких-либо серьезных обоснований. Произвольно ставились при этом в один ряд казалось бы несовместимые имена, предвзято оценивалось значение в истории советской литературы отдельных ее периодов, что приводило к искажению истинной картины литературного процесса. Андрей Мандальян в одной из своих рецензий утверждал, что проза Бабеля, Леонова, раннего Иванова, Пильняка и Тынянова прокладывала в 20—30-е годы пути развития советской литературы и вместе с творчеством Эйзенштейна в кинематографии составляет вершину развития советского искусства[42] (ср. мнение Марека Рушица о Зощенко, Бабеле и Пильняке, которых он считает «великой тройкой» 20-х годов).[43] В оценке же существа творчества Пильняка некоторые из рецензентов оказались весьма беспомощны. Так, рецензия Ганны Кихнер-Ладыки представляет собой изложение основных положений статьи о Пильняке в «Литературной энциклопедии».[44]

По-иному оценил произведения Пильняка рецензент «Trybuny Literackiej» Ян Метковский. Он подверг его творчество серьезному анализу и глубокой критике. Отметив высокую эмоциональную напряженность произведений Пильняка и необходимость знакомства с ними для осмысления истории литературы, он говорил далее, что автор «то и дело погружается в риторику» и «поражает каким-то стихийным нагромождением понятий и терминов», стремится ошеломить читателя, навязать ему свое мнение, удержать любой ценой в нервном напряжении, и «все это начинает в конце концов надоедать».[45]

Р. Пшибыльский в упоминавшейся выше статье «Разрушение Итаки», возражая тем критикам, которые склонны были видеть в произведениях Пильняка высокое реалистическое отражение действительности, связывает его творчество с немецким экспрессионизмом и соглашается с оценкой В. Шкловского, который говорил, что если А. Белый является как бы дымом старой литературы, то творчество Пильняка — всего лишь тень этого дыма.

Следует отметить, что некоторые критики, приветствуя расширение круга публикуемых советских авторов, извращали при этом вопреки фактам смысл деятельности своих издательств в предшествующий период. Так, один из авторов-инкогнито писал в 1957 году: «Пути ознакомления польского читателя с советской литературой в высшей степени загадочны. Все началось с конца: сначала был Бабаевский. И только Бабаевский». Потом, по его словам, пошли произведения Эренбурга, затем Есенина, Багрицкого и, наконец, Бабеля, Пильняка, Ясенского, — «и оказалось вдруг, что советская проза имеет немалые резервы».[46] Факты, зафиксированные в книжных летописях и приведенные в начале настоящей статьи, убедительно показывают, насколько недобросовестны были рецензенты подобного рода, в сколь ложном свете представлена здесь работа польских издательств. В по-

---

[39] z. f. Zabołocki — poeta nieznany. «Twórczość», 1959, № 3, s. 194—195.

[40] A. Mandalian. Od spisku uczuć do zmowy obojętnych. «Nowa Kultura», 1959, № 19, s. 2.

[41] L. B. Grzeniewski. Świat Jwana Bunina «Twórczość», 1957, № 8, s. 159—163.

[42] A. Mandalian. Piewca energii. «Nowa Kultura», 1958, № 19, s. 2.

[43] M. Ruszyc. Gdy ludzie wyznaczali bieg rzek... «Walka Młodych», 1958, № 28, s. 2.

[44] H. Kichner-Ładyka. Drugi tom Pilniaka. «Nowa Kultura», 1958, № 31, s. 2.

[45] J. Mietkowski. Powrót Pilniaka czyli o patosie. «Trybuna Literacka», 1958, № 25, s. 4.

[46] B. W. Ostatnie wcielenie hochsztoplera. «Walka Młodych», 1957, № 5, s. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

следующие годы оценки стали значительно более спокойными и трезвыми. В них правильно определено значение публикации мало или совсем неизвестных польскому читателю произведений советской литературы 20—30-х годов: «Теперь, когда спала волна страсти и полемик, а также когда на книжных полках появились произведения, ранее преданные забвению, мы можем более объективно, с большим знанием предмета взглянуть на достижения советской литературы», — писал в 1958 году Станислав Станух.[47]

7

Из новинок советской литературы внимание польской критики привлекли произведения В. Пановой («Сентиментальный роман»), Д. Гранина («После свадьбы») и особенно «Битва в пути» Г. Николаевой. Почему к этим авторам и романам проявился повышенный интерес? Главным образом потому, что книги названных писателей, несмотря на их художественную неровность (наиболее слаб в этом отношении роман Гранина), поднимали злободневные темы, волновавшие и польского читателя. При этом разговор шел не столько о том или ином отдельном романе, сколько о познавательной и воспитательной функции советской литературы последних лет, о сущности социалистического гуманизма и т. д. Из более частных теоретических и историко-литературных вопросов при анализе этих романов внимание критики привлекла эволюция крупного эпического жанра. Отмечалась как характерная закономерность появление «всеохватывающего романа»,[48] создатели которого стремятся осветить в своих произведениях все сферы современной действительности: завод и колхоз, проблематику политическую и нравственную («Битва в пути», «После свадьбы», «Суровое поле»).

Большое количество откликов вызвал в свое время роман Дудинцева «Не хлебом единым». Уже через несколько недель после его опубликования в «Новом мире» польская пресса отзывалась о нем как об одном из наиболее любопытных событий советской прозы последних лет. В первых рецензиях, относящихся в основном к 1957 году, рисуя атмосферу горячих споров, развернувшихся в советской печати вокруг Дудинцева, польская критика, естественно, стремилась познакомить читателей с содержанием нашумевшей книги. Поэтому в каждой рецензии более или менее подробно излагались злоключения Лопаткина, причем нередко критики впадали в заблуждение, когда пытались делать ложные обобщения на основе произведения, якобы отражавшего действительное соотношение сил в советском обществе. Другие, наоборот, доказывали, что картина, нарисованная автором, совсем не так черна, что кроме карьеристов в романе множество положительных людей, которыми «могло бы гордиться любое общество». «Без них, без их доброжелательства и помощи, без их активного и бескорыстного содействия погибли бы и Лопаткин и его изобретение».[49] В этот период для польской печати характерна была тенденция взять под защиту идейное содержание книги Дудинцева.[50]

В начале 1958 года обозначилась крутая перемена в отношении польской критики к роману, чему в значительной степени способствовали потрясшие мир успехи Советского Союза в науке и технике. С другой стороны, вышедшее к концу 1957 года издание «Не хлебом единым» на польском языке вызвало всеобщее разочарование. Нападки на роман становятся все более резкими, оценки — беспощадными. Отдавая дань остроте проблем, выдвинутых автором, польская критика вместе с тем пришла к выводу о низких художественных достоинствах книги. И в этой части приговор был единодушен: «повесть слаба композиционно, элементы гротеска и реализма не взаимодействуют между собой, герои часто говорят, как на последней исповеди, любовные сцены неслыханно беспомощны»; «захватывающая проблематика в большой части оказалась загублена наивностью фабульной основы, несомненный талант автора не предостерег его от самоубийственного решения непосредственно вмешиваться в судьбы героев»;[51] «жалко, что важные темы представлены в столь слабой художественной форме»;[52] «композиция очень примитивна..., мучительная детальность в описаниях, часто совершенно ненужная, и масса других грехов того же рода». В завершение автор этого последнего отзыва

---

[47] S. Stanuch. Dwa rachunki rewolucji. «Życie Literackie», 1958, № 45, s. 4.

[48] R. Nowakowski. Ewolucja prozy radzieckiej. «Życie Literackie», 1959, № 45, s. 4.

[49] C. Wojeńska. Wokół powieści Dudincewa. «Orka», 1957, № 9, s. 3.

[50] A. Doros. Powieść, która wywołała sensację. «Język Rosyjski», 1958, № 1, s. 55—58.

[51] A. Mandalian. Cierpienia wynalazcy, czyli stracone złudzenia. «Nowa Kultura», 1957, № 4, s. 4.

[52] Literatura piękna, 1957. Przewodnik Bibliograficzny. Warszawa, 1958, s. 289.

lib.pushkinskijdom.ru

довольно нелицеприятно попенял нашим критикам за то, что они увидели недостатки книги только лишь в искажении советской действительности. «Упреков же в отношении ее литературной формы, ее художественных качеств, — замечает он, — я не нашел».[53]

Статья Ежи Путрамента «На Востоке не без перемен» подводит итоги дискуссии, развернувшейся вокруг новинок советской литературы. Автор этой статьи дает отпор тем критикам, которые уверяли, что в советской литературе последних лет не происходит никаких перемен. Анализируя роман Г. Николаевой «Битва в пути», Е. Путрамент показывает несостоятельность подобных мнений. Некоторые утверждали, напоминает писатель, что нападки на Дудинцева в советской прессе явились карой за критику. Однако как же объяснить тот факт, что роман Г. Николаевой был представлен к высшей государственной награде, хотя в нем не меньше критики, чем у Дудинцева? Разница состоит в следующем, разъясняет Е. Путрамент: «Главная ошибка Дудинцева и наших „rozrachunkowców“ состоит в субъективности и антиисторичности указаний на „ошибки и искажения“, в изоляции их от исторического потока, в направлении на них всей страсти и в сотворении из них главной проблемы творчества. При такой постановке вопроса произведение вырывалось из рук автора, попадало к врагам и становилось их острейшим оружием не в борьбе с „искажениями“, но с теми, кто хотел их исправить».

Далее Е. Путрамент отмечает достоинства и художественные просчеты, имеющие место в романе «Битва в пути». А основной его вывод таков: «Книга Г. Николаевой интересна и поучительна. Она бьет по голове тех, кто твердит, что в литературе „на востоке без перемен“. Неправда, перемены есть и перемены очень важные. Неправда, что сегодня, как и десять лет назад, всякая критика современности не допускается. Истина состоит в том, что допускается и „награждается“ критика даже очень острая, если она проистекает с позиций социализма».[54]

Польская печать охотно предоставляет слово советским писателям, критикам, литературоведам. Журналы публикуют полные переводы, отрывки или изложение статей, вызвавших у них интерес, а иногда целые полемики. Так, в связи с новым изданием в Советском Союзе «Конармии» И. Бабеля «Zeszyty Teoretyczno-Polityczne» поместили в 1957 году перевод письма М. Буденного М. Горькому по поводу этого произведения и ответ М. Горького. В том же журнале была полностью опубликована полемика между Л. Дмитерко и Друзиным.

В 1957—1958 годах польская пресса опубликовала важнейшие выступления Н. Хрущева по вопросам советской культуры, искусства и литературы. Переводились также статьи таких видных советских писателей и поэтов, как Н. Асеев, С. Есенин, Вс. Иванов, В. Маяковский, А. Фадеев, И. Эренбург и др. Периодически печатались как оригинальные статьи, написанные по просьбе редакций тех или иных польских журналов, так и переводы с русского статей советских критиков и литературоведов Е. Габриловича, Ю. Завадского, В. Огнева, В. Пименова, В. Разумного, Л. Якименко и многих других, а также переводы статей о советской литературе с французского (Буршетта, Веркора, Казантзаки), с английского, чешского, украинского. В последние полтора года опубликованы беседы польских журналистов о советской литературе с А. Сурковым, Л. Соболевым, С. Смирновым, С. Сартаковым, К. Паустовским.

* *
*

В одном обзоре нет возможности полностью охватить все факты, свидетельствующие о глубоком и все возрастающем интересе польской общественности к советской литературе. Однако и приведенные примеры убедительно говорят о том, как всесторонне и оперативно знакомят польские издательства, польская периодическая печать своего читателя с многообразной и сложной литературной жизнью Советского Союза. Конечно, не всегда книги советских писателей получали в польской критике правильную оценку (особенно это касается периода 1955—1958 годов), но в подавляющем большинстве случаев торжествовали объективные критерии. Касалось ли это «Оттепели» И. Эренбурга или «Жестокости» П. Нилина, «Не хлебом единым» В. Дудинцева или «Сережи» В. Пановой — в конечном счете устанавливалось справедливое мнение относительно названных вещей. Главный итог деятельности польских критиков и литературоведов состоит в том, что неверные представления о советской литературе и методе социалистического реализма по-

[53] A. Jackiewicz. Ziarna i plewy Dudincewa. «Życie Literackie», 1958, № 18, s. 8. О низком художественном уровне романа Дудинцева говорит также А. Стибор-Рыльский («Nowa Kultura», 1958, № 7, s. 2).

[54] J. Putrament. Na wschodzie nie bez zmian. «Przegląd Kulturalny», 1959, № 17, s. 12.

lib.pushkinskijdom.ru

лучили отпор. Многое прояснено в оценке советской классики и нашумевших произведений последних лет, в решении ряда важнейших историко-литературных проблем. В противовес безудержному захваливанию книг так называемых «реабилитированных» авторов дана объективная оценка их роли в истории советской литературы. Все это не значит, что по ряду конкретных вопросов не встречаются спорные или просто ошибочные суждения, не наблюдаются перепевы бытующих на Западе неверных точек зрения. Видимо, предстоит дальнейшее углубление в существо поднятых проблем, усиление внимания к фактической историко-литературной стороне дела.

Хочется пожелать успеха польским товарищам в этой большой и благородной работе, направленной на дальнейшее укрепление связей двух братских литератур.

lib.pushkinskijdom.ru

Л. ГИНЗБУРГ

СТИХ И ЯЗЫК

Книга «Стих и язык»[1] — собрание статей одного из крупнейших советских филологов. Статьи эти, посвященные вопросам стиховедения, стилистики, литературного языка, появлялись в печати в 1940—1950-х годах.

В первый раздел книги включены стиховедческие работы. Заслуги Б. Томашевского в этой области общеизвестны. Его многочисленные труды по стиховедению всегда отличались глубиной и подлинным новаторством исследовательской мысли, обширной эрудицией, кристальной логикой и точностью изложения. В статьях 1940—1950-х годов наряду с этими исследовательскими качествами особое развитие получили некоторые плодотворные методологические тенденции.

Ранние стиховедческие статьи Б. Томашевского были объединены в 1929 году в сборнике «О стихе». В послесловии к этому сборнику автор отметил, что некоторые из статей «представляют собой непосредственное обследование поэтического материала и приходят к чисто фактическим выводам», в других же содержится «изложение теоретических следствий из работ описательного характера».

Для Б. Томашевского последующее тридцатилетие — это период упорного труда над вопросами, выдвинутыми им еще в 20-х годах; но это и новый исследовательский этап, когда ученому удалось прийти к широким историческим и теоретическим обобщениям.

В основу статей первого раздела книги «Стих и язык» положен единый принцип: специфические средства стиха Б. Томашевский рассматривает в их смысловой функции и органической связи с развитием национальной языковой культуры.

Программной в этом отношении является первая статья, как и вся книга, озаглавленная «Стих и язык». Б. Томашевский следующим образом формулирует свою основную теоретическую предпосылку: «Как бы ни был специфичен и своеобразен строй стиха, этот строй принадлежит языку и неповторим за пределами национальных форм речи. В этом причина того, что поэзия остается всегда наиболее национальной формой искусства» (стр. 68).

Национальное своеобразие структуры стиха не декларировано, но показано и доказано на обширном материале. Эта концепция имеет принципиальное значение, разумеется, не только для стиховедения, но и для решения существеннейших историко-литературных вопросов, в частности связанных с литературными взаимодействиями и влияниями.

Стиховедческие работы, собранные в книге, свидетельствуют о том, что вопросы литературного воздействия должны решаться для поэзии иначе, чем для прозы. «В прозе словесная форма не является в такой степени ощутимой материальной сущностью искусства, как в поэзии. В поэзии же ощутима самая плоть слова, и она-то и служит материалом искусства», — говорит в этой связи Б. В. Томашевский (стр. 28). Отсюда напрашивается вывод: в поэзии невозможна прямая, непосредственная пересадка иноязычного словесного образа; возможно только его освоение уже сложившейся традицией национального поэтического языка. Причем это освоение — процесс сложный, трудный, протекающий в своеобразных формах.

Плоть стихотворного языка всегда самобытно национальна. Именно потому настоящий поэт может широко, свободно и плодотворно черпать — если это ему понадобилось — отдельные художественные элементы из сокровищницы других великих культур; он перестраивает эти элементы, подчиняя их законам своей поэтической системы.

В статьях «Стих и язык» и «К истории русской рифмы» рассматриваются специфические явления стиха (ритм, метр, рифма), исходя из истории русского языка. Автор прослеживает исторические этапы развития русского стиха от XVII века до Маяковского включительно, связывая их с эволюцией русского произношения. Разным стилям произношения соответствовали и три стихотворные

[1] Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. Гослитиздат, М.—Л., 1959. Далее ссылки приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

системы русской поэзии (силлабическая, силлабо-тоническая и акцентная) и сменявшие друг друга принципы рифмовки. При этом, с точки зрения Б. Томашевского, определяющим являлось не бытовое произношение, но специфическая манера произношения стихов. В русском стихотворном произношении XVIII века «единство слова не подавляло единства слога»; к середине XIX века «слово как единица стало возвышаться над слогом», наконец, в XX веке решающее значение приобретают более крупные фразовые отрезки (стр. 114). «...Произношение (стихов, — *Л. Г.*) было в разном отношении к бытовым стилям речи. В XVIII веке оно сближалось с ораторским стилем, в XIX веке — основывалось на декламации, не воспроизводившей формы публичной речи, а основывавшейся на речи более интимного порядка, как бы протекавшей в обстановке непосредственного общения поэта с каждым читателем в отдельности. Самый лиризм XIX века построен на индивидуальных переживаниях, которые поэт сообщает слушателю. В XX веке стихотворная декламация (речь идет в первую очередь о Маяковском, — *Л. Г.*) снова сблизилась с ораторским стилем, но самый ораторский жанр претерпел за эти полтора века коренные изменения» (стр. 130). На этом примере видно, как в книге «Стих и язык» одновременно раскрывается и национальная природа, и смысловая функция стиховых элементов.

Исходя из теории решающего значения произношения, Б. Томашевский, в сущности, устраняет возможность воздействия всяких иных факторов на эволюцию рифмы, в том числе фактора изменения эстетических, стилистических норм, который был выдвинут В. Жирмунским в его книге «Рифма, ее история и теория» (1923).

Возникает сомнение — действительно ли произношение является *единственной*, исчерпывающей причиной изменений в строении рифмы?

Остановлюсь на одном примере. В русской поэзии XVIII века (особенно додержавинской) господствовал принцип совпадения в рифме неударных (редуцированных) гласных. Отвергая объяснение этого явления требованиями графическими, Б. В. Томашевский выдвигает другое объяснение: «...в неударенном положении в высоком стиле *о* и *а* произносились различно» (стр. 79). В XVIII веке книжное произношение еще не освободилось от влияния произношения церковного. Отсюда тенденция к «оканью» при чтении произведений «высокого стиля»; подобная манера чтения была обязательна и для всех произведений, написанных в стихотворной форме.

Б. Томашевский не поддержал, однако, широкой аргументацией это положение, столь существенное для его теории ритма и рифмы. Переходя далее к характеристике рифмы первой трети XIX века, Б. Томашевский отмечает: «Традиция не сразу исчезла, и многое в рифме XIX века понятно только как отражение рифмы, установившейся в XVIII веке... Противоположение неударного *а* неударному *о* сохраняется только по традиции» (стр. 101). Все же запрет на рифму *а* : *о* существует (хотя строго уже не соблюдается), существует вплоть до 30-х годов, и у таких поэтов, как Баратынский, в значительной мере Пушкин (ни Пушкин, ни Баратынский не могли уже, разумеется, придерживаться «окающей» манеры чтения стихов). Вводя понятие традиции, т. е. эстетической нормы, Б. Томашевский, в сущности, сам указывает на то, что произношение не является единственным моментом, определяющим эволюцию рифмы.

«Можно говорить, отчетливо чеканя каждый слог, можно говорить, выделяя каждое слово, но в нормальной, живой речи господствует единица—фраза» (стр. 127). В качестве предельного выражения господства единицы—фразы Б. Томашевский рассматривает стиховую систему Маяковского (акцентный стих).

Обе статьи, открывающие сборник («Стих и язык» и «К истории русской рифмы»), завершаются экскурсами, посвященными стиху и рифме Маяковского. Специальная глава «О стихе Маяковского» введена также в книгу Б. Томашевского «Стилистика и стихосложение (курс лекций)», которая издана Учпедгизом почти одновременно с книгой «Стих и язык».

Стиховая интонация Маяковского, неотделимая от смысла его поэзии, интонация ораторская и в то же время разговорная, близкая к живой речи, определяет и «укрупненную», фразовую ритмику Маяковского, отражающую законы живой устной речи. «...Самое слово у Маяковского, — пишет Б. Томашевский, — выступает не как соединение слогов, подчиненных ударению, а как член фразы, элемент интонационного целого» (стр. 129).

Все высказывания Б. Томашевского о стихе Маяковского проникнуты стремлением найти правильное соотношение между новаторством поэта и традицией, которую он наследовал, как наследует ее каждый большой поэт.

Особенно отчетливо сформулировал исследователь эту установку в упомянутой книге «Стилистика и стихосложение»: «...О Маяковском, к сожалению, спокойно не говорят: либо стараются его совершенно оторвать от всего прошлого и представить не только как новатора, но и как человека без рода и племени, неизвестно откуда появившегося, либо, наоборот, говорят, что никакого новаторства

lib.pushkinskijdom.ru

у Маяковского нет, что он прямой ученик Некрасова. Это — две крайности. Конечно, Маяковский — это не поэт без рода и племени, а прямой наследник и продолжатель предшествующей русской поэзии. Но, с другой стороны, он и новатор, так как созданные им формы раньше не встречались, во всяком случае в том виде, в каком их дает Маяковский» (стр. 471).

Б. Томашевский подчеркивает, что новаторство Маяковского всегда опиралось на верное чутье закономерностей русского языка.

Широко показана генетическая связь стиховых форм Маяковского с предшествующей русской стиховой культурой. Именно на этом фоне выступает принципиально новое качество акцентного стиха Маяковского: «...характерной чертой этого стиха является то, что совершенно стирается ощущение самостоятельности слога. Стихи построены на речевых „сгустках", обладающих свойством ритмических единиц («стоп»)» (стр. 63).

В том же плане рассматривается и рифма Маяковского. Основное отличие рифм Маяковского от рифм XVIII и XIX веков Б. Томашевский видит не столько в качестве рифмующихся звуков, сколько в утрате «ощущения слогового объема». «...Для Маяковского характерны неравносложные рифмы, то есть такие созвучия, в которых ударения стоят на разных слогах, считая от конца слова» (стр. 119).

В системе Маяковского неравносложность рифмы является закономерной, осмысленной; она порождена самобытной ораторски-разговорной интонацией, воплотившей авторский образ Маяковского.

Наряду с проблемами соотношения различных стиховых форм с просодией языка, со стилями произношения, в книге «Стих и язык» разрабатываются проблемы, которые исследователь пристально изучал еще в 20-х годах. Так на протяжении всей своей творческой жизни Б. Томашевский продолжал развивать ту теорию ритма и метра, основы которой он заложил в своей книге «Русское стихосложение» (1923), в статьях «Проблема стихотворного ритма» (1923), «Стих и ритм» (1928) и т. д.

