

Русская литература

№ 1

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1985

Журнал выходит с 1958 года

СОДЕРЖАНИЕ

| | Стр. |
|--|------|
| А. Н. Иезуитов. Союз науки и искусства | 3 |
| Л. Ф. Ершов. Проблема войны и мира в современной русской прозе | 7 |
| Н. М. Кузнецов. Рассказ военных лет и традиции народного повествования | 21 |
| А. В. Архипова. Война 1812 года и эволюция русской прозы | 39 |
| В. А. Ковалев. Вопросы теории публицистики | 57 |
| Б. П. Гончаров. Структурализм, «постструктурализм» и системный анализ (к проблеме иерархии художественных связей в поэтическом произведе- дении) | 73 |
| Ю. К. Герасимов. Русский символизм и фольклор | 95 |
| Н. В. Корниенко. В мысли о России (к истокам философско-исторической концепции творчества Андрея Платонова) | 110 |
| А. В. Харчевников. Роман Л. Леонова «Дорога на Океан». Алексей Курилов и концепция человека будущего | 126 |
| С. Н. Кузнецов. О функциях ремарки в чеховской драме | 140 |

ФОЛЬКЛОР И ИСТОРИЯ

(дискуссия)

| | |
|---|-----|
| Б. А. Рыбаков. Русский эпос и исторический нигилизм | 155 |
|---|-----|

ПОЛЕМИКА

| | |
|---|-----|
| Е. Н. Куприянова. О проблематике и жанровой природе романа Л. Толстого «Война и мир» | 161 |
|---|-----|

(См. на обороте)

ЛЕНИНГРАД

«НАУКА»

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

| | |
|--|-----|
| Р. Ш. Ганелин. М. Горький в Америке (по письмам Н. Е. Буренина) | 173 |
| Ф. А. Узунколев. А. Т. Твардовский — переводчик Т. Г. Шевченко | 177 |
| С. П. Фатеев. Об эволюции мировоззрения С. Т. Аксакова (письмо С. Т. Аксакова к сыну Ивану Сергеевичу) | 187 |
| А. В. Корнеев. «Произведен был в немцы» (о происхождении И. И. Гольц-Миллера) | 189 |
| В. П. Мещеряков. Новое о Грибоедове | 195 |
| С. И. Николаев. Овидий в русской литературе XVII века | 205 |

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

| | |
|--|-----|
| Л. В. Полякова. Пути развития теории жанра в работах последних лет | 212 |
| Т. М. Вахитова. Советская литература эпохи зрелого социализма | 225 |
| Е. В. Свиясов, Т. Б. Трофимова. Две тургенеvedческие монографии новозеландского ученого-слависта Патрика Уоддингтона | 228 |
| Е. М. Лобковская. Тургеневский выпуск новозеландского славистического журнала | 233 |

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Заметки о Некрасове

| | |
|--|-----|
| З. П. Ермакова. Кто скрывается за инициалами «А. С.»? | 236 |
| Е. Б. Белодубровский. К датировке записки Некрасова к Н. А. Ратынскому | 237 |
| Б. В. Мельгунов. О 300-м стихе поэмы «Саша» | 238 |

| | |
|-------------------|-----|
| ХРОНИКА | 240 |
|-------------------|-----|

| | |
|---|-----|
| А. Н. Иезуитов, В. А. Туниманов, Е. И. Семенов. Георгий Михайлович Фридендер (к 70-летию со дня рождения) | 250 |
|---|-----|

Редакционная коллегия:

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

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

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

Журнал выходит 4 раза в год

© Издательство «Наука», «Русская литература», 1985 г.

СОЮЗ НАУКИ И ИСКУССТВА

Значительным событием в истории советской культуры явился полувековой юбилей Первого Всесоюзного съезда советских писателей. «Много-содержательная эпоха, — отмечал А. В. Луначарский, — приближает все искусство к типу литературы, как наиболее содержательному из всех искусств».¹ Именно в литературе, рожденной Октябрем, нашли наиболее яркое и последовательное отражение великие революционные преобразования XX столетия. Именно в литературе, живущей одной жизнью с народом, партией, страной, получил творческое воплощение новый человек — активный, деятельный, упорный и пытливый строитель социализма — во всей сложности своего внутреннего мира и нравственных исканий, во всех своих радостях и тревогах, в неуклонном стремлении к правде и справедливости.

Особую значимость юбилею придало выступление 25 сентября 1984 года на юбилейном пленуме правления Союза писателей СССР Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР К. У. Черненко.² Речь К. У. Черненко «Утверждать правду жизни, высокие идеалы социализма», в которой не только дан обстоятельный анализ положения дел в литературе, но и освещены важнейшие проблемы художественного творчества вообще, рассмотрен вопрос о месте искусства в нашей жизни, содержит в себе развернутую и долгосрочную программу действий для всех работников социалистической культуры, и в том числе для литературоведов и критиков. Новые и ответственные задачи встают в связи с этим и перед Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР.

Первый съезд советских писателей развил и упрочил не только союз труда и культуры, сложившийся впервые в истории человечества после Великой Октябрьской социалистической революции, но и союз науки и искусства. Этот союз получил свое принципиальное воплощение и конкретное жизненное выражение.

В 1930 году был создан Институт русской литературы АН СССР. Важнейшей задачей, которая стояла перед Институтом, являлось изучение советской литературы, которая уже достигла к тому времени такого уровня творческого развития, что могла выдерживать при своем литературоведческом анализе самые высокие и требовательные научные критерии.

В 1934 году был образован Союз советских писателей во главе с М. Горьким, творческий союз единомышленников, опирающихся в своей деятельности на самое передовое и подлинно научное — марксистско-ленинское — мировоззрение.

В 1935 году М. Горький стал директором Института русской литературы АН СССР. Так после съезда писателей в его лице органично, весомо и зримо осуществился союз искусства и науки.

Этот союз в равной мере оказался жизненно необходим и деятелям литературы, и деятелям науки. Подлинно научное изучение социалисти-

¹ Луначарский А. Искусство и революция. М., 1924, с. 109.

² Правда, 1984, 26 сент.

ческого общества, которого требует от нас партия, невозможно без внимательного и тщательного изучения его литературно-художественной жизни. А наше поступательное литературно-художественное развитие невозможно без глубокого научного осмысления его закономерностей и без выработки на этой основе определенных практических рекомендаций, адресованных нашим литераторам.

В высшей степени знаменательно, что в своей яркой и проникновенной речи К. У. Черненко назвал социалистическим реализмом и подлинно научный подход нашей партии к решению наиболее актуальных жизненных проблем, и основной творческий метод советских писателей. Это налагает особенно высокую ответственность за наше общее дело и на писателей, и на деятелей науки о литературе, обязывая писателей неустанно развивать, обогащать и совершенствовать новый творческий метод, а исследователей давать ему глубокое теоретическое осмысление и раскрывать заложенные в нем возможности, постоянно соотнося их с новыми тенденциями и явлениями, возникающими как в жизни, так и в литературе.

Первый Всесоюзный съезд советских писателей, как отмечал К. У. Черненко, внес «коммунистическую партийность и организованность в сферу литературы».

Глубоко закономерно, что свою гениальную статью В. И. Ленин назвал «Партийная организация и партийная литература», подчеркнув тем самым принципиальное значение организационного начала для становления, существования и развития социалистической художественной литературы. В ленинском понимании литературное творчество — это составная часть организованной партийной работы, а организация — это внутреннее единство и внутреннее сплочение работников творческого труда в интересах решаемых ими идейно-художественных задач; это практическая реализация их глубинной социально-психологической потребности в целенаправленной организованности своих творческих установок, направленных на утверждение социалистического образа бытия, мышления и чувствования.

Первый съезд советских писателей продемонстрировал органическое единство организации литературного дела и самого литературного дела как важнейшего условия и ведущего стимула литературного творчества в социалистическом обществе.

Продолжая, развивая и обогащая новым историческим опытом ленинские идеи, наша партия подчеркивает особое значение в современных условиях наиболее совершенной и эффективной организации всего многообразного и многостороннего дела строительства коммунистического общества в нашей стране. Это означает, что более совершенные формы организации должен получать сейчас союз науки и искусства. Этот союз в наших общих интересах призван быть более устойчивым, динамичным и разветвленным.

К. У. Черненко обратил особое внимание на то, что литература нового, социалистического направления начиналась «не с чистого листа, а выросла на фундаменте передовой русской литературы, демократической культуры всех народов России, мирового классического наследия». Раскрыть во всей наглядности, полноте и убедительности национальные и интернациональные истоки литературы социалистического реализма, проследить процесс ее формирования и развития при постоянной опоре на классическое наследие и на всю передовую художественную культуру, выяснить, как и чем именно они подготовляли литературу нового эстетического качества, — важнейшая научная и гражданская обязанность советских литературоведов.

Мы обязаны также, используя весь свой методологический и методический арсенал и разнообразные факты и материалы, показать, руко-

водствуясь речью К. У. Черненко, что «советская культура предстает сегодня как органический сплав духовных ценностей, создаваемых всеми нациями и народностями страны». Ведь «художественная практика убеждает: чем теснее национальная культура связана с другими, чем интенсивнее вбирает она в себя те черты духовного и художественного опыта братских народов, которые приобрели интернациональное значение, тем быстрее и плодотворнее она развивается. Тем больший вклад она вносит в обогащение духовной жизни всего советского народа, всего нашего общества». Такова истинно революционная диалектика национального и интернационального в социалистической культуре.

В своей речи К. У. Черненко подчеркнул, что «извечная миссия литературы» состоит в том, чтобы «побуждать общество, каждого человека пристальнее, строже взглянуть на самого себя... чтобы помочь ему всегда и во всем занимать активную позицию стойкого борца за наше общее дело». Эту «извечную миссию», как мы знаем, особенно успешно выполняла передовая русская литература, именно потому она и составила в нашей стране фундамент литературы социалистического направления. В то же время, как отмечал К. У. Черненко, постоянно помня об «извечной миссии» литературы, нужно ясно видеть те новые задачи, которые встают перед ней на каждом новом этапе исторического развития нашего общества, особенно современном, когда мы оказываемся «лицом к лицу с качественно новыми задачами, для решения которых, естественно, требуется новый уровень общественного сознания», чтобы верно понять и оценить характер и направление литературного развития.

«Важным инструментом воспитания гражданственности, советского патриотизма, интернационализма, — говорил К. У. Черненко, — было и остается воспитание историей». Воспитательным воздействием обладает как история самой литературы, художественно запечатлевшей наиболее значительные исторические события и явления, так и наука о литературе, вдумчиво, с подлинно классовых позиций осмысляющая закономерности историко-литературного процесса и показывающая неотвратимость возникновения литературы социалистического реализма. И к литературоведам в полной мере относится требование партии: «...Прочно стоять на почве фактов, не подменять эмоциями и произвольной игрой воображения знание закономерностей и реального хода общественного развития». И у литературоведа «общественная ценность» его труда «определяется прежде всего той активной идейно-политической, мировоззренческой позицией, которую он занимает и утверждает». Ведь проблемы научного творчества тоже вне политики не существуют.

Это и литературоведам, как людям творческого труда, а не только писателям адресованы предостерегающие, суровые и справедливые слова Генерального секретаря ЦК КПСС: «Наивно думать, что можно чернить нравственно-политические устои нашего строя и одновременно ожидать от него благ и признания. И, конечно же, никому народ не простит перехода на сторону наших идейных противников в той острейшей борьбе, которая идет сегодня в мире. Тут двух мнений быть не может».

Это и литературоведов, и литературных критиков призывает партия к деятельной и неустанной контрпропаганде, главный смысл которой состоит в том, чтобы «отстаивать и разъяснять наши взгляды, ловить за руку нечистоплотных „критиков“ нового строя, активно нести людям правду о социализме, воспитывать советских людей, особенно молодежь, в духе классовой бдительности, готовности к защите нашей великой Родины...»

К. У. Черненко специально отметил то «огромное влияние, которое интеллигенция оказывает на общественное сознание, на духовную жизнь общества», и подчеркнул, что творческий подход к своему делу должен сегодня быть отличительной чертой каждого интеллигента, в том числе

ученого, чтобы способствовать переориентации общественного сознания на скорейшее и органичное усвоение новых идей, выдвигаемых партией, и на решительное избавление от любых устаревших и отсталых взглядов. Несомненно, этот призыв партии обращен и к ученым-литературоведам, обязывая нас к максимальной самовзыскательности и ответственности за свою многообразную научно-исследовательскую и культурно-пропагандистскую деятельность.

Ленинград по праву называют городом научного и культурного прогресса. Ученые Пушкинского Дома считают своим гражданским и научным долгом органичное включение в практическое осуществление разработанной Ленинградским научным центром АН СССР по инициативе Ленинградского обкома КПСС и одобренной ЦК КПСС комплексной программы «Интенсификация-90».

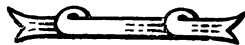
В процессе интенсификации любых видов материального и духовного производства все большее значение приобретает «человеческий фактор». Ведь все научные и технические достижения внедряют в практику живые люди, и все материальные и духовные ценности тоже производят живые люди со своей психологией, нравственными и эстетическими нормами. Это нужно хорошо знать, чтобы оказывать на людей целенаправленное духовно-практическое влияние в интересах поступательного развития социалистического общества. Здесь немалую роль могут сыграть также и литература, и наука о ней.

К. У. Черненко подчеркивал, что «нигде мы не можем успешно двигаться вперед без опоры на глубокие знания, на высокую сознательность и культуру всех трудящихся. На громадный духовный, творческий потенциал, накопленный поколениями советских людей». Это очень весомые и ко многому всех нас обязывающие слова.

Ведь духовный, творческий потенциал нашего общества и каждого человека, живущего в нем, в значительной мере создает и формирует литература социалистического направления, будучи не только подлинным «человековедением» и «народоведением», но и «человековедением» и «народоведением», а марксистско-ленинская наука о литературе в свою очередь повышает эффективность этого потенциала, усиливает его сознательную целенаправленность и идейно-эстетическую действенность.

Литературоведение и критика, указывает партия, должны настойчиво и принципиально бороться «против серости и безликости» как натуралистического, так и прощренно-модернистского толка, а тем самым против дискредитации важных идей и тем, которые отдельные авторы пытаются воплотить в искусстве подобного рода средствами.

В своей речи К. У. Черненко отмечал, что «самый точный критерий успехов литературы и искусства в целом — та реальная степень воздействия, которое они оказывают на формирование идейно-нравственного облика народа». Глубокое научное осмысление этого критерия, его конкретная и всесторонняя разработка будет способствовать повышению и усилению эффективности идейно-нравственного воздействия советской литературы на многомиллионный и многонациональный советский народ, приведет к еще большему укреплению в высшей степени плодотворного союза науки и искусства, к которому призывает нас партия.



ПРОБЛЕМА ВОЙНЫ И МИРА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ

Человечество испокон веков мечтало о покое и мире. От эпохи античности через европейское Средневековье берет начало благородная традиция создателей трактатов о вечном мире. Здесь имена Эразма Роттердамского и Яна Амоса Коменского, аббата Шарля Сен-Пьера и Ж.-Ж. Руссо, видного русского просветителя конца XVIII—начала XIX века В. Ф. Малиновского, который был первым директором Лицея в ту пору, когда юный Пушкин вступил под его гулкие своды.

Священна ненависть к войне тех, кто ведет справедливую, освободительную борьбу. Но святостью и крестом, идеями «рыцарской чести» осеняли свои людоедские замыслы и поклонники разбойных походов. Именно они-то, как подтверждает горький опыт прошлого, и брали нередко верх. Восходя по ступеням исторического прогресса, человечество все чаще платило самую страшную цену, ибо в летописях народов зафиксировано уже около 15 тысяч войн.

Тема «война и мир» дает возможность обостренной постановки коренных проблем общества, человеческого бытия.

По давней привычке, идущей от раннекатолической традиции, русских на Западе именовали дикими азиатами, существами низшего типа. Себя же выдавали за единственных носителей «европейской», а точнее, общечеловеческой культуры.

Идеология фашизма не просто трактует войну как средство своего утверждения. Начисто отрицается право на существование целых наций на земле. У немецкого фашизма была цель истребить наш народ как социально-историческую, этническую данность. Отсюда стратегия и тактика геноцида.

Фашисты не раз прибегали к историческим подпоркам для пропаганды своей человеконенавистнической идеологии. Идеализировались заветы тевтонского ордена как силы, которая пыталась «проломить славянскую изгородь», якобы запирающую с Востока германский дух.

Советским же людям никогда не изменяли принципы высокого гуманизма. Даже в ту пору, когда огненный вал возмездия докатился до границ агонизирующей фашистской Германии, раздался у нас трезвый голос против мести немецкому народу.

Лицемерно-морализаторский, заведомо исключаящий элемент объективности богословский взгляд (все, что не христианское, — варварское) обретает новые грани в идеологии американского империализма. Соответственно меняется и терминология. «На нашей стороне — цивилизация, — сказал еще за два десятилетия до своего избрания в 1980 году президентом США Рональд Рейган, — по другую сторону господствует закон джунглей».¹

Не случайно еще до окончания второй мировой войны США вынашивали планы нового крестового похода против Страны Советов. В День

¹ См.: За рубежом, 1984, 6—12 янв., № 2, с. 9.

Победы 1945 года советник посольства США в Москве Джордж Ф. Кеннан заметил: «Ликуют... Они думают, что война кончилась. А она еще только начинается».²

На Западе есть литература о войне гуманистическая, милитаристская и пацифистская. Причем чаще всего создаются произведения именно двух последних типов. Создатели таких книг исповедуют, как правило, мотив «равенства» сторон.

Природа социалистического гуманизма принципиально иная. Вот почему такие эстетические и нравственные категории, как красота и добро, безобразное и злое, диалектика света и тьмы, жизни и смерти раскрываются в многообразном видении реальной действительности, но с акцентом на героическое, высокотрагическое начало.

Это и понятно. Ведь наша литература говорит от имени того народа, который, пользуясь словом М. Шолохова, никогда «ни на кого не нападал, но всегда умел с достоинством отстоять созданное им...»³

Мир дарован человечеству природой. Нет ничего кошунственнее, чем посягательство на этот бесценный дар жизни. Отсюда необходимость неустанного разоблачения буржуазной идеи «изначальности», «естественности» и «благоворности» войн, выступлений против тезиса «всеобщей вины», ложной героизации «солдатского духа» как якобы высшего этического состояния, а значит, поэтизации и эстетизации убийства.

Тема «война и мир» у значительных художников не ограничивалась кругом батальных или гражданских сцен в различных их сочетаниях, никогда не выводилась за пределы социально-исторических, нравственно-психологических оценок. Только в разные эпохи жизни человеческого общества делалось это по-разному.

Знакомая с произведениями масштаба «Войны и мира» Л. Толстого, мы поражаемся поистине эпической универсальности изображения действительности. Здесь сюжет разворачивается не как взаимоотношения личностей в атмосфере определенных умственных и нравственных исканий своего времени, но как столкновение значительных общественных сил, втянутых в полосу грандиозного социально-исторического конфликта. Закономерности самой жизни воплощены и в судьбах отдельных персонажей и олицетворены в движении и борьбе народных масс. И все же тема, заявленная в заглавии эпопеи, раскрывалась как противоречия различных государств и наций.

Конфликты второй мировой войны имели иную социально-идеологическую основу и осмыслялись уже иначе. Художники социалистического реализма в соответствии с резко изменившимся ходом истории пошли дальше. Война и различные социально-политические системы, судьбы цивилизации на планете и всего человечества — вот что становится в центре их внимания.

В этой связи хотелось бы уточнить до сих пор бытующее представление о якобы отсутствии принципиальной новизны в трактовке проблемы войны и мира советской литературой по сравнению с классикой XIX века. Так, например, интересная монография С. Н. Чубакова «Слово и оружие. К проблеме антивоенной традиции в русской классической литературе» (Минск, 1975) содержит положение, с которым трудно согласиться. Оценивая наиболее заметные произведения 50—60-х годов о Великой Отечественной войне, автор пишет: «Для них, как и для всей советской литературы о войне в целом, характерно, по сути дела, пока отсутствие широкого социально-исторического и философского осмысления второй мировой войны, ее характера, корней и истоков».⁴

² Цит. по: Против идеологии современного антикоммунизма. М., 1968, с. 47.

³ Шолохов М. А. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1975, т. 8, с. 345.

⁴ Чубаков С. Н. Слово и оружие: К проблеме антивоенной традиции в русской классической литературе. Минск, 1975, с. 245.

Это суждение весьма спорно, если иметь в виду повесть Леонида Леонова «Взятие Великошумска» и роман «Русский лес». Оно попросту неверно, если учитывать вклад создателя крупнейших полотен о Великой Отечественной — Юрия Бондарева. Думается, именно эти писатели нашего времени открыли принципиально новую главу в изображении «вечной» темы войны и мира.

Впрочем, задолго до этого в выступлениях наиболее прозорливых политиков, в публицистических высказываниях отдельных писателей уже шла речь о тревожных тенденциях мирового общественного развития в XX веке. В. И. Ленину принадлежит один из первых прогнозов относительно того, чем может завершиться безудержная гонка вооружений. Апофеоз милитаризма, раздуваемый вдохновителями империалистических войн, может привести лишь «к подрыву самих условий существования человеческого общества».⁵

Нынче то, что более полувека назад было предметом всего лишь фантастических беллетризованных решений, становится чем далее, тем более объектом пристального и углубленного художественно-публицистического исследования, органически входит в сюжетно-композиционную структуру произведений.