Концепция соотношения в русском стихе ритма и метра окончательно сложилась в трудах Б. Томашевского 40—50-х годов, включенных в книгу «Стих и язык». За ее пределами осталась последняя стиховедческая работа — рецензия на книгу английского ученого Унбегауна «Русское стихосложение».[2] В этой рецензии теория Б. Томашевского изложена предельно сжато и отчетливо. Более популярное ее изложение можно сейчас найти в соответствующих главах курса лекций «Стилистика и стихосложение».

И в ранних, и в наиболее зрелых своих работах Б. Томашевский стремился преодолеть то противоречие между ритмом и метром, между метрической схемой и реальным распределением ударений, с которым сталкивались всегда исследователи русских двусложников (в трехсложных размерах метрические и реальные ударения, как правило, совпадают).

Преодолевая точку зрения, согласно которой ритм является «отступлением от метра», Б. Томашевский всегда боролся и с представлением о стопах как «самостоятельных отрезках», на которые механически расчленяется или же из которых механически складывается стих (при таком понимании стопы допускалась даже возможность соединения разных стоп в пределах одной строки). «Эти периоды не имеют начал и концов (конечно, кроме первого и последнего), — пишет Б. Томашевский, — все дело в смене сильного слога слабым и обратно. Иначе говоря, мы имеем дело с „альтернирующим" ритмом. Сходные части соседних периодов отстоят друг от друга на два слога (от сильного слога до следующего сильного или от слабого до следующего слабого). Особенность альтернирующего ритма состоит в том, что ощущение единичности группы в два слога не требует обязательного наличия ударения на одном из этих слогов. Среди пар слогов, состоящих из одного неударного и одного ударного слога, мы находим и пары из двух неударных (так называемые «пиррихии»)... ямб отличается от хорея не внутренней структурой, а зачином стиха: ямб начинается со слабого слога, хорей — с сильного. Далее идет альтернирующий ритм» (стр. 42—43).

В рецензии на книгу Унбегауна исследователь предлагает «отказаться от отождествления сильных и слабых слогов схемы с ударными и неударными слогами и изучать условия, при которых ударения падают на сильные или слабые места». Б. Томашевский снимает, таким образом, противоречие между ритмом и метром; но он в то же время далек и от «нигилистического» отношения к таким понятиям, как метр, стопа, скандовка. В его стиховедческой теории все эти явления всегда находили свое место. Метр он рассматривает как схему, норму, выявляющую, проясняющую природу ритма (в двусложных размерах). Практическое значение скандовки особенно отчетливо объяснено в книге «Стилистика и стихосложение»: «Скандовка для правильного стиха есть операция естественная, так

[2] «Вопросы языкознания», 1957, № 3, стр. 127—134.

lib.pushkinskijdom.ru

как она является не чем иным, как подчеркнутым прояснением размера. Если стих имеет определенный размер, то его можно скандовать одним только способом. Никакого произвола скандовка не допускает. После того как мы проскандуем стих... мы делаем вторую операцию, причем надо помнить, что эта вторая операция — искусственная... мы видим, что ударение возвращается через один слог на второй. Значит, длина периода — два слога. Мы можем сказать, что имеем дело с двусложными стопами. И вот мы разрезаем стих, отсчитывая от начала по два слога. Это разрезание — операция, чисто искусственная, только для того, чтобы подобрать номенклатурное название для данного размера» (стр. 355).

В книге «Стих и язык» конкретное, детальное рассмотрение стиховых элементов подчинено все той же общей идее органической связи стиха и языка: «...В языке имеются разные стили и разный просодический строй, тесно связанный с интонационной системой языка. Стихотворные ритмы пробуждают эти стили, свойственные языку, и дают их в очищенном виде. То, что мало заметно в языке, то становится ощутимо в стихе, вызывающем своим ритмом к жизни эти оттенки речевого стиля».

Монументальная статья «Строфика Пушкина» содержит обширнейший описательный материал, и в то же время в ней решаются все те же острые теоретические вопросы: традиция и самобытность, смысловая значимость специфических средств стиха и пр.

«Литературная традиция никогда не связывала оригинальности творчества Пушкина. Основная черта его творчества — то, что он умел быть оригинальным именно тогда, когда продолжал традицию. Поэтому-то его поэзия так крепка корнями в прошлом, и, тем не менее, всегда обращена в будущее» (стр. 222). В данной статье этот тезис блестяще применен к рассмотрению строфических форм Пушкина. Пушкин ассимилирует и подчиняет своим задачам строфические формы, взятые им у его русских и французских предшественников. Б. Томашевский пишет: «Пушкин изобретал строфы только тогда, когда видел к тому достаточные поводы... Но зато его изобретения в строфике исключительно удачны. Венцом этих изобретений является онегинская строфа» (стр. 290). Когда художественный замысел того потребовал, Пушкин создал оригинальную строфическую форму, исполненную безграничных возможностей. Подробный и тонкий анализ этой формы приводит Б. Томашевского к выводу: «Строфа „Онегина“ — это не только ритмико-синтаксическая, но и сюжетно-тематическая единица, ступень в повествовании, миниатюрная глава рассказа» (стр. 300).

Статья Б. Томашевского дает исчерпывающую характеристику строфики Пушкина. Во втором томе издания Института русской литературы «Пушкин. Исследования и материалы» (1958) эта статья была напечатана с приложением обширного «Каталога строфических форм Пушкина». Этот каталог — плод огромной работы, проделанной исследователем, — в книге «Стих и язык» отсутствует. Не показались ли таблицы каталога чересчур академичными для издания Гослитиздата? В таком случае издательство подошло к вопросу формально. На самом деле «Каталог» не затрудняет, а облегчает понимание статьи, упрощает использование ее положений, особенно для читателя-неспециалиста, для молодежи, интересующейся вопросами поэтики. Для всех, занимающихся поэзией Пушкина, в частности проблемами пушкинского стиха, составленный Б. Томашевским «Каталог строфических форм» является неоценимым пособием. Отсутствие его в книге «Стих и язык» означает, что статья «Строфика Пушкина» дойдет до читателя в обедненном виде.

Статья «Стих „Горя от ума“» возникла в результате консультации, которую Б. Томашевский проводил с коллективом Ленинградского государственного академического театра драмы им. А. С. Пушкина в связи с постановкой «Горя от ума». Б. Томашевский отмечает неподготовленность большинства актеров к чтению стихов на сцене, неподготовленность, порой приводящую к грубым смысловым искажениям и художественным просчетам. Исследователь подчеркивает, что в статье «Стих „Горя от ума“» он в первую очередь ставил те стиховедческие проблемы, которые «возникают в процессе сценической интерпретации „Горя от ума“» (стр. 136). Практическое значение этой статьи чрезвычайно велико, но ее теоретическое и историческое содержание выходит за пределы практических задач, связанных только со сценической интерпретацией Грибоедова. Б. Томашевский показывает, как языковый материал, которым пользовался Грибоедов (старомосковский разговорный язык), определяет структуру стиха комедии. Наряду с этим он дает тончайший анализ смыслового и эмоционально-экспрессивного значения таких стиховых элементов, как соотношение количества стоп в стихах вольного ямба, как рифма, цезура, ритмико-синтаксические паузы, переносы и т. д. «Эмоциональное движение стиха, — еще раз формулирует Б. Томашевский, — не должно идти *поверх смысла*... Ритм стиха не является внешним и самостоятельным *приложением* к смыслу речи — он является только его материальным воплощением» (стр. 185).

lib.pushkinskijdom.ru

Первый, стиховедческий, раздел книги «Стих и язык» является основным и по объему, и по принципиальному значению включенных в него статей. Второй раздел органически связан с первым, поскольку Б. Томашевский рассматривает стих в его соотнесенности со стилем и языком художественного произведения.

Второй раздел состоит из трех статей. «Кюхельбекер о языке (парижская лекция)» — это вступительная статья к публикации в «Литературном наследстве» лекции о русском языке, прочитанной В. Кюхельбекером в Париже в 1821 году. Тогда Кюхельбекер еще не принадлежал к тайным обществам, но был уже человеком декабристского круга, декабристских настроений. В статье Б. Томашевского интересен прежде всего анализ понимания декабристами характера и исторических судеб русского языка.

«...Кюхельбекер, — пишет автор, — всецело разделял декабристское понимание общего хода русской истории: он считал, что формы народоправия исконно свойственны были русскому народу, в то время как абсолютизм является чем-то инородным, временным. Под новгородским языком Кюхельбекер разумеет не новгородское наречие, а вообще язык великорусский... На великорусском языке, по мнению Кюхельбекера, отразился характер древних новгородцев, дух свободы, сохранившийся в народе и в века татарского ига» (стр. 354—355).

Обобщающий и в то же время более популярный характер имеет статья «Язык и стиль» — лекция, изданная Обществом по распространению политических и научных знаний. В ней на материале русской литературы Б. Томашевский прослеживает движение от условных литературных стилей к реалистическим.

Центральной, наиболее проблемной статьей второго раздела является статья «Вопросы языка в творчестве Пушкина». Исследователь раскрывает здесь эволюцию языковых и стилистических принципов Пушкина от первых его опытов, не выходящих еще за пределы традиции, до глубокого реалистического новаторства зрелого пушкинского творчества.

Самая острая теоретическая проблема из поставленных в этой статье — проблема принципиального различия в дореалистической и реалистической трактовке стиля. Классицизму присуще понимание стиля как определенной системы языковых средств, прикрепленной к определенным жанрам. От этой формулы поэзия проходит огромный путь до открытия индивидуальной стилистической окраски каждого отдельного слова. «Для Пушкина каждое слово, каждый оборот обладали своим индивидуальным стилистическим колоритом, определявшимся всей совокупностью ассоциаций, связанных с этим словом или выражением, ассоциаций разного порядка — и чисто языковых (как, например, принадлежность слова тому или иному историческому пласту языка) и ассоциаций бытового или иного культурного порядка. В реалистическом стиле вопрос об уместности отдельных слов или выражений в той или иной стилистической системе вытесняется вопросом об уместности слова или оборота в каждом данном индивидуальном случае, в зависимости от темы или предмета высказывания и того отношения к предмету, которое вкладывается в слова писателей... Стилистическая окраска слова, данная в его собственных исторических судьбах, а не в искусственной системе стилистических слоев классической иерархии, является для Пушкина источником характеристики героев, рассказчика и даже самых идей, на столкновении которых строится лирическое движение» (стр. 419, 429).

В то же время Б. Томашевский подчеркивает, что Пушкин «избегал немотивированных столкновений разностильных слов, всегда оправдывая подобные контрасты соответствующим контрастом представлений и поэтических образов. Неоправданное столкновение противоречивых по стилю слов вовсе не было в манере Пушкина. Он повторял французскую поговорку (приписываемую то Фонтенелю, то Вольтеру): „voilá des mots qui hurlent de se trouver ensemble“ (вот слова, которые рычат, когда их ставят вместе). Все это показывает, что ни о какой нейтрализации стилистической окраски слов в произведениях Пушкина не может быть и речи» (стр. 451).

Мне кажется, что какая-то сторона вопроса осталась здесь неосвещенной. Б. Томашевский не подчеркнул, что эти тенденции эстетического мышления Пушкина были тенденциями воспитавшей его литературной эпохи, с которой Пушкин не порывал и в пору своей реалистической зрелости. Наряду с открытой им стилистической индивидуализацией слова, о чем говорит Б. В. Томашевский, Пушкин навсегда сохранил наследство 10—20-х годов — повышенное, напряженное чувство общих, исторически сложившихся стилей в их тончайшей и точнейшей дифференциации. В дальнейшем, послепушкинском развитии русской поэзии эти критерии оказались уже стертыми.

Утверждение нового стиля «наблюдается начиная с середины 20-х годов, со времени работы над „Евгением Онегиным“. Пушкин вырабатывал реалистический стиль одновременно и в стихотворных и в прозаических произведениях, на основе приближения стихотворной речи к прозаической» (стр. 420). Б. Томашевский без сомнения совершенно правильно понимал вопрос «прозаизации» стихотворной речи.

lib.pushkinskijdom.ru

Но приведенная здесь чрезмерно краткая и не развернутая в дальнейшем формулировка может внушить читателю неправильные представления. Следует поэтому подчеркнуть, что, говоря о приближении стихотворной речи к прозаической, автор имел в виду отказ от условности и абстрактности возвышенного поэтического языка, но отнюдь не отказ от особого качества, от специфических возможностей стихового слова, слова выделенного, динамического, самая плоть которого, по выражению Б. Томашевского, всегда ощутима.

Книга «Стих и язык» завершается «Библиографией работ Б. В. Томашевского о языке и стихе». В ней не только указаны работы по стилистике и стиховедению, но отмечены и соответствующие темы в историко-литературных трудах исследователя. Эта ценная библиография облегчит всем интересующимся вопросами поэтики ознакомление с научным наследием Бориса Викторовича Томашевского.

lib.pushkinskijdom.ru

Л. ДОЛГОПОЛОВ

КНИГА О РУССКОМ СТИХЕ

Было время, когда вопросы мастерства, проблемы формы художественного произведения рассматривались в нашей литературной науке изолированно от общего литературного процесса, вне связи с характером той или иной художественной системы. Исследование художественного произведения в работах сторонников «формальной школы» нередко сводилось к анализу голой формы, законсервированной в своих особенностях. Но примерно с начала 30-х годов этот односторонний подход стал изживать себя, заменяясь все более глубокими попытками взглянуть на то или иное произведение как на единый комплекс, все компоненты которого одинаково важны и значительны. Определенную роль в преодолении устаревших схем сыграли работы Л. Тимофеева. Еще в 1931 году в своем первом крупном исследовании по теории стиха — работе «Проблемы стиховедения» он писал: «Стиховедение до сих пор стоит как-то совсем в стороне от большой дороги общего литературоведения... если современное стиховедение хочет стать действительно наукой, то оно должно идти одновременно по двум направлениям — с одной стороны, в направлении установления живой связи с общей поэтикой, с другой — в направлении пересмотра и ликвидации всего своего устаревшего схоластического реквизита и выработки подлинно научных методов подхода к стиху и его анализа во всем его взаимодействии с остальными „компонентами" произведения...»[1] В 1939 году выходит новая книга Л. Тимофеева — «Теория стиха». Здесь уже прямо ставится задача «разобраться в природе стиха, понять его функцию в художественной литературе, определить его как эстетическое явление».[2]

В рецензии на эту книгу В. Жирмунский говорил о ее противопоставленности «формалистическому рассмотрению отдельных свойств стиха, взятых изолированно друг от друга и тем самым независимо от содержания и смысла».[3] Вместе с тем в той же рецензии указывалось как на недочет книги на ее «недостаточно исторический характер»,[4] говорилось о необходимости дополнить работу «более развернутой исторической главой, ориентированной на историю, по крайней мере, русского стиха».[5] Упрек этот не был до конца основательным: элементы историзма в книге Л. Тимофеева имелись, давать же исторический очерк русского стиха автор здесь еще не собирался.

Задачу объединить теоретический очерк с исторической характеристикой развития русского стиха Л. Тимофеев поставил в новой книге, которую так и озаглавил: «Очерки теории и истории русского стиха». Труд этот, отличающийся богатством материала (как критического, литературоведческого, так и историко-литературного), вобрал в себя все ценное, что содержалось в ранних работах автора. Прежде всего это относится к первой части «Очерков» — «Стих как система речи». Вторая часть («Очерк истории развития русского стиха до начала XIX века») содержит в основном свежие материалы, позволяющие автору по-новому решать многие старые проблемы.

«Стих есть система речи» — это утверждение Л. Тимофеев положил в основу всей книги. Каковы признаки именно стиховой системы речи, чем стих отличается от других видов языковой организации, чем характеризуются «те языковые корни, из которых вырастает такое своеобразное явление, как стих» (стр. 143), — вот вопросы, ответом на которые является первая часть «Очерков». Самым общим признаком, отличающим стих от прозы, является, как считает Л. Тимофеев, его эмоциональная насыщенность. Речь становится стихом тогда, когда приобретает

Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. Гослитиздат, М., 1958. Далее ссылки на эту работу приводятся в тексте.

[1] Л. Тимофеев. Проблемы стиховедения. М., 1931, стр. 5, 6.

[2] Л. Тимофеев. Теория стиха. Гослитиздат, М., 1939, стр. 3.

[3] «Звезда», 1941, № 3, стр. 189.

[4] Там же.

[5] Там же, стр. 189—190.

lib.pushkinskijdom.ru

ряд отличительных особенностей, проявляющихся в интонации, паузах, ритме, рифме, повторениях, переносах и др. Нет какого-либо одного свойства, выделяющего стих из обычной речи, — все свойства одинаково важны и значительны. На протяжении всей книги Л. Тимофеев стремится доказать, что стих — та же, по существу, речь, выполняющая ту же коммуникативную функцию, но речь специфически организованная. «Теоретически мы вправе заявить, — пишет Л. Тимофеев, — что в стихе нет ничего, кроме того, что есть в языке самой жизни. Однако эти реальные свойства языка резко изменены в стихе, соответственно, очевидно, специфическим художественным целям, своеобразным состояниям характеров, изображаемых при помощи стиха, который в силу этого по-своему отбирает свойства реальной речи» (стр. 14). С этим нельзя не согласиться.

На большом материале показывает Л. Тимофеев экспрессивность стиховой речи. Только в экспрессивной речи «слово приобретает интонационную самостоятельность, и звуковой его состав получает особую ощутимость — эмфатичность, имеющую, так сказать, конструктивное значение» (стр. 38). В числе наиболее ярких особенностей стиха, не имеющих соответствия «в живой речи», автор называет ритм и рифму. Ритм стиха, по мнению Л. Тимофеева, имеет принципиальные отличия от так называемого ритма прозы (в этом последнем случае он предлагает говорить не о ритме, а о ритмичности, с чем нельзя не согласиться). Определяя ритм как «результат *закономерного чередования* каких-либо *однородных* (соизмеримых) единиц, то есть законченных, определенных явлений» (стр. 57), Л. Тимофеев мельчайшей единицей ритма в стихе считает стихотворную строку как «определенную речевую единицу, *относительно самостоятельное смысловое и интонационное целое*» (стр. 67). Тем самым Л. Тимофеев отвергает «теорию стоп», сторонники которой исходят из утверждения, что мельчайшей единицей ритма является стопа (или иногда — слово).[6]

Чрезвычайно содержательны две заключительные главы первой части «Очерков». В них поднят очень важный и сложный вопрос об изображении средствами стиха человеческого характера, об отличиях эмоционально-изобразительных средств стиха и прозы. «Обращение к стиху, — пишет автор,— возникает тогда, когда писатель стоит перед задачей раскрыть характер как переживание через язык, отвечающий этому переживанию, то-есть через эмоционально-окрашенную речь в ее высшем напряжении» (стр. 74). Говоря о характере, Л. Тимофеев не ограничивает его рамками какого-либо одного исторического периода или стиля литературы. Характером он называет «изображение человека в художественном произведении безотносительно к тому, какое историческое содержание в него вложено» (стр. 73). Разграничения проводятся Л. Тимофеевым по жанровым признакам. Исследователь намечает два типа изображения характеров — эпический и лирический. «Эпос и лирика, — пишет он, — представляют собой не что иное, как две различные системы изображения характера» (стр. 75). Эпический характер «дается читателю как объективно существующий и изображаемый автором со стороны, как непосредственный жизненный факт» (стр. 73). Суть же лирики состоит в том, что «поэт в ней отражает жизнь не путем изображения событий и характеров в их целостности, а путем изображения отдельных состояний человеческого характера (его переживаний — чувств, мыслей)... Не процесс, а мгновение, отдельный его момент, не поведение, а переживание, не сложный круг жизненных обстоятельств, а порой только подразумеваемая ситуация» (стр. 75—76). Во всех этих рассуждениях скрыт, конечно, глубокий смысл. Здесь исследователем ставится сложный вопрос об объекте художественного творчества, о том, что считать главным в произведении. Л. Тимофеев таким объектом считает характер. И хотя употребляется этот термин в очень широком значении, вывод Л. Тимофеева представляется нам спорным, сужающим подлинный объект художественного творчества — действительность — до «характера», одного из ее элементов.[7]

Слишком резко, как нам кажется, в книге проводится и грань между различными жанрами. Конечно, поэмы Гомера обладают совершенно иной по сравнению со стихотворениями Тютчева системой изобразительных средств. Но внутри каждой новой художественной системы различия между эпическим и лирическим становятся с течением времени все более условными. По всей вероятности, не по линии дальнейшего разграничения жанров движется литературный процесс, а по линии синтетического взаимопроникновения, по линии сглаживания жанровых различий. Мы без затруднений ограничим, например, оды Ломоносова рамками оп-

---

[6] Так, например, в только что вышедшей книге Б. Томашевского «Стилистика и стихосложение» (Л., 1959) ритмической единицей двусложных размеров считается слог, трехсложных — слово (стр. 380).

[7] В упоминавшейся выше рецензии В. Жирмунского было указано на сложность и дискуссионность этого вопроса, который безусловно заслуживает специального рассмотрения.

lib.pushkinskijdom.ru

ределенного жанра. Но уже с «Евгением Онегиным» Пушкина так поступить не можем — ни один из известных нам жанров не вместит в себя всего богатства пушкинского «романа в стихах». Еще более разительный пример — «Возмездие» Блока, сложная эпическая поэма, представленная в форме лирической исповеди. Правда, она не была завершена, но уже факт объединения в одном произведении элементов различных «систем» говорит сам за себя. Эпическое и лирическое начала не представляют в новой русской литературе, как нам кажется, обособленных и независимых «систем изображения характера». Здесь необходим строгий учет всех особенностей той или иной художественной системы в целом.

Мы не хотим отрицать сказанного Л. Тимофеевым об особенностях эпоса и лирики. Нам лишь кажется, что оно нуждается в известном уточнении. Тем более, что на стр. 34 Л. Тимофеев сам говорит о «тенденции тяготения речевого стиха к лирически окрашенным жанрам», т. е. о лирической окрашенности любого стихотворного жанра.

Уточнений требуют и те рассуждения, где говорится об изображении в лирике «типических переживаний в типических обстоятельствах» (стр. 89).

Само по себе стремление вскрыть своеобразие лирического воспроизведения действительности, связав его при этом с общими особенностями реализма как метода, заслуживает всяческого внимания. Но, решая этот вопрос, Л. Тимофеев идет, как нам кажется, не по пути выяснения того, как преломляются в лирике эти особенности, а по линии прямого перенесения данной Ф. Энгельсом характеристики реализма на реалистическую лирику. (О романтической же лирике сказано, что она создает «исключительные характеры в исключительных обстоятельствах» — стр. 140). Получается, что только реалистическая лирика и способна передать «типические переживания», т. е. переживания в их максимальном приближении к правде жизни.

Но разве не воспроизводит «типических переживаний» человека своей эпохи романтическая лирика Лермонтова, Блока? Разве сатиры Кантемира и оды Ломоносова не несут на себе особенностей мышления человека XVIII века? Вряд ли найдется достаточно оснований передавать только реалистической лирике монопольные права на воспроизведение «типических переживаний». По-видимому, для каждой исторической эпохи вопрос о средствах создания «типических характеров» (*Ф. Энгельс*) или «типических переживаний» (как говорит Л. Тимофеев) имеет свое решение. Кстати, не совсем понятно, почему в первом случае Л. Тимофеев говорит о «переживании», во втором же, когда говорится о романтической лирике, речь уже идет о «характере»?

Однако эти замечания не ставят под сомнение концепцию Л. Тимофеева в целом, в основе которой лежит мысль об обусловленности всякой стиховой формы эмоционально-смысловым содержанием стиха. Эта обусловленность представляет собой, как пишет исследователь, «частный случай проявления того закона единства формы и содержания, вне которого немыслим вообще анализ художественно-литературного творчества» (стр. 86).

Вывод этот подтверждается второй частью «Очерков» — глубоким и интересным изложением истории русского стиха от его возникновения до Пушкина.

В своих наблюдениях Л. Тимофеев исходит из принципиальных отличий, существующих, по его мнению, между стихом речевым и стихом народным, музыкально-напевным. Народное, напевное стихосложение, основывавшееся «не столько даже на средствах речи, сколько на средствах музыкальных» (стр. 183), представляет собой наиболее раннюю систему русского стихосложения. Перед народным стихосложением, пишет автор, «еще не стояла в полной мере задача реализовать переживания обособленной и развитой личности, претендующей на полное и резко индивидуальное раскрытие своего внутреннего мира» (стр. 184). Эта своеобразная «всеобщность» народного стиха породила и ряд его особенностей. Главной из них является, как считает Л. Тимофеев, музыкальность, имеющая здесь, в отличие от речевого стиха, определенную самостоятельность. Но уже примерно с XII века в самом языке деловой, художественной и религиозно-дидактической прозы начинают выделяться элементы, оформившиеся впоследствии в речевой стих. Из этих элементов Л. Тимофеев выделяет в первую очередь рифму, указывая на процесс «постепенной концентрации около рифмы других речевых элементов, усиливавших соизмеримость ритмических единиц» (стр. 187).

Мысль о зарождении русского речевого стиха в древнерусской прозе впервые была высказана Л. Майковым в его статье «О начале русских виршей».[8] В ответ на эту статью А. Соболевский писал: «Мнение г. Майкова о „самопроизвольном зарождении“ и значительной древности у нас силлабических рифмованных стихов совершенно неожиданно и представляет полную новость. До сих пор никто из

[8] «Журнал Министерства народного просвещения», 1891, июнь.

lib.pushkinskijdom.ru

русских ученых не высказывал ничего подобного».[9] Однако мнение Л. Майкова было поддержано в дальнейшем рядом крупных ученых. В книге Л. Тимофеева собран и систематизирован чрезвычайно богатый материал, много говорящий в защиту отвергнутого А. Соболевским суждения. Вместе с тем Л. Тимофеев не «обольщается» на счет защищаемой им теории, постоянно подчеркивая «эмбриональный» характер выделяемых им особенностей русского речевого стиха. Уже «в тех образцах прозаической литературы этого времени (XV—XVII веков. — *Л. Д.*), которые не ставили перед собой никаких художественных задач, по близко стояли по своему характеру к реальным нуждам эпохи, во всякого рода челобитных, „памятях", грамотах, наказах, крестоцеловальных и поручных записях, произведениях публицистической литературы («Сказания» Ив. Пересветова)» автор видит «многочисленные примеры своего рода эмоциональной прозы» (стр. 208). В качестве примера Л. И. Тимофеев приводит такие отрывки: «В суде седити и управа меж крестьян чинити а мне дьячку Данилу судные дела писати, к другу в суде не дружити и недругу не мстити и посулы и поминки не имати» (Из крестоцеловальной записи 1590 года, — стр. 209); «Не вели на нас ныне корму и подвод править и вели для наших нуж корм и подводы оставить» (Из челобитной 1603 года, — стр. 209); «Чтоб у переписки никто не воровали, крестьян и бобылей ничьих заочно за собой не писали, и крестьян своими людьми не называли» (Из Писцового акта 1646 года, — стр. 213). Совершенно естественно, что это лишь самые отдаленные намеки на те или иные особенности стиховой речи. Однако, на наш взгляд, «организованность» здесь скорее имеет не эмоционально-стиховой, а синтаксический характер, который пока еще не ведет к созданию стиха как особого «типа речи». Для его возникновения необходима эмоционально-эстетическая «установка» пишущего, о чем в книге Л. Тимофеева почти ничего не сказано.

Накопленный материал, так же как и выводы, к которым пришел автор, позволили ему по-новому поставить вопрос о возникновении в русском стихосложении силлабической системы. «Развитие личности, — пишет Л. Тимофеев, — протекало (в XVII веке, — *Л. Д.*) в условиях напряженной борьбы с церковно-религиозной традицией, направлявшей эту личность в мир этических норм и религиозных предписаний, противопоставленных ходу жизненного развития. По сути дела тот же процесс воздействия церковно-религиозной культуры можно наблюдать и в области языка и тем самым в области речевого стиха... Параллельно с развитием культуры речевого стиха в XVII веке идет процесс своеобразного подчинения его церковным требованиям — с одной стороны, и преодоления этих требований — с другой» (стр. 237—238). На основе этой борьбы и происходила разработка силлабического стиха, вводившегося церковной литературой в рамки «ограничительного, условного, оторванного от живой речи интонирования» (стр. 241).

Принято считать, что силлабический стих был насильно введен в русский язык из Польши, что он никак не был связан ни с русской традицией, ни с какими-либо особенностями национального языка. Так, в академической «Истории русской литературы» сказано, что силлабический стих «возник когда-то в Западной Руси по образцу польского, за которым был тогда авторитет и блеск „золотого века" шляхетской поэзии. Позднее в Москве, при царе Алексее и даже при Софье, он был поддержан распространением польской культуры (светской и бытовой) и даже языка в боярской среде».[10] Об «искусственно привнесенном в литературу учеными монахами силлабическом виршевом стихе школьной поэзии» говорит в своем учебнике Д. Благой.[11] Той же точки зрения придерживался и Б. Томашевский. И хотя он считал, что «вряд ли силлабическое стихосложение продолжалось бы так долго, если бы не было каких-нибудь оснований в самом литературном языке для того, чтобы оно держалось и до какой-то степени удовлетворяло слуху читателя»,[12] это не мешало ученому смотреть на русский силлабический стих как на стих польский и говорить, что творчество Симеона Полоцкого целиком основывалось на польских образцах.[13]

Иным путем идет Л. Тимофеев. Опираясь на положения статьи Л. Майкова, он считает, что «восприятие польской силлабики происходило с такой легкостью потому, что для нее уже была подготовлена почва в тех рифмованных пассажах, которые возникали в прозе» (стр. 241). Подготовленность русского языка к восприятию силлабического стихосложения оказывается наиболее важным для Л. Тимо-

---

[9] А. Соболевский. К истории русских стихов. «Библиофил», 1891, № 7—8, стр. 103.

[10] История русской литературы, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 223.

[11] Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. Учпедгиз, М., 1955, стр. 122.

[12] Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Учпедгиз, Л., 1959, стр. 312.

[13] Там же, стр. 310.

lib.pushkinskijdom.ru

феева фактором. «Силлабический стих в России возник не потому, — говорит он, — что его перенесли из Польши, а, наоборот, потому-то его и перенесли из Польши, что в самом русском языке уже сложилась аналогичная ему традиция речевого стиха, первоначально рифмованной прозы» (стр. 241). Доказательства, приводимые Л. Тимофеевым в защиту этой теории, вески, интересны и убедительны. Вряд ли только можно прямо указывать на то, что уже будто бы к XVII веку сложилась традиция, аналогичная польскому силлабическому стиху. Начав складываться до появления в России силлабики, она продолжала совершенствоваться и после появления Симеона Полоцкого. Столетнее существование у нас силлабики не было, так сказать, ее «триумфальным шествием». Она приспосабливалась к законам русского языка, при этом совершенствовались уже имеющиеся элементы: цезура, одинаковое количество слогов, глагольная рифма и др. И все-таки она не переставала быть чуждой духу языка.

На большом материале решает Л. Тимофеев и чрезвычайно важный вопрос о возникновении в России тонической системы стихосложения. Автор и в этом случае кладет в основу анализа теорию «эволюционного развития» русского стиха, движения его от первоначальных элементов к цельной системе. Л. Тимофеев разделяет ту точку зрения, в основе которой лежит утверждение, что тоническая система стиха (введенная в узаконенная реформой Тредиаковского и Ломоносова) была вызвана к жизни ранее начавшимся процессом тонизации силлабического 13-сложника. Однако на этом автор не останавливается. Широко и аргументированно он развивает мысль о том, что сам процесс тонизации силлабики был вызван новыми обстоятельствами общественной и культурной жизни страны, изменениями в психике и поведении людей. «Новый период в истории русской литературы, — пишет Л. Тимофеев, — не мог не сказаться на всей системе выразительных средств, которые были необходимы для воплощения новых идей, характеров и жанров... Начались поиски нового языка, нового... стиха...» (стр. 312).

Таким образом, и в теоретической, и в исторической частях своей работы Л. Тимофеев исходит из утверждения, что стих неразрывно связан с изображением характеров и что развитие стиха есть постепенное накопление элементов нового качества, вытесняющих в своем движении отживающие формы. В процессе конкретизации этих положений и делается попытка выявить специфику стиха как своеобразно организованной системы речи.

Заключается книга анализом особенностей стиха Пушкина. Очерк этот богат оригинальными и интересными наблюдениями. Глава о Пушкине, однако, не стала логическим центром книги. Новаторство Пушкина представлено Л. Тимофеевым не во всей его полноте и значимости. Возможно, автор еще раз вернется к этому вопросу и продолжит изучение отечественного стиха в его развитии.

К числу мелких недостатков книги относится некоторая сжатость в характеристике стоп. Здесь автор ограничивает себя описанием наиболее широко распространенных и известных размеров, ничего не говоря о сложных сочетаниях (например, гекзаметре, пеонах). Много и интересно Л. Тимофеев говорит о ритме стиха, но ничего не сказано в книге о перебоях ритма, а ведь они иногда могут играть не менее важную роль, чем сам ритм.[14]

Книга Л. Тимофеева интересна и своими общими положениями, и богатством материалов и наблюдений над особенностями русского стиха, рассматриваемого в процессе его исторического развития. Это один из тех важных и нужных трудов, которыми обогатилось в последнее время наше литературоведение.

[14] Например, в поэме Блока «Двенадцать», для которой перебои ритма так же характерны, как четырехстопный ямб для поэм Пушкина или «онегинская строфа» для «Евгения Онегина».

lib.pushkinskijdom.ru

И. СЕРМАН

ЛИТЕРАТУРА И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Сборник статей Д. Благого,[1] как сказано в подзаголовке, посвящен вопросам «теории и истории литературы». В предисловии Д. Благой так определяет общую направленность собранных им работ: «Автор неизменно стремится изучать художественную литературу не в отрыве от действительности, от общественно-исторической почвы, ее питающей, а, наоборот, в кровной органической связи с жизнью общества, народа. В то же время автор считает, что историк литературы не может и не должен превращаться в историка общественной мысли, что у науки о литературе есть свой самостоятельный предмет — изучение художественной литературы как литературы *художественной*, как особой эстетической формы общественного сознания, как искусства» (стр. 3). Такое авторское самоопределение как нельзя больше соответствует насущным сегодняшним задачам советской историко-литературной науки. Преодолеть разрыв между историческим, историко-идеологическим и стилистико-эстетическим анализом, разработать методику и установить принципы единого, синтетического изучения литературы — неотложная и первоочередная задача филологической науки. К большому ущербу для истории литературы в целом анализ стиля отделился у нас от анализа идей и стал предметом разработки лингвистов, лексикологов, историков литературного языка. Разумеется, что их исследования сами по себе могут быть очень интересны и плодотворны, но ограничение стилистического анализа собственно стилистическими проблемами приводит, как это ни покажется парадоксальным, к обеднению, к сужению исследовательских горизонтов, уменьшает общезначимость выводов. А главное — оставаясь в пределах чисто стилистических проблем, невозможно построить историю литературы, невозможно понять закономерности ее становления.

В книге Д. Благого собраны его работы, «опубликованные порознь на протяжении последних двадцати с лишним лет». Здесь объединены исследования самых разных жанров — от работы «Закономерности становления новой русской литературы», охватывающей литературный процесс за целое столетие от Кантемира до Пушкина, до статьи, посвященной спорным вопросам текста одного пушкинского стихотворения («Анчар, древо яда»). В монографических очерках «Гаврила Романович Державин» и «Гениальный русский лирик (Ф. И. Тютчев)» освещаются творчество и жизненный путь писателей. В статьях «Пушкин и русская литература XVIII века», «Гоголь — наследник Пушкина», «Горький и Пушкин» исследуются вопросы литературных традиций и литературной преемственности. Часть работ посвящена изучению определенных существенных проблем творчества данного писателя — «Трагедия и ее разрешение. (Об одном цикле лирики Пушкина второй половины 20-х годов)», «Пушкин — мастер психологического анализа («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери»)», или исследованию одного произведения в определенном аспекте — статьи о «Петре Первом» А. Толстого и «Судьбе человека».

Статьи написаны в разное время и с различными заданиями. Не создает ли это опасности, что сборник может превратиться в механическое собрание внутренне никак не связанных между собой работ?

Автор, по-видимому, предвидел эту «опасность» и для того, чтобы придать сборнику внутреннее единство, доработал некоторые давно написанные статьи, устаревшие по своим установкам, и расположил их не в порядке появления в печати, а в последовательности хронологической, от Державина до Шолохова. Таким образом, при чтении сборника создается цельное впечатление, которого могло бы и не быть при иной его конструкции. Разумеется, что это единство впечатления от книги достигается главным образом за счет единства методики литературного анализа (текстологического, стилистического и историко-литературного), примененной к литературным явлениям разных эпох. Поэтому в данном случае наиболее важно, в какой мере удалось автору добиться разрешения поставленной им самим столь значительной методологической задачи.

[1] Д. Благой. Литература и действительность. Вопросы теории и истории литературы. Гослитиздат, М., 1959. Ссылки на эту работу приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

Литература и действительность — проблема сложная. Поэтому нет ничего удивительного в том, что и Д. Благой не всегда находит достаточно убедительное решение этой проблемы в применении к отдельным темам своей книги. Важно другое — он ищет эти решения, не успокаивается на достигнутом наукой, и в этих неустанных поисках, в пытливом исследовании — главное достоинство лучших работ его сборника.

Если при рассмотрении статей учитывать, насколько в них осуществлено единство историко-идеологического и литературно-эстетического подхода в решении проблемы «литература и действительность», то с этой точки зрения наиболее интересна статья «Трагедия и ее разрешение. (Об одном цикле лирики Пушкина второй половины 20-х годов)». Основываясь на фактах, убедительно говорящих о преобладании лирических жанров над эпическими в творчестве Пушкина второй половины 1820-х годов, автор считает этот период в жизни поэта эпохой «духовного кризиса». Он тщательно прослеживает, как нарастают в лирике Пушкина 1826—1829 годов мотивы тоски («Зимняя дорога»), безнадежности («Три ключа»), постепенно сменяющиеся мотивами более мажорными в «Дорожных жалобах» и, наконец, гармонически разрешающиеся в стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных», в котором «говорится о постоянно преследующей поэта мысли о неминуемом смертном часе, но нет никакого культа смерти». «Наоборот, — пишет автор, — разрешается трагическая мысль о неизбежной смерти и своей, и всего своего поколения другой светлой, альтруистической мыслью... о цветении новой, младой жизни, благословением которой и завершается это чудесное стихотворение» (стр. 332).

Проследив развитие мотивов тоски, отчаяния, безнадежности в лирике Пушкина этих лет, Д. Благой ищет им объяснения не в психологии поэта и не в частных фактах его биографии, а в исторической действительности, в общественной жизни страны, чутким эхом которой всегда была поэзия Пушкина. Этот духовный кризис поэта Д. Благой связывает с декабрьской катастрофой 1825 года и ее последствиями для русской общественной жизни и для Пушкина лично, с тем чувством одиночества, отчуждения от новых поколений, которое появилось в лирике Пушкина именно во второй половине 1820-х годов. Стараясь объективно изучить сложный ход развития творчества Пушкина в эту эпоху, Д. Благой приходит к правильному и плодотворному выводу: «Наличие в лирике Пушкина второй половины 20-х годов мотивов тоски, отчаяния, безнадежности показывает, насколько он был „современником“ — человеком своего времени, как глубоко и как органически был связан с жизнью общества, выражал все его боли и недуги, сумев вместе с тем поднять эти настроения последекабрьской эпохи на высоту громадных художественно-философских обобщений, гениально отразивших, говоря словами Белинского, „диссонансы жизни“, „трагические законы судьбы“ — и потому получивших неизмеримо более широкое общечеловеческое значение» (стр. 334).

Конечно, не все в этой статье равно убедительно и бесспорно. Так, не всегда правомерна параллель с «Путешествием из Петербурга в Москву» Радищева. Думается, что известные строки о «податливых» валдайских крестьянках в шуточном послании С. Соболевскому могли появиться у Пушкина без всякой связи с текстом главы «Валдай» из радищевского «Путешествия». И «унылую тональность» некоторых строф «Зимней дороги», пожалуй, рискованно объяснять «звуковой доминантой» — повторением ударного звука «у». Скорее всего определяющим здесь будет смысл строки, который и придает звуку «у» определенную, в данном случае унылую тональность, а не та или иная «звуковая доминанта» сама по себе.

В небольшой по объему, но содержательной статье «Из наблюдений над романом Алексея Толстого „Петр Первый“» автор кратко, но убедительно намечает эволюцию отношения А. Н. Толстого к Петру Первому и показывает, что эта эволюция была результатом все более полного и органического усвоения художником нового мировоззрения и нового для него, марксистского подхода к истории. Д. Благой показывает, как эта новая философия истории привела к очень важной перестройке самой структуры исторического повествования: «Восходящий еще к Вальтеру Скотту принцип драматизации исторического повествования, таким образом, расширяется Алексеем Толстым, распространяется не только на фабульные, но и на авторски-описательные места. В результате перед нами — не плоскостное изображение, а многогранный, так сказать, стереометрический образ исторической действительности, отраженный в множественности несхожих восприятий различных ее участников. Эпоха как бы сама говорит о себе всеми своими голосами» (стр. 495).

К интересным выводам в аспекте проблемы «литература и действительность» приходит автор и в статье о Тютчеве. Это не первая работа Д. Благого о «гениальном русском лирике». Тем больший интерес для читателя представляет данная статья, в известном отношении подводящая итоги почти тридцатилетних трудов и раздумий. По мнению Д. Благого, «отражение в поэзии Тютчева диалектики природы и человека, связанное с общим развитием в ту пору мировой философской мысли, вырастало на почве современной ему исторической действительности, той

lib.pushkinskijdom.ru

„революционной эры", в которую, как он не только считал, но и всем своим существом ощущал, человечество вступило, начиная с июльской революции 1830 года» (стр. 455).

Не всегда, однако, Д. Благой находит убедительное решение конкретных проблем исторической предопределенности того или другого литературного явления. Так, и большая работа о Державине и раздел, посвященный ему же в статье «Закономерности становления новой русской литературы», в сущности не объясняют, по каким историко-общественным причинам в русской поэзии возникло такое значительное, неповторимое, своеобразное явление, как творчество Державина. Самая характеристика поэзии Державина сделана с большим вкусом, с живым пониманием творчества поэта и с полной осведомленностью в научной литературе предмета. Здесь много просто интересных и свежих наблюдений. Но конкретного объяснения исторической необходимости появления державинской поэзии Д. Благой еще не нашел. Думается, что это произошло потому, что разрешить «загадку» Державина — это значит разрешить все самые спорные вопросы развития русской литературы XVIII столетия, найти ключ к тем проблемам, из-за которых идут споры в советской филологической науке уже около трех десятков лет.

Решение проблем державинского творчества — это одновременно и разрешение вопроса о русском классицизме и сменяющих его литературных направлениях, о народности русской литературы XVIII века и, наконец, о самых общих и важных закономерностях развития новой русской литературы в предпушкинскую эпоху.

В открывающей сборник работе, которую автор считает «имеющей существенно важное значение для правильного понимания не только прошлого, но и современного нам литературного развития» и «представляющей собой... итог многолетних раздумий по данному вопросу» (стр. 4), Д. Благой пишет: «Если попытаться определить одним словом основную тенденцию развития прогрессивной новой русской литературы, можно сказать, что эта основная, ведущая тенденция заключается во все большем развитии степени ее *народности*». С развитием же народности «происходит внутренняя *демократизация* литературы. Развиваются демократические идеи; расширяется предмет литературы, ее тематика, сфера охвата ею все более и более широких сторон социальной действительности... В борьбе и смене разных литературных направлений возникает и утверждается реалистический метод — способы и приемы художественно-реалистического воспроизведения действительности» (стр. 17—18).

Рассматривая подробно развитие новой русской литературы от Кантемира до Пушкина, автор высказывает много интересных соображений и метких замечаний, однако верное определение общего характера литературного развития эпохи не является еще объяснением закономерностей этого развития. Усвоенная Д. Благим и положенная им в основу работы точка зрения Белинского на русский историко-литературный процесс, согласно которой литература наша «постоянно стремилась к самобытности, народности, из реторической стремилась сделаться естественною, *натуральною*»,[2] при всей своей содержательности страдает в известной мере просветительским антиисторизмом. Ведь Белинский считал, что в допушкинской литературе заметно было только стремление к действительности. Следовательно, он допускал возможность существования литературы, с действительностью не связанной, ею не определяемой.

Разумеется, Д. Благой не разделяет такую точку зрения. Марксистско-ленинская методология помогает литературоведению представить взаимоотношения литературы и действительности богаче и сложнее, чем это могла сделать домарксистская наука. Поэтому советский литературовед, не становясь при этом историком общественной мысли, может и должен рассматривать литературное движение как отражение общественного сознания эпохи, в свою очередь определяемого общим ходом исторического развития и классовой борьбы. Думается, что без решения основных проблем русского просветительства XVIII века, например его эволюции и его взаимоотношений с литературой, мы в поисках основных закономерностей литературного развития не пойдем дальше Белинского, который и не мог ставить себе тех задач, какие по плечу только марксистскому литературоведению.

Такая работа требует объединения усилий многих ученых, занятых проблемами пушкинского творчества и допушкинской литературы. Книга Д. Благого — один из подступов к решению этих узловых проблем нашей науки.