Повесть Л. Леонова «Взятие Великошумска» (1944) — не только и не столько блистательная зарисовка драматических дней и ночей Великой Отечественной. Автор много размышляет о философии истории, о судьбах социально-политических систем на нашей планете. Толстовская проблема смерти и бессмертия решается под иным углом зрения, нежели в «Войне и мире»: трагедийность сюжета лишена фаталистического оттенка, выявляет жизнеутверждающий пафос борьбы советских людей.

Вторая мировая война — это противоборство двух различных общественных систем, двух непримиримых политических идеологий. Картина сражения за Великошумск приобретает черты не просто противостояния войны и мира, но схватки двух миров, осмыслена как битва полярных цивилизаций. Более того, здесь сталкиваются прошлое и будущее планеты. Отсюда неизменна проекция в грядущие времена, твердая убежденность в том, что «никто, кроме нас, не смеет глядеть в будущее без боязни».⁶ Вот почему возникает ключевая формула-фраза, многое объясняющая в концепции произведения: «Судьбу прогресса мы, как птенца, держим в наших огрубелых ладонях».⁷

Как бы итогом этих раздумий становится воображаемый диалог генерала Литовченко с его школьным учителем Кульковым, держащим в памяти гуманные постулаты создателей трудов о вечном мире. На реплику учителя: «Ты против войны!» — следует ответ Литовченко: «Я не собирался быть солдатом, но раз коснулись меня огнем — горе им, кто обнажил меч несправедливой и неразумной войны. Нам, которые голыми руками разворотили свою темницу и вырвались на простор Океана, ничто не страшно. Что фашизм! Мы пройдем сквозь него, как сквозь дым последнего дикарского костра».⁸

Говоря о событиях второй мировой войны, критики еще совсем недавно могли давать оценку этого этапа как «самого трагического периода в истории XX века».⁹ Однако опыт последних лет учит уже другому, вносит свою поправку. Что, если самое худшее не позади, а впереди? Ведь не исключено, что в леоновский прогноз относительно «дыма последнего дикарского костра» могла вкратиться чрезмерная доза оптимизма, не учитывающего прихотливых зигзагов атомного столетия. Ко-

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 396.

⁶ Леонов Леонид. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1954, т. 5, с. 49.

⁷ Там же.

⁸ Там же, с. 50.

⁹ См.: Великая Отечественная война в современной литературе. М., 1982, с. 119.

лоссальная разрушительная мощь современной военной техники обрекает на уничтожение не просто одну из сторон конфликта, но земной шар в целом.

Прежде народы, государства, социальные системы проходили испытания войной. Нынче вопрос стоит так и не так. Аморализм и насилие агрессора, алчность атомных маньяков могут обернуться траурным саваном для всей планеты. Вот почему в современной ситуации трактовка проблемы «война и мир» немыслима без ее причастности не только к судьбе человечества, но и шире — к участи биосферы на Земле.

Критика многие годы жила предчувствием и желанием создания народной эпопеи о Великой Отечественной. Тем более что и примеры высочайшие были. Однако реальное течение литературного процесса распорядилось иначе. Все более ошутим отход от панорамности к аналитической манере письма. Идет осмысление не просто фактов и событий, но постижение закономерностей мирового развития.

В этом отношении творчество Л. Леонова 50—80-х годов дает нам бесценные уроки. Еще в «Русском лесе» (1953) содержался глубокий анализ той диалектики социальных противоречий, которая запускает механизм военного противоборства. Вскрывая лицемерие буржуазных цивилизаторов, кичащихся так называемыми свободами, один из героев романа дипломат Валерий Крайнов, воочию убедившийся, чего стоит эта назойливая демагогия, говорит Ивану Вихрову: «— В том лишь и заключается их хваленая пригонка частей, что, рядом и взаимно дополняя друг друга, уживаются гангстер, защищающий его адвокат, фабрикант войны, христианский проповедник и бессовестный сочинитель, воспевающий эту романтику планктонного существования и воображаемые буржуазные свободы... Видишь ли, Иван, когда эта *свобода* предоставляется одновременно саблезубому тигру и обыкновенному безоружному труженнику, последний довольно быстро разочаровывается в ней, сразу на всю жизнь. Словом, постоянно терзаемые алчным страхом перед наступающей новизной, *они* не прочь были бы поутолить свою ненависть, если бы имелась гарантия, что при нанесении жестоких ран противнику они сами смогут вынести первую такую же, ответную... — Кто же они тогда, солдаты или грабители? — перебил Иван Матвееч. — Они торгаши, — чуть свысока заговорил Валерий. — Солдат есть великое звание человека, способного умереть за идею... но назови мне хоть одну, на протяжении последнего века зародившуюся в этом классе и реализованную во имя жизни. Они покупают и продают: из купцов в лучшем случае получались пираты. А раз нет святого за душой, приходится... повернуть все общественное воспитание на то, чтобы привить своей юной смене тягу к наживе, презрение к святыням, жевательные склонности при виде ближнего, вкус ко всему, что гниет, рушится, идет в землю...»¹⁰

Диалог продолжается. Вихрову ясно, что в капиталистическом мире есть силы, есть люди, которые противостоят морали человекоистребления. «Их большинство, — подтверждает эти мысли Валерий, — но, значит, как всегда в истории, требуются особые несчастья, чтоб сплотить их в единую армию человечества».¹¹

Если в «Русском лесе» раздумья автора о войне и мире занимали достойное место, хотя и не определяли общее сюжетное развитие романа, то в последующем они выходят на авансцену его произведений. Именно так обстоит дело в киноповести «Бегство мистера Мак-Кинли» (1961), где проблема войны и мира решается по-леоновски широко и емко. Завтрашние судьбы человечества, всей планеты в целом как бы спроецированы на экране, освещенном зловецом поблескивающими всполохами

¹⁰ Леонов Л. Русский лес. М., 1982, с. 647.

¹¹ Там же, с. 646.

«адского термоядерного апокалипсиса».¹² Всю силу язвительной прощипывающей сарказма использует художник для того, чтобы вывести под спящий свет сатиры поборников и вдохновителей «освежения войны», стремящихся «вернуть ей былое мистическое величие».¹³ А на этом фоне развернута сложнопротиворечивая судьба типического представителя современной «западной цивилизации атлантической унаковки».

Предотвращение войны немыслимо без постижения ее глубинных первопричин и истоков. А значит, без союза интеллекта и сердца, разума и эмоций, без служения идеалам высокой нравственности. Именно об этом шла речь в леоновской статье «Союз ума и сердца» (1963): «Возможно, будущие историки назовут двадцатое столетие эпохой генеральной линии человечества. В таком случае время наше, вулканическая сердцевина века и в особенности переживаемое нами десятилетие, представляется мне самым главным и смелым переходом по довольно малознакомой местности. Решение основной проблемы современности со всеми вытекающими последствиями целиком поэтому зависит от нашего поведения сегодня. И чтобы не тужить потом, не следует сопротивляться наступающей новизне, ни равным образом шалить с неизвестностью. Ибо, представляется мне, на сегодняшнем повороте истории мало одного оптимизма и удачества, как, наверное, недостаточно и реформаторского вдохновения. Крайне желательно даже высочайшие веления ума верить прозрением большого сердца».¹⁴

Дальнейшую конкретизацию этой темы мы находим во фрагменте незавершенного романа писателя «Последняя прогулка» (1979). Здесь ищущая мысль художника постигает возможные последствия ядерного катаклизма на Земле. Рушатся не только основы человеческой цивилизации, но и вообще всей планетарной биосистемы, достигшей вследствие эволюции на протяжении миллиардов лет высочайшего уровня гармонии, совершенства, выживаемости. Уходит в небытие итог уникального космического процесса, может быть, единственного во Вселенной.

В ноябре 1984 года появился очередной (третий по счету) фрагмент из еще не опубликованного романа Леонида Леопова. «Мироздание по Дымкову» («Новый мир», 1984, № 11) — произведение удивительно емкое по мысли и остроте социально-нравственных наблюдений. Трудно гадать, как выстроится целое здание, но не исключены осторожные суждения о новом в творческой эволюции крупнейшего художника современности.

Была утопия в «Барсуках», была она и в «Дороге на Океан», где освещалась теплом оптимистической социальной гипотезы. Начиная с «Бегства мистера Мак-Кинли» можно говорить о появлении в прозе Леопова жанра так называемой антиутопии и резком нарастании трагической ноты.

В первом фрагменте нового романа «Последняя прогулка», и особенно в «Мироздании по Дымкову» повествование приобретает уже вселенский характер. Время ведет отсчет не только по земным, но и космическим координатам, а бездна человеческого могущества может обернуться панихидой по планете, застывшей у роковой черты. Вот почему все окрашено даже не в трагические, а какие-то скорбно-сардонические тона.

Однако, как и свойственно русской национальной традиции философского жанра, многое здесь осердечено, лишено подчеркнуто рационалистической игры ума, того суховатого логицизма рафинированного интеллекта, что порою выдается за эликсир мудрости. Более того, видна

¹² Леонов Леонид. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1983, т. 8, с. 227.

¹³ Там же, с. 231.

¹⁴ Леонов Леонид. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1972, т. 10, с. 330.

скрытая полемика с модной ныне научно-фантастической литературой, занята играющей парсеками, фотонами, черными дырами и прочим взятым напрокат из третьих рук скарбом. В прозе Леонова все заземлено, прослоено ядовитейшей иронией и вместе с тем тревожно-скорбно. Но ведь именно так и создается истинное, большое искусство.

Автор «Мироздания по Дымкову» как бы возвращает нашу мысль к позициям Ф. Достоевского и Л. Толстого, но уже на принципиально новом витке исторической спирали. Так рождается напитанный горечью эмоций, исполненный глубины и прозорливости анализ: «Дьявол слишком хитер, чтобы оставлять следы на месте преступления. Знаменитые пожары прошлого возникали от обыкновенной людской спички, которая сторала в первую очередь, заодно с поджигателем. Наиболее подходящим предлогом к такому развороту событий, не теперь, так в следующий раз, могло бы послужить подоспевшее, на вполне логическом перепутье, противостояние полярных социальных систем. Все станет возможно в запыле, когда элита богачей, встревоженная близостью грядущих перемен, рискнет на отчаянную вылазку с применением адских, высшей убийности новинок, вроде: поджечь океан у берегов противника, либо, проломив защитный купол озоносферы, обрушить рентгеновскую бездну на его территорию, словом, собственной головой швырнуть в ненавистную мишень. Легко представить недолговременное счастье знати, отсидевшейся в подземных норах от необратимых последствий катастрофы. Уцелевшие от боли и безумия, они будут сдыхать от крыс, смрада и кровавой рвоты при виде повсюду разлагающейся человечины. Ибо даже для прежней могущественной цивилизации было бы непосильно в пределах санитарной срочности предать земле многомиллионный, по первому заходу, укос смерти. Кабы мы, люди, догадались заблаговременно, сложив всю свою поганю взрывчатку промеж надежных горных хребтов, шархупуть ее разом к чертовой бабushке...»

Нынешняя литература о войне все чаще использует жанр произведения-предостережения. Это не значит, что раньше таких книг не создавалось. Но если прежде суть предостережения сводилась к тому, что в критический момент истории проходит проверку на жизнеспособность то или иное государство, тот или иной общественный строй, то теперь такой альтернативы может и не быть.

В начале 30-х годов М. Горький, предвидя возможность суровых военных испытаний, говорил: «Мы вступаем в эпоху, полную величайшего трагизма».¹⁵ Буржуазное, частнособственническое общество на своем взлете эволюционирует к торжеству культа грубой силы, ведет к обезличиванию человеческих форм жизни, к ее дегероизации и дегуманизации. Так наряду с проблемой войны как империалистического безумия тех, кто представляет и воплощает буржуазный строй, возникает, не может не возникнуть другая «вечная» тема — власть золота.

Мощь человеческого разума, умноженного индустриальными достижениями НТР, делает реальной проблему изменения климата земного шара. Однако прежде чем эта цель будет достигнута, еще более настойчиво стучится в двери человечества другая насущная проблема — изменение морального климата эпохи. Об этом немало писали в свое время Л. Толстой и Ф. Достоевский. Ведь война как средство решения региональных и международных конфликтов может быть исключена из обихода цивилизованных наций только усилиями самих же людей, когда они поймут, что она — явление, противное человеческому разуму и человеческой природе. При этом великие русские писатели хорошо видели не

¹⁵ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934, с. 680.

только нравственные, но и социально-классовые причины, порождающие хищнические, эксплуататорские войны.

У Ф. Достоевского в «Дневнике писателя за 1877 год» находим такие строки: «Теряется вера в солидарность людей, в братство их, в помощь общества, провозглашается громко тезис: „Всякий за себя и для себя“... В результате же оказывается, что буржуазный долгий мир, все-таки, в конце концов, всегда почти зарождает сам потребность войны, выносит ее сам из себя как жалкое следствие, но уже не из-за великой и справедливой цели, достойной великой нации, а из-за каких-нибудь жалких биржевых интересов, из-за новых рынков, нужных эксплуататорам, из-за приобретения новых рабов, необходимых обладателям золотых мешков...»¹⁶

Необходимость формирования нового нравственного климата, стремление сделать достоянием всего человечества простую, но такую насущную мысль о том, что война не истребит сама себя, а должна быть парализована, устранена волей и деяниями людей планеты, — стержень. главный импульс, живой нерв передового искусства нашей эпохи. А это влечет за собою постижение новых типов конфликтов, среди которых противоречие между чудовищным Молохом войны и животворящей силой природы, задетой экологическим кризисом; незащищенность, особая ранимость добра и нестигаемая стойкость человеческого духа; проблема культурной, исторической, национальной памяти.

Советской литературой 60—80-х годов, особенно писателями фронтového поколения (Виктор Астафьев, Анатолий Апаньев, Юрий Бондарев, Василь Быков, Борис Васильев, Константин Воробьев, Олесь Гончар, Евгений Носов, Иван Стаднюк), сделан решающий вклад в разработку проблемы войны и мира на современном этапе. Если же ретроспективно оглянуться на сравнительно недавнее прошлое, пытаясь осмыслить нынешнее состояние дел исторически, преимущественно под углом зрения судеб основных видов романа и повести, в рамках которых разрабатывалась интересующая нас тема, то общая схема эволюции будет выглядеть примерно так.

В первые послевоенные годы широко распространилась собственно батальная проза с такими ее достаточно аморфными внутрижанровыми различиями, как роман-хроника, мемуарно-документальная повесть и т. п., с их летописной компоновкой сюжета, добросовестной описательностью и умеренной аналитичностью.

Художественные открытия А. Твардовского («Василий Теркин», «Дом у дороги», философская лирика 60-х годов), М. Шолохова («Они сражались за Родину», «Судьба человека»), Л. Леонова («Взятие Великошумска», «Русский лес») обогатили произведения о Великой Отечественной войне всех жанровых разновидностей, но прежде всего, думается, социально-психологического и социально-философского направлений.

В «Судьбе человека» (1956) М. Шолохов средствами лапидарного и в то же время необычайно внутренне емкого повествования воссоздал характер русского человека советской эпохи, мужественного, щедрого душой, беспредельно скромного. Андрей Соколов — ровесник века, участник гражданской войны, рабочий. Но его обыкновенная судьба неотделима от исторических судеб страны, народа. Поэтому, когда фашистские полчища вторгаются в пределы Родины, он становится в ряды ее защитников. Тяжелые бои, жестокие «нелюдские муки» плена Соколов переживает с необычайным мужеством. Его стойкость вызывала патологическую ненависть у врага: «Били за то, что ты — русский, за то, что на белый свет еще смотришь... Били и за то, что не так взглянешь, не так

¹⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1983, т. 25, с. 101, 102.

ступнешь, не так повернешься. Били запросто, для того, чтобы когда-нибудь да убить досмерти...»¹⁷

«Судьба человека» — рассказ-предупреждение. Вместе с тем это и рассказ-полемика. Здесь нет ни пацифистской ноты, как у Г. Грина или Г. Бёлля, ни характерного для литературы «потерянного поколения» (Р. Олдингтон, Э. М. Ремарк) ощущения отчаяния, ни тем более модной на Западе 50—60-х годов концепции отчуждения. Финал новеллы по-шолоховски оптимистичен: на обугленном войной стволе (вспомним присыпанные пеплом глаза Соколова) прижилась зеленая веточка — приемный сын Андрея Ванюшка.

В «Судьбе человека» раскрывается противоестественный, антигуманный характер войны. Но это делали многие советские писатели и до Шолохова. Автор малой трагической эпопеи о Великой Отечественной идет дальше. Он показывает состояние войны как оскорбление самого человеческого рода. «Били за то, что ты — русский...» Но ведь фашисты били и за то, что ты — поляк, чех, француз, серб... При этом Шолохов доходит до корневой и в то же время многозначной сути слова «оскорбление». Тут ведь не только и не столько обида и хула подразумеваются, но, скорее всего, имеется в виду печаль, тоска, горе, кручина. Как же иначе понимать произнесенные со сдержанной яростью слова Андрея Соколова: «За что же ты, жизнь, меня так покалечила? За что так исказила?»¹⁸

На переломе 50—60-х годов созревает потребность, с учетом того опыта, который был накоплен прежде, вывести воплощение батальной темы на новые рубежи. В это время и в критике прошла дискуссия о судьбе большой эпической формы (журналы «Новый мир», «Звезда», статьи под оптимистическими заглавиями: «Начало эпопеи», «У истоков эпоса», «Наш советский многоплановый роман», «Об искусстве художественного синтеза» и др.). Однако желание иметь высокие образцы эпоса еще не совпало с реальными возможностями.

Свой ответ на «социальный заказ» дал так называемый панорамный роман. Именно это видовое определение с наибольшей точностью выражает жанровую природу таких произведений, как трилогия «Живые и мертвые» К. Симонова и «Блокада» А. Чаковского, хотя современной критикой именно эти произведения отнесены к разряду эпопей. На самом деле в эту трактовку следует внести существенные коррективы.

В трилогии К. Симонова дана широкая панорама военных действий с участием многочисленных персонажей. Умелой рукой мастера картина воспроизводится трезво и правдиво; анализируются факторы, объективные и субъективные, приведшие советский народ к победе: его высокий моральный дух, стойкость, готовность к самоотверженной защите Родины. Наибольшее же внимание писатель уделяет двум персонажам — журналисту Ивану Синцову и кадровому офицеру Федору Серпилину, людям разного возраста, жизненного опыта, профессий, олицетворяющим лучшие качества своего народа. Симоновские герои — на самых трудных и опасных участках, там, где решаются судьбы Отчизны. Но трилогия К. Симонова — это еще в значительной мере лишь подступы к истинно эпическому воплощению темы народа, русского солдата на войне. Писателем хорошо передан общий ход военных действий, быт штабов и офицерской среды, удачно воссозданы батальные картины. Слабее раскрыта душа сражающегося народа.

Эхо войны грохочет в киноэпопее «Освобождение» и в многосерийном художественно-документальном фильме «Великая Отечественная». Сполохи разрывов бомб и снарядов озаряют страницы пенталогии А. Ча-

¹⁷ Шолохов Михаил. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1960, т. 8, с. 50.

¹⁸ Там же, с. 36.

ковского «Блокада» (1968—1974), посвященной героической обороне Ленинграда. В романе воссоздана история героических и трагических дней и ночей беспримерного сражения под стенами великого города на Неве. А. Чаковским существенно расширен исторический фон: судьба фронтového города раскрыта в связи с общей картиной жизни страны, события на Ленинградском фронте не изолированы от европейского театра военных действий. Запоминаются точно воспроизведенные образы подлинных лиц (Г. К. Жуков, А. А. Жданов, К. Е. Ворошилов, Л. А. Говоров), вся сложная и трудная обстановка в период блокады.

Однако эпос — это не просто документированное историческое повествование. В эпопее исключительно важна роль вымышленного сюжета, в границах которого и реализуются основные историсофские идеи автора. К сожалению, фабульная линия, особенно все, что связано с образом главного героя майора Звягинцева, — самое уязвимое место «Блокады».

Представим себе, что в «Войне и мире» были бы впечатляюще выписаны фигуры генералов Беннигсена, Барклая де Толли, даже фельдмаршала Кутузова и в то же время поминативно-иллюстративные функции исполняли такие персонажи, как Пьер Безухов, Андрей Болконский, Наташа Ростова. Вряд ли тогда мы имели бы возможность говорить об этом произведении как об эпопее.

В трилогии К. Симонова «Живые и мертвые» картина несколько иная. Здесь именно центральный вымышленный образ генерала Серпилина создан убедительно. Однако большинство остальных персонажей не поднимаются до уровня сколько-нибудь значительных эстетических обобщений. Репортажно-очерковая манера явно потеснила художественно-аналитическую. Автор показывает войну штабов, сосредоточив взгляд на генеральско-офицерском круге. Поскольку рядовой солдат практически исключен из сферы внимания, идея народной войны терпит ущерб. А ведь только она может придать поистине эпический разворот произведению.