---

[2] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X. Изд. АН СССР. М., 1956, стр. 294.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. ОСЬМАКОВ

КНИГА О ЖИЗНИ БОРЦА, МЫСЛИТЕЛЯ, ХУДОЖНИКА

Исследователи истории литературы и философии создали немало работ, освещающих различные стороны деятельности Герцена и Огарева. Наиболее разнообразна литература о Герцене, стремительно пополняющаяся особенно в последнее время. Жизнь и творчество Огарева, соратника Герцена, разделившего с ним судьбу политического изгнанника, непримиримого борца с самодержавием, также заслуживает тщательного и разностороннего изучения. Недавно вышедшая книга В. А. Путинцева «Н. Огарев» отличается полнотой характеристики многогранной деятельности Н. П. Огарева. Правильная исходная позиция: рассматривать любое событие жизни и творчества поэта в связи с его философскими исканиями и политической борьбой — дала возможность автору исследования об Огареве по-новому осветить вопросы, не получившие ранее освещения или же неверно истолкованные в предшествующих работах.

В дореволюционное время об Огареве было написано немало тенденциозных статей, искажавших его позицию борца, мыслителя и художника. Огарева считали «бледным спутником» Герцена, дилетантом, случайно занимавшимся революционной работой, публицистикой и поэзией. Певцом дворянского прошлого, «самым мрачным из русских поэтов» называла его либеральная критика, преувеличивавшая мотивы тоски в поэзии Огарева и намеренно замалчивавшая его боевые, полные революционной энергии стихи, его кипучую издательскую и публицистическую деятельность. Реакционные и либеральные критики злостно фальсифицировали наследие замечательного русского поэта и революционера, не останавливаясь перед грубым искажением фактов его жизни и творчества.

Достойную отповедь фальсификаторам дала большевистская критика. В 1913 году, отмечая 100-летие со дня рождения Огарева, газета «Правда» опубликовала статью, в которой раскрывалось большое значение деятельности поэта, соратника Герцена. Большевистская «Правда» чествовала Огарева и Герцена как «две крупные величины, ознаменовавшие собою целую эпоху в движении общественной мысли 40-ых годов». «Правда» особенно подчеркивала, что Огарев «верил в торжество социализма. В нем видел он спасение человечества».[1]

Советские литературоведы, отбросив реакционные измышления фальсификаторов наследия Огарева, приступили к научному исследованию жизни и творчества поэта. В результате кропотливого изучения архивных материалов, имеющихся в русских и заграничных (Пражской, Амстердамской и др.) коллекциях, создается правильная, действительно научная биография поэта и мыслителя, по-новому освещается его позиция в идейно-политической борьбе 40—70-х годов.

Но, естественно, не по всем проблемам, вытекающим из наследия Герцена и Огарева, советские исследователи пришли к согласованному мнению. Некоторые вопросы остаются еще нерешенными или спорными, из них наиболее методологически важным является вопрос об идейной эволюции Огарева. Некоторые исследователи, опираясь на случайные или неверно истолкованные ими высказывания Огарева, считают, что уже в 40-е и даже в 30-е годы он обладал относительно сформировавшимися революционно-демократическими взглядами.

Автор рецензируемой книги исторически правдиво освещает идейную эволюцию Огарева, с правильной научной позиции подходит к определению его места в развитии русского революционного движения, рассматривая деятельность Огарева и Герцена как связующее звено между дворянским и революционно-демократическим этапами освободительного движения в России. В. Путинцев утверждает, что в 30—50-е годы Огарев, как и Герцен, был дворянским революционером, не видевшим еще в народе революционной силы. Нужны были годы напряженной борьбы

В. А. Путинцев. Н. Огарев. Гослитиздат, М., 1959. Ссылки на эту работу приводятся в тексте.

[1] Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе. Гослитиздат, М., 1937, стр. 103—104.

lib.pushkinskijdom.ru

лучших представителей передовой части русского общества, чтобы Огарев увидел ошибочность своих взглядов и, окончательно порвав нити, связывавшие его с дворянскими революционерами, перешел в революционно-демократический лагерь.

В свете этого исходного положения, целиком соответствующего исторической правде, становятся понятными и легко объяснимыми многие факты жизни и деятельности Огарева, в частности идейный разрыв его с недавними друзьями Кетчером, Коршем и Грановским, свидетельствовавший о зреющей у Огарева неудовлетворенности позицией дворянского революционера. Но разрыв этот не был еще кризисом идеологии дворянской революционности. Идеологический кризис наступает у Огарева и Герцена в период первой революционной ситуации, когда Герцен, по выражению Ленина, увидел в России революционный народ. Уже в 1860 году Огарев категорически заявлял в «Письмах к соотечественнику»: «Вы не верите в силы русского народа, потому что вы их не видите; я в них верю, потому что вижу их». В этих словах явно слышится голос революционного демократа. Необходимо отметить при этом, что В. Путинцев не декларирует свою мысль об идейной эволюции Огарева, а показывает ее, так сказать, изнутри, прослеживая отражение ее в практической революционной работе, публицистике и поэзии Огарева. Раскрывая эволюцию взглядов выдающегося русского общественного деятеля, автор не скрывает всей ее сложности, противоречивости, а иногда и очевидных ошибок. Борец, мыслитель и поэт обрисован в книге без хрестоматийной прикрашенности, проистекающей часто от чрезмерной увлеченности авторов предметом исследования.

Установление правильной, соответствующей исторической правде концепции идейного развития Огарева крайне важно для уяснения его творческого пути, для верной характеристики идейного содержания его произведений. Идейная эволюция Огарева особенно отчетливо прослеживается в его неоднократных попытках создать образ положительного героя. Происшедшая в мировоззрении поэта перемена внесла «существенную поправку в то понимание положительного героя, передового дворянского интеллигента, которое утверждалось в стихотворениях и поэмах Огарева 40-х годов», — отмечает В. Путинцев (стр. 140). Анализ поэм «Юмор», «Деревня», «Господин» и, наконец, «Матвей Радаев», проведенный в книге под углом зрения происходящей на протяжении полутора десятилетий эволюции во взглядах их автора, красноречиво свидетельствует о настойчивой разработке поэтом проблемы положительного героя, о его стремлении выразить свое все более углубленное понимание задач освободительного движения, стоящих перед русской интеллигенцией. Если в «Юморе» — этой поэтической исповеди молодого Огарева — отразилась типичная для дворянского революционера идеология и лирический герой произведения сливается в представлении читателя с образом самого поэта, то в последующих поэмах автор уже смотрит как бы со стороны на своего героя, иронически подчеркивая в его поведении качества «лишнего человека», дворянина, не нашедшего применения своим силам, не видящего перспектив общественного развития. С глубоким сожалением отмечает Огарев, насколько изображенный им герой поэмы «Деревня» Юрий и его деятельность чужды интересам народа. Поэт показывает трагичность положения дворянских интеллигентов, которые не понимают нужд народа и деятельность которых не понимает, а потому и не одобряет народ. В «Матвее Радаеве», незаконченном произведении Огарева, писавшемся в 1856—1858 годах, представление поэта о дворянском революционере как выразителе самых передовых настроений русского общества, подвергается резкой переоценке. Для Радаева уже характерно полное отсутствие революционной перспективы, его гнетет чувство тяжкой безысходности, отчетливое сознание того, что его поколение обречено на бездеятельность. На основе анализа поэмы «Матвей Радаев» и множества высказываний поэта автор книги с уверенностью заключает, что Огарев преодолел ограниченность идеологии дворянской революционности и, встав в ряды революционных демократов, подвергает уничтожающей критике дворянский либерализм, иллюзии юношеского периода, отразившиеся в поэмах и лирике 40—50-х годов.

Лирика Огарева издавна привлекала внимание исследователей. Уже современники отмечали его талантливые лирические миниатюры, завоевавшие ему славу поэта, проникающего в самые сокровенные уголки человеческой души. Советское литературоведение располагает несколькими превосходными работами о лирике Огарева. Но эпическим произведениям поэта до последнего времени, к сожалению, уделялось мало внимания. Книга В. Путинцева составляет в этом отношении приятное исключение. Большой заслугой ее автора является детальное, с привлечением забытых текстов и архивных материалов изучение поэм Огарева.

Много внимания уделено в книге художественной прозе, публицистике и литературно-критическим работам Огарева, также недостаточно освещенным в литературоведении. Анализируя незаконченную повесть «Гулевой» и другие прозаические отрывки («История одной проститутки», «Саша»), автор книги отмечает определенное влияние художественной прозы Герцена, имевшее место и в публицистике,

lib.pushkinskijdom.ru

и в литературно-критических статьях. Но вместе с тем он выявляет оригинальную манеру письма Огарева, специфические, ему присущие способы создания художественного образа. В отличие от критиков, подвергавших сомнению самостоятельность Огарева в художественном творчестве, издательской деятельности и литературно-критических оценках и видевших в нем только лишь помощника Герцена, В. Путинцев приводит материал, свидетельствующий о том, что именно Огарев был вдохновителем создания «Колокола» и многочисленных изданий запрещенных в России поэтических произведений. В работе приводятся достаточно убедительные аргументы в пользу самостоятельности глубоких оценок, которые Огарев давал разнообразным явлениям литературной жизни. Общеизвестны его предисловия к «Думам» Рылеева и к сборнику «Русская потаенная литература XIX столетия», в которых содержится верная характеристика «вольной» русской поэзии пушкинской поры. Представляют несомненный интерес высказывания Огарева о художнике А. А. Иванове (статья «Памяти художника»), о Лермонтове (неоконченный отрывок «С утра до ночи»), о Некрасове, Тургеневе и др.

Традиционное принижение роли Огарева в деятельности Вольной типографии и явная недооценка публицистического дарования поэта незаслуженно обедняли его облик борца и мыслителя. Устанавливая новые критерии оценки работы Огарева в публицистической и издательской областях, отбрасывая устоявшиеся еще со времен либерально-буржуазного литературоведения характеристики, В. Путинцев ставит в своей книге проблему «Огарев и революционное народничество». И надо отдать должное автору книги, сумевшему найти правильное в основном решение поставленных вопросов и показать различие в отношении к народничеству Герцена и его соратника Огарева, глубже понявшего связь народников с новыми революционными силами России. Правда, автор не избежал при этом некоторой противоречивости в оценке сущности революционного народничества. «Историческое значение революционной проповеди Огарева определяется, однако, не его народническими теориями, а активной борьбой за свержение помещичьей власти, за полное уничтожение помещичьего землевладения», — пишет В. Путинцев (стр. 131). Такое противопоставление не только ведет к искаженному представлению о народнических взглядах Огарева, но и неправомерно само по себе.

Сейчас уже можно считать общепринятой оценку революционного народничества (при всей его теоретической слабости) как движения, в основном прогрессивного для своего времени. Огарев же, по словам Плеханова, «больше, нежели Герцен, имеет право называться родоначальником русского народничества». Невольная обмолвка В. Путинцева при правильной, повторяем, в целом постановке вопроса напоминает неверные, антиисторические утверждения о народничестве.

Выяснение этих важных особенностей деятельности Огарева, характеризующих его как выдающегося революционного борца, передового мыслителя, стоявшего на материалистических позициях, и поэта, отстаивавшего принципы реалистического искусства, дало возможность В. Путинцеву правильно определить место Огарева в историко-литературном процессе середины XIX века, показать роль, которую играло его творчество в истории русской поэзии.

В своих произведениях 30—40-х годов Огарев предвосхитил некоторые мотивы некрасовской поэзии. Тем легче воспринял он позднее могучее влияние поэта революционной демократии и тем органичнее вошли в его творчество идеалы Некрасова. Не теряя индивидуального поэтического голоса, он стал одним из самых видных поэтов некрасовской школы и не стесняемый рамками цензуры открыто выражал свои революционные взгляды. Начав свой творческий путь в период зарождения реалистической русской литературы, Огарев закончил его с мыслью о поистине народной литературе, о произведениях, написанных народным языком, понятных и близких народу. «Где они, поэты будущего, поэты России бессословной, России народной? — писал он в предисловии к сборнику «Русская потаенная литература XIX столетия». — Существуют ли теперь, или еще не родились? И откуда они выйдут — из среды ли барства, себя отрицающего, из среды ли чиновничества, себя отвергающего, или из среды народа, наследника всех сословий? Не знаю. Я знаю одно — что они будут!» В последний период творчества сам Огарев мечтал «дойти до слога, понятного вообще для простолюдина». В поисках новых литературных форм он обращался к фольклору, былинному стиху, раешнику.

Все это говорит о том, что Огарев шел в том же направлении, в каком развивалась поэзия Некрасова. Интересно, что уже в середине 50-х годов современники отмечали близость двух поэтов, считая Огарева возможным «двойником Некрасова». Время полностью подтвердило это предположение, высказанное в запрещенной цензурой статье А. И. Рыжова, написанной под заметным влиянием рецензии Чернышевского, предсказавшего, что Огареву «суждено занимать страницу в истории русской литературы». Рыжову, кстати говоря, принадлежит опубликованная в 1857 году в «Сыне отечества» статья о Тургеневе, в которой есть интересные суждения и об Огареве. Следовало упомянуть о них в книге, где даются довольно подробные библиографические сведения об Огареве.

lib.pushkinskijdom.ru

В книге Путинцева приводятся высказывания Герцена и Чернышевского, а также отзывы Дружинина и Боткина о творчестве Огарева. Однако как глубокие положительные оценки Чернышевского и восторженные похвалы Герцена, так и неодобрительные, часто неверные отзывы либеральной критики необходимо было конкретизировать на материале самих произведений поэта. Имеющиеся в книге отдельные замечания о художественной стороне стихотворений Огарева вряд ли могут удовлетворить читателя, желающего понять поэтическое своеобразие его творчества. Это, пожалуй, самый существенный упрек, который можно сделать В. Путинцеву, упрек, который должен быть учтен при переиздании этой в целом интересной и ценной книги.

В работе В. Путинцева собран и хорошо систематизирован биографический материал, впервые предстающий перед читателем в таком объеме. На основе новых архивных данных автор книги уточняет некоторые факты из жизни поэта. Так, например, уточнено время приезда Огарева в Петербург в 1842 году (7 января), указано на посещение им тогда же Герцена в Новгороде и т. д. Но изредка встречаются в книге досадные оплошности: не назван в тексте А. И. Рыжов — автор запрещенной цензурой статьи об Огареве и Некрасове, не подвергнут анализу лондонский сборник стихотворений Огарева (1858), который по сравнению со сборником 1856 года был дополнен новыми произведениями периода эмиграции, и т. д.

Однако эти мелкие погрешности не снижают ценности книги, в которой высокий научный уровень исследования сочетается с доступной широким кругам читателей формой изложения материала.

lib.pushkinskijdom.ru

О. КОСТЫЛЕВ

ВКЛАД В ЧЕХОВИАНУ

Таганрогский литературный музей А. П. Чехова, стремясь еще теснее связать пропаганду творчества писателя с разысканиями литературной науки, решил привлечь к разработке малоизученных и спорных проблем возможно более широкий круг специалистов. Этой цели должна отвечать серия сборников статей и материалов, к изданию которой приступил музей. Сама идея издания заслуживает горячего одобрения и, нет сомнений, будет практически поддержана историками литературы и научной молодежью.

Первый сборник статей и материалов из предполагаемой серии уже увидел свет. Он не свободен от недостатков: чувствуется поспешность в редактуре, книга испещрена опечатками, примечания в публикациях неоднородны. И все же есть все основания говорить о безусловной ценности этого опыта.

Сборник открывается статьей С. Д. Балухатого «Ранний Чехов». Это — глава из незавершенной монографии, в сокращенном варианте подготовленная к печати К. Д. Муратовой. Правомерно ли включение в книгу работы пятнадцатилетней давности? Не идет ли это вразрез с целевой направленностью сборника? На это мы должны сразу же ответить отрицательно. В годы между чеховскими юбилеями (1954—1960) литературоведение пополнилось монографиями, в той или иной мере освещающими творчество Чехова 80-х годов. Работа С. Д. Балухатого в этом ряду отнюдь не выглядит устаревшей. Напротив, в ней ощутима полемика «в кредит», и, надо сказать, в большинстве случаев истина оказывается не на стороне оппонентов С. Д. Балухатого.

Исследователь подробно останавливается на сотрудничестве писателя в «Осколках», «Петербургской газете», «Новом времени» и завершает обзор сборником «В сумерках». Вопреки традиции, С. Д. Балухатый отказывается от членения пути художника на «осколочный» и «нововременский» этапы и разворачивает синтетическую картину сложной эволюции. Тщательно прослеживая сущность поисков, зарождение и развитие сквозных тем, истоки идейно-жанрового многообразия чеховской юмористики, лирики, сатиры, литературовед тонко выявляет художественную специфику произведений писателя. Глубокий, насыщенный анализ ряда рассказов убедительно и ярко раскрывает те особые, оригинальные, сугубо чеховские законы творчества, опираясь на которые он довел до совершенства жанр новеллы с ее предельно емким содержанием и чеканной формой. Движение прозаика к зрелости предстает перед читателем не в виде набившей оскомину модели преодоления «лейкинщины» и «суворинщины», а как обретение гармонического единства: социального, бытового и психологического.

Неизменно содержательны наблюдения, касающиеся сюжетно-композиционных и стилистических средств, методов типизации, экспрессивно-лексических особенностей, техники пейзажной живописи. Ученый объясняет выбор художником красок не только жанровым своеобразием рассказов, но и эволюционировавшим мировоззрением автора, влиянием на него литературной и общественной среды. Исследователь воссоздает неповторимый колорит ранней прозы, тонко нюансирует штрихи артистической манеры Чехова во всей ее самобытной индивидуальности. В этом отношении работа С. Д. Балухатого превосходит книгу В. В. Голубкова о мастерстве Чехова-рассказчика.[1]

Интересны в исследовании также мысли о генезисе чеховской сатиры. Обращаясь к таким, казалось бы, учтенным источникам, как наследие Гоголя и Щедрина, историк черпает новые и новые аналогии, подтверждая преемственность традиций в сатирическом творчестве литератора.

Следует отметить, что в работах о творчестве Чехова наметилась тенденция гримировать писателя «под Горького», забывая об особенностях его мировоззрения.

А. П. Чехов. Сборник статей и материалов под редакцией Л. П. Громова и И. В. Федорова. Ростовское книжное издательство, Ростов-на-Дону, 1959.

[1] В. В. Голубков. Мастерство А. П. Чехова. Учпедгиз, М., 1958.

lib.pushkinskijdom.ru

«Сознательно подчеркивая свою беспартийность, свое желание быть „свободным художником и только", — пишет автор одной из новейших монографий, — Чехов, по сути дела, отстаивал свое стремление следовать не лживой или невежественной доктрине, а подлинной правде жизни, не искаженной предвзятой идеей»; «подобная позиция была, несомненно, прогрессивной».[2] «... Творчество Чехова восьмидесятых годов, — не говоря уже о девяностых! — характеризуется прогрессивным мировоззрением», — доказывает другой автор. «В своем творчестве он (Чехов, — *О. К.*) стоял на много голов выше всех легальных политических группировок своего времени».[3] «Не поднявшись до революционного мировоззрения, — солидаризуется с ним третий, — он, тем не менее, стал выше всего того, что представляли собой легальные политические лагери его времени».[4] Право, так и подмывает предложить авторам чеховианы сыграть в «угадайку»: любопытно, всякий ли отличит в едином потоке принадлежащие лично ему слова? Напрягая силы для обоснования гениальности классика, у которого все сплошь прогрессивно, потому что он классик, многие исследователи творчества Чехова невольно замыкают свою мысль в заколдованный круг.

Чехов по-настоящему велик, его творчество горячо любимо народом, но как раз потому оно и должно освещаться всесторонне, без адвокатизма. Чехов был поистине крупнейшей звездой отечественной литературы. Но насколько ярче был бы свет этой звезды, обладай Чехов мировоззрением Щедрина или Горького. Нам возразят, что подобные гипотезы несуразны, что это не предмет науки — домысливать. Совершенно верно. Однако из этого же вытекает и прямая задача литературоведения: показать, что, несмотря на идейную незрелость молодого Чехова, лучшие его произведения своим объективным смыслом помогали бороться с царящим злом, звали к иной, достойной человека жизни. Чехов велик не потому, что он декларировал аполитизм и беспартийность, не потому, что стоял «над схваткой», а потому, что даже при наличии существенных изъянов в своем мировоззрении сумел создать шедевры мирового масштаба.

Исключительное чувство меры и такта обнаруживает С. Д. Балухатый в осмыслении взаимозависимости творческих достижений писателя и степени прогрессивности его мировоззрения. В его истолковании Чехов — гениальный мастер, весь пафос творчества которого — непримиримое разоблачение мерзостей, ненормальностей жизни. «Но осуждая эту действительность, — указывает литературовед, — Чехов не выступает с какими-либо общими мировоззренческими... суждениями» (стр. 61).

Отсутствие предвзятости, строго научная объективность обеспечили ученому глубокое постижение сути чеховских рассказов. Порой идея произведения передается им одной фразой, несколькими словами, но слова эти свидетельствуют о новом прочтении. По-своему видит исследователь смысл рассказа «Казак», издавна и безосновательно соединенного в литературоведении с толстовством. Лаконично определяет он коллизию рассказа «Враги», где герои «эгоистичны, жестки, несправедливы друг к другу» (стр. 92), и тем приближает читателя к идее, вложенной в сюжет автором. Эта новая трактовка «Врагов», как и многое другое в работе, — результат необычайно вдумчивого изучения раннего Чехова, следствие предельно точного понимания чеховского мироощущения.

Труд С. Д. Балухатого, несмотря на мизерный тираж сборника, сразу же войдет в научный оборот. Хочется выразить пожелание, чтобы увидели свет и другие главы этой интересной монографии.

Автор статьи «Чехов и „артель" восьмидесятников» Л. Громов уже обращался к этой малоизученной теме в своей книге.[5] В статье круг наблюдений расширен, аспект анализа изменен. Автор обстоятельно повествует о характере личных взаимоотношений Чехова с И. Щегловым, И. Потапенко, А. Бежецким, И. Ясинским, В. Бибиковым, приводит многие высказывания, цитаты из писем, проясняющие взгляды Антона Павловича на творчество современников-беллетристов.

Удачен и сделанный Л. Громовым обзор творчества поименованных писателей. Но обещанное в заголовке «и» осталось в значительной степени нереализованным. Читатель вправе был ожидать исследования о роли Чехова в развитии прозы 80-х годов, о месте его произведений в литературном процессе. Между тем о Чехове говорится само собой, об «артели» — тоже. Автор, правда, указывает на отдельные аналогии, реминисценции, но они не всегда убедительны, а подчас стереотипны. «Бежецкому не хватало „грации" Чехова, „музыкальности" чеховского

---

[2] Г. Бердников. Чехов-драматург. Изд. «Искусство», Л.—М., 1957, стр. 21.
[3] В. Ермилов. А. П. Чехов. «Советский писатель», М., 1954, стр. 188.
[4] З. С. Мелких. А. П. Чехов. Минск, 1954, стр. 17.
[5] Л. Громов. Реализм А. П. Чехова второй половины 80-х годов. Ростовское книжное издательство, Ростов-на-Дону, 1958.

lib.pushkinskijdom.ru

стиля» (стр. 143), — такова, к примеру, итоговая мысль о литературной взаимосвязи писателей. Идет ли речь о Потапенко — следует резюме: «Как это далеко от манеры Чехова, умевшего лаконичными средствами показать сущность жизненных явлений и характеров!» (стр. 138). О Ясинском: «Как этот пейзаж далек от классически простых и в то же время подлинно красивых описаний природы у автора „Степи"!» (стр. 147). Таксй декламацией иногда подменяется анализ своеобразия манеры художников. Или вот еще: «Бежецкий, ассимилировавший опыт автора „Каштанки", показал себя наблюдательным и остроумным писателем-собаколюбом (?). И все же (!), в сравнении с „Каштанкой", „Собачья война" — литературный пустячок» (стр. 143)...