В конце 60-х—начале 70-х годов некоторые критики, наблюдавшие резкий скачок военно-мемуарной литературы, утверждали, что будущее за документальностью. Журнал «Вопросы литературы» даже провел дискуссии: «Жизненный материал и художественное обобщение» (1966). «Публицистика — передний край литературы» (1970), «Публицистика и современность» (1973). Участники этих обсуждений несколько преувеличивали роль фактологий и документальных жанров в современном литературном процессе, ибо этот период обозначил переход к иному, интегральному видению жизни, синтезу. В авторской концепции современного мира все заметнее проявляется эпичность как родовой признак литературы социалистического реализма. Художник выходит на диалог со временем, стремясь постичь закономерности и связи между эпохой, судьбой народа в минуту военных испытаний и индивидуальным человеческим характером.

В разработке проблемы войны и мира это стремление к эпичности с особой полнотой воплотилось в дилогии Петра Проскурина «Судьба» (1972) и «Имя твое» (1977). Если ранее у писателя военная и мирная темы раскрывались на страницах разных произведений, «на особицу», то в дилогии происходит их слияние в единое сюжетно-композиционное целое. И одновременно совершается углубление историзма, происходит обогащение патриотической идеи, идущей из недр народного самосознания, темой национальной памяти. Мирное развитие озарено сполохами Великой Отечественной, она входит в сердца и мысли героев, определяя ритм их деяний и чувствований на десятилетия.

Духовные драмы времени, напряженность нравственных исканий человека эпохи НТР, нелегкое счастье строителя нового мира — все это выверяется по тому камертону, имя которому — духовное наследие 9 мая 1945 года. Вот почему проблемы «человек и земля», «человек и граждан-

ская история», осмыслившиеся ранее преимущественно в стиле публицистической прозы Глеба Успенского, получают иное, драматическое или даже трагедийное освещение — толстовско-шолоховское.

Индивидуальная судьба главного героя дилогии Захара Дерюгина, полной мерой испившего из чаши мира и хлебнувшего горького хмеля войны, показана не информативно-описательно на фоне больших исторических событий, как это было присуще собственно батальной прозе. Диалектика души героя раскрыта как воплощение трудных и сложных путей нации на крутых излучинах истории. Это — рыцарь деятельного добра, характер дерзкий, порой ошибающийся, но всегда прямой и честный.

Философской прозе 70—80-х годов за счет сужения событийного материала, в умелом использовании которого мы видели заслугу панорамного романа, за счет концентрации внимания на интимном мире героя, к чему тяготели и авторы психологических произведений, с помощью мастерского владения искусством лирического подтекста удалось добиться очень многого. О мощи философского направления в осмыслении темы войны и мира свидетельствует разветвленность и многообразие его жанрово-стилевых разновидностей. Здесь и, условно говоря, философско-драматическое, эпико-философское крыло (Ю. Бондарев, П. Проскурин), и лирико-философское (В. Астафьев, Б. Васильев, Е. Носов).

Отнюдь не праздно звучит вопрос о том, каков мыслительный уровень художественного произведения, по каким закономерностям соотносятся на его страницах микромир героя и макромир общества, что принципиально нового вносится автором в решение таких коренных проблем, как цель и смысл жизни, долг и чувство, история и личность, преступление и наказание, вина и ответственность и многие другие, которые в столь обнаженном виде предстают на поле боя.

Исключительно значение повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» (1971), на страницах которой по-новому дано соотношение макрокосмоса и микрокосмоса войны, героического и трагического начал, а образ воина, солдата осмыслен в свете историософской проблемы «человек и время». Вот почему для такого типа произведения столь важен принцип соотнесенности нынешнего с минувшим. Именно такова композиция этой удивительно насыщенной глубокой художественной мыслью повести В. Астафьева, где военное прошлое и современность сопрягаются в единое целое. Повесть, центральная часть которой посвящена событиям Великой Отечественной войны, обрамляют условно-символические сцены. В зачине и эпилоге, звучащих с силой реквиема, изображена женщина — Скорбящая Пьета, застывшая над могильным холмиком с пирамидкой: «Рядом с ее лицом качалась, шелестела сухая, немощная травинка. Все бури мира, все буйство земли вобрала она в себя, утишила их собою, боязно храня в бледной луковке корешка, стиснутого землю, надежды на пробуждение свое и наше».¹⁹

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

1418 дней и ночей — не просто битвы армий, но сражение идей и отстаивание высоких социально-нравственных принципов. Думается, особенно значительны заслуги Юрия Бондарева в постижении жестокой правды войны, в высочайшем искусстве поэтизации бесценных благ мира.

Проза Ю. Бондарева — большое, целостное искусство, значение которого во многом еще не раскрыто нашей критикой. Здесь сплелись воедино

¹⁹ Астафьев В. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1979, т. 1, с. 302.

высокий трагизм и лирика, философское раздумье и тончайшее мастерство живописно-образной пластики. Для писателя характерны не батальные решения, не событийный момент, а углубленное исследование человеческого души. Не просто обостренная социальная конфликтность, но выявление становых противоречий бытия.

Уже ранние повести Ю. Бондарева резко выделились на фоне тогдашней литературы о Великой Отечественной. Военная пора в жизни юных лейтенантов и капитанов предстала здесь не как строка биографии, а как начало судьбы целого поколения. Правда, в первой половине 60-х годов многое определялось изображением мирной жизни (романы «Тишина» и «Двое», повесть «Родственники»). Однако в конце десятилетия снова задает тон война — роман «Горячий снег» (1969). Для 70-х годов характерен принцип чередования двух основных тематических пластов. Но отныне это совершается уже не на страницах отдельных произведений, а совмещается в единой сюжетно-композиционной структуре одного и того же романа.

70-е — начало 80-х годов — новый этап в творчестве художника. Сам Ю. Бондарев в ту пору заметил, что «мы находимся в преддверии нового вида романа, нравственно-философского». Это предвидение опиралось как на объективный анализ историко-литературного процесса, так и подготавливалось собственной художественной практикой писателя.

Ведь именно в эти годы совершалась существенная эволюция нашей литературы: переход нравственной проблематики в новое качество, оснащение ее социально-философским началом. А на этой основе — расцвет повести-притчи, философского романа и драмы, жанра лирико-философской миниатюры с их своеобразной поэтикой и стилистикой, особым использованием приемов условности, аллегории, символика, обостренным историзмом и по-новому трактованной проблемой памяти.

Здесь поиски новых и более полных решений таких вечных проблем, как жизнь и смерть, любовь и ненависть, отвага и трусость, жестокость и милосердие, святость и цинизм. Перед читателем откроются трагизм горьких месяцев отступления и победные звуки весны сорок пятого, тяжкий труд солдата и бессонные ночи полководца, мужание юной, еще не обстрелянной души и драматические срывы опытного, повоевавшего, но вдруг сыгравшего труса воина. Речь идет о путях истории и современной цивилизации, о сущности человеческого счастья как в военную пору, так и в мирные годы. Словом, от судьбы поколения к судьбе планеты — такой вычерчивается парабола поисков нашей прозы. Отсюда тяготение к специфической форме, включая образы-символы, аллегории, элементы притчи.

В «Береге» военная тема не просто дополнена изображением современности, прямой переключкой событий, отдаленных друг от друга дистанцией в четверть века. Здесь фронтовые годы освещены философской мыслью, обогащенной современным представлением о судьбах прошлого. Героев «Берега», и прежде всего Вадима Никитина, тревожит нынешнее состояние мира: оно может породить ситуацию, которая грозит стать для планеты трагически необратимой.

В свете сказанного огорчительно упрощенность некоторых критических трактовок, ставших уже устойчивыми стереотипами. До сих пор слышны голоса о том, что, дескать, военные сцены выписаны пластичнее мирных, что герои бондаревских романов, рассуждая, «почти не слышат друг друга», а в «Выборе» есть «несоответствие бытовой канвы сюжета и философствований героев».²⁰ При этом предается забвению сама природа философского жанра, в структуре которого по-особому соотносятся быт и бытие, история и современность, родное и вселенское, рациональ-

²⁰ Панков А. Позиция художника. — Октябрь, 1983, № 5, с. 191—192.

ное и эмоциональное. В «Береге» и «Выборе» военные катаклизмы и мирное течение жизни потому связаны в тугой узел, что в большой исторической перспективе хорошо объясняют и дополняют друг друга.

Ю. Бондарева уже давно волновала тема выбора. Интерес художника понятен, ибо, как он сам писал еще в начале 70-х годов, именно эта проблема «дает возможность исследовать не самую войну (это задача историков), а возможности человеческого духа, проявляющиеся на войне». В этой связи весьма показательна в 70-е годы эволюция Ю. Бондарева от социально-психологического романа, какими были его вещи 60-х годов «Тишина» и «Горячий снег», к произведениям собственно философского плана. Существенно меняются сюжетно-композиционные принципы построения целого. Отныне прослеживается не только последовательно (хронологически) развертываемый процесс движения противоречий, как это свойственно психологическому роману или роману-эпопее, а раскрывается конфликт про и contra, столкновение полярных концепций в их крайне резких проявлениях.

Диалектика острых социально-нравственных конфликтов выявлена и подчеркнута сложной игрой этических противоречий, изломов человеческой души в решающие моменты жизни. С этой целью широко используется поэтика контраста: от противостояния двух миров до раскрытия противоположностей внутреннего и внешнего в одной и той же натуре. Такому художественному заданию служит и избранная фабульная канва, включающая цепь переходов: мирное время — война — послевоенные годы. Словом, то, что закладывалось в 30-е годы, детонирует со страшной силой в период войны и много лет спустя.

В «Выборе» исследуется не казус (Илья Рамзин не заурядный изменник, не обычный трус и дезертир), но сложное социально-психологическое явление. В исключительной судьбе персонажа подмечено то, что при определенных условиях может перерасти в тенденцию. И самое страшное: узкая полоска земли, которая на фронте разделяет противников, в сознании Рамзина под натиском удобных софизмов обретает спасительные черты нейтральной территории.

Финал Рамзина — жест отчаяния. Можно убить себя, но ведь не этим путем изменяют мир. Личная драма Рамзина перерастает в трагедию, ибо прежде всего это драма мировоззрения. Как показывает художник, суть дела совсем не в том, что у Рамзина неожиданно врачи обнаружили неизлечимую болезнь. Истоки деградации, или, как бы сказали в старину, порчи, в ином, в духовной капитуляции, которая началась задолго до известного фронтового эпизода, еще в условиях мирной обстановки («накачивание» мускулов при явном утеснении нравственных начал и прежде всего совести). Писатель развенчивает умно и тонко культ грубой силы. Ведь в глобальном масштабе эта демонстрация мускулов может обернуться такими играми, от которых не поздоровится планете.

Эгоизм и тщеславие постепенно, может быть, независимо от желания выжигают многое истинно человеческое, и прежде всего возвышающую нас любовь. В то же время они пестуют противоположный букет чувств, которые и ведут напрямик на марсову тропу.

Новое прочтение Ю. Бондаревым темы войны и мира как раз и состоит в том, что им показана иллюзорность теории «личного гедонизма» в эпоху противостояния двух миров, развенчаны идеал сытости и потребления на призрачной «нейтральной полосе» и философия преуспевания под сенью золотого тельца. Опыт, сомнения и разочарования за долгие годы странствий на чужбине приводят Илью Рамзина к горькому итогу: «Сейчас я ценю свою жизнь не дороже ломаного гроша». И это не расходится с теми выводами, которые делают наиболее объективные и зоркие наблюдатели частнособственнического образа жизни. В частности, у современного английского писателя Малькольма Макгерриджа

можно встретить такое признание: «Когда-нибудь истории будут смеяться над тем, как мы расписываем наше разложение в терминах свободы и гуманизма. Западное общество, на мой взгляд, страдает подсознательным стремлением к коллективному самоубийству».²¹

Философская концепция романа воплощается не в том или ином герое, а в их борениях, яростном споре идей и убеждений. Здесь противостояние духовности и бездуховности, светлого мира добра, эмоциональной щедрости и таланта — и бездарности и эгоцентризма, социалистического образа жизни — и рваческой морали потребления.

В связи с продолжением Ю. Бондаревым классических традиций критики чаще всего называют имя Л. Толстого. Видимо, это и не случайно. Однако если подходить не тематически, а учитывать жанрово-композиционные основы бондаревской прозы 70—80-х годов, то прежде всего будет уместно вспомнить о Ф. Достоевском. Ведь эпическое время у автора «Берега» и «Выбора» осмыслено по законам философского жанра.

Проблема выбора, такая же древняя, как сама жизнь, была поставлена Ф. Достоевским в том обнаженном нравственно-политическом варианте, который типологически близок исканиям советского писателя. Но альтернативность тут уже иного рода. «Или—или», которое дано в романе «Выбор», имеет иную общественную почву, обусловлено невиданной прежде сложностью социально-исторических конфликтов. В эпоху Достоевского речь шла о противоречиях внутри буржуазного общества. Нынче же искра проскакивает между полюсами разных классово-политических систем, вызывая куда более разрушительную детонацию. Древняя притча о блудном сыне обретает трагический колорит. Исследуется безысходность скитаний, тупиковый характер поступков, если речь идет о перемене цвета знамени и в социальном, и в национальном, и в этическом планах.

Проблема войны и мира по Бондареву — проблема всей человеческой культуры. Ибо развитие цивилизации — итог чрезвычайно сложной эволюции жизни на Земле, и приводить его к печальному финалу самоуничтожения значит зачеркивать сам фактор огромной ценности во Вселенной. Тем более что разумная жизнь — явление уникальное, а Земля, быть может, ее единственная обитель, единственный «факел разума» в космических просторах.

Нынче Юрий Бондарев завершил работу над новым романом. Внимание художника привлек мир кинематографистов. Но глубинная тема выстраданнее, исконнее — судьбы цивилизации на нашей планете, как уберечь человечество от участи термоядерного пепелка. Как сделать так, чтобы оно в некий «час икс» не перешло в разряд минувших ценностей, что покоятся «у сонной вечности в руках».

Особая разновидность философской прозы о Великой Отечественной — творчество Василя Быкова. Здесь в центре — углубленный анализ этических истоков подвига, моральной ответственности за каждый шаг поведения на войне. Из многих пластов выбирается преимущественно один — человек и война, причем герой берется в самой экстремальной ситуации. Отсюда звенящий трагизм книг белорусского писателя. Как известно, все творчество В. Быкова связано с проблемами войны и мира. В последней своей книге «Знак беды» писатель особенно близок к древней символике плуга и меча. Здесь, как в никаком другом из его прежних произведений, тема борения живого и мертвого обретает глобальный масштаб, звучит тревога за судьбы мира на нашей планете. Стремлением отойти от локальных решений продиктовано и смелое обращение к высокой аллегории, библейским мотивам.

²¹ Цит. по: *Большаков В.* «Гнилые зубы» золотого тельца. — Правда, 1984, 24 сент.

В эпоху Отечественной войны 1812 года многое, по словам Льва Толстого, определяла «скрытая теплота патриотизма». Массовый героизм, какого еще не знала история человечества, душевная сила, стойкость, мужество, безмерная любовь советского народа к социалистической Отчизне раскрылись с особой полнотой в период Великой Отечественной войны.

Если в первое послевоенное десятилетие наша литература показывала преимущественно героизм крупным планом, то впоследствии, опираясь на достигнутое прежде, проявила углубленный интерес к другим формам массового подвига народа. Так в 60—70-е годы появляются персонажи типа беловского Ивана Африканыча («Привычное дело») или герои В. Быкова, совершавшие деяния малозаметные, не сразу бросающиеся в глаза, но без которых немислима была бы наша Победа.

Война — жесточайшая проверка народного характера, воли, нравственных устоев. Не все ее выдержали. Зрелость литературы 70—80-х годов состоит и в том, что она чаще и смелее берет крайние ситуации, исследует трагические изломы судьбы человеческой. В этом отношении совершенно уникален пример Валентина Распутина, воссоздавшего на страницах повести «Живи и помни» (1974) образ отщепенца и дезертира с редкой глубиной проникновения во внутренний мир персонажа.

Тревожная память войны не дает покоя и представителям других родов литературы. В крупных жанрах поэзии 80-х (поэмы «Двадцать пятый час» Егора Исаева, «Мама и нейтронная бомба» Евгения Евтушенко) поставлены многие главные вопросы нашего времени. Попытку заглянуть в запредельное, предугадать будущее символизирует «двадцать пятый час» в поэме Е. Исаева. Пусть не все совершенно в этих произведениях, но авторы сделали многое, чтобы донести до читателей политическую остроту переживаемого момента.

Проблема войны и мира как стержневая идея организует и сюжетно-композиционное построение романа в стихах Анатолия Софронова «В глубь времени». Автор не просто воссоздает суровую предвоенную и военную пору в жизни своих героев — мысль художника прозревает дальние дали. Ристалище идей, а не бряцание оружием — вот путь к будущему нашей планеты.

Современная драма испытывает то же властное давление времени. Острейшие социально-политические конфликты определяют ее строй и пафос. Носители полярных взглядов в центре политических пьес А. Софронова «Лабиринт» (1968), Г. Боровика «Интервью в Буэнос-Айресе» (1975), Вас. Чичкова «Неоконченный диалог» (1975). Водораздел противоречий неизменно проходит по рубежам мира и войны, а судьба планеты, судьба человечества зависит от результатов схватки сил разума и безрассудства, света и тьмы.

В статье профессора Принстонского университета Стивена Ф. Козна, опубликованной 7 мая 1984 года на страницах газеты «International Herald Tribune», есть такие строки: «... Существует слишком много студентов, которые не знают, на чьей стороне боролся Советский Союз в годы второй мировой войны. Многие высказывают крайнее удивление, когда узнают, что в этой стране и нынче публикуются произведения талантливых писателей».

На эту опасность политического невежества недавно указал К. У. Черненко в обращении к американским читателям в связи с выходом книги «Советско-американские отношения: статьи и речи К. У. Черненко»: «Предубежденность, отсутствие желания знать правду никогда не приносили ничего хорошего, а сегодня они могут иметь самые тяжелые последствия».



РАССКАЗ ВОЕННЫХ ЛЕТ И ТРАДИЦИИ НАРОДНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

Пожалуй, ни один исследователь литературы военного времени в своих рассуждениях и характеристиках не мог пройти мимо слов А. Толстого, сказанных еще в 1942 году: «... советская литература в дни войны становится истинно народным искусством, голосом героической души народа. Она находит слова правды, высокохудожественные формы и ту божественную меру, которая свойственна народному искусству».¹ Высказывание выдающегося мастера имело принципиальное значение, так как определяло основные качественные изменения и особенности военной литературы, раскрывало возможности ее творческого развития.

Надо сказать, что в выступлениях и статьях Толстого военных лет содержалось много других ценных суждений о народности советской литературы, о возросшей ее ответственности и эпической устремленности в выражении народного миропонимания и народных взглядов на действительность. В условиях кровопролитной битвы с фашизмом, когда советские писатели неустанно искали новые художественные средства и формы для обращения к многомиллионным массам читателей, актуально звучали призывы Толстого учиться у народа умению пользоваться словом. «Литературные фразы, — говорил он, — должны развиваться и подвергаться дальнейшей обработке, нужно раз навсегда покончить с этой традицией двух языков: литературного и изустного».² Классик советской литературы подчеркивал, какое большое воздействие может оказать писатель на массы, если он овладеет стихией народной речи. В связи с этим Толстой отмечал: «И на фронте читают „Правду“, говорят, хорошо написано, это как-то вдохновляет, поднимает дух. Это потому, что хлам выбросил и живое слово подставил, и сразу получается убедительно, говорят: „до сердца дошло“. Что это за слово, что до сердца дошло? Дошло до сердца потому, что оно правильное слово, и когда слово правильное, оно, как кинжал, пронизывает мозг и до сердца доходит».³ Толстой еще и еще раз напоминал о том, «почему так хорош и художественен язык народной речи», чтобы писатели по-настоящему овладевали искусством слова, которое «вызывает у слушателя внутренний жест, эмоцию, идею, мысль».⁴

Потребность тесного сближения с народным поэтическим сознанием и народным искусством слова испытывали в военную пору писатели различных стилей и различных творческих позиций. Показательно в этом плане развивались взгляды М. Пришвина. В годину бедствия, обрушившегося на нашу страну, настойчиво размышляя о судьбе народа и родины, старый русский писатель выражал желание начать «новый период

¹ Толстой Алексей. Четверть века советской литературы. — Новый мир, 1942, № 11—12, с. 214—215.

² Толстой Алексей. О литературе: Статьи; Выступления; Письма. М., 1956, с. 391.

³ Там же, с. 397.

⁴ Там же, с. 383, 384.

литературной деятельности», он хотел «быть современным и двигаться вперед»,⁵ заботился о «настоящей искренности», которая «предполагает внутреннюю творческую работу, вызывающую в другом человеке единомыслие».⁶ Вот именно тогда рождался известный принцип творческого поведения Пришвина «писать не для всех, а для каждого», намечавший новые возможности для демократизации художественной формы и укрепления связей с читателем.