Как уже отмечалось, обзор произведений писателей «артели» удачен, однако полемика возможна и здесь. Л. Громов, например, рассказывает в дифирамбическом тоне о Щеглове, ориентируясь на выборочные отзывы Чехова. Действительно, Чехов сравнивал Щеглова с Короленко и Помяловским. Но ведь у него есть и другие, весьма нелестные оценки этого литератора.[6] Основываясь на деликатных высказываниях Антона Павловича, исследователь установил «генетическую связь очерков Щеглова с „физиологическими" очерками 40-х годов, в частности с „Физиологией Петербурга", изданной Некрасовым» (стр. 115). Конечно, кое-какие натуралистические подробности «Петербургской идиллии» вызывают ассоциации с очерком Е. П. Гребенки «Петербургская сторона», но вряд ли восходят именно к нему. Подобные детали характерны и для произведений М. Альбова, К. Баранцевича. Что же касается «минеральных» анекдотов Щеглова, вроде «В горах Кавказа», то их непосредственный предтеча, на наш взгляд, — пововременские романы-фельетоны В. Буренина «Роман в Кисловодске», «Мертвая нога» и т. п.

Несколько односторонне истолковано в статье творчество Ясинского и Бибикова. Ясинский обрисован лишь как автор экзотических, пикантно-эротических или антинигилистических поделок, ближайший предшественник Арцыбашева, Вербицкой и других декадентов. «Любил Ясинский описывать „зной непосредственной страсти"!» (стр. 149) — сообщает в заключение Л. Громов. Однако же у Ясинского 80-х годов были и такие вещи, как «Бунт Ивана Иваныча», «Всходы», «Искра божия», «Личное счастье», «Начистоту», «Ночь», «Греза», «Две подруги», «Далила», «Проводы», являвшиеся известным вкладом в демократическую литературу. Об этом следовало сказать читателю.

Весьма облегченно представлен Виктор Бибиков — литератор, сбитый с пути порнографическим поветрием. Л. Громов рассматривает благопристойные и не столь характерные для писателя произведения «Дуэль», «Детп», но ни словом не упоминает о таком образчике декаданса, как «Мученики». Уместно было бы в статье охарактеризовать творчество и К. Баранцевича.[7]

Полемически заострена статья Е. Сахаровой «„Черный монах" А. П. Чехова и „Ошибка" М. Горького». «Черный монах» уже много лет служит предметом литературоведческих разногласий. Автор исследования в процессе анализа примыкает к концепции Г. А. Бялого и дает оригинальное и развернутое толкование этой повести. Е. Сахарова в отличие от своих предшественников находит в произведении не только проблему смысла жизни, решенную с позиций демократического гуманизма, но и специфически чеховские поиски «нормы», общественного идеала; не только улавливает мечту о счастье, но и отыскивает раздумья о праве на него. Свои наблюдения исследовательница веско подкрепляет анализом рассказа Горького «Ошибка» и в итоге приходит к правильному выводу об идейной близости рассматриваемых произведений, славивших красоту подвига во имя отрицания враждебных обстоятельств. Лаконичная, логически прозрачная работа Е. Сахаровой порадует читателя.

Проблема литературных ассоциаций занимает и Э. Полоцкую, автора статьи «Первая повесть А. П. Чехова об интеллигенции». Она прослеживает связь «Скучной истории» с рассказом Горького «О беспокойной книге», видя в этих произведениях творческий спор. Построения Э. Полоцкой, однако, легко уязвимы. Литературовед словно не замечает разницы в авторских заданиях, в сущности созданных ими образов и силится подогнать анализ к доказательству контрастности мировоззрения Чехова и Горького. Разумеется, эту задачу можно выполнить на любом материале, в том числе и на избранном. Но попытка выявить творческое своеобразие, социальные темпераменты писателей в статье осуществляется несколько прямолинейно и упрощенно.

---

[6] См., например, письмо к А. С. Суворину от 5 февраля 1893 года.

[7] Это необходимо не только потому, что Чехов неоднократно писал о К. Баранцевиче. Интересна околонародническая тематика ранних рассказов беллетриста. Такие вещи, как «Померанцы», «Дебют», «Забытое письмо» несомненно сродни чеховским. Небезынтересные выводы открываются при сопоставлении «Новой дачи» и «Моей жизни» с романом Баранцевича «Чужак». А рассказ «Наша улица» давно ждет внимания горьковедов.

lib.pushkinskijdom.ru

Несмотря на указанные недостатки, работа Э. Полоцкой заслуживает внимания, особенно в той части, где исследуется композиционный строй повести «Скучная история».

В сборнике помещена большая статья М. Семановой «Чехов и Глеб Успенский». Существенная проблема связи творчества Чехова с демократической литературой еще чрезвычайно далека от разрешения. Исследование М. Семановой — нужный шаг на этом пути.

Читатель убеждается, какую видную роль сыграл Успенский в развитии Чехова, чувствует тонко переданные автором черты сходства и отличия в восприятии художниками жизненных явлений. Глубокий сопоставительный идейно-художественный анализ произведений Гаршинского сборника; «Писем с дороги» и «Из сибири», «Остров Сахалин»; рассказов о крестьянстве является, по существу, интересным экскурсом в наследие обоих писателей. Вовлекая в орбиту исследования ряд рассказов и очерков, литературовед свежо оценивает мастерство и мировоззрение изучаемых беллетристов.

Автор правильно отмечает противоречивость идейно-творческой позиции Успенского, объективно показывает, что именно сближало, а что отталкивало, отграничивало его от идеологии народничества. Так же справедливы многочисленные подчеркивания самостоятельности путей Чехова. Но в скрещении этих тем явственно сквозит противопоставление Чехова литературному народничеству вообще. Быть может, во избежание такого впечатления следовало как-то раздвинуть рамки анализа, дополнить его ссылками на соответствующие произведения Н. Е. Каронина-Петропавловского, С. М. Степняка-Кравчинского, Г. А. Мачтета и других писателей, а кстати и рассеять ходячее мнение о некоем окостеневшем единстве литературного народничества. Народническая литература по-прежнему ждет заслуженного внимания и справедливой научной оценки. Традиционный, но неверный взгляд на народническую литературу и критику порой приводит исследовательницу к ошибкам.

Исходя из канонизированного убеждения, будто народникам было недоступно понимание творчества Чехова, М. Семанова совершенно произвольно истолковывает статью А. М. Скабичевского «Мужик в русской беллетристике». Она протестует против предостережения критика «от приписывания ему (Чехову, — *О. К.*) роли „первооткрывателя“ в изображении народной жизни» (стр. 209), ставит под сомнение вывод Скабичевского, что «у нас не было идеализации мужика». Позволим себе процитировать, что в действительности писал по этому поводу Скабичевский: «...люди, воображающие, что до Чехова все писатели, изображавшие деревенскую жизнь, обязательно идеализировали народ и что только с появлением его „Мужиков“ начинается реальное, правдивое изображение его, очевидно, не читали всех прежних беллетристов-народников и не имеют о них никакого понятия. Они рассуждают чисто a priori, строя такого рода умозаключение: народникам свойственно идеализировать народ. Поэтому, раз беллетрист является народником... его и читать нечего, так как наверно вперед можно сказать, что народ изображается у него в идеализированном виде».[8]

Не права М. Семанова в запоздалой полемике со Скабичевским: Чехов и впрямь был не «первооткрывателем», а талантливым продолжателем своих предшественников, бытописателей народной жизни; не он положил начало лишенному пасторально-идиллической слащавости изображению мужика — впервые суровую правду о нем сказали народники. А. И. Богданович, высоко ценивший и глубоко понимавший заслуги Чехова, находил в очерках Каронина «такие перлы из народной жизни, пред которыми рассказ Чехова («Мужики», — *О. К.*) — просто бледная картинка».[9] «...После тех картин деревенского разорения и убожества, — справедливо считал В. П. Кранихфельд, — которые даны были в произведениях Гл. Успенского, Щедрина и Каронина, деревня Чехова едва ли могла бы кого-нибудь удивить».[10]

М. Семанова утверждает, что, по разумению Скабичевского, марксисты отрицают деревенский уклад, «предоставив его „на жертву фатально-неизбежных, якобы экономических процессов“» (стр. 208). Закавыченное — слова Скабичевского, но ведь сказаны они вовсе не о марксистах, а о Каронине, которого критик именовал «ультранародником».[11] Как это ни парадоксально, Скабичевский в упоминаемой статье во многом предвосхитил выводы опровергающей его М. Семановой. Однако критик не отделял искания Успенского от магистральных путей развития народнической мысли. М. Семанова же искусственно расщепила мировоззрение Успенского: все прогрессивное, очищенное от народнических примесей она возвела

---

[8] «Русская мысль», 1899, № 5, стр. 120.
[9] «Мир божий», 1898, № 11, стр. 11.
[10] Вл. П. Кранихфельд. В мире идей и образов, т. I. СПб., 1911, стр. 61.
[11] «Русская мысль», 1899, № 5, стр. 106.

lib.pushkinskijdom.ru

в абсолют и наследником его представила Чехова; все неугодное — объявила народнической ересью, для Чехова неприемлемой, но в то же время характерной для всех представителей литературного лагеря, возглавленного Глебом Успенским.

Мы не случайно остановились на бесцеремонном обращении с критиками-народниками. В литературе о Чехове общим местом стали филиппики по адресу дооктябрьских исследователей. Бесспорно, что с высоты десятилетий проще и удобнее понимать творчество всякого писателя; естественно, что современники Чехова, не обладавшие к тому же мировоззрением нынешних ученых, не могли столь гибко и целостно оценить идейное содержание его творений. Это нужно учитывать. Однако нивелирование критики 80-х годов, недифференцированный взгляд на ее представителей совершенно неправомерны. «В восьмидесятые годы в критике, — пишет, например, М. Елизарова, — подвизались буренины, протопоповы, скабичевские, михневичи и им подобные».[12] Кому же подобные, если названные критики далеко не сходны? При всей своей ограниченности те же Протопопов и Скабичевский заслуживают, чтобы их имена вспоминались хотя бы с соблюдением общепринятых правил орфографии. А ведь в статье С. Д. Балухатого (стр. 38—48) замечательно показано, как чутко и прозорливо был оценен молодой Чехов современниками, в том числе народниками. Да и М. Семанова в первой части своей статьи отмечает, что и в 80-е, и в 90-е годы Н. К. Михайловский боролся не против, а за Чехова. Жаль, что исследовательнице не удалось до конца огрешиться от стандарта.

Допущены в сборнике и другие натяжки аналогичного порядка. Так, Л. Громов, о статье которого уже говорилось выше, решив порезче прочертить межу, отсечь Чехова от писателей «артели», призвал в «союзники» Н. В. Шелгунова. «Н. Шелгунов... выступал против „молодых беллетристов", прославлявших политического обывателя, мещанина» (стр. 95). Обратимся к Шелгунову: «...собака съела котят, церковного старосту обманули воры, трусливый лесник не вышел из своей хаты на крики о помощи, — вот темы для художественного творчества молодых беллетристов... Уж будто бы вся Россия до того опорожнилась, что для мыслящего человека в ней нет ничего, что хотелось бы ему понять и объяснить?» [13] Так Шелгунов «выступал против» «молодых беллетристов», но иллюстрировал свое неодобрение, между прочим, как нетрудно угадать, рассказами «Событие», «Недоброе дело», «Беспокойный гость» Чехова.

Хотелось бы надеяться, что в последующих сборниках читатели не встретятся с фактами подобного рода.

В заключение остается еще раз приветствовать почин Музея А. П. Чехова и выразить уверенность, что изданный им сборник положит начало ряду новых интересных работ о писателе.

[12] М. Елизарова. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века. Гослитиздат, М., 1958, стр. 76.

[13] «Русская мысль», 1888, № 7, стр. 112.

lib.pushkinskijdom.ru

С. КОЗЛОВ

НОВАЯ КНИГА О БАЖОВЕ

О творчестве П. П. Бажова существует обширная критическая литература. Однако научное изучение литературного наследия этого самобытного художника слова только еще начинается. На пути к такому изучению стоит новая работа М. Батина «Павел Петрович Бажов», выпущенная в 1959 году Свердловским книжным издательством.[1] В сущности, это первое исследование, в котором с большой полнотой и разносторонностью охарактеризовано творческое наследие самобытного писателя.

В основу рецензируемой книги положена опубликованная в 1953 году монография того же автора «Творчество П. П. Бажова». Однако мы имеем дело не с обычным переизданием и даже не просто с переработанным изданием уже известной читателю книги, а с новым исследованием. В книге «Павел Петрович Бажов» содержатся новые главы: «Детство и годы ученья. Служба», «В „Крестьянской газете"», «Очерки о коллективизации», «Дед Слышко», «Повести о детстве», «Литературные взгляды Бажова», «П. П. Бажов в критике». Эти главы значительно расширяют и уточняют наши представления о жизненном и творческом пути писателя. Но и те главы, которые содержались в первой книге, тоже основательно переработаны автором. М. Батин ведет исследование на новом, мало известном или совсем неизвестном материале. К анализу привлечены многочисленные данные из истории Уральского края, фольклорные произведения, новые факты из биографии писателя и деятельности творческих организаций Урала. Впервые исследуются записи из дневника Бажова о встречах с писателями И. Эренбургом и Л. Сейфуллиной, заметка «О людях теневой стороны», записные книжки. Все это помогло автору глубже проникнуть в творческую лабораторию писателя, точнее определить своеобразие его художественного метода.

В биографических главах собран, систематизирован и тщательно прокомментирован обширный фактический материал о своеобразии жизненного пути писателя, формировавшегося в условиях дореволюционной России под влиянием «всего рабочего уклада того времени». Будущий писатель, испытавший на собственном опыте все ужасы капиталистического мира, калечащего человеческую личность, после Великой Октябрьской социалистической революции, естественно, оказался в рядах борцов за утверждение новых, социалистических начал.

В главе «Литературные взгляды Бажова» рассматриваются высказывания Бажова, касающиеся проблем социалистического реализма и классического художественного наследства. Бажов не был теоретиком, но его мысли о связи литературы и искусства с жизнью и борьбой народа, о партийности искусства и свободе творчества, о писательском труде показывают, что эстетические взгляды писателя основывались на глубоком понимании правды и всепобеждающей силы нового мира, огромной роли социалистического искусства в борьбе за преобразование жизни, за воспитание нового человека. Ему органически была чужда фальшь в искусстве, в какие бы одежды она ни рядилась. Негодующие строки Бажова о «писателях теневой стороны» глубоко созвучны той борьбе, которая велась и ведется советской литературной общественностью против очернителей советской действительности.

Коммунистическая убежденность Бажова составляла главное в его духовном облике, определяла его нравственные понятия, общественный смысл всего написанного им, идейную и эмоциональную сущность его произведений. Это хорошо показал исследователь на конкретном анализе творчества писателя.

До сих пор в исследовательской литературе не уделялось должного внимания раннему творчеству Бажова. Книга М. Батина существенно восполняет этот пробел. В ней с достаточной полнотой анализируется наиболее значительное из созданного писателем в 20-е и первую половину 30-х годов — очерки «Уральские были», «Пять ступеней коллективизации», повести «Потерянная полоса», «Через межу», историко-революционные работы и публицистика. Все это убедительно свидетельствует о стремлении писателя помочь народу в его благородной и нелегкой борьбе за преобразование жизни.

[1] Ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

Не переоценивая художественных достоинств произведений раннего Бажова, автор выявляет в них то, что представляется наиболее важным для понимания истоков его зрелого мастерства. Так, он показывает умение писателя глубоко проникать в социальный смысл описываемых явлений и событий, добиваться фактической достоверности, что и обусловило большую типизирующую силу его произведений, в частности очерков «Уральские были».

Исследователь отмечает, что уже в ранний период заметно стремление Бажова использовать при создании своих произведений фольклор. При этом писатель подходил к фольклору не с позиций пресловутой теории «единого потока», а ясно понимал, что в различных пластах фольклора выражены интересы различных общественных слоев.

В главах книги М. Батина, характеризующих раннее творчество Бажова, немало интересных страниц посвящено раскрытию растущего мастерства писателя в построении сюжета, использовании речевых богатств народного языка. Вершиной раннего творчества Бажова исследователь справедливо считает повесть «Через межу» (1934) — первое из произведений писателя, «где характеры даны в развитии» (стр. 87).

Основная часть рецензируемой книги посвящена рассмотрению главного в творчестве Бажова — его сказов. В открывающем главу «Первые сказы. Литература или фольклор?» сжатом очерке литературного движения первой половины 30-х годов М. Батин устанавливает, что обращение Бажова к фольклору является свидетельством более широкого интереса писателя к истории нашего народа в связи с ростом национального самосознания и культуры социалистических наций и вместе с тем одной из форм решения проблемы народности в советской литературе. Появление сказов Бажова столь же закономерно, как и рождение в литературе тех лет романов «Разин Степан» А. Чапыгина, «Емельян Пугачев» В. Шишкова, «Петр I» А. Толстого.

Все сказы автор делит на три цикла — довоенный («Малахитовая шкатулка»), периода Великой Отечественной войны и цикл послевоенных сказов («Золотые дайки», «Васина гора», «Старых гор подаренье», «Не та цапля» и др.). Объединяемые единством идейно-эстетических принципов, эти циклы свидетельствуют об эволюции творчества Бажова в сторону создания произведений, непосредственно отражающих советскую действительность.

Основу народности сказов Бажова исследователь справедливо видит в понимании писателем истории родины как истории трудового народа, в глубоком проникновении в народную психологию и народную эстетику. Сказы Бажова выросли на почве рабочего фольклора Урала — одного из давних промышленных центров страны. Вполне оправданным поэтому является то большое внимание, которое автор уделяет вопросам, связанным с выяснением характерных для творческого метода Бажова путей и форм использования народного устно-поэтического творчества.

Бажов пристально изучал документы и книги по истории Уральского края и пришел к выводу о достоверности многих фольклорных свидетельств. «История горного дела, — говорил он на научной конференции в 1948 году, — отражается не только в документах, но и в преданиях, и рассказах — в том, что называется фольклором» (стр. 127). Поэтому нередко за фольклорными мотивами и образами перед писателем вставали конкретные события и реальные прототипы персонажей — смелые открыватели новых земель и новых природных богатств, прославленные мастера прошлого. «Если рассказываю об Иванке-Крылатке, — писал, например, Бажов одному из своих корреспондентов, — так в действительности был Иван Бушуев, замечательные работы которого и сейчас можно видеть в Оружейной палате» (стр. 99).

Фольклорные сюжеты и образы Бажов как бы сверяет с фактами из истории пролетарского труда, истории рабочего класса на Урале. Это помогало художнику создавать произведения большой впечатляющей силы, произведения, глубочайшими корнями уходящие в толщу народной жизни.

Наряду с вопросами об исторической основе сказов Бажова много внимания исследователь уделяет проблеме фантастики. Сказочная фантастика Бажова народна в своих основах, она является одной из форм познания реальной действительности и ее противоречий.

В главе «Тайная сила» автором сделаны интересные наблюдения над природой мотивов и образов, взятых Бажовым из «рабочей демонологии». Фантастические персонажи сказов неизменно выступают в качестве одного из средств защиты рабочего человека от «двуногих врагов».

С большим интересом читаются страницы, где приводятся любопытные высказывания старых уральских рабочих о Змеевках, о Полозе, о «тайной силе». Предания старых рабочих помогли исследователю найти реальную основу ряда бажовских сказов и фантастических образов, раскрыть реалистичность фантастики, показать трансформацию фольклорных произведений в творчестве писателя.

lib.pushkinskijdom.ru

Исследователь подчеркивает, что Бажов бережно относился к первоисточнику — фольклорным произведениям, которые он слышал в юности от сказителя Хмелинина. Но он не просто восстанавливал по памяти, а творчески воссоздавал их, и его рассказы поэтому «представляют такой сплав личного творчества с фольклорными элементами, что до конца разграничить в них то и другое невозможно» (стр. 202). Сопоставление черновых рукописей с окончательными текстами сказов убедило исследователя в том, что хотя все сказы Бажова и строятся на фольклорных источниках, значение этих источников нельзя преувеличивать. «Вдумчивая и трудная разработка образов, — пишет М. Батин, — тщательная выверка их с точки зрения социально-психологической достоверности, умная, яркая их психологическая и портретная индивидуализация, поиски наиболее убедительных и впечатляющих композиционных решений, кропотливая работа над языком — так создавались сказы» (стр. 202).

В сказах Бажова выражен целостный взгляд на жизнь и на труд русского рабочего человека в прошлом, показана преемственная связь судеб людей разных поколений рабочего класса. М. Батин подчеркивает, что уже в первой книге писателя — очерках «Уральские были» (1924) — отчетливо проявляется новый подход к изучению прошлого родного народа и к изображению его в литературе. Ценность очерков исследователь видит не только в знании жизни рабочих дореволюционного Урала, их психологии, конкретных условий труда, отрицательных явлений в старом рабочем быту, порожденных социальным угнетением. Это хорошо знали и об этом писали Д. Н. Мамин-Сибиряк, Ф. М. Решетников. «Автора „Уральских былей", — пишет М. Батин, — захватило другое, важнейшее: яркая талантливость русского рабочего человека, неугасимая даже в условиях страшного социального бытия, неистребимая ненависть его к эксплуататорам, протест против порабощения и гнета» (стр. 38).

Целеустремленный анализ произведений писателя позволил М. Батину сделать ряд свежих, интересных обобщений. При этом он тщательно учитывает и отмечает достижения других исследователей, обращавшихся к творчеству Бажова, а там, где это необходимо, полемизирует с ними. Все это помогло автору дать наиболее полное представление об идейно-художественных принципах и ценности созданного художником.

Тема народного труда — главная в сказовом творчестве Бажова, с ней связаны и ею определяются эстетические и общественные идеалы писателя. Уже в первых сказах, отмечает исследователь, Бажов глубоко вскрыл противоречивую сущность каторжного труда в прошлом.

С другой стороны, Бажов показал величие, облагораживающую силу труда и красоту простого человека, нарисовав целую галерею образов, ставших близкими советскому человеку. Здесь и одержимые страстью творчества мастера Данила и Митя, и человек с «живинкой в деле» Тимоха Малоручко, и многие другие.

Достоинство работы М. Батина состоит также в четком определении основного критерия в оценке писателем героев своих сказов. «Главным „водоразделом" в группировке персонажей, — пишет М. Батин, — является отношение их к труду и собственности» (стр. 132). Положительные персонажи в сказах отнюдь не отвлеченно «хороши». Их положительный потенциал выясняется прежде всего в сопоставлении и в столкновении с плохими людьми. Наполнение понятий «хороший» и «плохой» конкретным содержанием осуществляется в общественном поведении героев, в их отношении к труду на благо народа.

В сказах Бажова ярко показаны черты русского национального характера в их наиболее концентрированном выражении — в образах представителей разных поколений самого передового класса русского общества — рабочего класса. Свое высшее выражение эти черты нашли в образе В. И. Ленина, сказы о котором писатель создавал в годы суровых испытаний для нашей родины и которые выражали глубокую веру советского народа в непобедимость нашего правого дела.

Анализируя сказы в неразрывном единстве их содержания и формы, автор отмечает глубокое проникновение писателя в народную образность и вместе с тем уменье воссоздать ее по-своему, в неповторимой «бажовской» манере. Это относится не только к психологическим характеристикам героев, приемам романтизации и сатиры, но и к созданию образа рассказчика — деда Слышко, с именем которого связан целый цикл сказов. М. Батин показывает кропотливую настойчивую работу Бажова над изобразительными средствами и языком своих произведений. Особенно ценны и оригинальны наблюдения и выводы исследователя, сделанные на основе изучения записных книжек писателя, о работе последнего над именами и прозвищами героев, над названиями и концовками сказов, а также о своеобразной интонации речи, богатстве и красоте языка Бажова.

В работах некоторых советских литературоведов порой наблюдается стремление «выпрямить» творческий путь писателя. М. Батину удалось избегнуть этого порока. Он говорит о трудности развития Бажова, не соглашается с его отдельными публицистическими выступлениями (рецензия на очерк С. Шмакова «В ненастную

lib.pushkinskijdom.ru

осень»), отмечает слабость некоторых сказов («Золотоцветень горы» и др.). Но дело не только в регистрации подобного рода фактов, а и в том, что исследователь умеет и верно их объяснить.

Сказы Бажова о прошлом глубоко созвучны нашей современности. Они помогают советскому человеку понять прошлое, учат дорожить настоящим и работать во имя будущего. «Произведения Бажова, — пишет М. Батин, — это напутствие молодому поколению, призыв к нему: неустанно и смело идти вперед, учась на опыте повседневной борьбы и труда народа, на опыте его истории, неустанно работать, отдать все силы, всю жизнь Родине, великому делу коммунизма» (стр. 291).

Разумеется, книга «Павел Петрович Бажов» не лишена ряда недостатков. Жанр исследования обязывал М. Батина рассмотреть основные вопросы, связанные с характеристикой эволюции творчества Бажова, на самом обширном материале. Но чрезмерное стремление автора во что бы то ни стало рассмотреть как можно большее число произведений не всегда вызывается необходимостью и порой приводит к дробности анализа и повторениям. Одним из серьезных упущений исследователя является отсутствие надлежащего внимания к проблеме творческой зависимости Бажова от определенных традиций русской классической литературы (например, от Н. С. Лескова).

Следует отметить также нечеткость и неточность отдельных формулировок, имеющих принципиальное значение. Так, на стр. 50 автор пишет: «Основа языка Бажова на протяжении всей его писательской деятельности литературная. Однако его сказовая речь имеет очевидные отклонения от литературной нормы», а на стр. 234 читаем: «Язык всех сказов Бажова в основе своей является общенациональным разговорным языком». Как видим, один и тот же вопрос трактуется по-разному, и в последнем случае, на наш взгляд, просто неверно.

Хотелось бы в таком большом труде, как работа М. Батина, видеть характеристику разносторонней общественной деятельности П. П. Бажова, в частности его работы как депутата Верховного Совета. Но и в настоящем виде книга М. Батина заслуживает внимания широкой научной и литературной общественности и несомненно окажет большую пользу читателю, обращающемуся к творчеству Бажова.

lib.pushkinskijdom.ru

К. РОВДА

ЧЕТЫРЕ ВСТРЕЧИ С РУССКИМ РЕАЛИЗМОМ

В сборнике, изданном под таким заголовком Чехословацкой Академией наук, напечатаны четыре исследования молодых чешских ученых о взаимосвязах русской и чешской литератур в XIX веке: «Переводы с русского в „Чешской пчеле“» (Л. Задражил), «Гоголь в чешской литературе сороковых и пятидесятых годов» (И. Таборская), «Некрасов и некоторые вопросы чешской поэзии в шестидесятых годах» (Е. Германова) и «А. П. Чехов в чешском театре» (И. Сва́тонёва).

За последние десять-пятнадцать лет появилось немало статей о русской литературе за рубежом, написанных поверхностно и по известному шаблону: сообщаются сведения о переводах, приводятся отклики, даются примеры из произведений, на которых отразилось влияние русской литературы, и т. п. Тут же подчеркивается, что влияние это носит творческий характер и нисколько не лишает оригинальности писателя, испытавшего влияние. Статья напечатана, прочитана и... забыта, так как похожа на десятки других.

Лучшие работы этого сборника не принадлежат к разряду подобных статей. Они вызваны к жизни насущной необходимостью осветить доселе остававшиеся в тени участки историко-литературного развития, продиктованы горячей заинтересованностью в выяснении путей, какими развивалось сотрудничество двух братских народов в области культуры, и являются плодом большого и кропотливого труда над огромным материалом двух литератур, глубоко продуманным и прочувствованным.

Характерной чертой этого ценного сборника является творческий подход к теме исследования, стремление избежать шаблона и смелость в подходе к решению острых проблем, возникавших в ходе исследования. Поэтому чтение этой книги по-настоящему волнует, наводит на размышления, порою вызывает на спор, но не оставляет вас равнодушным. Естественен интерес к этой книге и поставленным в ней проблемам со стороны участников организованной Институтом мировой литературы им. А. М. Горького дискуссии о взаимосвязах и взаимодействии национальных литератур, которая проходила в Москве 11—15 января 1960 года.

В прошлом многие исследователи чешской литературы в поисках взаимосвязей предвзято ориентировались на Запад, игнорируя животворные связи чешских писателей со славянскими литературами, в особенности с русской. Это отрицательно сказывалось на разработке вопросов развития чешской литературы, лишало возможности более глубоко понять ее национальное своеобразие и определить ее место в хоре голосов мировой литературы. Разумеется, была бы ошибочной и противоположная односторонность, подчеркивание связей лишь с русской литературой в ущерб другим.

Проблема воздействия русской литературы на чешских писателей рассматривается в сборнике не изолированно, а как часть большой и сложной проблемы становления критического реализма в Чехии. Так, например, И. Таборская и Е. Германова в своих статьях, интересных не только в историко-литературном плане, но и в методологическом отношении, не ограничиваются простой регистрацией и оценкой переводов Гоголя и Некрасова и откликов на их произведения. Воздействие этих писателей на чешскую литературную среду рассматривается здесь как сложный, длительный, исполненный противоречий процесс усвоения творчества иноземных писателей, определяемых чешским общественным и литературным развитием. «Это, — пишет И. Таборская, — диалектический процесс двух активных и развивающихся составных частей, которые надо рассматривать в их взаимных отношениях, чтобы по крайней мере хоть частично постигнуть сложность этого явления» (стр. 82).

Процесс взаимодействия чешской и русской литератур в XIX веке, как показано в сборнике, является куда более сложным и противоречивым, чем можно себе

Čtvero setkání s ruským realismem. Příspěvky k dějinám rusko-českých literárních vztahů. Eva Hermanová. Ilja Svatoňová, Jiřina Táborská, Ladislav Zadražil. Nakladatelství Československé Akademie ved, Praha, 1958, 354 str.

lib.pushkinskijdom.ru

представить на первый взгляд. Достаточно сказать, что прогрессивный журнал «Чешская пчела» (1834—1835), возглавлявшийся тогда одним из основоположников новой чешской литературы Ф. Л. Челяковским, печатал на своих страницах прежде всего переводы повестей О. Сенковского и Ф. Булгарина, рядом с повестями О. Сомова, и не печатал прозы А. Пушкина и Н. Гоголя, хотя она была доступна для перевода.

Как это ни странно, реакционер Ф. Булгарин пользовался в Чехии в 30—40-х годах XIX века большой популярностью среди молодежи, причем его считали демократическим писателем, противостоящим дворянской литературе. В этом плане воспринимался и роман «Иван Выжигин». И дело тут не только в том, что для перевода в «Чешской пчеле» отбирались наименее реакционные его произведения. И. Таборская и Л. Задражил видят причины подобного явления прежде всего в различии русского и чешского исторического и историко-литературного процесса, в различии характера того и другого общества и их идеологий. Чешское литературное развитие отставало от русского по крайней мере на четверть века, если судить по тем проблемам, которые в нем возникали. Имело значение и то, что Чехия была национально порабощена, и чехи связывали с русским народом свои надежды на освобождение. Однако идеологи чешского возрождения, буржуазные демократы, не всегда разбирались в том, кто их друзья в русском обществе, а кто недруги. И случилось так, как показывает И. Таборская, что абстрактные идеи славянской взаимности чешских будителей, выражавшие демократические настроения чешского общества, на практике приводили их к сотрудничеству с русскими славянофилами и даже представителями официальной народности (С. Шевырев).

«Возникала парадоксальная ситуация, — пишет И. Таборская, — славянская мысль, которая была в Чехии выражением демократического движения эпохи возрождения и важнейшей частью народного сознания, часто становилась препятствием к осуществлению связи с прогрессивной русской культурой и служила связующим звеном с консервативными и даже реакционными русскими кругами, у которых принципы славянизма и народности в своеобразной славянофильской и „официально-народнической" модификации были главным элементом их антидемократической и культурной программы» (стр. 93).

Прогрессивная русская литература завоевывает внимание чешских литературных кругов лишь по мере того, как рассеиваются их иллюзии относительно представителей официальной народности и славянофилов, которых чешские будители, ослепленные блеском русофильской идеологии, считали более прогрессивными, чем это было на самом деле. Характерно в этом отношении восприятие творчества Н. В. Гоголя.

И. Таборская не без умысла главное внимание уделяет тому периоду, когда Гоголь только входил в соприкосновение с чешской литературой, — 40-м годам, бегло говорит о 50-х годах, когда его влияние усилилось, и вовсе не касается 60-х годов, когда его творчество стало составной частью чешского литературного развития. Она берет самый сложный период и показывает, что путь к полному признанию и освоению творчества Гоголя как великого реалиста и сатирика был длительным и сложным в силу причин, о которых речь шла выше.

В освещении И. Таборской становится понятным, почему в 40-х и 50-х годах Гоголь воспринимается большинством читателей как автор небольших реалистических повестей из повседневной русской жизни, исполненных человечности и пронизанных юмором, а не как беспощадный сатирик, автор «Ревизора» и «Мертвых душ». Отношение к творчеству Гоголя изменяется с развитием чешского критического реализма (Гавличек, Тыл, Немцова, Зап, Бендл на первом этапе, Неруда и Галек позднее). Таборской удалось раскрыть своеобразие гоголевского влияния на чешскую литературу и определить роль этого писателя в чешском литературном развитии. Гоголь пришел в Чехию раньше, чем Пушкин и Лермонтов; он проложил дорогу в чешской литературе восприятию русского реализма и был первым русским писателем, который воспринимался не в обычных рамках русофильских традиций, а как образец высоких качеств русской прогрессивной культуры.

Слабой стороной статьи И. Таборской, как это уже отмечено чешской критикой,[1] является недостаточное внимание к вопросам классовой обусловленности и дифференциации литературных явлений. Четкий анализ классовой структуры русского и чешского общества той поры помог бы глубже вникнуть в вопрос, почему поначалу многие прогрессивные стороны русской литературы не находили отклика в Чехии, а посредственные произведения реакционных писателей имели успех. Тут недостаточно таких категорий, как различие идейного и художественного развития, которыми оперирует автор. Следовало бы более основательно выяснить классовые корни различных направлений и поколений чешских будителей. Полезно было бы

[1] Miroslav Kačer. Čtvero setkání s ruským realismem. «Česká literatura», 1859, č. 3, str. 328.

lib.pushkinskijdom.ru

больше внимания уделить противоречиям, свойственным даже наиболее передовым представителям эпохи чешского возрождения, например К. Сабине, защищавшему «демократизм» Ф. Булгарина в 40-х годах.

В статье Е. Германовой нет такого широкого теоретического охвата материала, как в предыдущей, зато здесь более конкретно рассматривается поэзия Н. А. Некрасова в ее отношении к творчеству группы «Май» и в особенности Яна Неруды. На широком материале автор показывает, как в атмосфере борьбы маевцев за реализм поэзия Некрасова, не без несогласий и противоречий, «органически срасталась с художественным творчеством литературного поколения, которое прокладывало пути к современному реализму» (стр. 272).

Творчество Некрасова воспринималось как продолжение гоголевских традиций. В это время (60-е годы) гоголевское творчество было уже целиком признано и усвоено. И потому некрасовская поэзия входила в чешскую литературу как что-то родное и близкое. Русская демократическая поэзия в лице Некрасова, говорится в статье, «была связующим звеном между русской и чешской литературой в одну из славнейших эпох чешской литературы, давшей ряд крупнейших чешских классиков» (стр. 272).

Интересной представляется заключительная часть статьи, где выясняется вопрос, почему нерудовское поколение демократических писателей восприняло сатирические и эпические мотивы творчества русского поэта и осталось равнодушным к его интимной лирике. Ему были близки положительные идеалы некрасовской музы, мотивы протеста и мести и не импонировали мотивы, связанные с конфликтом между убеждениями и поступками лирического героя поэзии Некрасова. Такое восприятие некрасовской поэзии связано было, как показывает автор статьи, с общественным подъемом 60-х годов в Чехии. «Отсюда возникло натянутое отношение к лирике Некрасова, которое проявилось не только в суждениях разных публицистов, но и отразилось также в творчестве главного представителя этого поколения Яна Неруды — в некоторых полемических тонах его стихотворений, написанных в шестидесятых годах» (стр. 289).

Однако те места статьи, где Е. Германова показывает полемику Я. Неруды с Некрасовым, кажутся не вполне убедительными. Таких моментов, когда поэзия одного поэта не гармонирует с настроениями другого, можно найти много, но это не обязательно воспринимать как полемику. Можно упрекнуть автора еще и в том, что временами он больше говорит о поэзии Некрасова, чем о чешской поэзии в связи с Некрасовым.

Спорной в ряде вопросов является статья Л. Задражила, посвященная русским переводам журнала «Чешская пчела» в 1834—1835 годах. Помимо двух повестей О. М. Сомова («Сватовство» и «Кикимора»), в журнале были напечатаны повести О. Сенковского и Ф. Булгарина. Но можно ли говорить о соприкосновении с творчеством подобных писателей как о первой встрече с русским реализмом? Мне кажется, что автор статьи переоценивает важность повестей Сенковского и Булгарина для чешской литературы, особенно в смысле подготовки к восприятию русского реализма. Он считает, что повести эти, несмотря на их идейные и художественные недостатки, были «решительным шагом вперед» в чешской литературной ситуации того времени благодаря изображению внутренних переживаний героев. И даже их «псевдоромантический характер», по мнению автора статьи, был новостью для чехов. Но причем тут собственно реализм?

Не вполне глубоко и правильно, с моей точки зрения, отвечает Л. Задражил на вопрос о мотивах, повлиявших на отбор произведений русской литературы для перевода в «Чешской пчеле». Автор целиком оправдывает этот выбор и полагает, что он определялся «потребностями чешской литературы» (стр. 77). Правда, направление переводческой деятельности журнала отчасти объясняется в статье ограниченным и искаженным представлением о действительном состоянии русской литературы, о которой черпались сведения из журнала «Библиотека для чтения» и альманаха «Новоселье», в результате чего и были обойдены лучшие ее представители — Пушкин и Гоголь, отчасти влиянием эстетических взглядов редактора «Чешской пчелы» Ф. Л. Челяковского. Это, конечно, верно. Но при всем этом следовало бы не оправдывать слабости Ф. Л. Челяковского, а раскрыть причины этих слабостей и промахов, корни которых, по-видимому, кроются в противоречивости эстетических, политических и социальных взглядов замечательного поэта. Ведь тот факт, что незадолго перед печатанием переводов произведений Сенковского и Булгарина в своем журнале чешский поэт оплакивал смерть Александра I,[2] тоже надо как-то объяснить. Челяковский — слишком крупная фигура в чешской литературе. Он не нуждается в приукрашивании, а должен быть понят во всей сложности и противоречивости, отражавших сложность и противоречивость общественных отношений Чехии той эпохи.

---

[2] «Телескоп», 1833, ч. 15, № 10, стр. 256.

lib.pushkinskijdom.ru

Следует помнить, что русских людей XIX века тревожило непонимание чешскими прогрессивными кругами нашей действительности. А. Н. Пыпин в статье «К вопросу о „славянской идее“» («Вестник Европы», 1877, № 11), призывая обе стороны к изучению друг друга, писал: «иначе... может случиться, что, думая заключить союз с прогрессом, заключат его с реакцией...» Чехи, говорил он, «видят, напр., славянскую политику России в венгерской войне», т. е. в подавлении венгерской революции, тогда как «на деле она вступилась для поддержания австрийского престола и точно так же вступилась бы за него, если б на него напали не венгры, а чехи и хорваты. В литературе противники славянофилов, напр., Белинский и т. д., выходили (у них, — *К. Р.*) „немцами“; литература неславянофильская выходила литературой, лишенной патриотизма и т. п. Теперь они находят в русском обществе союзников „славянской идеи“ в таких категориях лиц, что нам, туземцам, остается предаваться изумлению» (стр. 435).

В статье И. Сва́тонёвой «А. П. Чехов в чешском театре» (1889—1914) на большом фактическом материале показано проникновение чеховских пьес в чешский театр и подчеркнута их роль в развитии сценического реализма. Статья эта написана с общих для сборника методологических позиций.

Как и другие авторы сборника, И. Сва́тонёва показывает, что путь пьес Чехова к сердцу чешского зрителя, воспитанного на иных театральных традициях, был не из легких. Первые чеховские постановки (1898—1901) натолкнулись на равнодушие публики, беспомощность актеров и непонимание критики. Постепенное преодоление этих препятствий, «врастание» чеховской драматургии в чешский театр показано в статье в тесной связи с развитием реализма как внутренне необходимым и неизбежным процессом в чешском театре и чешской литературе.

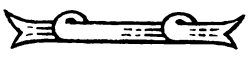
Этот процесс был сложным и трудным. Он происходил в условиях острой общественно-политической борьбы в пору, когда скрещивались всевозможные веяния и влияния — внутренние и внешние: национальные традиции чешского театра, драматургия Ибсена, Гауптмана, Островского, русская мещанская драма в лице В. Крылова, Шпажинского и др.

Естественно, что общественный подъем, связанный с русской революцией 1905 года, как это показано в статье, способствовал приближению чешского театра к жизни, к реализму. И это облегчало восприятие драм Чехова. Важную роль в этом процессе автор правильно приписывает гастролям МХАТа в Праге в 1906 году. В этих условиях ощутительным и плодотворным стало влияние чеховского творчества, которое И. Сва́тонёва называет мостом, перекинутым от прошлого к настоящему, «от натуралистической игры к художественному реализму, от режиссуры примитивной — к творческой» (стр. 335).

Нельзя не согласиться с тем, что, как утверждает автор, неудачи первых постановок чеховских пьес и равнодушие к ним публики были естественным и неизбежным явлением в своеобразном художественном развитии чешского театра, который через освоение драматургии Чехова поднимался от «театральщины» к новому театральному искусству, к сценическому реализму. И хотя в период реакции после революции 1905 года и были отступления от правильного понимания чеховских драм при их постановке («Три сестры» в Пражском народном театре в 1907 году в постановке Квапила), но освоение драматургии Чехова в чешском театре в начатом ранее плане не приостанавливалось. Это видно из статьи И. Сва́тонёвой.

Недостатком статьи, как и других статей сборника, является не всегда выдержанный до конца классовый подход при анализе чешского историко-культурного процесса, проявившийся, в частности, в объяснении особенностей восприятия Чехова противоречиями между «отцами и детьми». Этот недостаток свойствен также в общем интересной статье того же автора «Проза Чехова в откликах чешской критики до 1914 года».[3]

Оценивая сборник в целом, следует сказать, что, несмотря на недостатки, которые неизбежны при новом подходе к таким важным проблемам, какие рассматриваются здесь, он представляет собой приятное и радостное явление. Введен в оборот новый обширный материал из очень важного и интересного раздела истории литературы, поставлены и рассмотрены крупнейшие проблемы, которые хоть и не вполне решены, но направление для их решения выбрано верное. Эти статьи предвещают новые успехи в области исследования взаимодействия братских литератур.



[3] Ilja Svatoňova. Ohlas čechovovy prozy u české kritiky, do roku 1914. «Československá rusístika», 1908, № 2—3, str. 149—161.

lib.pushkinskijdom.ru

ХРОНИКА

ВЫСТАВКА ДРЕВНЕРУССКИХ РУКОПИСЕЙ В ПРАГЕ

С 28 ноября по 20 декабря 1959 года в Праге демонстрировалась выставка древнерусских рукописей, организованная Министерством культуры СССР в соответствии с планом культурного обмена между Советским Союзом и Чехословакией. Выставка древнерусских рукописей в Праге была открыта вскоре после выставки древнечешской литературы в Москве и Ленинграде.

Обмен такими выставками произошел впервые за всю более чем полуторасотлетнюю историю интенсивного развития культурных связей между русским и чешским народами. Впервые древнерусские рукописи экспонировались в Чехословакии, на территории которой тысячу сто лет тому назад протекала деятельность славянских первоучителей, составителей славянского алфавита Кирилла и Мефодия.

Выставка древнерусских рукописей была задумана и организована Государственной библиотекой СССР им. В. И. Ленина в Москве; материалы были взяты также из фондов Государственного исторического музея в Москве и Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Сотрудники этих учреждений принимали участие в отборе материалов для выставки и в составлении ее печатного каталога. Работу возглавил заведующий группой рукописных собраний Ленинской библиотеки И. М. Кудрявцев — редактор каталога выставки; для сопровождения выставки в Чехословакию, ее экспонирования и демонстрации были командированы заведующая Отделом рукописей Библиотеки им. В. И. Ленина С. В. Житомирская и старший научный сотрудник Отдела рукописей Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина Н. Н. Розов.

Кроме рукописей, из фондов Исторического музея были отобраны старинные ювелирные изделия, образцы древнерусской эмали, художественной резьбы на камне, кости и дереве, иконы XV—XVII веков, ткани и массивные чеканные серебряные оклады книг XVII века. Кроме того, была подготовлена небольшая выставка фотографий и картин памятников древнерусской архитектуры, в число которых входили четыре оригинальные картины А. М. Васнецова. Наконец, была сделана выставка новейшей советской литературы по истории культуры древней Руси, по истории древнерусской письменности и литературы. Всего в Прагу было отправлено более 450 экспонатов, в том числе 196 подлинных русских рукописей XI—XVII веков и четыре макета рукописных книг.