В военное время литература обладала особым идейно-эстетическим потенциалом. Писатели не просто отражали события и явления действительности, они становились носителями всенародных настроений и переживаний, проводниками патриотических и освободительных идей, рожденных национальным сознанием. Замечательно сказал о подвигнической роли писателей В. Шишков в статье «Вместе с народом»: «Наши литераторы за годы войны накопили уйму наблюдений. Они не собирали материалы, как собирают грибы, он сам входил в них всем своим неохватным многообразием. Военные наблюдения литераторов — это не просто наблюдения, их удельный вес удесятен остротой переживаний, они спрессованы, они имеют внутри себя некую взрывчатую силу, которая требует облечь эти наблюдения в плоть и кровь и в любой литературной форме передать их людям: в народе взял, народу возвращаю».⁷ Слова Шишкова весьма точно характеризуют, насколько активным и действенным было в творчестве писателей чувство народности, которое определяло основные пути художественного освоения жизненного материала.

Серьезные размышления у писателей военного времени возникали по поводу того, какое место в творческих исканиях художественной литературы могут занять устные народно-поэтические начала. Интересные суждения содержались в публикации А. Твардовского «Родина и чужбина» (1946), состоявшей из сведенных вместе записей и корреспонденций военных лет.

В одном из разделов этой публикации, при переиздании получившем название «Супчику хочется», автор излагал услышанную на фронте удивительную историю о танкистах, которые стряпали в своей машине, застрявшей на ничейной земле вблизи немецких окопов. Эта история послужила толчком к раздумьям о характере художественного творчества и о роли фольклорных истоков в деятельности писателя. Твардовский отмечает: «Мы все еще объясняем скудость и сухость наших писаний исключительностью военной обстановки. А надо полагать, что при этой именно исключительности нельзя жить сухоматкой».⁸ И далее: «Собрать бы записанные и незаписанные, подслушанные и слышанные на войне анекдоты, диалоги, рассказы и легенды. Это, может быть, получилось бы самое то, что покамест можно».⁹ Для подтверждения своей мысли Твардовский приводил примеры «из этого ряда устной поэзии на войне и о войне» — анекдот, а также «современную притчу либо сказку», пользующуюся «огромной популярностью» на фронте и сообщенную одним из читателей «Василия Теркина».¹⁰

Безусловно, у Твардовского и других советских писателей отношение к рождавшемуся на войне фольклору не могло ограничиваться только его записью или переработкой, тем не менее ход размышлений выдающегося

⁵ Пришвин М. Повесть нашего времени. Ярославль, 1957, с. 287, 288.

⁶ Там же, с. 307.

⁷ Лит. газ., 1945, 1 янв.

⁸ Твардовский А. Родина и чужбина: Страницы записной книжки. — Знамя, 1947, № 11, с. 146.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же, с. 146—147. А. Твардовскому был сообщен один из рассказов о преимуществах фитиля русской «катушки» перед немецкой зажигалкой. О широкой распространенности и разнообразии таких рассказов см. в кн.: Русский фольклор Великой Отечественной войны. М.; Л., 1964, с. 209—211.

художника свидетельствует о реальной необходимости литературы учитывать даже самые простые и повседневно обиходные формы устного поэтического искусства народа. В «книге о минувшей войне», как назвал позже свою публикацию Твардовский,¹¹ оказалось немало серьезных и забавных историй, от которых отправлялся автор в своем повествовании и рассуждениях, а основное место заняли в ней рассказы о драматических событиях и трудных судьбах людей, в которых увиденное и услышанное автором представало воедино.

Публикацию Твардовского можно рассматривать как пример активного, творческого отношения художника к искусству устного слова, как наглядное доказательство того, что настоящее постижение существа народной поэзии способствовало более полному осознанию «периодов, этапов, полос, слоев» войны. С нравственно-философскими и эстетическими представлениями народа было связано и название книги «Родина и чужбина»,¹² давшее важную эпическую основу для целостного истолкования разнобразного жизненного материала.

В наши дни при рассмотрении жанровых и стилевых процессов развития советской литературы исследователи также нередко говорят о тяготении писателей военного времени к устному поэтическому искусству и выразительным возможностям народной разговорной речи. Так, Г. А. Белая находила в военных произведениях довольно высокую волну «интереса к сказовым формам» и справедливо связала это с «вопросом о самосознании народа и его роли в истории».¹³ Р. В. Комина также отмечала: «В стилистической организации многих произведений периода войны обращает на себя внимание процесс авторского вслушивания в речь войны, установка на передачу ее живого голоса в беглых диалогах, вставных рассказах очевидцев, в обобщенно-метких афоризмах, словах-символах, рожденных неповторимой ситуацией всенародного сопротивления врагу — ситуацией „он и мы“. А на основе этого и рядом с этим в художественной ткани произведения идет процесс создания уже индивидуально-авторских, собственно-литературных слов, фраз, символов, аналогичных непосредственно-народным, созданным по тем же психологическим законам, на той же волне».¹⁴

В прозе военных лет переключка с народно-повествовательными принципами чаще и быстрее всего проявлялась в динамичной и гибкой форме рассказа. В результате рассмотрения обширного материала В. А. Шошин пришел к выводу о том, что «военный рассказ продемонстрировал возросшее внимание писателей к фольклору, к приемам и методам народного творчества».¹⁵ Целый ряд существенных аспектов в отношениях между военной прозой, в частности рассказом о войне, и народным творчеством был проанализирован в книге А. В. Гончаровой «Устные рассказы Великой Отечественной войны».¹⁶

В настоящее время разговор о близости военной прозы к устным повествовательным истокам, конечно, заслуживает дальнейшего продолжения. Ведь непреложным остается тот факт, что рассказ военных лет бла-

¹¹ Твардовский А. Т. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1966, т. 1, с. 17.

¹² См. раздел: Родина — чужбина. — В кн.: Даль В. Пословицы русского народа. М., 1957, с. 324—327.

¹³ Белая Г. А. Рождение новых стилевых форм как процесс преодоления «пейтрального» стиля. — В кн.: Многообразие стилей советской литературы: Вопросы типологии. М., 1978, с. 462, 485.

¹⁴ Комина Р. В. Синтез художественного и публицистического в прозаических стилях литературы периода Великой Отечественной войны. — В кн.: Типология литературного процесса и индивидуальность писателя. Пермь, 1979, с. 116.

¹⁵ Шошин В. А. Рассказ военных лет. — В кн.: Русский советский рассказ: Очерки истории жанра. Л., 1970, с. 519.

¹⁶ Гончарова А. В. Устные рассказы Великой Отечественной войны. Калинин, 1974.

годаря родству с народным поэтическим искусством и народной разговорной стихией приобретал особую истинность и достоверность, способствовал преодолению очеркизма в творчестве писателей и стимулировал поиски новых путей в художественном обобщении явлений действительности. Обращение к традициям и формам народного повествования влияло на специфику рассказа: его содержание и динамику сюжетного действия, композиционный строй и нравственно-философский смысл. Все это способствовало конкретности образов и яркости стиля, разнообразию лирических и публицистических интонаций, пронизывающих повествование.

* * *

Писатели военного времени были одержимы желанием сказать свое слово о душе человека. Поэтому закономерно появились такие книги, как «Морская душа» Л. Соболева, «Опаленная душа» Ф. Гладкова, «Рассказы о солдатской душе» Б. Горбатова. Безусловно, из общего задания исходил А. Твардовский, когда создавал рассказы «Одушевленные люди», «Неодушевленный враг», «Пустодушие».¹⁷ Характерно, что и А. Твардовский в рассказе «Настасья Яковлевна» поведал о скитаниях пожилой женщины и ее дочери, чтобы сказать, «в какой удивительной радостной сохранности остались эти простые русские женские души и лица после таких испытаний, мук, унижений».¹⁸

По приведенным и другим примерам нетрудно убедиться, что в рассказе военных лет понятие «душа» приобрело емкий и многозначительный смысл. Каждый писатель так или иначе приобщался к этому понятию и по мере сил и способностей решал тему, связанную с раскрытием человеческой души.

Следует указать, что в нравственно-философском опыте народа всегда существовал незыблемый кодекс деятельности души: «Душа всему мера. Душа меру знает»; «Душа всего дороже. Душа — заветное дело»; «Покривил ты душой. Не пожалел ты души своей».¹⁹ В записях народного поэтического творчества военного времени встречаются устный рассказ о героизме «Русская душа» и легенда о стонущих «душах загубленных и незахороненных»,²⁰ здесь же находим объяснение удивительной стойкости и смелости человека тем, что «это чистота души его комиссарской оберегала», и прославление «души людской», благодаря которой и «сказка делом станет».²¹

Постижение души человека имело важное организующее значение для художественного творчества. Убедительным примером тому может послужить книга Л. Соболева «Морская душа». Раскрывая смысл своих поисков на путях освоения нового материала, Соболев в одном из выступлений говорил: «Душа — это старомодное слово, неизвестно, где она живет, но вот именно душа человека, комплекс его умственных и нравственных сил — это вместилище победы».²² Не забывая о трудностях, писатель отмечал, как важно было найти каждый «росток победы», каждое «зерно победы» и обрести веру в победу — «спокойную и потому страшную для врага».²³

¹⁷ Рассказ «Одушевленные люди» уже в изданиях 1942—1943 годов получил каноническое название «Одухотворенные люди». «Неодушевленный враг» и «Пустодушие» были опубликованы спустя много лет (см.: Лит. Россия, 1965, 7 мая; Простор, 1967, № 5).

¹⁸ Твардовский А. Родина и чужбина. — Знамя, 1947, № 12, с. 113.

¹⁹ Даль В. Пословицы русского народа. М., 1957, с. 304.

²⁰ Войны кровавые цветы: Устные рассказы о Великой Отечественной войне / Составитель А. В. Гончарова. М., 1979, с. 58, 169—170.

²¹ Слово гнева народного: Массовое поэтическое творчество партизан в годы Великой Отечественной войны / Составитель и автор вступительной статьи А. И. Инчин. Львов, 1981, с. 151, 167.

²² Стенограмма заседания IX Пленума Правления Союза советских писателей. — ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 667, л. 17.

²³ Там же, л. 16, 17.

Найденный Соболевым собирательный, цементирующий образ «Морской души» дал начало развернутому монологу о высокой норме человеческого поведения, истинной мере героической нравственности и действительного героизма. Благодаря этому образу становилось яснее, что является главным для Соболева, ради чего он пишет свои произведения, каков их типический смысл. Критика военного времени сразу заметила: «Тот, кто почувствовал широту этой души и хоть немного сроднился с нею, — тот не может не отразить ее в себе самом».²⁴

У Соболева постоянно ощущается, на основе каких фактов, встреч рождаются его «фронтовые записи». Типы людей, их оценка, тон повествования — все это подсказано писателю впечатлениями от общения с воинами. «Посидите с моряками вечеров в окопе, — пишет Соболев, — и вся жизнь нового коллектива, этого корабля на суше, встанет перед вами во всей ее суровой и веселой простоте, в шутках и подначках, в уважительных отзовах о храбрейших, в мужественной скорби по погибшим товарищам, и во всяком взводе увидите вы неразлучных друзей, из которых каждый отдаст жизнь за нового своего друга, „корешка“ или „годка“».²⁵ Именно из этой матросской среды пришло в книгу и само понятие «морская душа», так как «шутливое и ласковое это прозвище краснофлотской тельняшки, давно бытовавшее на флоте, приобрело в Великой Отечественной войне новый смысл, глубокий и героический» (с. 347).

Восходя в своей основе к былям и легендам, анекдотам и шуткам переднего края, «фронтовые записи» Соболева явно тяготели к краткости и динамичности в воссоздании «существа дела». В них открыто прославлялся индивидуальный и массовый подвиг советских людей («Федя с наганом», «Последний доклад», «В старом рavelине», «Воробьевская батарея»); в них часто трансформировался распространенный мотив образительности воинов в трудной ситуации («Неотправленная телеграмма», «Привычное дело», «Пушка без мушки»). В эмоционально выразительном стиле произведений свободно и естественно сочетались разговорно-житейские и взволнованно-лирические интонации народной речи.

С жанровой спецификой «фронтовых записей» соотносились все рассказы, входившие в книгу «Морская душа». В их центре часто находились фигуры в своем роде исключительные: «волшебный мастер бритья и перманента» («Парикмахер Леонард»), фантовый разведчик — «гусар» с его озорным искусством («Соловей»), загадочный летчик с длинным легким шарфом на шее («Голубой шарф»), пара разведчиков, один из которых ростом был вдвое выше другого («Разведчик Татьяна»). Как свидетельствуют выдержки из записных книжек писателя, у этих героев имелись реальные прототипы.²⁶

Художественно разрабатывая материал, подсказанный самой жизнью, Соболев изображал своих героев вначале в обстановке повседневности, чтобы затем еще колоритнее, в романтической дымке фронтовой молвы и легенд подать их подвиг, отражающий высокие духовные способности и сердечную одаренность советских людей, противостоящих жестокости и разрушительной стихии войны.

Во всех составных частях книги Соболев сознательно добивался популярных форм подачи материала и до публикации очередных произведений всегда искал возможности для чтения их в кругу воинов и моряков. Так, требованиями и вкусами людей переднего края стремился выверить писатель необходимость своих «фронтовых записей» и рассказов для массового читателя.

²⁴ Ермилов В. Люди Красного флота. — Огонек, 1942, № 50, с. 13.

²⁵ Соболев Леонид. Морская душа: Рассказы. М.: Гослитиздат, 1942, с. 310. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

²⁶ См. кн.: Соболев Леонид. Свет победы: Статьи и очерки военных лет. М., 1968, с. 114, 116, 117, 118, 130, 151.

Устная разговорная стихия широко пропикала в прозу военных лет каждый раз, когда писатели обращались к воплощению коренных национальных качеств русских людей. При этом народная жизнь и народные характеры нередко подсказывали причудливые сюжеты и соответствующие средства изображения. Такая взаимообусловленность жизненного материала и стиля повествования ярко сказалась, например, в рассказах В. Шишкова на фронтовые и сибирские темы («Буря», «Старуха», «Щедрая дань», «Любопытный случай»).

Конечно, в зависимости от своих идейно-эстетических задач и творческой индивидуальности писатели по-разному подходили к освоению традиций народного искусства слова. Например, впечатление полного отсутствия какого-либо литературного вмешательства и художественных прикрас стремился создать в своих «маленьких рассказах» П. Павленко. В результате одни из них выглядели как буквальная запись устного рассказа («Потерянный сын», «Сашко»), а другие — как самое краткое, деловое изложение «голого факта», в котором заключена вся идея, поучительный смысл того или иного явления («Праздник», «Верный способ», «Последнее слово»). Опубликование части этих произведений под общим названием «Простые рассказы»²⁷ открыто свидетельствовало об авторской ориентации на естественность и лаконичность народно-повествовательных форм. Подобная же установка на демократизацию жанра рассказа обнаруживается в новеллистических циклах Б. Лавренева «Люди простого сердца» и Н. Чуковского «Ночи на острове».

Воздействие народного красноречия и народной образной мысли на военный рассказ было настолько мощным, что не обошло оно и творчество писателей, которые, казалось бы, на устную речь или фольклорную поэтику непосредственно не ориентировались. Именно с такой позиции можно рассматривать цикл ленинградских рассказов Н. Тихонова «Черты советского человека». Здесь, на первый взгляд, все сводилось к документальной достоверности и очерковой точности. Да и сам автор позже вспоминал, что в условиях блокады он убедился: «...на свете сейчас не до сказок. Его (человека, — *Н. К.*) должна была спасти не сказка, а реальность».²⁸ Однако как бы прям и суров ни был взгляд писателя на действительность, тем не менее реальность в его произведениях во многом смыкалась и со сказкой, и с другими народно-повествовательными формами в выражении глубокого жизненного смысла событий и поведения людей.

Несомненную аналогию с народно-эпическими картинами единоборства русского человека с врагом и испытания его стойкости находим в начальном рассказе цикла «Поединок». Хотя писатель изображает современный бой, схватку советского поезда с немецким самолетом, однако все это символизирует неуязвимость и выдержку русского богатыря, силу и бессилие его врага. Типологически к стилю народного эпоса восходит здесь и образная система текста: «Поезд делал какие-то дикие прыжки, все сцепления визжали неистово, на спуске он мчался, как лошадь с закушенным мундштуком, и не лез вперед именно тогда, когда его ждали очередные бомбы».²⁹ К такой сцене напрашивается фольклорная параллель с добрым конем: «Конь по первый ускок сделал сто сажень печатных, вторым ускоком версту промеж ногами проложил, третьего ускока на земле опятнать не могли».³⁰ В соответствии с традициями героического эпоса, передающего торжество победителя над поверженным вра-

²⁷ Красная звезда, 1943, 23 апр.

²⁸ Тихонов Николай. Из блокадных времён. — В кн.: Литература великого подвига. М., 1970, с. 255.

²⁹ Тихонов Николай. Стихи и проза. М.: Гослитиздат, 1945, с. 174. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

³⁰ Афанасьев А. Н. Народные русские сказки: В 3-х т. М., 1957, т. 3, с. 37.

гом, и заканчивается рассказ: «Машинист сказал только: „Что, гад, взял?“ И паровоз с презрением пересек черную тень, раздавив ее, тень вражеского самолета, распростертую на пути» (с. 175).

С поэтической ступенчатостью фольклорных произведений, поэтапно развивающегося в них действия сравнима сюжетно-композиционная структура и некоторых других рассказов Тихонова. Так, в рассказе «Мгновение» речь вначале идет о городской девочке «не богатырского сложения», о скромной болезненной хромоножке (с. 193). Став сандружинницей, тяжело перенося все ужасы войны, «она вздрагивала от тайной гордости», когда слышала от раненых: «Спасибо, родная!» или «Эх, и маленькая же ты!». «Иные, постарше, называли ее сестрицей» (с. 194). Подвиг этой девушки, которая троекратным призывом «Стой!» остановила отступающих солдат и повела их вперед, полностью опровергает первоначальные впечатления о ней и знаменует вершину человеческого поведения, свойственного героям народных произведений. По содержанию «Мгновение» имеет много общего с устными рассказами об отважных девушках военного времени,³¹ а по художественной логике оно ближе всего к современной сказке «Маленькая Маша» (в ней героиня, которую было «и под лопушком не видеть», спасала раненых на поле боя, а когда генерал вручал ей орден, она «вдруг на глазах у всех стала расти да расти. Выросла Маша и красотой своей засияла»).³²

Смыкаясь с народно-повествовательными традициями, сюжеты «Ленинградских рассказов» включали и сказочное восприятие происходящего сквозь призму детского сознания («Карлики идут!», «Львиная лапа»), и мотивы рабочих сказов о передаче заветных секретов профессионального мастерства («Зимней ночью»), и зрелище чудодейственного очищающего обряда с хороводом, устроенного сандружинницами при расставании их со своими девичьими нарядами («Кюстер»), и народное поверье «кукушка — это к добру», давшее силу в страшную минуту монтеру-связисту Рубахину («Кукушка»). Как правило, свой отпечаток на содержание произведений накладывали и поэтические подробности, родственные фольклору. Если в рассказе «Зимней ночью» мрачная «фантастическая картина» завода-гиганта оттеняла драматизм происходящего, то в «Яблоне» залитый лунным светом сад, «который был сказочен, как сон», становился символом жизнестойкости и оптимизма ленинградцев.

Рассказы Тихонова в основном выхватывали яркие, даже исключительные мгновения, случаи, истории из будничной повседневности, поэтому их завязки часто сходны со сказочным «жили-были», да и в новом качественном состоянии, вытекающем из всего сюжетного действия, герои продолжают «жить да поживать». При подобной структуре рассказы начинают сближаться с притчами. Способствует этому и обобщенность образов: некоторые из основных действующих лиц остаются безымянными — просто машинист, фотограф, мать, старый военный, девушка на крыше, режиссер, художник. Как и в устном повествовательном искусстве, писателю важен прежде всего общий нравственно-философский смысл, который вытекает из действий и поступков людей, из жизненных ситуаций.

В годы войны героическая оборона Москвы, Ленинграда, Сталинграда и некоторые другие крупные сражения обозначались в народном сознании как важные этапы борьбы с фашизмом. При наличии такого эпического контекста современность в цикле рассказов Тихонова законо-

³¹ Целый ряд рассказов о подвигах девушек можно найти в кн.: Уходили в поход партизаны: Рассказы, легенды, песни, частушки о партизанах Брянских лесов / Вступительная статья, литературная запись текстов, примечания Н. Комовской. Тула, 1968.

³² Народное творчество в годы Великой Отечественной войны / Составил В. А. Тонков. Воронеж, 1951, с. 40—41.

мерно соотносилась с классическими образами античного искусства («Встреча», «Весна»), с выдающимися поэтическими творениями Древнего Востока («Низами»), с героическими преданиями народов нашей страны («Дети гор»), с легендарными мотивами «Сказок об Италии» М. Горького («Мать»). Все эти факты лишней раз подтверждают, что «проза поэта» по идейно-эстетическому осмыслению действительности находилась в русле гуманистического развития «вечных тем» фольклора и литературы.