Для выставки древнерусских рукописей в Праге было предоставлено помещение старинной Страговской библиотеки, входящей в настоящее время в состав музея — Памятника национальной письменности. Этот музей обладает большой и интересной экспозицией, раскрывающей с исчерпывающей полнотой историю чешской письменности и литературы от времен Кирилла и Мефодия до наших дней. Музей ведет большую работу по пропаганде истории чешской письменности и литературы, издает книги и брошюры о своих фондах и экспозиции, а также учебное пособие — «Атлас истории чешской письменности и литературы».

Что касается Страговской библиотеки, библиотеки одного из древнейших пражских монастырей, основанного в 1140 году, то она занимает в настоящее время здания, построенные в XVII—XVIII веках, в том числе два великолепных, оборудованных массивными книжными шкафами зала с роскошными лепными потолками, расписанными фресками. Особенно величественное впечатление производит огромный двухсветный, так называемый Философский зал с великолепным плафоном XVIII века, недавно реставрированным и подсвеченным лампами дневного света.

Выставка начиналась в примыкающем к Философскому залу небольшом, светлом, без всяких украшений помещении, в котором были расположены памятники письменности Киевской Руси (первая, вводная витрина была посвящена деятельности Кирилла и Мефодия). В начале экспонировались древнейшие рукописные книги — Остромирово евангелие, Изборник Святослава 1703 года, Архангельское евангелие (в художест-

lib.pushkinskijdom.ru

венных копиях и факсимильных изданиях), Путятина минея, Пантелеймоново евангелие и другие (в подлинниках). Затем шли списки памятников литературы, как оригинальной, так и переводной, в числе последних привлекали внимание посетителей жития чешских исторических деятелей — князя Вацлава и Людмилы — в составе древнерусских рукописных сборников, которые являются одним из ранних свидетельств чешско-русских культурных связей. Экспозиция первого раздела выставки завершалась витриной, посвященной «Слову о полку Игореве»: здесь был выставлен макет Ипатьевской летописи и несколько новейших художественных изданий «Слова». В оконных амбразурах висели цветные репродукции мозаик, фресок и икон XI—XII веков; в большой вертикальной витрине в центре зала были выставлены изделия городских и сельских ювелиров XI—XIII веков.

В главном, Философском зале Страговской библиотеки располагались два раздела выставки древнерусских рукописей: памятники периода феодальной раздробленности и Московского государства XVI века. В центре зала стояли две большие витрины с иконами XV и XVI веков, в начале и в конце — картины Аполлинария Васнецова «Город строят» и «Ивановская площадь в Кремле». В конце зала против входа эффектно выделялись массивные книжные переплеты XVII века на фоне парчи того же времени. В непосредственной близости к иконам были разложены лицевые рукописи, а среди них — резные образки в серебряных чеканных рамках, медные чернильницы и перница с гусиным пером. Все это давало представление о связи древнерусской станковой живописи с книжной миниатюрой, орнаментации рукописей — с ювелирным искусством, позволяло узнавать на книжных миниатюрах реалии быта. В обоих этих разделах этикетки и аннотации подчеркивали публицистичность русской литературы тех времен, ее патриотические тенденции, ее художественные особенности.

Последний раздел выставки, расположенный в таком же помещении, как и первый, был посвящен русской литературе XVII века. В качестве историко-художественного фона здесь также использовались иконы, резные образки, акварели А. М. Васнецова. В этом разделе получили отражение все основные направления и памятники деловой письменности и литературы того периода; отдельные витрины в конце экспозиции представляли научную и учебную литературу: здесь были выставлены лечебники, космографии, арифметики, азбуки, грамматики, сочинения по теории живописи и музыки, крюковые и лицевые рукописи. Среди последних находились миниатюры, отражающие бытовые сюжеты, светские символические изображения; демонстрировался, наконец, роскошный «Хрисмологион» Спафария 1673 года, в оформлении которого особенно ярко сказались новые, западноевропейские веяния. Все это создавало наглядную картину большого разнообразия содержания и оформления русской рукописной книги XVII века, показывало окончательное «обмирщение» русской литературы и искусства того времени.

В развертывании столь сложной, разнообразной и обильной экспозиции сотрудникам советских библиотек существенную помощь оказали работники Памятника национальной письменности, имеющие большой опыт экспозиционной работы. Все они, начиная с директора музея д-ра Ярославы Вацлавковой, ответственного за советскую выставку научного сотрудника Владимира Заводского и других научных сотрудников и кончая младшим техническим персоналом, проявили с самого начала большой интерес к экспонатам выставки древнерусских рукописей.

Торжественное открытие выставки состоялось 28 ноября в присутствии многочисленных приглашенных, в числе которых были чехословацкие ученые, преподаватели и студенты высших учебных заведений, работники музеев и библиотек, а также представители Министерства школ и культуры ЧСР, сотрудники посольства Советского Союза в Праге. С речами выступили: директор Памятника национальной письменности Я. Вацлавкова, член-корреспондент Академии наук ЧСР Ю. Доланский и с советской стороны С. В. Житомирская. Вернисаж сопровождался инструментальным квартетом, исполнявшим произведения Бородина, Чайковского и Шостаковича. Все это было записано на магнитофон и заснято на кинопленку для передачи по радио и телевидению. Об открытии выставки писали все крупнейшие чехословацкие газеты (накануне была проведена специальная пресс-конференция). По городу были расклеены художественно оформленные афиши, привезенные вместе с выставкой из Москвы.

С момента своего открытия выставка пользовалась большим успехом: ежедневно ее посещало более трехсот человек. Проводились экскурсии и консультации посетителей; эту работу, кроме сопровождавших выставку сотрудников библиотеки им. В. И. Ленина и М. Е. Салтыкова-Щедрина, вели две молодые сотрудницы Памятника национальной письменности А. Кубешова и Д. Коважовицова. На второй день был проведен массовый культпоход праж-

lib.pushkinskijdom.ru

ских школьников старших классов. Перед началом экскурсии выступил гастролировавший тогда в Чехословакии мастер художественного слова Д. Н. Журавлев, который прочел школьникам отрывок из «Слова о полку Игореве» (в переводе Н. А. Заболоцкого) и стихотворение А. С. Пушкина «Осень». В дальнейшем были организованы экскурсии сотрудников научных институтов Академии наук ЧСР, пражских библиотек, музеев, студентов и преподавателей Карлова университета и некоторых других пражских учебных заведений. Приезжали на выставку экскурсии студентов и преподавателей, а также отдельные посетители из Брно, Братиславы, Оломоуца и других городов.

Подавляющее большинство экскурсий проводилось советскими научными сотрудниками на русском языке, который хорошо знает чехословацкая молодежь, начинающая его изучение еще на школьной скамье. Достаточно хорошо известны в Чехословакии и главнейшие памятники древнерусской литературы — русские летописи, «Слово о полку Игореве», Задонщина, «Хожение» Афанасия Никитина, сочинения Ивана Грозного, Курбского и других писателей XVI и XVII веков, равно как Повесть о Горе-Злочастии (экспонировался макет ее единственного списка), главнейшие памятники сатирической литературы и публицистики того времени. Особенно облегчало и делало интересным проведение экскурсий по выставке то обстоятельство, что все время находился повод говорить о давнишних культурных связях чешского и русского народов. Уже в начале выставки, у первой витрины, в которой экспонировались русские рукописи произведений, посвященных деятельности Кирилла и Мефодия, в воображении посетителей возникала величественная скульптура славянских просветителей, стоящая на старинном Карловом мосту в Праге, посвященные им старинные чешские храмы. В витрине переводных произведений Киевской Руси посетители видели списки известных и в древнечешской литературе произведений — Повести о Варлааме и Иоасафе, Александрии, Истории Иудейской войны Иосифа Флавия. И таких примеров было множество, начиная от первого и кончая последним разделом выставки, где демонстрировались русские повести о Брунсвике и Василии Златовласом, «королевичах чешской земли»; большой интерес вызывали подробные описания Чехии и города Праги в русских космографиях XVII века. Особое внимание посетителей привлекали роскошные русские лицевые рукописные книги: в сочетании с иконами, в том числе резными (на выставке были представлены образцы тончайшей резьбы, особенно по кости), они производили сильное и для многих неожиданное впечатление, так как русских лицевых рукописей в Чехословакии очень мало, а старинных резных образков и эмалей совсем почти нет.

Выставка древнерусских рукописей наглядно и убедительно показала, как советский народ сохраняет художественные памятники своего прошлого. Эта мысль подчеркивалась экскурсоводами при демонстрации заключительного раздела выставки: на стенах были развешаны современные фотографии и рисунки главнейших архитектурных памятников древней Руси, а в витринах располагались многочисленные новейшие советские издания памятников древнерусской письменности и литературы, статьи и монографии советских ученых по истории культуры древней Руси, в том числе издания Пушкинского дома (труды и публикации сектора древнерусской литературы, журнал «Русская литература» и др.; бóльшая часть этих книг была после закрытия выставки подарена Памятнику национальной письменности).

Выставка древнерусских рукописей получила высокую оценку специального комитета, образованного в начале прошлого года для подготовки экспозиции чешских рукописей в СССР. На заседании этого комитета 22 декабря под председательством академика Б. Гавранека с участием сопровождавших выставку советских сотрудников были подведены итоги обмена выставками. Было единодушно отмечено, что этот обмен сыграл большую роль в развитии и укреплении традиционных культурных связей между русским и чешским народами. Чешские ученые, учащаяся молодежь, наконец широкие слои населения Чехословакии, проявляющие большой интерес к истории культуры древней Руси, получили благодаря советской выставке возможность приобщиться непосредственно к памятникам древнерусской письменности и культуры, самобытную красоту которых не могут передать ни художественные копии, ни фотографии, ни факсимильные издания.

Первый в истории опыт обмена выставками древних рукописей между двумя братскими народами следует внимательно изучить для дальнейшего развития международных связей. Должен быть учтен опыт организации выставки чешских рукописей в СССР, в частности способы обеспечения сохранности экспонировавшихся на ней рукописей. На этой выставке большинство уникальных памятников было представлено не в оригиналах, а в отлично сделанных макетах и муляжах; кроме того, тексты некоторых произведений древнечешской литературы были представлены в списках, хранящихся в советских древле-

lib.pushkinskijdom.ru

хранилищах, что исключало необходимость их транспортировки из-за границы. С другой стороны, обилие макетов при незначительном количестве подлинных рукописей несколько снижало ценность чешской выставки для специалистов, ослабляло впечатление, производимое ею на широкую публику. Зато очень понравилось посетителям чешской выставки ее художественное оформление и музыкальное сопровождение (исполнялись записанные на магнитофон произведения старой чешской музыки), а также кинофильмы, посвященные истории чешской письменности и культуры. Отсутствие всего этого на выставке древнерусских рукописей в Праге в свою очередь несколько снизило производимое ею впечатление, что следует учесть при организации подобных выставок в будущем.

Организовывать же такие выставки следует — в этом безусловно убеждает опыт выставки древнерусских рукописей в Чехословакии. Интерес к русской культуре, к русской литературе в странах народной демократии, особенно в славянских, сейчас настолько возрос, что не может быть полностью удовлетворен существующими в настоящее время видами культурного обмена.

В той же Чехословакии, в стране, где уже в конце XV века появилось и быстро развилось книгопечатание, можно было бы организовать выставку русской старопечатной книги XVI—XVIII веков. Некоторые старопечатные русские книги не придется туда и вывозить — они имеются в чехословацких библиотеках. Небезынтересно было бы также организовать выставку по истории русской литературы XVIII века, в изучении которой в послевоенные годы в Советском Союзе имеются значительные успехи. В Чехословакии же, где довольно хорошо знают русскую классическую литературу XIX века и древнерусскую литературу, русская литература XVIII века недостаточно известна.

Что же касается выставки, организованной в Праге в прошлом году, быть может, немного перегруженной материалом и несколько специальной для широких кругов посетителей, то случай для ее повторения представляется в ближайшем будущем. Это — предстоящий очередной международный съезд славистов, который назначен на 1963 год в Болгарии. Достаточно вспомнить, каким успехом пользовались выставки древнерусских рукописей, организованные к IV съезду славистов в 1958 году в Москве Библиотекой им. В. И. Ленина и Историческим музеем, чтобы уже сейчас поставить вопрос о подготовке такой выставки в Софии.

И. РОЗОВ

ВЫСТАВКА „ГОГОЛЬ В ПОЛЬШЕ“

В связи со стопятидесятилетием со дня рождения великого русского писателя Н. В. Гоголя 15 января 1960 года в выставочных залах Библиотеки Варшавского университета была открыта выставка «Гоголь в Польше», подготовленная научными сотрудниками кафедры истории русской литературы Варшавского университета под руководством С. Фишмана и коллективом сотрудников университетской библиотеки.

Организаторы выставки поставили своей целью показать непосредственные связи Гоголя с польской культурой и поляками и продемонстрировать все богатство и многообразие восприятия творчества великого русского писателя в Польше от первых, появившихся еще в 30-е годы XIX века журнальных заметок вплоть до работ последнего времени. Так широко задуманная экспозиция могла осуществиться только благодаря помощи ряда культурных учреждений страны. На запрос организаторов выставки ценные экспонаты прислали Институт литературных исследований (Варшава), Польско-советский институт (Варшава), Ягеллонская библиотека (Краков), Центральное бюро художественных выставок (Варшава), музей Адама Мицкевича (Варшава), Государственный архив Института искусств (Варшава), Театр им. Ю. Словацкого (Краков), Театральный музей (Варшава) и др. Много интересного материала было получено из частных собраний художников Я. Шанцера, И. Грунвальда, И. Витца, А. Семашко и др. Особо следует подчеркнуть большую роль в организации выставки Библиотеки Варшавского университета, фонды которой составили основное ядро экспозиции.

Гоголевская выставка помещается в пяти залах и содержит семь основных разделов. Экспозиция открывается разделом «Гоголь и собрания польских народных песен». Известно, что Гоголь был большим знатоком и любителем русских, украинских и польских народных песен. «Я очень порадовался, — писал Гоголь М. А. Максимовичу в письме от 9 ноября 1833 года, — услышав от вас о богатом присовокуплении песень и собрании Ходаковского. Как бы я желал быть с вами и пересмотреть их вместе, при трепетной свече...» Узнав, что вышел из печати

lib.pushkinskijdom.ru

сборник галицийских народных песен Вацлава из Олеска (Залесского), Гоголь писал тому же адресату 20 апреля 1834 года: «За „Песнями Люду Галичского" я послал в Варшаву, и как только получу их, то ту же минуту пришлю их тебе». По этому сборнику, как сообщает О. Бодянский в своих воспоминаниях, распевались песни во время обедов у С. Т. Аксакова, на которых присутствовал и Гоголь. Этот интерес Гоголя к польским народным песням наглядно продемонстрирован в экспозиции. В витринах рядом с процитированными письмами Гоголя и содержательной статьей Ф. Германа, говорящей об отношении русского писателя к польским песням, находится довольно редкий экземпляр «Песен люду галичского» Вацлава из Олеска, изданный во Львове в 1833 году, а также материалы, относящиеся к собраниям песен Зориана Доленги-Ходаковского.

Внимание посетителей привлекают два последующих раздела: «Гоголь среди поляков» и «Гоголь в польской литературе». Среди экспонатов первого разряда вызывает интерес письмо В. Панова от 1840 года, адресованное К. С. Аксакову. В этом письме говорится о посещении Гоголем во время его побывки в Варшаве Бельведера, Лазенок, а также дома Потоцких. Именно в этом здании, которое теперь принадлежит университету, открыта настоящая выставка. Страницы писем Гоголя, воспоминаний современников и целый ряд статей знакомят посетителей с польскими друзьями великого писателя, говорят о встречах и беседах Гоголя с Мицкевичем и Ю. Залесским, об отношении Гоголя к творчеству этих поэтов. В витрине находятся фотокопия письма Гоголя на украинском языке Ю. Залесскому и очень интересное стихотворение Г. Кайсевича «Н. Гоголю», написанное в Риме в 1838 году.

Одна из посетительниц написала в книге отзывов: «Я даже и не подозревала, что творчество Гоголя имело такое сильное влияние на польскую литературу». Эта запись появилась в результате осмотра раздела «Гоголь в польской литературе», в котором показано непосредственное влияние творчества Гоголя на отдельные произведения А. Марцинкевича, Ю. Коженевского, Ю. И. Крашевского, Г. Сенкевича. О влиянии Гоголя на этих писателей говорят работы польских литературоведов В. Арцимовича, З. Рейт-Витковской, А. Бара, Ю. Кжижановского. Так, например, «Мертзые души» повлияли на «Мемуары попечителя магазинов» (1858) Марцинкевича; Коженевский сознательно написал свою комедию «Репутация в местечке» (1857) в подражание «Ревизору»; такие произведения Крашевского, как «Волшебный фонарь» (1844) и «Чудаки» (1850), писались, как указывает А. Бар, под явным воздействием стиля Гоголя; А. Брюкнер и Ю. Кжижановский в своих исследованиях доказывают, что некоторые образы в произведениях Сенкевича были созданы под влиянием «Тараса Бульбы». Все первые издания вышеназванных произведений польских писателей, рядом с работами литературоведов, представлены в витринах.

Очень богато экспонирован четвертый раздел выставки, озаглавленный «Гоголь в польской критике». Открывается он знаменательными словами И. Падеревского: «Изо всех русских писателей Гоголь является для меня самим великим; его „Мертвые души" и „Ревизор" — это шедевры, созданные одним из литературных гениев мира». На втором стенде воспроизведены слова выдающейся современной польской писательницы М. Домбровской: «Гоголь пробился к нам через весь мрак царской неволи и заговорил с нами новым языком настоящей, лучшей России...» Эта высокая оценка творчества русского писателя красной нитью проходит через всю экспозицию. О могуществе таланта писателя, о высоком мастерстве Гоголя-художника говорят уже первые заметки и рецензии в старых, пожелтевших журналах. Имя Гоголя на страницах польских журналов появляется впервые в 1834 году («Rozmaitos'ci», 1834, № 20), в коротенькой заметке, сообщающей о работе Гоголя над «Историей казаков Малороссии», т. е. «Тарасом Бульбой». Познанский еженедельник «Tygodnik Literacki» за 1838 год знакомил польских читателей с русской литературой и, в частности, с творчеством Гоголя. В витрине находится интереснейшее письмо М. Грабовского П. Кулешу, опубликованное на польском и русском языках.[1] В этом письме-рецензии Грабовский дает замечательную характеристику произведений Гоголя, сравнивая их с фламандской живописью. «Сколько поэзии, — восклицает Грабовский, — мы находим в этих сценах из простой, прозаической жизни!.. Я не знаю писателя, который лучше Гоголя умел бы самый обычный предмет овеять дыханием поэзии, и это высоко ставит его в ряду поэтов всех веков и народов».[2] Дальше в хронологическом порядке вплоть до 1939 года следует целый ряд рецензий и статей, посвященных творчеству и жизни Гоголя. В витринах представлены также книги польских историков литературы, в которых упоминается Гоголь.

Большое место в этом разделе отведено экспонатам, рассказывающим о восприятии творчества Гоголя в Народной Польше. Здесь находятся статьи

[1] См.: «Современник», 1846, январь.

[2] Перевод Т. Шишко. — *Ред.*

lib.pushkinskijdom.ru

польских писателей — Л. Кручковского, М. Домбровской, С. Полляка, П. Герца; книги и статьи польских литературоведов — Н. Модзелевской, Г. Маркевича, М. Якубца и С. Фишмана, А. Валицкого, В. Якубовского, Л. Гомолицкого, Р. Карста и др., а также многих критиков и рецензентов. Значительное место занимают юбилейные материалы 1952 года, когда польская общественность торжественно отмечала столетие со дня смерти Гоголя.

Большой интерес представляет пятый раздел — «Произведения Гоголя в польских переводах». Среди многочисленных изданий, которые наглядно свидетельствуют об огромной популярности русского писателя в Польше, особенное внимание посетителей привлекают старые, пожелтевшие от времени первые издания произведений Гоголя на польском языке. Это «Записки сумасшедшего» в переводе М. Шимановского (Варшава, 1843), «Шинель» в переводе П. Лазаревич-Шепелевича (Вильно, 1844), «Ревизор» в переводе Я. Хелмиковского (Вильно, 1846). Рядом с этими уникальными изданиями находится русско-польский журнал П. Дубровского «Денница» («Jutrzenka») за 1843 год, в котором напечатаны «Записки сумасшедшего», а также номера виленского журнала Ю. И. Крашевского «Ateneum» за 1844 год, где помещены в переводе П. Лазаревич-Шепелевича «Записки сумасшедшего», «Шинель», «Мертвые души». Начиная с 50-х годов XIX века произведения Гоголя все чаще переводятся на польский язык. Здесь укажем только некоторые. В 1871 году во Львове вышел сборник повестей Гоголя («Старосветские помещики», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифорычем», «Нос», «Коляска», «Иван Фердорович Шпонька и его тетушка», «Записки сумасшедшего») в переводе П. Свентицкого и Я. Гжегожевского. В 1875 году «Мертвые души» в переводе З. Кердея (Вельгорского) печатает газета «Kurier Poznanski». В 1903 году П. Хмелевский издал в Бродах «Старосветских помещиков», «Шинель» и «Записки сумасшедшего», снабдив их обширным предисловием. «Женитьба» вышла на польском языке во Львове в 1912 году в переводе Я. Бабицкого. В период между двумя войнами в Польше появляются образцовые переводы «Мертвых душ» (В. Броневского), «Шинели» и «Женитьбы» (Ю. Тувима), которые не потеряли своего значения по сегодняшний день.

В Народной Польше произведения Гоголя пользуются огромной популярностью. Об этом красноречиво говорит множество разных изданий произведений русского писателя в переводах Тувима, Броневского, Вышомирского, Ястжембец-Козловского, Бженчиковского и др. Вышли также избранные сочинения Гоголя в двух томах (Варшава, 1950—1951) и четырехтомник (Варшава, 1954). Особо следует отметить издания «Ревизора» (1956, перевод Ю. Тувима, вступительная статья А. Валицкого) и «Мертвых душ» (1956, перевод В. Броневского, вступительная статья А. Валицкого).

Посетители подолгу осматривают раздел, посвященный теме «Гоголь в иллюстрациях польских художников». В экспозиции демонстрируются многие издания произведений Гоголя с иллюстрациями Г. Грунвальда, И. Витца, Е. Зарубы, Е. Липинского, Я. Шанцера, М. Березовской, А. Унеховского и др. Интерес вызывают помещенные на стендах оригинальные иллюстрации Г. Грунвальда («Манилов», «Ковалев», «Чичиков», сцены из «Шинели», «Мертвых душ» и др.) и И. Витца («Кучер Селифан», «Капитан Копейкин», «Вельможа», «Дама просто приятная», «Собакевич», «Плюшкин», «Чичиков», «Никифор» и др.). В экспозиции выставлены также портреты Гоголя известных художников Ю. Студницкого, Я. Шанцера и Я. Цыбиса.

Выставку завершает интересный раздел «Гоголь на сценах польских театров». Здесь собран богатый материал, позволяющий со всей наглядностью проследить историю постановок пьес Гоголя в Польше.