Народная фантазия, легко сочетающая реальность с вымыслом, всегда наделяла необыкновенными способностями и силой отважных борцов и неуловимых мстителей. Судя по военной прозе, художественный опыт устного словесного искусства прямо или косвенно усваивался писателями при воплощении ими героических образов и легендарных событий. Несомненно поэтому почти буквальным продолжением фольклорного ряда историй об удалых партизанских вожаках и бойцах — Дуке, Стрельце — золотые зерна, Кошелеве, Беспарточном,³³ стал рассказ Н. Ляшко «Слово об Иване Спросиветер». Подвиги вездесущего и бессмертного героя, наводившего ужас на врагов, описывает здесь учительница, стремящаяся поддержать уставших детей, совершающих трудный переход в лес, к партизанам. Кстати, в записях народного творчества имелись произведения, аналогичные по характеру фабулы, например «Дума о Калашникове».³⁴ Если же говорить в целом о сборнике Ляшко «Русские ночи», то следует заметить, что своеобразное по жанровой природе «Слово об Иване Спросиветер» занимало в нем центральное место и влияло тематически и стилистически на остальные рассказы книги.

Военная действительность, ежечасно вторгавшаяся в сознание и душу людей небывалыми проявлениями добра и зла, жизни и смерти, нередко вызывала обращение писателей и к поэтической условности сказки. Правда, здесь были свои различия. Если в таких рассказах, как «О живом и мертвом» В. Закруткина или «Змей-Горыныч» Г. Шолохова-Синявского, содержалась открытая заявка на фольклорность, то в военной прозе М. Пришвина, А. Платонова, Вс. Иванова сказка уже не выходила на поверхность, а определяла внутренние особенности творческого метода писателя.

Оптимистическому духу сказки даже в самые трудные моменты борьбы с фашизмом оставался верен М. Пришвин. Сказка, как полагал писатель, открывает пути осуществления мечты, умножает возможности добра в жизни. В год окончания войны он отмечал в записной книжке: «Только злой, дурной человек не имеет в жизни минуты для расширения души, обнимающей Целое (сказки). В сказке благополучный конец есть утверждение гармонической минуты человеческой жизни, как высшей ценности жизни. Сказка — это выход из трагедии».³⁵ Глубокие гуманистические чувства, впитавшие в себя боль всенародного бедствия и веру в силу матери-родины, соединялись в творчестве писателя с жизнеутверждающими началами сказки, когда он создавал «Рассказы о ленинградских детях».

«Ленинградская страда, — отмечал Пришвин, — перешла в народе из уст в уста и стала фольклором. Так и я написал „Рассказы о прекрасной маме“».³⁶ Писателю было известно много подробностей из блокадной жизни эвакуированных детей, потерявших родителей, однако он не шел на литературное воспроизведение такого «фольклора», поскольку даже малыши

³³ Рассказы и легенды об этих героях см.: Уходили в поход партизаны, с. 32—34, 37—47, 84—87.

³⁴ Слово гнева народного, с. 163—169.

³⁵ Пришвин М. Незабудки. Вологда, 1960, с. 145—146.

³⁶ Пришвин М. М. Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1957, т. 4, с. 717.

ощущают, что «это страшно, об этом лучше молчать».³⁷ Художник повествовал о том, чему сам был свидетелем, и главное внимание он уделил преодолению ребятишками перенесенного страдания, их душевному исцелению, обретению ими внутреннего равновесия, ощущения прочности и гармоничности бытия.

Сказочное для Пришвина было заключено не только в поэтических формах, на что верно указывала Т. Хмельницкая,³⁸ но прежде всего в разнообразных проявлениях самой жизни: в целительной силе природы, в «родственном внимании» добрых людей и материнской заботе Родины об осиротевших детях, в их собственном чудесном обновлении. И то, что малыши смешивают реальное с фантастическим в своем отношении к природе, животным, взрослым людям, окружающим их, свидетельствует о возрождающейся в них жизненной силе. В целом же фольклорный мотив человеческих испытаний на пути к правде и добру, к счастью и новому духовному родству пронизывает все истории детей и взрослых, о которых рассказывает Пришвин («Папа-доктор», «Козочка», «Роман», «Бабушка и внучка»).

Задуманный и мудрый в своей сюжетной простоте, новеллистический цикл Пришвина утверждал мысль о том, что у страны и народа достаточно «материнских сил для победы». ³⁹ Его пафос был сродни характерным мотивам русского эпоса, в котором богатырский воинский подвиг всегда сливался воедино с великой стойкостью матери-родины при грандиозных испытаниях истории.

Сказочный мир, в котором действуют непреложные жизненные законы и четко разграничивается, что хорошо и что плохо, постоянно привлекал к себе внимание ряда писателей и накладывал заметный отпечаток на решение ими современных проблем и образов, на жанрово-стилевую специфику их произведений. Их военная проза не являлась в этом плане исключением. Например, у Вс. Иванова, всегда испытывавшего интерес к «тайному тайных», в рассказе «К своим» выходящие из окружения бойцы должны во что бы то ни стало выполнить поставленную перед ними задачу «из четырех пунктов»,⁴⁰ а в «Были о сержанте» воин, движимый приказом «ни в коем случае не умирать», выносит полковое знамя из вражеского кольца к основным силам своей части. Выделение главных действующих лиц из среды остальных персонажей, путь героев навстречу опасностям и трудностям, непредвиденные встречи с таинственными и загадочными людьми и явлениями и, наконец, благополучное завершение историй — все это выводило повествование Иванова к реальному воплощению сказочного закона «сказано — сделано», в свете которого интересно трактуется одна из линий взаимодействия фольклора и литературы.⁴¹

«Мудрое поэтическое начало сказки, оформленное в конкретный сюжет»⁴² разносторонне сказалось в годы войны в творчестве А. Платонова. Писателя и в повседневной действительности, и в литературе волновали коренные проблемы бытия, «идея жизни»,⁴³ вопросы о том, «как же следует прожить человеку свой век на земле»,⁴⁴ каково настоящее счастье человека при «практическом, реальном добывании его в труде, нужде

³⁷ Пришвин Михаил. Рассказы. — Новый мир, 1944, № 1—2, с. 103.

³⁸ Хмельницкая Т. Творчество Михаила Пришвина. Л., 1959, с. 256.

³⁹ Пришвин Михаил. Рассказы, с. 106.

⁴⁰ В журнальной публикации рассказ назывался «Четыре пункта» (Новый мир, 1941, № 11—12).

⁴¹ См. главу: Слово и событие в фольклорном и литературном повествовании. Взаимодействие стилей. — В кн.: Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. Саратов, 1980.

⁴² Платонов Андрей. Мастерская: Статьи. М., 1977, с. 74.

⁴³ Миндлин Э. Необыкновенные собеседники. 2-е изд., М., 1979, с. 475.

⁴⁴ Платонов Андрей. Размышления читателя: Лит.-крит. статьи и рецензии. М., 1980, с. 212.

и борьбе».⁴⁵ Если учесть к тому же, что Платонов признавал полезным «вмешательство в процесс творчества народной сказки» крупных мастеров литературы⁴⁶ и сам участвовал в этом процессе, создав сборник сказочных переложений «Волшебное кольцо», то становится понятным, почему так часто говорят о родстве произведений писателя со сказкой, мифом или притчей. С. Залыгин определил творческий метод Платонова как «реализм сказочника», которому свойственны «разговорность», «устность», даже «былинность» строя речи.⁴⁷ Говоря об умении Платонова соединять конкретные описания с философией войны, Залыгин отмечал, что на стороне «мудрой войны», ее солдат, о которых ведет речь Платонов, «стоит народная и общечеловеческая мудрость», проистекающая от «сознания правоты народной войны, войны отечественной».⁴⁸ Война стала для Платонова новым этапом постижения «сокровенного человека».

От исконных народных представлений о единстве человека с родной землей отталкивался А. Платонов, создавая образ труженика-солдата. Саперу Ивану Толокно из рассказа «В сторону заката солнца» приходится постоянно жить в обнимку с землей, ползать по ней, работать под огнем, отбиваться от врага, спать в снегу или яме, примерзать к стылому грунту. Бывалый воин всем сердцем ощущает эту «тягу земную»: «Ишь земля как держит: то кровью к ней присыхаешь, то потом — не отпускает от себя».⁴⁹ На вопрос командира о самочувствии Иван Толокно отвечает, казалось бы, по обычной повседневной логике, но его ответ трудно отделить и от логики русской сказки:

«— Я всегда чувствую себя хорошо, товарищ капитан, — ответил Толокно командиру.

— А почему всегда? — заинтересовался капитан.

— А по необходимости! — объяснил Толокно» (с. 4).

По-сказочному конкретно определяет неунывающий солдат и меру сделанного им в жизни: «Сорок пар рубах от пота еще в мирное время сопрели на мне, четыре шинели и два полшубка на войне истер, седьмую одежду на себе донашиваю, а кости все целыми живут, и тело ничего! Дышит» (с. 10).

Платонову дорого духовное и физическое здоровье простого человека, и главную основу его прочности писатель видит в большом житейском опыте народа. С любовью показывает он, как сметка и «хозяйственный расчет» помогают трудовому человеку объединить свои усилия с природой, в результате чего тяжелая солдатская работа выполняется «живой силой реки и людей» (с. 8). Целым и невредимым выходит Иван Толокно и из поединка с фашистским танком, он, словно заговоренный от смерти сказочный герой, предупреждает повара: «Я буду постоянно, ты всегда пищу держи для меня!» (с. 15). Так рядовой солдат, «сокровенный человек» с его жизненной стойкостью становится для писателя воплощением всеобщего эпического начала — народного бессмертия.

Непосредственное совмещение конкретно-бытовых и психологических подробностей со сказочными началами не приводило в произведениях Платонова к какой-либо упрощенности или односторонности, а, напротив, помогало писателю ярче раскрывать необходимость или целесообразность тех или иных человеческих поступков. Именно благодаря этой особенности становятся более понятными устремления героев к «тайне жизни» и «доброй силе» в рассказах «Сампо» и «Ветер-хлебопашец». В этих произведениях, как и в рассказе «В сторону заката солнца», люди берут

⁴⁵ Там же, с. 78.

⁴⁶ Платонов Андрей. Мастерская, с. 74.

⁴⁷ Залыгин С. Литературные заботы. 2-е изд., М., 1979, с. 104.

⁴⁸ Там же, с. 102, 103, 106.

⁴⁹ Платонов Андрей. В сторону заката солнца: Рассказы. М.: Сов. писатель, 1945, с. 3. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

себе в помощники «живую силу» природы, но на этот раз она служит возвращению народа к мирному бытию.

Изображая «сокровенного человека» в разнообразных соприкосновениях с войной, Платонов с глубоким творческим чутьем относился не только к «мудрому поэтическому началу сказки», но и другим выразительным возможностям народного искусства слова. К форме устного предания, несомненно, тяготеет рассказ «Девушка Роза», основанный на взволнованной памяти людей о героине, которая «среди мучеников оказалась мученицей». Боль страдающего сердца, которое способно «уйти», «умереть» от скорби, определяет драматические интонации «Маленького солдата» и разрастается до родительских причетов в рассказе «Мать». Бесконечная «песнь-наука под именем „Слово Елисея“» составляет своеобразный аккомпанемент к сюжетному действию рассказа «Штурм лабиринта», в котором говорится о проведении сложной фронтовой операции. Подобные грани взаимодействия устного и письменного слова обуславливались тем, что писатель в своем повествовании всегда был очень близок к духовному состоянию народа, его настроениям и переживаниям.

Среди произведений, написанных Платоновым во время войны, особое место по развернутости батального сюжета и наличию коллективного героя занимает рассказ «Одухотворенные люди», синтезировавший многие характерные темы и мотивы творчества писателя. И хотя здесь имелся подзаголовок «Рассказ о небольшом сражении под Севастополем», автор создавал свое произведение как «реквием в прозе». ⁵⁰ Это сочетание эпических и лирических начал придает рассказу сходство с народным сказанием.

Народное осознание войны как непримиримой схватки не на жизнь, а на смерть лежит в основе всех психологических мотивировок переживаний и поведения героев в произведении Платонова. Ясность взгляда на войну необходима героям писателя, чтобы «души их хранили самих себя», чтобы они могли почувствовать себя «свободно и счастливо» на огненном рубеже, чтобы они знали, что «нужно для жизни и боя». ⁵¹

Подобно картинам и образам народного эпоса, конкретизируется в рассказе Платонова мера бедствия родной земли и мера подвига людей. Крупные, былинные очертания приобретают фигуры советских воинов, вступающих в решающую схватку с темной, губительной силой фашистов. Каждый герой совершает свой особенный богатырский поступок.

После схватки, в которой «одухотворенные люди» стали «всемогущими людьми», на поле боя «остались видимыми лишь мертвые танки и один живой человек» (с. 38). Но законом народного эпоса единственно уцелевший воин должен явиться вестником подвига. «Но всего рассказать он не успел, потому что умолк и умер» (с. 39). Весть о поразительной силе духа людей, сообщенная павшим воином, входит, как предание, в сознание народа, и Платонов по существу создал художественный образец такого предания. Произведение прямо показывало, что может сделать человек ценою своей жизни и смерти ради того, «чтобы увеличился смысл существования людей» (с. 32).

Касаясь принципов художественного творчества, Платонов во фронтовой записной книжке отмечал: «Искусство заключается в том, чтобы посредством наипростейших средств выразить наисложнейшее. Оно — высшая форма экономии». ⁵² Внутренняя емкость и поэтическая проникновенность прозы писателя общеизвестны. Авторы работ о Платонове, выдвигая интересные соображения о «замене логической истинности —

⁵⁰ См.: Полторацкий Виктор. Андрей Платонов на войне. — В кн.: Платонов Андрей. Смерти нет! Рассказы. М., 1970, с. 6.

⁵¹ Платонов Андрей. Рассказы о Родине. М.: Гослитиздат, 1943, с. 6, 7, 9. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

⁵² Лит. газ., 1967, 29 ноября, с. 7.

фактической»⁵³ и различных формах «прямления» мысли и фразы в произведениях художника,⁵⁴ справедливо объясняли это близостью его литературного стиля к мышлению и живой речевой практике народа. Как бы ни видоизменялись в дальнейшем суждения о родстве Платонова с народными разговорными и поэтическими истоками, безусловным подтверждением этого родства останутся произведения писателя, созданные в суровый час всенародных испытаний.

В годы войны стихия народной мысли и народной речи проявлялась в творчестве писателей то в форме прямой речи, монолога рассказчика, то в форме несобственно-прямой речи автора-повествователя, передающего рассказ другого человека. Конечно, эти формы, обладающие большой психологической отдачей, в каждом отдельном случае преломлялись по-особому. Красноречиво свидетельствовали об этом, например, произведения, которые показывали перестройку души и сознания мирных людей, осваивающихся в военных условиях. Можно вспомнить, что с точки зрения опытного, знающего жизнь человека характеризовалось становление воина в серии рассказов Б. Горбатова «Алексей Куликов, боец»; почти с подобных же позиций раскрывалась солдатская судьба в небольшой повести Ф. Гладкова «Боец Назар Суслов», имевшей подзаголовок «Из записок раненого политрука»; на основе сведений, услышанных от бойцов и партизан, складывалась «Быль о сержанте» Вс. Иванова; с семейным преданием о встрече с Суворовым соотносилась история молодого солдата в рассказе В. Шипкова «Гордая фамилия». По существу в «малой прозе» образовалась целая линия развития темы «воспитания чувств», опиравшаяся на разговорные формы народной речи.

Как известно, социально-нравственным урокам войны был посвящен рассказ М. Шолохова «Наука ненависти». Хотя это произведение имело некоторые общие черты с предшествующими военными очерками писателя, оно обладало более сложной, многоступенчатой структурой, включало в себя развернутую форму «рассказа в рассказе» и по-новому синтезировало принципы литературного и устного повествования.

А. И. Хватов высказал важное мнение об идейной преемственности рассказа Шолохова с национальными патриотическими традициями и, в частности, с суворовской «наукой побеждать».⁵⁵ Можно добавить, что шолоховский рассказ появился в период нового оживленного развития национальных патриотических традиций, когда они мощно завладели общественным и художественным сознанием народа, когда мысли о «науке воевать», «науке побеждать» снова прямо зазвучали в поэтическом творчестве народа — пословицах, поговорках, устных рассказах, легендах. Так, одна из партизанских бывальщин периода Великой Отечественной войны начиналась словами: «Немец похваляется своей точностью да умением, а ему еще поучиться у нас надо этой точности. Смекалка же наша их науку воевать в задний карман положит».⁵⁶ Заканчивалась рассказанная история тоже характерным оборотом: «Вот сами теперь и посудите, чья наука посурезней: гитлеровская аль наша!..»⁵⁷ Конечно, если сопоставлять партизанскую бывальщину и рассказ Шолохова, то внутренние параметры у них окажутся совершенно разными: в одном случае «наука» вытекает всего лишь из единичного эпизода, а в другом — из целой человеческой жизни и многочисленных впечатлений войны. Между тем в принципах истолкования действительности у них есть черты сходства — они объясняют поведение человека с позиций «науки воевать», «науки побеждать».

⁵³ Гумилевский Л. Однократное слово. — Молодая гвардия, 1972, № 4, с. 315.

⁵⁴ Боровой Л. Путь слова. М., 1974, с. 756.

⁵⁵ Хватов А. Художественный мир Шолохова. 3-е изд., М., 1978, с. 255—256.

⁵⁶ Слово гнева народного, с. 145.

⁵⁷ Там же, с. 147.

Произведение Шолохова входит в русло той народной повествовательной традиции, которой в наибольшей степени свойственна исповедальность и обстоятельная достоверность. Как свидетельство, важное для всех и достойное переходить из уст в уста, рассматривает историю лейтенанта Герасимова автор-повествователь, который предупреждает: «Я передаю этот рассказ так, как мне удалось его запомнить».⁵⁸

Развернутые рассказы от первого лица у Шолохова не раз встречались в «Донских рассказах» и больших эпических произведениях — «Тихом Доне», «Поднятой целине». Новое в «Науке ненависти» заключалось в том, что здесь рядом с рассказчиком появлялось еще и другое активное действующее лицо — автор-повествователь с его сопереживаниями и размышлениями. Конечно, такая особенность восходит к очерково-документальной литературе, тем не менее она обрела в рассказе Шолохова существенное художественно-обобщающее значение.

По содержанию «Наука ненависти» прямо соприкасается с извечной для русского фольклора темой «вражеского полона». Народ в своем творчестве всегда стремился раскрыть подлинное лицо захватчика, насильника, несущего нашей земле разрушение, разорение, страдание и гибель. Война с фашизмом вновь возродила эту тему в песнях, плачах, былях и преданиях.⁵⁹ Рассказ Шолохова непосредственно смыкался с ними и по горестным подробностям пребывания героя в плену, и по народной позиции в оценке бесчеловечности и варварства фашистов.

Хотя, на первый взгляд, основной ход суждений лейтенанта Герасимова направлен на объяснение уроков войны, однако значение их глубже, поскольку развернутый монолог героя, как это и свойственно часто рассказам бывалых людей, начинается «издалека», настоящее в нем сочетается с прошлым, с воспоминаниями о мирном труде, доме, с размышлениями о судьбе человека, о жизни в целом. Речь Герасимова невозможно представить без привычных для него слов и оборотов типа «как полагаются», «по старому обычаю», «признаться», «что ж», «однако», «правда», «бывало», «вот», «в конце концов», которые поддерживают не только свободный разговорный стиль рассказа, его логическую последовательность, но и эпичность повествования.

Эмоционально-психологическая напряженность содержания «Науки ненависти» заметно повышается, когда герой подходит в своем рассказе к итоговым суждениям: «Признаться, особой честности я от этого противника не ждал... но никогда не думал, что придется воевать с такой бессовестной сволочью, какой оказалась немецкая армия» (с. 10). «Вы думаете, можно рассказать словами обо всем, что пришлось видеть? Нельзя! Нет таких слов. Это надо видеть самому» (с. 12). «Немцы... сломить наш дух не могли, и никогда не сломят! Не на тех напали, это я прямо скажу» (с. 26).

По силе выражения общезначимых идей рассказ Шолохова, несомненно, перекликался с публицистикой военных лет, как это уже отмечалось исследователями. Но главной в нем все же оставалась исповедь души человека, соединение живого чувства и мысли. Слова Герасимова: «...и воевать научились по-настоящему, и ненавидеть, и любить», а также «простая и милая, ребяческая улыбка» (с. 30), завершающая монолог героя, вносили в произведение важные жизнеутверждающие интонации.

Своеобразную симметрию, равновесие рассказу Шолохова придавали пейзажные элементы, родственные формам фольклорного поэтического

⁵⁸ Шолохов Михаил. Наука ненависти. М.: Правда, 1942, с. 7. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

⁵⁹ В сборниках военного фольклора произведения об оккупации и фашистском плене занимают очень заметное место. В частности, 40 рассказов на эту тему включает в себя книга «Войны кровавые цветы».

параллелизма и символики. Верно замечено, что у Шолохова «в изображении природы разворачивается громадная тема жизни, именно поэтому образ природы становится „эпической параллелью“ к человеческому бытию».⁶⁰ В «Науке ненависти» эта особенность ощутима уже с первой фразы произведения: «На войне деревья, как и люди, имеют каждое свою судьбу» (с. 3). Автору оказывается близок народно-поэтический принцип выделения единичного из множественного и троичной градации образов: повествование переходит от березы и сосны к дубу.⁶¹ Такой запас конкретного поэтического впечатления в дальнейшем сообщает особый смысл завершающей характеристике Герасимова — «надломленного пережитыми лишениями, но все еще сильного и крепкого, как дуб» (с. 30). С народной эстетикой согласуются и слова о чистой, «добытой большими страданиями седине» героя, постигшего важные истины в науке жизни.