Со времени краковской премьеры «Ревизора» в 1850 году пьесы Гоголя прочно вошли в репертуар польских театров и пользуются успехом у польского зрителя. Так, например, во время постановки «Ревизора» во Львове в 1872 году, по сообщению рецензента «Gazety Narodowej» (1872, № 52), было столько зрителей, что даже оркестр вынужден был уступить им свое место. Большим событием в театральной жизни Варшавы явилась постановка «Ревизора», где роль Хлестакова исполнял знаменитый актер К. Каминский (1865—1928), фотография которого в этой роли помещена на одном из стендов. Интерес к драматургии Гоголя не прекращался и после первой мировой войны. Кроме «Ревизора» (Варшава — 1926, Вильно — 1929, 1936 годы) и «Женитьбы» (Варшава — 1937 год), ставилась в Варшаве в 1934 году «Шинель» в сценической обработке Ю. Тувима. Непревзойденные образы гоголевских персонажей создал тогда выдающийся актер С. Ярач (Башмачкин, Подколесин).

Почетное место пьесы Гоголя занимают в театральном репертуаре Народной Польши. Начиная с 1947 года «Ревизор» и «Женитьба» почти не сходят со сцены. Мало найдется театров в Польше, которые не ставили бы ту или другую пьесу. В пьесах Гоголя играют лучшие актеры страны с замеча-

lib.pushkinskijdom.ru

тельным исполнителем роли городничего Я. Курнаковичем во главе.

В экспозиции этого раздела выставлены многочисленные афиши, программы, фотографии с изображением отдельных сцен и исполнителей, таблицы с датами постановки пьес Гоголя в Польше, номера журналов с театральными рецензиями и фотографиями и т. д.

Выставка «Гоголь в Польше» как в художественном, так и в научном отношении очень интересна. Об этом свидетельствуют многие отклики посетителей в книге отзывов. Несомненно, что эта выставка явится новым стимулом к изучению творчества Гоголя в Польше.

ТАДЕУШ ШИШКО
(Варшава)

ПЕРВАЯ НАУЧНАЯ СЕССИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНЫМ СВЯЗЯМ РУССКОГО, АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО, АРМЯНСКОГО И ГРУЗИНСКОГО НАРОДОВ

3—5 февраля 1960 года по инициативе кафедр истории русской и грузинской литератур Тбилисского государственного университета имени Сталина в Тбилиси состоялась первая научная сессия, посвященная литературным связям русского, азербайджанского, армянского и грузинского народов. В работе сессии приняли участие литературоведы Москвы, Ленинграда, Латвии, Азербайджана, Армении, Северной Осетии и Грузии.

Открывая сессию, заведующий кафедрой истории русской литературы Тбилисского университета профессор В. Шадури сказал об огромном научном и политическом значении, которое приобретает исследование литературных связей в наши дни, об успехах советских и, в частности, закавказских ученых в борьбе с буржуазным компаративизмом, в разработке ряда сложных вопросов литературного содружества народов. Однако, как заметил В. Шадури, эти успехи были бы более значительны, если бы исследователи литературных связей поддерживали более тесные связи между собой. Сам объект изучения по природе своей требует согласованной, дружной работы. Учитывая это обстоятельство, следует ежегодно проводить сессии с азербайджанскими, армянскими и русскими коллегами, что придаст исследованию литературных связей систематический и планомерный характер.[1]

С докладом «Проблемы изучения межнациональных литературных отношений» выступил профессор Ленинградского университета П. Берков. Он отметил, что межнациональный литературный обмен может быть правильно понят только в его соотношениях с национальными традициями, национальной литературной спецификой и литературным новаторством.

Понятие «межнациональный литературный обмен» охватывает ряд литературных явлений, в которых обнаруживается использование деятелями какой-либо одной литературы характерных особенностей другой литературы (стихосложение, литературные роды и жанры, литературные направления, стили и т. д.), отдельных произведений или их элементов в виде пересказа, перевода (вольного, точного, обработанного), переделки (переработки, подражания), а также создание самостоятельного произведения на основе чужого сюжета, взятого полностью или частично, пародирование, приведение цитат, упоминания, намеки и т. п. Сюда же относятся литературоведческие работы об иноязычных литературах.

Буржуазный компаративизм признает литературный обмен лишь в форме «влияний» и «заимствований», якобы свидетельствующих о культурном превосходстве одной стороны («влияющей») и культурной отсталости или неполноценности другой («заимствующей»). В противоположность такому пониманию этой проблемы советское литературоведение видит в международном литературном обмене естественное, закономерное явление в культурном развитии человеческого общества, ибо «всякая нация может и должна учиться у других» *(Маркс)*, и это не свидетельствует ни о ее общей или литературной отсталости, ни о какой-либо ее неполноценности.

Понятие национальных традиций, как и всякое другое идеологическое понятие, исторично, динамично и диалектично: одни традиции после некоторого, более или менее длительного существования отмирают, другие, пройдя стадию «новшества», постепенно упрочиваются и на некоторое время становятся «устойчивыми» с тем, чтобы в свою очередь через некоторый неопределенный промежуток времени уступить место вновь образовавшимся традициям.

[1] В заключительном слове профессор В. Шадури, в ответ на выступления в прениях, указал, что к работе по изучению межнациональных литературных связей предполагается привлечь осетинских, дагестанских и других коллег.

lib.pushkinskijdom.ru

В понятие литературного новаторства, также представляющего явление историческое, динамическое и диалектическое, включается то, что вырастает как из постепенно изменяющихся условий внутринациональной жизни, так и из межнационального литературного и — шире — культурного обмена.

Национальная литературная специфика представляет органический результат литературно опосредованного преломления, отражения и выражения элементов, образующих понятие нации, т. е. общности языка, общности территории, общности экономической жизни и общности психического склада, проявляющегося в общности культуры. Поэтому межнациональный литературный обмен должен рассматриваться как элемент литературного новаторства, приходящий во взаимодействие с национальными литературными традициями, порожденными национальной спецификой и входящими в ее состав.

Проблема межнационального литературного обмена приобретает особый (как научный, так и политический) интерес и практическое значение в условиях развития социалистических наций и в свете проблемы мирного сосуществования.

Участники конференции с интересом заслушали выступления профессора Ереванского университета Р. Оганнисяна и доцента А. Маргарян, посвященные итогам изучения русско-армянских литературных связей. Докладчики отметили, что за сорок лет советской власти проведена большая работа по исследованию русско-армянских литературных взаимоотношений, создан ряд научных трудов, в том числе докторские диссертации Р. Оганнисяна («Из истории оценки русской литературы армянской общественной мыслью»), К. Григорьяна («Из истории русско-армянских литературных отношений X— начала XX в.»), С. Арешян («Армянская печать и царская цензура») и т. д. Наиболее освещены армянские связи Грибоедова, Пушкина, Крылова, Гоголя, Белинского, Некрасова, Добролюбова и других русских классиков.

В докладах было отмечено, что армянские исследователи раскрыли некоторые закономерности в истории развития русско-армянских литературных связей и что настало время обменяться накопленным опытом в изучении межнациональных литературных взаимоотношений.

Азербайджанский литературовед Г. Бабаев, говоря о процессе взаимодействия национальных литератур, в том числе русской и азербайджанской литератур советского периода, особо подчеркнул большое значение основоположника социалистического реализма М. Горького и великого поэта советской эпохи В. Маяковского в истории русско-азербайджанских литературных связей. Этому вопросу посвящены труды М. Арифа, К. Талыбзаде, И. Алмамедова и др. Г. Бабаев с сожалением отметил, что менее разработаны творческие связи азербайджанских писателей с другими представителями русской советской литературы, мало изучены также вопросы перевода, пока еще отсутствуют исследования, в которых была бы дана полная картина русско-азербайджанских литературных взаимосвязей советского периода, призвал усилить работу по созданию обобщающих трудов.

С докладами «Итоги изучения русско-грузинских литературных связей» выступили доценты Тбилисского государственного университета Л. Менабде (древний период), Д. Тухарели (первая половина XIX века), О. Баканидзе (вторая половина XIX века), В. Цискаридзе (советский период).

Научная разработка русско-грузинских литературных связей имеет большую историю. Первая крупная работа в этой области — статья великого грузинского писателя и общественного деятеля И. Чавчавадзе о переводе «Безумной» И. Козлова — была опубликована еще сто лет назад. В советскую эпоху изучение литературного содружества России и Грузии получило небывалый размах. За последнее двадцатилетие русскими и грузинскими учеными написаны сотни серьезных работ, в которых рассматривается широкий круг вопросов русско-грузинских общественно-литературных связей различных периодов.

Древние культурные сношения Грузии и России освещаются в трудах М. Броссе, К. Кекелидзе, М. Сперанского, А. Барамидзе, Г. Леонидзе, Т. Рухадзе, Я. Цинцадзе, Б. Брегадзе, В. Татишвили, Л. Шепелевой, Л. Менабде и других ученых.

Количество работ только об одном Пушкине превышает 300 библиографических единиц (И. Чавчавадзе, Н. Николадзе, К. Дондуа, Л. Асатиани, А. Чхеидзе, Т. Буачидзе, С. Данелиа и др). Теме «Декабристская литература и грузинская общественность» посвящена докторская диссертация В. Шадури. Имеется ряд работ о грузинских связях Грибоедова, Лермонтова, Гоголя и др. В десятках работ (С. Хундадзе, М. Зандукели, Г. Абзианидзе, Д. Чумбуридзе, С. Хуцишвили, Ш. Радиани, Д. Гамезардашвили, П. Кекелидзе, Г. Кикнадзе, П. Ратиани, В. Замбахидзе, Ш. Саакадзе, А. Махарадзе, А. Гацерелия, Д. Бенашвили, И. Боцвадзе, К. Гиоргидзе и др.) освещаются вопросы воздействия Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Некрасова, Герцена на грузинских шестидесятников. Этим же вопросам посвя-

lib.pushkinskijdom.ru

щены книга А. Николадзе, докторская диссертация К. Медзвелия и кандидатские диссертации Е. Чарквиани, О. Лордкипанидзе, С. Баканидзе, В. Гвасалия.

Внимания заслуживают исследования В. Натадзе «Тургенев в грузинской литературе», Г. Талиашвили «Лев Толстой и Грузия», Ш. Кашмадзе «Лев Толстой и грузинская действительность», П. Гудушаури «Чехов и грузинская литература» и ряд других трудов.

Докладчики отметили, что хотя имеется несколько серьезных работ о связях с грузинской культурой Максима Горького и Маяковского, но в целом многообразное богатое содружество русских и грузинских советских писателей изучено еще недостаточно.

Исследованиям азербайджанско-армянских литературных связей были посвящены выступления доцентов М. Сеидова и А. Ереванлы, отметивших, что многовековая история азербайджанско-армянских литературных связей еще недостаточно освещена. Первую попытку исследования литературных связей армянского и азербайджанского народов сделал армянский ученый Карапет Костанян в конце XIX века. Написано и напечатано несколько монографий и больших статей по этой проблематике. В настоящее время делаются первые попытки создать научно-общественную историю армянско-азербайджанских литературных связей.

Итогам изучения азербайджанско-грузинских литературных связей посвятила свой доклад кандидат филологических наук Д. Алиева, которая указала, что тема дружбы народов Закавказья занимает одно из центральных мест в азербайджанской и грузинской литературах наших дней и ее лучших классических образцах.

Д. Алиева особо остановилась на трудах К. Кекелидзе, А. Барамидзе, Д. Кобидзе, И. Гришашвили, М. Рафили и др.

В заключение своего доклада Д. Алиева подвела итоги большой работы, проделанной в изучении азербайджанско-грузинских литературных связей как грузинскими, так и азербайджанскими учеными.

В своем докладе доцент Ереванского университета М. Заваряп охарактеризовал дружеские связи армянского и грузинского народов, имеющие многовековую историю. Одним из ярких проявлений векового братства было их литературное содружество (переводы рукописных трудов, литературных произведений, народного устного творчества). До установления советской власти в литературных отношениях армянского и грузинского народов отсутствовала планомерность. За годы советской власти в этом направлении было сделано довольно много; неоценимое значение имеют работы Л. Меликсет-Бека, И. Абуладзе, Г. Абова, А. Мурваляна, И. Гришашвили, Г. Леонидзе и др.

Специальное заседание сессии было посвящено теме «А. П. Чехов и литературы народов Закавказья». Здесь были прочитаны доклады: «А. П. Чехов и азербайджанская литература» (доцент Азербайджанского университета Х. Агаларова), «А. П. Чехов и армянская литература» (профессор Ереванского университета Р. Оганнисян), «А. П. Чехов и грузинская литература» (доцент Тбилисского педагогического института им. Пушкина П. Гудушаури).

По поводу прочитанных докладов разгорелись прения, в которых приняли участие А. Шариф, П. Берков, В. Шадури, П. Берадзе, Г. Прилипко, М. Байсоголова, А. Рошаль, С. Асабуллаев, С. Хуцишвили, П. Селегей, Г. Бабаев, Н. Джусоев, А. Хадарцева, М. Садыхов и др.

Выступающие дали высокую оценку прочитанным докладам и сделали ряд ценных замечаний.

На совещании представителей трех республик было решено ежегодно созывать подобные сессии поочередно в Тбилиси, Баку и Ереване.

К. ГИОРГИДЗЕ,
О. БАКАНИДЗЕ

ДЕВЯТАЯ ШЕВЧЕНКОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

9—11 марта 1960 года в Ленинграде проходила IX научная шевченковская конференция, организованная Институтом литературы им. Т. Г. Шевченко АН УССР, Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР и Институтом живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР. В работе конференции приняли участие литературоведы, лингвисты, искусствоведы, историки — представители научной общественности Москвы, Киева, Ленинграда, Днепропетровска, Воронежа, Новгорода, Петрозаводска, Калинина, Канева, Черновиц.

Конференцию открыл вступительным словом доктор филологических наук профессор А. С. Бушмин. С приветствиями к участникам конференции от трудящихся четырежды орденоносного Кировского завода обратился токарь-новатор Герой Социалистического Труда В. Я. Карасев, от воинов Советской Армии и Военно-Морского Флота — капи-

lib.pushkinskijdom.ru

тан Омельяненко, от научной общественности Москвы — заместитель декана Филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова доцент М. Н. Зазуля.

С докладом «Современное состояние и задачи изучения Шевченко» на конференции выступил академик А. И. Белецкий (Киев). Он охарактеризовал успехи, достигнутые советскими учеными в изучении биографии, мировоззрения и творческого пути великого украинского поэта, в издании его поэтического и живописного наследия. Достижения советских шевченковедов несомненны и значительны, но перед ними стоят еще многие нерешенные вопросы. И прежде всего, по мнению академика А. И. Белецкого, в работах о Шевченко следует избавиться от ненужного выпрямления и «улучшения» идейного и творческого пути поэта, обратить внимание на изучение художественного мастерства Шевченко в области поэзии и изобразительного искусства, а также на вопросы, непосредственно связанные с переводами произведений Шевченко на иностранные языки и языки народов Советского Союза. Наконец, на современном этапе важное значение имеет борьба с различными лжетолкователями Шевченко из лагеря украинской националистической эмиграции. Борьба с этими лжетеориями и лжетолкователями занимает не последнее место среди задач, стоящих перед советскими шевченковедами.

Член-корреспондент АН УССР Е. П. Кирилюк (Киев) в докладе «Вопросы шевченковской текстологии» дал характеристику изданий Шевченко, отметил достижения и указал на недостатки советской шевченковской текстологии, подверг резкой критике антинаучный подход буржуазных текстологов к изданию произведений Шевченко. По мнению докладчика, в настоящее время назрела острая необходимость в новом академическом издании произведений Т. Г. Шевченко, где будут учтены все достижения советской текстологии.

Кандидат филологических наук Ф. Я. Прийма (Ленинград) в докладе «Шевченко и студенческое движение периода революционной ситуации в России 1859—1861 годов», привлекая большой архивный и малоизвестный печатный материал, осветил вопрос о популярности бесцензурных произведений Шевченко в студенческой среде в период 1859—1861 годов. Проследив распространение произведений Шевченко в студенческих кружках Харьковского, Киевского, Казанского, Московского и Петербургского университетов, Ф. Я. Прийма отметил тесные связи поэта с участниками студенческого движения. Участие Шевченко в студенческом движении является одной из существенных сторон его революционно-демократической деятельности, которая нашла свое отражение и в творчестве поэта.

В докладе «1860 год в творческой биографии Шевченко» И. Я. Айзенштока (Ленинград) был выдвинут целый ряд биографических, творческих и историко-литературных проблем, связанных с последним годом жизни Шевченко. Докладчик остановился прежде всего на вопросе об общественной и революционной деятельности Шевченко в это время. Он говорил о стилистических и жанровых особенностях его творчества последнего периода, о редакторской работе поэта над своими произведениями. Значительное внимание докладчик уделил возросшей и упрочившейся в последний год жизни славе Шевченко.

В докладе «Ведущие начала гуманизма Шевченко» член-корреспондент АН УССР Е. С. Шаблиовский (Киев), основываясь на материале творчества великого украинского поэта, показал, что гуманизм Шевченко определяется прежде всего его революционностью, демократизмом и последовательным историзмом его взглядов на жизнь народа, а также пламенным сочувствием освободительной борьбе не только украинского, но и всех угнетенных народов. Именно эти особенности гуманизма Шевченко и являются условием того, что он выходит далеко за пределы национальных рамок, ибо в нем заключена самая глубокая и искренняя идея дружбы и братства народов. Являясь величайшим достижением украинской культуры, воинствующий революционный гуманизм Шевченко оказал свое влияние на развитие всех славянских культур.

Одно из заседаний конференции, состоявшееся в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, было посвящено Шевченко-художнику, его связям с выдающимися деятелями искусства того времени. О дружбе Шевченко с выдающимся художником Карлом Брюлловым и о той роли, которую он сыграл в судьбе украинского поэта, рассказала в своем сообщении «Шевченко и брюлловская школа» кандидат искусствоведения И. В. Гинзбург (Ленинград). Лишь кратко остановившись на личных взаимоотношениях Шевченко и Брюллова, И. В. Гинзбург основное внимание в своем докладе уделила анализу тех художественных принципов брюлловской школы, которые сумел понять, усвоить и применить в своем творчестве Шевченко, один из талантливейших учеников К. Брюллова, во многих областях проложивший дорогу позднейшим представителям русского и украин-

lib.pushkinskijdom.ru

ского реализма. На использовании большого и интересного архивного материала построил свой доклад «Шевченко и Петербургское общество поощрения художников» кандидат искусствоведения Я. П. Затенацкий (Киев). Доакадемический период жизни Шевченко и его изобразительное наследие этого времени еще не полностью изучены. Это дает возможность буржуазно-националистическим искусствоведам выдвигать и пропагандировать версию о том, что Шевченко-художник сформировался еще до поступления в Академию художеств, т. е. что его учителями были западные художники, а Петербург, Академия художеств и русские художники, окружавшие Шевченко, ничего, кроме вреда, не принесли Шевченко. Разоблачению этой версии и установлению многосторонних и органических связей Шевченко с Петербургским обществом поощрения художников и посвящен доклад Я. П. Затенацкого.

В сообщении Г. П. Паламарчук (Киев) был подвергнут обстоятельному анализу альбом польского художника Бронислава Залесского «Жизнь киргизских степей» (Париж, 1865). Исследовательница установила, что некоторые рисунки альбома являются копиями работ Шевченко или композицией Бронислава Залесского, в которой использованы детали известных нам рисунков Шевченко. Таким образом, сообщение Г. П. Паламарчук вводит в научный оборот ряд ранее неизвестных рисунков Шевченко.

На заключительном заседании конференции участники ее заслушали семь докладов и сообщений по частным вопросам шевченковедения. Здесь прежде всего следует отметить содержательный доклад воронежской исследовательницы О. Г. Мельниченко «Шевченко и Кольцов». Общность тем, близкая идейная направленность, использование сходных художественных средств — все это сближает Шевченко и Кольцова. Однако эта близость определяется не взаимовлиянием, а тем, что оба поэта отражали в своих произведениях жизнь угнетенного и закрепощенного народа, с одинаковой точки зрения подходили к оценке народной жизни, одинаковые средства использовали, воплощая ее в своих произведениях. Тем не менее, несмотря на многие сходные черты, между Шевченко и Кольцовым есть и серьезные различия. Они прежде всего заключаются в том, что Шевченко — поэт более боевой ориентации, его поэзия более активна, чем поэзия Кольцова, ибо он не только поэт и художник, но и борец, смело выступавший за счастье народа.

Днепропетровский литературовед Ю. Мережинский выступил с сообщением «Плеханов о Шевченко». Плеханов первый в русской марксистской критике указал на мировое значение поэзии Шевченко, подчеркнул неразрывную близость и духовную общность Шевченко с выдающимися революционными деятелями России от Радищева до Чернышевского.

Интересные архивные материалы привел в своем выступлении кандидат филологических наук В. П. Вильчинский (Ленинград). Он сообщил о многочисленных расказах, сказках, легендах о Шевченко, записанных С. С. Нехорошевым и содержащихся в его архиве, поступившем в 1959 году в Рукописный отдел Института русской литературы. Научное описание этих материалов и издание избранных текстов представит, конечно, значительный интерес для советского шевченковедения.

Кандидат филологических наук Г. К. Сидоренко (Киев) в докладе «Ритмика поэтических произведений Шевченко» остановился на особенностях ритмических форм поэзии Шевченко, а также на малоисследованном вопросе о строфике Шевченко.

Ф. К. Сарана (Киев) в своем докладе дал характеристику современного состояния шевченковской библиографии и наметил ближайшие задачи ее развития. Доктор филологических наук В. С. Ващенко (Днепропетровск) рассказал о продолжающейся в Институте языкознания им. А. А. Потебни АН СССР работе над словарем языка Шевченко и охарактеризовал принципы его построения. В заключение Н. И. Моренец (Ленинград) выступил с сообщением о шевченковских местах в Ленинграде, продолжением которого явилась экскурсия по шевченковским местам города, организованная для участников конференции.

Выступая в прениях, Д. Косарик, П. В. Жур, Л. А. Никулин, Ю. Д. Марголис и другие показали, что вопросы, поставленные на конференции, живо волнуют советских шевченковедов. В заключение конференции участники ее высказали пожелание, чтобы к 100-летию со дня смерти Шевченко в Ленинграде, где Шевченко долгое время жил, был воздвигнут памятник великому украинскому поэту, а комната в Академии художеств, где он умер, была превращена в мемориальный уголок и открыта для посещения.

В. БАСКАКОВ

lib.pushkinskijdom.ru

Подписано к печати 26 мая 1960 г. М-32174. Бумага 70 × 108¹/₁₆. Бум. л. 8³/₈. Печ. л. 16³/₄ = 22,94
усл. печ. л. Уч.-изд. л. 26,40 Тираж 6675 Заказ № 614

1-я типография Изд. АН СССР, Ленинград, В-34 9 линия, д. 12

lib.pushkinskijdom.ru