В произведении Шолохова авторское повествование неотделимо от рассказа героя, они не могут существовать друг без друга. Это нельзя объяснить только однонаправленностью идей или содержания различных слоев произведения. Писатель идет к народной правде, когда показывает, что слово о человеке, сказанное со стороны, и слово человека о самом себе в общей совокупности как раз и могут приблизить к истинной оценке сил и возможностей человека. Глубоко значительно то, что художественные позиции, которые наметились в «Науке ненависти», получили дальнейшее развитие в рассказе «Судьба человека», явившемся новым этапным произведением писателя о войне.

В военные годы многие писатели обращались к исторической и художественной памяти народа, чтобы в ней найти те духовные и эстетические ресурсы, которые можно было бы мобилизовать на дело достижения победы. В литературе вновь воскресали идеи и образы героического прошлого, перед писателями часто открывались невидимые прежде стороны народного повествования и устного поэтического искусства, нередко традиции подсказывали важные эпические возможности и средства для выражения насущных общенародных интересов и настроений. Характерно, что эти тенденции заметнее всего сказались в творчестве писателей старшего поколения: М. Пришвина, С. Сергеева-Ценского, В. Шишкова, Ф. Гладкова, П. Бажова. И конечно же, среди них наиболее ярко выделялась фигура А. Толстого, поднявшегося на новый уровень художественного историзма в объяснении современности.

Крупный мастер слова, который прошел большую школу фольклора и приложил немало усилий для литературной обработки и издания народных произведений, Толстой в дни борьбы с фашизмом создал подлинно народные по духу «Рассказы Ивана Сударева». Русский человек, русские люди, русский характер, русские характеры — эти понятия обусловили эпическое единство и внутреннюю динамику произведений писателя.

Известно, что «Рассказы Ивана Сударева» появились после неоднократных встреч Толстого с бывальыми людьми — кавалеристами, танкистами, партизанами.⁶² И хотя писатель располагал реальными жизненными источниками, он не желал ограничиваться очерковым оформлением материала. По свидетельству одного из участников бесед, у художника были свои творческие ориентиры. «У Твардовского, — говорил Толстой, —

⁶⁰ Великая Н. И. Единство эпической позиции (Шолохов). — В кн.: Многообразие стилей советской литературы, с. 381.

⁶¹ Если судить с позиций народной поэтики, то допускается определенное упущение, когда рассматриваются только «два символа — береза и дуб» (см.: Бирюков Ф. Художественные открытия Михаила Шолохова. М., 1976, с. 223).

⁶² См.: Крестинский Ю. А. Хроника жизни и творчества А. Н. Толстого в период Великой Отечественной войны (1941—1945 гг.). — В кн.: Творчество А. Н. Толстого. М., 1957, с. 193.

выходит в свет „Василий Теркин“, народная поэма. Правильно схватывает суть характера советского солдата. У меня будет Иван Сударев. Он должен быть простым, мужественным и скромным человеком, вобравшим в себя все лучшее, что есть в солдатах и офицерах нашей Армии». ⁶³

На первый взгляд, эти слова кажутся неожиданными, поскольку Иван Сударев запоминается прежде всего как рассказчик, а не как центральное действующее лицо типа Василия Теркина. И все же слова писателя многое проясняют. Ведь очень важно, что Иван Сударев «вбирает в себя» массу впечатлений, связанных с фронтом и партизанским движением, с разнообразием жизненных позиций и поведения людей. Благодаря единому миропониманию героя из всей массы этих впечатлений в цикле рассказов складывается обобщенная, эпическая картина борьбы советского народа против врага. Следовательно, не будь данного рассказчика, не было бы и качественно нового единства рассказов.

В свое время указывалось, что Толстой, как и некоторые другие писатели, создал цикл произведений, в котором «образ рассказчика становился как бы лирическим героем автора», что «прием повествования от первого лица сообщал большую доверительность в беседе с читателем». ⁶⁴ Хочется уточнить, однако, что Толстому Сударев нужен был скорее всего как самостоятельный герой, как человек из народа, как носитель эпического сознания. Писатель создает образ рассказчика, которому есть что сказать о себе и других и который имеет непосредственное отношение к каждой из рассказанных историй и словно изнутри раскрывает их содержание и смысл. У Толстого все рассчитано на формы народного повествования, поэтому и автор ощутим лишь косвенно, по обращению к нему рассказчика: «Подойдут рассказы — печатайте. . .» Автор намеренно держится в тени, хотя, конечно же, не ограничивается посреднической ролью.

Существует мнение, что писатель «ставит Ивана Сударева в связь с известным традиционным типом народного рассказчика, воплощенным в литературе (Рудый Панько у Гоголя, герои Н. С. Лескова и пр.)». ⁶⁵ По всей вероятности, правильнее было бы сближать толстовский образ с рассказчиками из произведений М. Горького или М. Шолохова, которым присуще не только национальное мировосприятие, но и социально активное отношение к жизни и даже историзм мышления. Уже во вступительной части цикла «Ночью, в сенах, на сене» Иван Сударев раскрывается как русский советский человек, которому приходится додумывать «то, что наши деды и отцы не додумали», «решать государственную задачу, и решать — не кое-как, а так, чтобы немец. . . испугался, чтобы немцу скучно стало на нашей русской земле. . .» ⁶⁶ По существу образ Сударева вносит в рассказы исповедальные и проповеднические ноты народной лирики и народной публицистики. (Не случайно герой пишет стихи, причем во фронтовой газете признают, что у него «тематическое и боевое крепко выходит. . .»).

По жанровым и стилевым свойствам каждое из произведений в цикле Толстого имеет свое особенное соприкосновение с устными поэтическими традициями. Например, рассказ «Как это началось», повествующий о собирании сил на борьбу против врага, завязкой напоминает народную притчу об учителе и ученике, а затем по мере развития действия все более приобретает эпические качества предания. К народной сказке «Семь Симеонов» типологически восходит сюжетная линия рассказа «Семеро чумазных», в котором среди находчивых и сметливых героев выделяется изобретательный «кустарь-одиночка» кузнец Гусар, прямо продолжающий

⁶³ Моргунов Ф. Прототип Ивана Сударева. — Неделя, 1963, 1—9 декабря, с. 11.

⁶⁴ Шошин В. А. Указ. соч., с. 516.

⁶⁵ Гончарова А. В. Указ. соч., с. 127.

⁶⁶ Толстой Алексей. Рассказы Ивана Сударева. М.: Военмориздат, 1942, с. 1—2. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

определенный ряд фольклорных персонажей. Народной скорбью по детскому сиротству исполнен рассказ «Нина». С позиций русского правосудия раскрывается загадочное поведение героя «Странной истории». В разностороннем народно-этическом плане ведется типизация образа Егора Дремова в «Русском характере».

Все помыслы и заботы героев А. Толстого обращены к судьбе России и родной земли. Это обстоятельство определяет эпический уровень объяснения фактов и явлений жизни в ходе повествования. Идет, предположим, речь об окруженцах — и тут же с логической необходимостью появляется своеобразный нравственно-философский комментарий: «Тогда еще не был доподлинно известен немецкий характер: с виду каменный, но истерический и хрупкий, если ударить по немцу с достаточной решимостью» (с. 5). Говорится о разврывающихся ожесточенных боях — и сразу же разъясняется их смысл: «Задача заключалась в истреблении немцев, в создании такого сопротивления, чтобы русская земля стала для них землей отчаяния» (с. 28). Даже такая сюжетная подробность, как благодарность генерала «семерым чумазым» за стойкость в бою, получает обобщенное истолкование: «Чумазы поняли это как то, что родина их простила» (с. 31).

Драматизм «Рассказам Ивана Сударева» в значительной мере сообщает прямая речь, которая, как и в народной прозе — в сказке, легенде, бывальщине, — звучит при решении героями главных вопросов жизни. «Пропадет ли Россия под немцем, или пропасть немцу?.. — рассуждает учитель Козубский в разговоре со своим бывшим учеником Юденковым в рассказе «Как это началось». — На древних погостах деды наши поднялись из гробов — слушать, что мы ответим. Нам решать!.. Святыни русские, взорванные немцами, размахивают колокольными языками... Набат!» (с. 9). Еще один пример выразительности прямой речи — утверждение героя «Странной истории» Петра Филипповича Горшкова: «Русский человек — не простой человек, русский человек — хитро задуманный человек» (с. 48). В устах Горшкова глубокий патриотический смысл получает и заповедь протопопа Аввакума «жить по правде и стоять за правду, даже и до смерти», не случайно и погибает герой во имя родной земли со словами: «Ничего... Мы люди русские» (с. 49, 56).

Идейно-художественное направление толстовского цикла получило последовательное завершение в рассказе «Русский характер». Хотя рассказ основывался на горестном жизненном факте⁶⁷ и имел определенные аналогии с устными рассказами об обезображенных войной людях, типа «Пишут родным, что я погиб» или «Все лицо стеряно»,⁶⁸ он был проникнут большой жизнеутверждающей силой и прямо переключался с героическими мотивами русского народного эпоса.

Поэтически ярко предстает в изображении рассказчика богатырский облик Егора Дремова: «Бывало, заглядишься, когда он вылезает из башни танка, — бог войны! Спрыгивает с брони на землю, стаскивает шлем с влажных кудрей, вытирает ветошью чумазое лицо и непременно улыбнется от душевной приязни».⁶⁹ Словно по нормам народной эстетики, Егор Дремов особо выделен в сопоставлении с другими и строгим поведением, и любовью к родителям и невесте, и воинскими подвигами. Когда речь идет о его боевом мастерстве, в повествовании появляется даже прямой фольклорный стереотип: «А товарищ лейтенант как даст ему в бок — брызги! Как даст еще в башню, — он и хобот задрал... Как даст в третий, — у тигра изо всех щелей повалил дым...» (с. 5).

⁶⁷ См.: Павленко П. А. История двух рассказов. — В кн.: Павленко П. А. Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1955, т. 6, с. 430—431.

⁶⁸ См.: Войны кровавые цветы, с. 26—29.

⁶⁹ Толстой Алексей. Русский характер. Из рассказов Ивана Сударева. М.: Воениздат, 1944, с. 3. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

Народно-эпические начала прослеживаются на всем протяжении произведения. Так, со сказочным самообладанием встречает Егор Дремов беду, навалившуюся на него. «Бывает хуже, — сказал он, — с этим жить можно» (с. 6). Устно-поэтический принцип ступенчатого сужения образов угадывается в описании пути воина к родному дому: стапция—село—колодець с высоким журавлем—родительская шестая изба—поворот к дому—мать в окошечке. Постучавшись в дверь и желая остаться неузнанным, Дремов опять же по фольклорной традиции называет себя созвучной фамилией Громов (с. 8). Столь же значительны в повествовании и многие другие подробности, связанные как с образом Егора, так и с образами его матери, отца, невесты.

Преломляя в художественном изображении этические и эстетические представления народа о трудных путях в поисках истины, сюжет рассказа проводит героя через беду и отчаяние, ошибки и прозрение, чтобы в конечном счете привести его к желанной встрече с близкими людьми. Из всей совокупности образов и коллизий произведения вытекает емкий жизненно-философский смысл, заключающийся в противопоставлении уродующей стихии войны всепобеждающей силы — человеческой красоты.

В научной литературе «Русский характер» не раз сопоставлялся с рассказом К. Тренева «В семье», поскольку оба писателя отталкивались от одного жизненного факта. М. Чарный, например, справедливо отмечал пристальный интерес А. Толстого и К. Тренева к народной жизни и народной душе, серьезное нравственно-этическое содержание их произведений, подчеркивая при этом особенную глубину и художественную рельефность рассказа Толстого.⁷⁰ Несомненно, следует обратить внимание также на то, что Толстой достигает эпической значительности не столько благодаря психологической или бытовой детальной повествования, как это было у Тренева, сколько благодаря лаконичным композиционным формам и стилевым средствам, близким к поэтике устного народного повествования. Именно в этом заключался один из важных залогов народности произведения, заслужившего всеобщее признание.

Взятые в отдельности, «Рассказы Ивана Сударева» имеют сравнительно небольшие размеры. А организующей основой «маленького рассказа», как известно, Толстой считал «удачно найденный сюжет».⁷¹ Объясняя происхождение и роль такого сюжета, его путь из жизни в литературу, Толстой указывал на своеобразную связь творческих поисков и открытий писателя с массовым осознанием и истолкованием явлений действительности. В частности, он писал: «Сюжет всегда приходит из шума жизни, из живой борьбы сегодняшнего дня. Сюжет это, — не поймите меня вкривь и вкось, — это массовый анекдот, весь еще сырой и животрепетный. Он может еще и не облечься в словесную форму и не ходить из уст в уста. Но — сказанный — будет понят массами, он — ключ к раскрытию какого-то социального противоречия. Такова его природа».⁷²

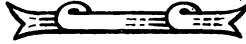
Суждения Толстого о роли удачно найденного сюжета для лаконичной, концентрированной организации материала в художественном произведении позволяют понять не только жанровую специфику «Рассказов Ивана Сударева», но и объясняют тот факт, что маленький рассказ оказался характерным для военной прозы таких разных писателей, как Н. Тихонов, Л. Соболев, А. Платонов, М. Пришвин и некоторых других, стремившихся найти литературные формы, обращенные к широким массам читателей.

⁷⁰ Чарный М. Путь Алексея Толстого: Очерк творчества. 2-е изд., М., 1981, с. 229—235.

⁷¹ Толстой Алексей. О литературе, с. 353.

⁷² Там же.

Рассказ как малый, динамичный жанр прозы в дни войны воплотил в себе наиболее прямые и непосредственные связи с традициями народного повествования. Родство рассказа с устным словесным искусством обнаруживалось и в постановке значительных жизненно-философских и социально-нравственных вопросов, и в напряженной композиционно-сюжетной структуре произведений, и в богатстве стилевых форм, и в обобщающем характере образов. Существенная особенность рассказа заключалась также в том, что он, обращаясь к отдельным сторонам жизни и человеческого характера, показывая, «что бывает», черпал в народном сознании художественные образы и средства, способные выразить, «что вечно» в происходящих событиях и каково их народно-историческое значение. Органическая связь литературы с народной этикой и народной эстетикой, глубокое творческое внимание писателей к человеку и его душевной жизни сообщали рассказу военных лет высокую нравственную чистоту и активную гуманистическую направленность.



ВОЙНА 1812 ГОДА И ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОЙ ПРОЗЫ

Отечественная война 1812 года явилась своеобразным рубежом в исторической жизни России. Влияние ее на русское общество было столь многогранно и глубоко, что, пожалуй, до сих пор не изучено до конца. Известно, что прямым следствием войны явился подъем национального самосознания, возбудивший вопрос об отмене крепостного права, и как следствие его — рост крестьянских выступлений, с одной стороны, и возникновение тайных революционных обществ, с другой. Известно, что декабристы все в той или иной степени были «детьми 1812 года». Отечественная война совершила переворот в сознании людей, может быть не сразу ими осознанный, но очень глубокий. Она сделала массу русских мужчин и женщин свидетелями и участниками исторических событий, соединила частные судьбы с судьбами России и Европы. И в этом отношении ее роль в развитии русского общественного сознания может, вероятно, быть сопоставима с ролью Великой французской революции в жизни Западной Европы. Там революция завершила «век разума» и начала новое «железное» XIX столетие. В России же XVIII век закончился не в 1800 году и даже не 12 марта 1801 года (день убийства Павла I), а лишь в начале следующего десятилетия, когда начали преодолеваться и метафизичность мышления и нормативность сознания.

Влияние Отечественной войны на развитие русской литературы несомненно. Оно сказалось и в выборе тем, и в возникновении нового героя, и в подъеме интереса к национальной проблематике. Формирование новой поэтики происходило постепенно, в процессе преодоления устоявшихся норм. И в этом вопросе исторические катаклизмы, пусть не сразу, пусть опосредованно, сыграли свою существенную роль.

Попробуем выяснить некоторые факторы, оказавшие определенное влияние на развитие русской художественной прозы во второе десятилетие XIX века. Эти годы не были временем развития прозы по преимуществу и уж никак не были временем ее расцвета. Это были скорее годы затишья, промежуток между расцветом прозы в 1790-е годы и начавшимся ее господством в литературе 1830—1840-х годов. Эволюция прозы в интересующий нас период не очень хорошо у нас изучена, так как затемнялась бурным и ярким развитием поэзии в эти годы. Процессы перестройки прозы были более глубинными и более замедленными. Тем не менее они начались именно в это время.

Русский сентиментализм, расцвет которого приходился на конец XVIII века, создал, как известно, новое отношение к литературе. Он провозгласил свободу и естественность своим эстетическим принципом и нарушил классицистическую иерархию жанров. Проза стала предпочитаться поэзии, а жанры средние и даже низкие (повесть, путешествия, дневниковая запись, дружеское письмо) приобрели небывало важное значение.

Однако при всем новаторстве писателей-сентименталистов качественных, революционных изменений в русской литературе на рубеже XVIII и XIX веков еще не произошло. Мышление людей этой эпохи оставалось

рационалистическим, представления о мире в основном метафизическими, поэтика нормативной.

Изменение традиционной иерархии жанров не отменило ее вовсе. Предпочтение «низкого» «высокому» не означает отмену этих понятий. Сохранилась в сентиментальной литературе и ориентация на образцы. Только образцы теперь другие: это Руссо, Гете, Стерн, Карамзин. Отсюда огромное количество подражаний «Новой Элоизе», «Вертеру», «Сентиментальному путешествию», «Бедной Лизе».¹ Нормативность сентименталистской литературы проявилась и в обращении к постоянным, ставшим традиционными образам и ситуациям, в использовании своеобразных стереотипных клише, знакомых читателю, легко узнаваемых и вызывающих у него определенные ассоциации. Таковы образы невинной девушки, чувствительного, но часто бедного юноши, светского развратника, ветреной кокетки, корыстолюбивых родителей, мудрого старца. Они переходят из повести в повесть, создавая не очень разнообразные комбинации сюжетных мотивов. Описания прелестного утра или тихого вечера, берега озера или реки, где встречаются юные герои, поросших мхом таинственных развалин или ночной бури в оссиановском вкусе также почти лишены индивидуальных примет и кочуют из одного произведения в другое. Постоянны и немногочисленные оппозиции в литературе сентиментализма: «скромные хижины» противопоставлены «позлащенным чертогам», естественная природа и все, что к ней близко, — городу как продукту цивилизации со всеми ее пороками, свободное чувство — традиционным установлениям.

Нормативен и стиль сентиментальной прозы. Преимущественное внимание к среднему стилю не означало принципиального отказа от системы трех стилей, разработанной еще Ломоносовым.

В сознании писателей-сентименталистов сохранилось представление о соответствии стиля выбранной теме. Высокие темы, а таковыми стали теперь по преимуществу темы исторические, требовали высокого стиля, который, как ему и положено, характеризуется особой лексикой (архаизмы), обилием перифраз и риторических фигур. Сильное воздействие на этот стиль в эпоху сентиментализма, а особенно предромантизма, оказала поэтика Оссиановых поэм с ее метафоричностью, недосказанностью, таинственным и мрачным колоритом.² Высокий стиль эпохи сентиментализма и предромантизма отличался от высокого стиля классицизма большей сложностью, вычурностью, нервностью. Его иносказательность была призвана не столько воссоздать пластический образ, сколько передать определенное настроение, подчеркнуть экзотичность изображаемого: аромат старины, особой таинственности или исключительности.

А между тем и в воссоздании этой экзотики были свои установившиеся нормы, определенный набор ассоциаций, фразеологических оборотов, почерпнутых в изданных к тому времени произведениях фольклора, в «Слове о полку Игореве» или поэмах Макферсона.³

С традициями XVIII века связана не только нормативность, но и моралистичность сентиментальной литературы, в которой обилие нравоучительных сентенций сочетается с четким разделением добра и зла, света и мрака.

Однако в общественном и эстетическом сознании на рубеже веков зарождаются новые тенденции, сказавшиеся в ощущении иррациональ-

¹ См. об этом: *Иванов М. В.* Поэтика русской сентиментальной прозы. — Русская литература, 1975, № 1, с. 115—121.

² См.: *Левин Ю. Д.* Оссиан в русской литературе, конец XVIII—первая треть XIX в. Л., 1980.

³ Подробнее об этом см. в моей статье «Эволюция исторической темы в русской прозе 1800—1820-х гг.» в сборнике «На путях к романтизму» (Л., 1984, с. 215—236).

ного начала человеческой природы, в интересе ко всему индивидуальному, неповторимому, выходящему за пределы традиционно установленной нормы. Эти тенденции в полную силу проявились уже в романтический период, выразившись во внимательном, углубленном изучении как внутреннего мира индивидуального человека (психологизм), так и особого места каждой нации в общей семье народов (постижение национального характера, или «духа», как говорили романтики) или различных исторических эпох, не похожих одна на другую. С этим же связан зародившийся еще у сентименталистов интерес романтиков ко всякой нестереотипности, неправильности, отклонению от нормы. Поэтому так любили художники этой эпохи изображать всякие «нестандартные» явления: сумасшедших, «дикарей», детей, «простолюдинов». В них ощущалась особо ценная теперь естественность и свобода в проявлении чувств. (Что не исключало, как это ни парадоксально, присутствия, особенно поначалу, определенного стереотипа в их изображении).

Эволюция сентиментализма привела к тому, что унаследованные от прошлого, хотя и преобразованные черты (нормативность, морализирование) перешли в штампы и обусловили во многом упадок стиля. Его важнейшие открытия и завоевания (провозглашение чувствительности величайшей ценностью человека) превратились в систему отработанных приемов и стали в произведениях эпигонов лишь данью моде. Зато зародившееся в эпоху сентиментализма внимание ко всему индивидуальному и неповторимому оказалось очень перспективным.

В период разложения одного и формирования другого художественного метода происходят сложные процессы поисков, проб, переоценки ценностей, различных воздействий. Часто явления, находящиеся на периферии какого-то направления или метода, приобретают особую значимость в последующий период. Так произошло с прозаическими средними и низшими жанрами, занявшими господствующее положение во время сентиментализма. Подобные явления наблюдаем мы и позднее. Ю. Н. Тынянов писал в статье «Литературный факт»: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра — он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает в центр новое явление. (это и есть явление «канонизации младших жанров»...)».⁴

Во время разложения сентиментализма и формирования нового метода мы можем наблюдать и явления «канонизации младших жанров», и особую значимость тенденций, которые не были главенствующими ранее. Большое влияние в переходный период оказывают на литературу различные смежные и пограничные явления.

Ю. М. Лотман в статье «Пути развития русской прозы 1800-х—1810-х годов» утверждал, что «русская проза 1820-х—1830-х годов выросла не из прозы предшествующего периода, а из поэзии»,⁵ которая уже завоевала «те сферы жизни», которые прозе 1800—1810-х годов были неизвестны и недоступны. Мысль эта справедлива, но только отчасти. Что касается психологизма русской прозы, изображения внутренней жизни человека, то эта сфера, несомненно, была завоевана ей поэзией. Но в художественной прозе есть другие аспекты: изображение широкой картины жизни, среды, социальных отношений. Это различные сведения и рассказы о событиях, осмысленный художником и «возведенный в перл создания» разнообразный жизненный материал, а эта сфера пришла в художественную прозу не из поэзии.

Здесь несомненно воздействие на литературу целого ряда факторов, в том числе и внелитературных. К ним можно отнести ряд бурных исторических событий, всколыхнувших русскую жизнь, и в первую очередь войну 1812—1815 годов.

⁴ Тынянов Юрий. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 9.

⁵ Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1961, вып. 104, с. 57.

1

Отечественная война 1812 года, вторжение неприятеля в Россию изменили частную жизнь многих частных людей, создали массу драматических, а подчас и трагических ситуаций, переплели индивидуальные судьбы и исторические события. Все литературные журналы откликнулись на происходящее: в большей или меньшей степени все публиковали литературу о войне. Вначале это были главным образом стихотворения патриотического и героического содержания (преимущественно «высоких» жанров), официальные документы. С 1813 года заметно возрастает количество прозаических сочинений о войне. С одной стороны, это публицистические статьи, с другой — известия об отдельных фактах героического поведения русских людей.

Публицистика отличается патриотическим пафосом, высоким стилем.⁶ Яркий тому пример — «Письма из Москвы в Нижний Новгород» И. М. Муравьева-Апостола, печатавшиеся в недавно открывшемся журнале «Сын отечества» в 1813—1815 годах. Автор возвращается в послепожарную Москву, которую должен описать другу, оставшемуся в Нижнем Новгороде. Однако «Письма» Муравьева-Апостола почти не содержат описаний Москвы и вообще каких-нибудь конкретных сведений (за исключением некоторых вставных рассказов, данных в форме писем читателей к автору).

Главная мысль произведения — о необходимости национального самосознания, о вреде рабского подражания иностранцам, в данном случае французам («Письма» носят ярко выраженную антифранцузскую направленность), была вполне актуальна и прогрессивна, но выражалась она традиционными литературными средствами: высоким стилем с обилием риторических фигур и стереотипных образов. Вот как, например, описывается бегство из Москвы ее жителей во втором письме: «Я видел... Нет! Этого я никогда не могу вспомнить без ужаса — я видел зарево пылающей Столицы! Видел всю дорогу от Москвы до Владимира усеянную гражданами, ищущими спасения в бегстве; видел — с грудными младенцами бледных матерей, в отчаянии поднимающих к небу слезами наполненные глаза; видел на одной повозке целые семейства, вчера — богачей, сегодня — нищих, в рубищах и без пропитания; видел телеги, наполненные израненными, умирающими пленными, которые на трех или четырех разных языках проклинали коронованного их разбойничьего атамана... повсюду слышал стон, рыдание и вопль — одним словом: нравственное зло представилось мне в самых ужасных, отвратительных чертах его...»⁷

Также штампы, как наполненные слезами и обращенные к небу глаза, рубища, стоны и вопли, преобладают над конкретной информацией. Высокий риторический стиль «Писем» был специальным заданием автора и оговаривался им в самом начале: «А ты смеешься надо мною, что с самых первых строк я ударился в декламацию, но, друг мой, вспомни о том, что мы говаривали в Нижнем. Не соглашались ли мы в том, что нельзя теперь о России ни писать, ни даже говорить слогом обыкновенным?»⁸

Эта высокопарность, а как следствие ее стереотипность слога стали обязательными для ряда авторов, писавших о войне. Лажечников, например, в «Отрывках из походных записок русского офицера», подобно другим многочисленным авторам «записок» и «воспоминаний» о войне, описывает конкретные происшествия, о которых он слышал или которых

⁶ См. характеристику ее в статье А. И. Грушкина «Война 1812 г. в русской литературе» (В кн.: История русской литературы. М.; Л., 1941, т. 5, с. 315—320).

⁷ Сын отечества, 1813, № 36, с. 133—134.

⁸ Там же, № 35, с. 91—92.

был свидетелем. Так, в записи, обозначенной: «С. Троицкое, октября 1812» — рассказывается о трех случаях героического сопротивления московских жителей французам: 1) как московские граждане спасли церковь св. Харитона в Огородниках от разграбления, 2) как священник Сретенского монастыря во время церковной службы отказался молиться за Наполеона, а молился за Александра и 3) как две дочери другого священника, схваченные французами, покушавшимися на них, бросились с Каменного моста в Москву-реку и предпочли гибель бесчестию. Однако изображая эти события, автор ориентируется на литературные традиции и использует высокий стиль с инверсиями, риторическими фигурами, перифразами и т. п. Вот как начинается изложение сюжета о церкви в Огородниках: «Кровавое зарево пожаров обтекало древнюю столицу России; огромные палаты и бедные хижины превращались в развалины; храмы божии предавались поруганию — и толпы иноплеменных бродяг без сострадания, без чести и веры праздновали на пепелищах уничтожение всех добродетелей. Вдруг, среди торжественных восклицаний порока, среди вопля обещанных жен и дев, среди плача бескровных старцев и детей раздаются громкие и утешительные голоса. Это голоса свободы! — говорят угнетенные и стекаются на зов ее».⁹ Говоря о священнике и его двух дочерях, автор также пользуется стереотипными образами сентиментальной литературы начала века: «Сокровища, храму принадлежащие, умел он сберечь от хищнических взоров; но не уцелело от них сокровище, ему собственно принадлежащее и для него бесценнейшее всех богатств земных — две дочери, милые и прекрасные, как сама природа, как она невинные. Под надзором умного, просвещенного и добродетельного отца взлелеянные, росли они для исполнения надежд его и украшения света; вскоре готовились они усыпаться цветами радости и любви жизненный путь двух юношей, избранных ими по воле сердца». А заканчивается изложение этого сюжета описанием событий, хоть и вымышленных, но вполне литературно-традиционных: «Что сделалось с злополучными женихами? Ничего не слышал! Если бы я писал роман, а не истинное происшествие, то сказал бы, что один из них путем смерти и славы соединился с любезною, другой же, заключив себя в монастыре, остался только телом жить на земле. . .»¹⁰

Мы встречаемся здесь с распространенным явлением: новый материал излагается в традиционно-литературных формах. Однако начиная с 1813 года публикуется большое количество различного рода анекдотов о войне, рассказов о конкретных фактах и происшествиях, часто даже и не героического содержания. В журналах они часто печатались в разделе «Смесь», т. е. принадлежали к самым низким жанрам, находящимся подчас за пределами изящной словесности. И здесь снова вступает в силу «закон канонизации младших жанров». Именно этот анекдот, содержащий конкретный факт, с его установкой на подлинность и неповторимость оказался способным взорвать сложившиеся каноны с их нормативностью и стереотипностью и привлечь внимание к конкретному, индивидуальному образу или событию, а через это конкретное и неповторимое увидеть общее и характерное.

Интерес к факту необычайно возрос в литературе после 1812 года. Конкретные судьбы людей, столь яркие и драматичные, оказались гораздо интересней сюжетов повестей, в которых герои проливают слезы, любуются цветком или закатом, или участвуют в каком-то абстрактном походе и возвращаются «украшенные ранами и отличиями».¹¹ Но под-

⁹ Там же, 1818, ч. 48, № 36, с. 147.

¹⁰ Там же, с. 150—151, 154—155.

¹¹ Выражение из повести С. Глинки (?) «Здравомысл и Пленира, воспитатели детей своих». См.: Русский вестник, 1808, ч. 5, № 1, 2, 3.

линные судьбы не сразу стали материалом литературы. Первоначально они были достоянием лишь «младших» жанров.

Так, в «Русском вестнике» начиная с 1813 года публикуются, часто в виде «писем к издателю», сообщения о различных происшествиях во время войны с частными, ничем не примечательными людьми. Их стойкое, мужественное поведение на оккупированной врагами земле или крайние бедствия и страдания, а иногда и мученическая гибель казались редактору журнала поучительными, способными воспитать читателя в патриотическом и антифранцузском духе: «Если и страдания наших соотечественников не отвратят сердец наших от язвы французской, то что же нас от нее исцелит?»¹² Материалы эти, безусловно, обрабатываются редактором С. Глинкой в определенном «гражданственном» и верноподданническом духе, но интересно здесь воскрешение многих рядовых судеб. То это рассказ комиссара Московской сенатской типографии Гаврилы Иванова о перенесенных им бедствиях в занятой французами Москве, когда он пытался спасти оборудование типографии и шрифты от разграбления, подвергся избитию французов и с помощью многих людей, как знакомых, так и незнакомых, выжил и смог выбраться из Москвы.¹³ То это описание «Подвига московского частного лекаря Антона Осиповича Михалева», который еще до войны спас московское семейство, отравившееся грибами, а во время войны безвозмездно перевязывал раненых под Бородином, а потом помогал «по Владимирскому ополчению»;¹⁴ то упоминания старосты сельца Смердина (в окрестностях Троице-Сергиевской лавры) Александра Фролова, который во время оккупации села французами сберег все имущество барина, вовремя убрал хлеб и добрым советом удержал от бегства крестьян, сохранивших свой дом и имущество. Последний рассказ, названный «Сельский праздник и русский староста»,¹⁵ целиком выдержан в верноподданнической манере «Русского вестника», однако примечательно другое. Автор его, подписавшийся: «Любитель русских добродетелей», говорит о своих поездках «по окрестностям Московским для собирания известий о делах, о вере и верности русских поселян». «В записной моей книжке каждый день что-нибудь прибавлялось: или *подвиг ратный*, или *твердость духа поселян*. Я поставил себе правилом записывать *имя* каждого отличившегося поселянина, *деревню* и отметить число, когда что слышал и где был».¹⁶

Эта установка на подлинность, точность и конкретность материала — новая черта журналистики. Сказался этот интерес и в том, что журналы публикуют теперь материалы и не относящиеся к войне, но отличающиеся конкретностью. Тот же «Русский вестник» публикует «Письма генерала Бердяева»,¹⁷ рассказывающего о подвиге унтер-офицера Мальцева и рядовых Денисова и Гречишников, совершенном еще в Турецкую войну 1810 года, и об отличии одного из них еще в 1805 году. Но время для рассказа об этих рядовых пришло только теперь.

В 1814 году в «Вестнике Европы» была посмертно опубликована автобиографическая повесть Вас. Серг. Подшивалова (1765—1814), педагога, журналиста и переводчика, озаглавленная «Моим детям».¹⁸ В примечании издателя сказано, что писалась повесть за несколько недель до смерти «в самой жестокой болезни» и не была закончена. Подшивалов успел рассказать только о своих родителях и своем раннем дет-

¹² Русский вестник, 1813, ч. 24, № 12, с. 68 (сноска).

¹³ Там же, с. 68—79.

¹⁴ Там же, № 10, с. 94—102.

¹⁵ Там же, № 11, с. 83—90.

¹⁶ Там же, с. 83—84.

¹⁷ Там же, с. 15—27.

¹⁸ Вестник Европы, 1814, ч. 74, № 5, с. 3—17. Подпись: П-ъ.

стве. Эта семейная хроника — рассказ о человеке, вышедшем из простого народа. Написан он лаконично, местами с юмором, местами с выразительной конкретностью. Некоторые стереотипные выражения сентиментальных повестей звучат в повести иронически. Говоря о знакомстве своих родителей, крестьянского сына Сергея и крестьянской девушки Марьи, автор сообщает: «Наконец (говоря высоким слогом), они объяснились, и как со стороны обеих фамилий никакого препятствия не было, то и поклялись пред алтарем господним вечно любить друг друга. . . Сергей утопал в море блаженства, Марья ответствовала его восторгам».¹⁹ Однако на пути этих «счастливых любовников» встали вполне реальные препятствия. Сергей был сдан в рекруты, хотя и пытался скрыться в лесу от рекрутского набора, и должен был участвовать в войне с Пруссией. Марья ушла из дому и последовала за своим мужем. В одном сражении Сергей был ранен и отправлен в Казань. Марья — с ним. «Не стану рассказывать, как они плыли по Волге, как бурлаки умышляли на жизнь Сергееву, дабы овладеть прекрасною Марьей и как их — под самую Казанью — чуть было волной не захлестнуло. Словом: они прибыли в Казань благополучно».²⁰

Столь же кратко и не без иронии рассказано о дальнейшей судьбе Сергея и Марьи. Марья догадалась «поднести лекарю кусок холстины и через то получить от него свидетельство» о болезни мужа. Сергей освободился от военной службы, и они с Марьей «на одной лошадке» поехали в Москву «и много претерпели дорожного горя».²¹ Следующая глава, «Никола в новой слободе», рассказывает о жизни семьи в Москве, где Сергей занялся огородничеством и купил домик «на Ямских концах», о рождении у них семерых детей, из которых все, кроме автора повести Василия, умерли в младенчестве. Описание детства героя содержит множество деталей и подробностей, увиденных как бы глазами ребенка. Рассказывается об игре в бабки, в которой Василий прославился среди ребят, о дальних прогулках по Ямскому полю с приятелем Жереховым, с которым собирал щавель и воровал яблоки в чужих садах. «Мы дошли было раз до Лазарева кладбища, — вспоминает рассказчик, — как на берегу пруда увидели нагую женщину, которая расчесывала себе длинные черные волосы. Оба замерли, оба вскричали: русалка! русалка! и без чувств пустились бежать».²² Эта передача именно детского восприятия окружающей жизни придает повести Подшивалова, одной из первых русских повестей о детстве, реалистические черты. Яркие и конкретные впечатления от страшной эпидемии, «мора», описание которого посвящена последняя глава. «Я сам видел — и волосы подымались дыбом — как фурманчики в масках и вощаных плащах — воплощенные диаволы — длинными крючьями таскали трупы из вымороченных домов, другие подымали на улице, клали на телегу и везли за город, а не к церквам, где оные прежде похоронялись и где уже запрещено было хоронить их. У кого рука в колесе, у кого нога, у кого голова через край висит и, обезображенная, безобразно мотается. Человек по двадцать разом взваливали на телегу».²³

Подобных описаний мы не встретим в литературных произведениях тех лет о пожаре Москвы в 1812 году, именно потому, что они осознавались как «высокие» и «важные» и были ориентированы на определенную традицию. Повесть же Подшивалова ни на что особенно не претендовала, это были воспоминания частного человека, так сказать, литера-

¹⁹ Там же, с. 6.

²⁰ Там же, с. 9.

²¹ Там же, с. 10.

²² Там же, с. 14—15.

²³ Там же, с. 16.

турная периферия. Однако часто, как уже отмечалось, явления, возникающие на периферии литературы, становятся со временем определяющими ее магистральный путь.

2

События войны не только привлекли внимание литературы к конкретному факту. Они расширили ее кругозор. Заграничные походы дали огромное количество произведений, посвященных описаниям «чужих земель». Авторы этих произведений — молодые люди, русские офицеры, почерпнувшие на войне свой первый жизненный опыт, с непосредственным интересом наблюдали новую для них жизнь и старались как можно точнее и подробнее ее описать. Конечно, литературные традиции на них влияли, и эта борьба традиционного описания с непосредственным восприятием ощущается в ряде записок.²⁴ В «Русском вестнике» не раз печатались материалы, доставляемые подполковником А. Г. Краснокутским, служившим при атамане М. И. Платове. Это сведения о действиях Войска Донского во время войны,²⁵ рассказ о пребывании донского казака Александра Земленухина в Лондоне, куда он был отправлен с известием о взятии русскими войсками Гамбурга,²⁶ и собственные впечатления Краснокутского о пребывании в Западной Европе. Последние в литературном отношении особенно интересны, так как содержат много конкретных подробностей. Таково его «описание 1813 года» — «Ландек в Силезии»,²⁷ которое, как указал автор, «писано во время перемирия», т. е. в июне—июле 1813 года. Это подробное и точное описание водяного курорта, где в 1813 году лечились многие раненые офицеры союзных армий, живой и заинтересованный рассказ человека, который впервые увидел много нового и поражен увиденным.

Еще интереснее «отрывки» «Из записок русского офицера» А. Раевского о пребывании его в Польше в 1812-м и в Германии в 1813 годах.²⁸ Описывая свою поездку через разоренную войной Польшу в очерке, названном «Дорога от Устилуга до Варшавы», автор проявляет наблюдательность и ко многому относится с интересом, но интерес его избирательный. Традиционные представления о том, что есть предметы «достойные» пера литератора, а есть «недостойные», еще влияют на А. Раевского. Его больше занимают живописные места, богатые замки вельмож или романтические истории, услышанные по дороге, чем картины трудной жизни крестьян и обитателей городков и местечек. Автор видел многое, об этом говорит его рассуждение о «разнообразии», т. е. о социальных контрастах польской жизни. Однако контрасты эти его скорее удивляют, чем возмущают; мрачная сторона жизни остается как бы за пределами его литературных, да и человеческих интересов. И в стиле записок А. Раевского сказались штампы чувствительной литературы: он проливает слезы, наблюдая прощание знакомого офицера с его женою, а говоря о солдатах, которые переходят русскую границу «с радостными песнями», предается таким размышлениям: «Многие ли из вас, думал я, увидят отеческие дома и своих близких? Раны и болезни ждут вас, храбрые товарищи; холодные сердца чужеземцев не будут состра-

²⁴ Здесь речь идет о «записках» и «письмах», печатавшихся по горячим следам в журналах вслед за описанными событиями. Позднее дневниковые записки обрабатывались и выходили отдельными книгами. В таких изданиях сказывалась уже более поздняя точка зрения автора, литературные вкусы последующей эпохи. Много такой мемуарной литературы выходило в 1830-е годы (дневники и записки Д. Давыдова, А. Шишкова, С. Глинки, И. Лажечникова и др.), но в данной статье о ней нет речи.

²⁵ Русский вестник, 1814, ч. 25, № 2.

²⁶ Там же, № 1.

²⁷ Там же, 1813, ч. 24, № 12.

²⁸ Благонамеренный, 1818, ч. 1, № 1, 3.

дать вам, не прострут утешительной руки помощи на одр нищеты и страдания».²⁹

В другом «отрывке» «Из записок русского офицера» А. Раевского «Любек — герцогство Голштинское» гораздо больше информативности, картин повседневного быта. Описана архитектура города, устройство домов, занятия и нравы жителей. Много внимания уделено историческому прошлому Любека, одного из основателей «ганзеатического» союза, а также современному политическому положению города и герцогства Голштинского. Говорится о присутствии в Любеке офицеров союзных армий, о взаимоотношениях между ними, подчас весьма драматических.

Записки А. Раевского постепенно освобождаются от сентиментальных штампов, приобретая черты романтического путешествия с его интересом к старине, подробностям иноземного быта, к конкретным судьбам случайно встреченных людей и, главное, с лирическим образом рассказчика, отличного от шаблонного образа «чувствительного путешественника» именно своей автобиографической основой. Примечателен один эпизод из «Записок русского офицера». А. Раевский рассказывает о казни двух испанцев в Любеке, виновных в убийстве двух человек во время драки. Рассказчик захотел посмотреть на казнь и пошел на городскую площадь, но в последний момент не выдержал и убежал домой. «Не могу описать, что я чувствовал, — говорит он. — Без сомнения, злодеи сии были достойны жесточайшего наказания; но тысячи мыслей страшных, непонятных волновали душу мою».³⁰ Интересно это неоднозначное отношение к явлению, признание его сложности и противоречивости. Писатель-рационалист дал бы однозначную оценку события: казненные были бы или злодеями, или невинными страдальцами. Писатель-романтик раскрыл бы сложный мир преступника и подробно проанализировал состояние рассказчика. А. Раевский находится на перепутье. Он ощущает сложность, но не может или не хочет ее описывать.

И непрофессиональные писатели, и начинающие литераторы, обращаясь к своим запискам, несомненно ориентировались на литературные образцы предшествующей эпохи и испытывали на себе определенное влияние традиции. Однако стремление к точности информации, обращение к конкретной детали — приметы литературы, создаваемой после 1812 года. И даже в произведениях писателей, чей стиль уже сложился в первое десятилетие XIX века, заметны эти новые черты. Сравним для примера два очерка К. Н. Батюшкова: «Картина Финляндии. Отрывок из писем русского офицера» (1809)³¹ и «Путешествие в замок Сирей. Письмо из Франции к г. Дашкову» (1814).³² Оба очерка посвящены описанию чужих земель, куда забросила автора — русского офицера — война. Сходство темы подчеркивает разницу поэтики этих произведений. «Картина Финляндии» — очень обобщенное описание экзотической северной страны, пронизанное оссиановскими ассоциациями. В очерке нет ни конкретных географических названий, ни описаний быта и нравов жителей, ни вообще каких-либо происшествий, никакого сюжета, кроме смены времен года. Исторические сведения о стране заменены упоминанием каких-то почти фантастических существ, которые «полагали пределом блаженства удачу на охоте или победу над врагом, из черепа которого (страшное воспоминание!) пили кровь и славили свое могущество».³³

²⁹ Там же, № 1, с. 52.

³⁰ Там же, с. 340.

³¹ Впервые под таким названием опубликовано в «Вестнике Европы» (1816, № 8). В «Опыты в стихах и прозе» (СПб., 1817, ч. 1) вошло с измененным заглавием: «Отрывок из писем русского офицера о Финляндии».

³² Впервые в «Вестнике Европы» (1816, № 6); также вошло в первую часть «Опытов в стихах и прозе».

³³ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977, с. 97.

Колорит древности воссоздается упоминанием скандинавских божеств, проза перемежается стихами, посвященными древним скальдам, описания природы Финляндии выдержаны в мрачном, оссиановском стиле, полном риторических фигур и перифраз: «Ветер повеял с севера, и поверхность сонного озера пробудилась как ото сна!.. Видишь ли, как она пенится? Слышишь ли, с каким глухим и протяжным шумом разбивается о гранитные, неподвижные скалы, которые несколько веков презирают порыв бурь и ярость волн? Соседние леса повторяют голос бури, и вся природа является в ужасном расстройстве. Сии страшные явления напоминают мне мрачную мифологию скандинавов, которым божество являлось почти всегда в гневе, карающим слабое человечество».³⁴ Перифрастичность стиля характерна для этого очерка Батюшкова, как и для всей русской прозы 1800-х годов. Ветер назван «дыханием зефира», рыбы — «мелкими жителями влажной стихии», насекомые — «минутными жителями сих прелестных пустынь», а описание военного лагеря русских, которым заканчивается «Картина Финляндии», вызывает ассоциации с Оссиановыми поэмами: «... ратный стан, расположенный на сих скалах, когда лучи месяца проливаются на утружденных ратников и скользят по блестящему металлу ружей...»³⁵ Очевидно, что задачей автора было не сообщить читателю сведения, информацию о Финляндии, а передать общее впечатление от ее природы, подчеркнуть атмосферу экзотики и вызываемые ею литературные ассоциации.

Иначе написано «Путешествие в замок Сирей», в основе которого действительно событие: посещение Батюшковым во время его пребывания в составе русских войск во Франции замка, связанного с именем Вольтера. Установка на информативность и достоверность проявляется и в дневниковом характере записей (в конце проставлена точная дата), и в описании дороги до замка (перечислены названия деревень, указаны расстояния и т. п.) и самого замка Сирей, его комнат, вида, открывающегося из окон, окрестного парка, разговоров со встреченными людьми. Если в «Картине Финляндии» образ автора, упомянувшего в начале очерка, что он посетил Финляндию, в дальнейшем не присутствует, то в «Путешествии в замок Сирей» вводится некоторый автобиографический элемент. Автор разговаривает со встречными, размышляет, грустит, тревожится, выказывая свое отношение ко всему увиденному и услышанному. Он не отвлеченный путешественник, а русский офицер, находящийся в завоеванной стране. Примечательна концовка очерка, где Батюшков вступает в полемику с некоторым сложившимся литературным стереотипом (заблудившийся ночью путник попадает в древний замок, где встречает «прелестную томную» девицу, которая поет «древний романс о древнем рыцаре») и противопоставляет ему события действительной жизни: «Со мной ничего подобного не случилось».³⁶ Завершается все упоминанием о новом походе, в котором автор должен принимать участие.

3

Одна из самых значительных книг, написанных во время войны 1812 года, — это «Письма русского офицера» Федора Глинки. Начал он работу над книгой еще в 1806—1807 годах, во время первой войны с Наполеоном. Тогда в составе русской армии Глинка побывал в Польше, Австрии, Пруссии и Франции, участвовал во многих сражениях.

В 1808 году вышли «Письма русского офицера о Польше, австрийских владениях и Венгрии с подробным описанием похода россиян про-

³⁴ Там же, с. 96.

³⁵ Там же, с. 102.

³⁶ Там же, с. 115, 116.

тиву французов в 1805 и 1806 гг.». Книга Глинки была ориентирована на существующие литературные образцы, что подчеркивалось и заглавием ее, перефразирующим заглавие «Писем русского путешественника» Карамзина. Однако уже первая часть «Писем русского офицера» — произведение во многом новаторское, отличное от многочисленных сентименталистских путешествий и материалом (описание ужасов войны), и образом рассказчика — боевого офицера, а отнюдь не традиционного чувствительного путешественника. Тем не менее связь с литературой сентиментализма здесь очень сильна. Постоянное противопоставление бедных хижин позлащенным чертогам, добродетели, которая состоит как в благотворительности, так и в довольстве малым, пороку, обитающему в богатых дворцах, обилие моральных сентенций, превращающих некоторые эпизоды книги в подобие аллегорий, преобладание рассуждений над информацией, наличие высокого перифрастичного стиля во многих патетических местах, преимущественное внимание к картинам и образам приятным и красивым (там, где речь идет не о войне): природа, старинные замки, красивые или добродетельные люди и т. п. — все это черты, указывающие на связь Ф. Глинки с литературной традицией.

После войны 1805—1806 годов, находясь в отставке, Глинка совершил несколько поездок по России, собрал значительный материал о Смоленской, Тверской и Киевской губерниях, однако дальнейший ход событий (вторжение Наполеона в Россию и участие Глинки в войне 1812 года и в заграничных походах) привел к продолжению работы над «Письмами русского офицера». В 1815 году книга вышла в восьми частях, где первое издание «Писем» составило лишь I часть книги, материал, собранный в 1808—1811 годах, составил II и III части и стал своеобразной интерлюдией между описанием двух войн, а IV часть, посвященная кампании 1812 года, — оказалась композиционным и идейным центром всего произведения. Последующие части (V—VIII) содержали обширный материал о заграничных походах, одна из них целиком посвящена описанию Парижа.

Письма о 1812 годе до того, как были изданы в одной книге в 1815 году, печатались в издаваемом Сергеем Глинкой «Русском вестнике», а также в «Сыне отечества» — журналах, которые, хотя и с разных общественно-политических позиций, много сделали для воспитания национального самосознания и для увековечения памяти о 1812 годе (в «Сыне отечества» позднее даже появился специальный отдел «Воспоминания о 1812 годе»). Книга Ф. Глинки — одна из первых об Отечественной войне, она была живым откликом на происходящие события и проложила дорогу другим произведениям подобного жанра. Ф. Глинка, как и Батюшков, — писатель, во многом сформировавшийся уже до 1812 года. Литературная традиция для него не только опыт старших писателей, которым невольно подражали литературные новички, это его собственный литературный опыт. На примере «Писем русского офицера» мы можем наблюдать, как с годами изменяется литературный стиль, как жизненный опыт — и именно богатейший опыт 1812 года, когда множество самых разных людей стали не просто современниками и свидетелями, а участниками исторических событий и творцами истории, — как этот жизненный материал делается объектом художественного изображения.

Конечно, литературная, как и этическая, позиция Глинки не изменилась. В «Письмах русского офицера» по-прежнему присутствуют и морализация, и противопоставление добродетели пороку, и отвлеченные рассуждения, выдержанные в высоком стиле, и ориентация на литературные стереотипы. Однако можно говорить о принципиально новых чертах записок о 1812 годе, сказавшихся, во-первых, в обилии точного и конкретного материала, в преобладании информации над рассуждением,

во-вторых, во введении в книгу автобиографического элемента и возникновении индивидуального образа повествователя и героя «Писем» и, в-третьих, в более глубокой степени обобщения материала, выразившейся с самого начала в определении Ф. Глинкой войны 1812 года как войны народной.

Уже в первом «письме», помеченном 10 мая 1812 года, описывая мирное весеннее утро, автор, говоря о своих тревожных предчувствиях, восклицает: никогда «русские не выдадут земли своей! Если не достанет воинов, то всяк из нас будет одной рукой водить соху, а другой сражаться за отечество».³⁷ 17 июля Глинка пишет: «Мой друг! настают времена Минина и Пожарского!.. Дух народный после двухсотлетнего сна пробуждается, чужая угроза военная».³⁸ Подчеркивается, что народ поднимается стихийно, не в ответ на царский манифест, а до всяких манифестов и, может быть, даже вопреки намерениям правительства. «Народ просит воли, чтоб не потерять вольности, — сообщает Глинка 19 июля. — Но война народная слишком нова для нас. Кажется, еще боятся развязать руки. До сих пор нет ни одной прокламации, дозволяющей сбираться, вооружаться и действовать, где, как и кому можно. Дозволят — и мы, поселяне, готовы в подкрепу воинам».³⁹ Эти свидетельства должны показать читателю, что и царский манифест ко всем жителям России, и официальное наименование войны Отечественной были следствием всеобщего народного одушевления и подъема, которые правительство старалось организовать и направить. Не удивительно, что Ф. Глинка, будущий член декабристской организации, подобно своим передовым современникам много размышляет о народе, его положении и предназначении. Эти размышления и обусловили понимание народного характера войны 1812 года.

«Письма» Глинки о 1812 годе интересны и той конкретной информацией, которую автор включает в них как очевидец. Глинка описывает оборону Смоленска, в которой сам принимал участие; подробно, не только по дням, но и по часам, описано Бородинское сражение. Чем дальше, тем больше конкретных подробностей и, что еще интересно, эти сведения о войне сливаются с рассказом автора о своем собственном в ней участии.

Автобиографический материал книги также постепенно возрастает и конкретизируется. Образ автора, возникающий уже в первом письме от 10 мая 1812 года, поначалу еще достаточно условен, в нем есть черты чувствительного героя сентиментальной литературы: «Я иду в свой садик поливать цветы и слушать громкого соловья — пока это еще можно!» В дальнейшем традиционные литературные черты сочетаются с конкретными подлинными фактами биографии Федора Глинки, а затем и вытесняются ими. В отличие от первых трех частей «Писем русского офицера», где собственные имена, а также названия многих мест были скрыты за вымышленными именами или инициалами, в IV части «Писем» Глинка называет подлинные имена и сообщает подлинные сведения о людях, с которыми свела его война. Он рассказывает о своих братьях: Василии, Григории, Сергее, о генерале Милорадовиче и о многих других. Говоря о встрече с некоторыми из прежних своих товарищей по кадетскому корпусу, Глинка рисует братство близких по духу людей. Возникает тема дружбы, святых воспоминаний детства и юности. «Множество из товарищей наших уже полковниками и в крестах; но

³⁷ Письма русского офицера о Польше, австрийских владениях, Пруссии и Франции; с подробным описанием похода Россиян противу французов в 1805 и 1806, также отечественной и заграничной войны с 1812 по 1815 год. С присовокуплением замечаний, мыслей и рассуждений во время поездки в некоторые отечественные губернии. Писано Ф. Глинкою. М., 1815, ч. 4, с. 10.

³⁸ Там же, с. 18.

³⁹ Там же, с. 31—32.

обхождении их со мною то же, какое было за 10 перед этим лет, просмотра на то, что я только бедный поручик!»⁴⁰

В письме от 1 октября содержится автобиографический рассказ о прибытии Ф. Глинки в тарутинский лагерь под Москвой. «Я приехал сюда также с тем, чтобы непременно определиться в полк. Но мне надо было найти генерала, который, зная прежнюю мою службу, принял бы *бедного поручика* хотя тем же чином, несмотря на то, что *все свидетельства и все аттестаты* его остались в руках неприятеля и что на нем ничего больше не было, кроме *синей куртки*, сделанной из бывшего синего фрака, у которого от кочевой жизни при полевых огнях полы обгорели».⁴¹ Генералом, взявшим Глинку на службу тем же чином, оказался Милорадович, командующий авангардом, «о котором теперь гремит слава по всей армии».⁴² А синяя куртка автора, переделанная из фрака, поминается в письмах неоднократно. Рассказывая о том, что 4 октября он был вместе с Милорадовичем на обеде у генерала Шепелева, Глинка пишет: «Итак, твой друг, в корень разоренный смоленский помещик, бедный поручик в синей куртке с пустыми карманами, имел честь обедать вместе с тридцатью лучшими из русских генералов...»⁴³ Особенно много подробностей на тех страницах книги, которые посвящены зимнему отступлению неприятеля и преследованию его авангардом Милорадовича. Многие операции и стычки с врагом описаны довольно подробно (сражение под Вязьмой, переход через Березину и др.). В письмах встречаются конкретные детали быта тех дней. Например: «Мы забрались в дом к протопопу, в котором уцелели окна и немного тепло. Я нашел старую чернильницу, отмочил засохшие чернила и пишу к тебе, как могу».⁴⁴ В другом письме рассказывается о ночи, проведенной в избе, куда под утро набилось множество отставших от французской армии солдат, раненых, обмороженных и даже безумных. Некоторые из них умерли за ночь.

Однако эти реалистические детали и эпизоды не делают «Письма русского офицера» реалистической книгой. Она остается до конца произведением, близким эпохе сентиментализма с обильными моральными сентенциями, выпяченными отступлениями в высоком стиле. Но драматические, а подчас и трагические события, непосредственным участником которых был ее автор, наложили на книгу свою печать. Подлинные жизненные ситуации, неповторимая индивидуальность событий и судеб, интерес к конкретному явлению — все это вошло в «Письма русского офицера», стало их материалом.

4

Война 1812—1815 годов, расширив кругозор русских людей, столкнув массу их непосредственно с другими народами Европы, с личным участием в исторических событиях, изменила во многом и читательские интересы. Примечательно, что приблизительно с 1815 года во многих журналах разделы художественной прозы были очень потеснены за счет публикации научных статей, главным образом исторического и географического содержания, очерков, описаний различных стран и народов.

Издававшийся с 1812 года «Сын отечества» вообще не имел отдела художественной прозы и не печатал повестей. Отдел прозы в нем заполнялся помимо публицистических статей различными материалами по истории, а также путешествиями и другими географическими статьями. Начало XIX века в истории русского мореплавания было ознаменовано

⁴⁰ Там же, с. 29.

⁴¹ Там же, с. 102.

⁴² Там же.

⁴³ Там же, с. 103—104.

⁴⁴ Там же, с. 121—122.

несколькими выдающимися географическими экспедициями под командованием Головина, Сениявина, Крузенштерна, Лазарева и Беллинсгаузена и других. Многие материалы об этих и других путешествиях печатались в литературных журналах 1810—1820-х годов и становились фактами русской словесности.

«Сын отечества» печатал описание Северо-Американских Соединенных областей П. Свинына, Японии и Дальнего Востока адмирала Головина, рассказ о кругосветном плавании русских кораблей под командой Сениявина. С 1819 года в журнале вводится раздел «Отечественные записки», первоначально ведущийся П. Свиныным и содержащий описания разных мест России, потом значительно расширенный тематически.

Выходивший с 1818 года «Соревнователь просвещения и благотворения» также печатал большое количество научных и научно-популярных статей различного содержания («Устье Босфора», «Змея Анаконда», «О физике древних» и др.). С 1822 года в этом журнале был введен специальный раздел «Науки», которым журнал открывался. Раздел же «Литература» перешел на третье место, после «Критики». Собственно художественных произведений в прозе: повестей и рассказов — на пороге 20-х годов печатается совсем немного.

Такие журналы, как «Вестник Европы», «Невский зритель», «Русский вестник», «Благонамеренный», отдают предпочтение статьям, очеркам, путешествиям. Журналы печатают как переводы (например, «Извлечение из путешествия в Южную Африку Дж. Кемпбелла» О. Сомова),⁴⁵ так и статьи русских путешественников об отдаленных странах (например, Ленца о Бразилии,⁴⁶ Сенковского о Египте⁴⁷). Но особенно много печатается в 1810-е—начале 1820-х годов статей и очерков, посвященных описанию России, как близких к столице достопримечательных мест, так и отдаленных ее окраин. Печатаются материалы о Крайнем Севере или Востоке России, содержащие сведения по истории освоения этих земель.⁴⁸ Множество очерков посвящено описанию пограничных, окраинных областей государства: Крыма, Карпат, Прибалтики, Финляндии, Урала и Зауралья, Казахских и Киргизских степей, Средней Азии. «Соревнователь просвещения и благотворения» печатает очерки Ив. Боровкова «Кивач» (1818, № 3); А. Боровкова «Поездка в Илецкую защиту» (1819, № 1); В. Броневского «Описание Карпатских гор» (1824, № 2). Тот же В. Броневский ранее опубликовал в «Благонамеренном» большое «Обозрение южного берега Крымского полуострова в 1815 году» (1821, № 9, 13; 1822, № 7). Затем в том же журнале публикуются анонимные «Письма из Киргизской степи и Бухары» (1824, № 1), автор которых — участник какой-то полувойенной-полунаучной экспедиции в Бухару в 1820—1821 годах.

⁴⁵ Соревнователь... 1819, ч. 6, № 5, с. 135—164. Книга Дж. Кемпбелла вышла в Лондоне в 1815 году. В ней много материала о жизни африканских племен, изображенных вполне сочувственно.

⁴⁶ Письмо г. Ленца, натуралиста на корабле «Открытие» из Бразилии. — Сын отечества, 1824, ч. 94, № 21, с. 17—24.

⁴⁷ Посещение пирамид. Из записок Иосифа Сенковского, путешествовавшего по Египту в 1821 году. — Сын отечества, 1822, ч. 75, № 1, с. 16—30; № 3, с. 116—123.

⁴⁸ «Четыре русских матроса на острове Шпицбергене» (Русский вестник, 1812, ч. 19, № 7, с. 3—37) — рассказ о четырех поморах, которые в 1743 году пошли бить кптов, но были затерты льдами и провели на Шпицбергене 6 лет и 3 месяца (эти события уже в наши дни легли в основу художественного кинофильма «Море студеное»). Статья В. Берха «Несчастное плавание якутского купца Никиты Шалаурова по Ледовитому океану» (Сын отечества, 1819, ч. 57, № 42, 43) содержит не только сведения о неудачной попытке Шалаурова пройти из устья Лены на восток к Чукотке но и сведения о других первопроходцах этих земель, начиная с Дежнева. В следующей книжке «Сына отечества» (ч. 58) был помещен дополнительный материал на эту тему, присланный Саргчевым.

Все эти статьи и очерки, несмотря на различие изображенных объектов, имеют сходные черты. Авторы их стремятся сообщить как можно больше самых разнообразных сведений. Поэтому стиль этих произведений значительно отличается от стиля как сентиментальных, так и сатирических путешествий начала века. На смену условному и традиционному чувствительному путешественнику и описанию различных происшествий и встреч, также выдержанных в условной манере и являющихся часто поводом для выражения моральных сентенций или изображения чувствительности автора,⁴⁹ в очерках и путешествиях 1810—1820-х годов приходит обилие информации, конкретных фактов, часто изложенных в деловой лаконичной манере. Характерный пример — записки адмирала В. М. Головина, который в 1809 году совершил плавание на Камчатку через Атлантический и Индийский океаны, обогнув мыс Доброй Надежды. Его статья «Остров Танга» (описание одного из островов архипелага Новые Гебриды) написана четко, кратко, временами напоминающая вахтенный журнал: «Июля 23 дня 1809 года в полдень, находясь в средней широте 23°2'17" S и в долготе 169°22'48" O, начали мы править к северо-востоку, прямо к острову Анатоу, южнейшему из островов Ново-Гебридского архипелага».⁵⁰ Это, разумеется, крайний и редкий пример делового информативного стиля, но вообще стремление к фактической точности свойственно и многим другим авторам. Так, в очерке А. Боровкова «Поездка в Илецкую защиту» содержится характерная для многих путевых очерков информация о местоположении края, его населении и другие сведения. Например: «Илецкая защита есть селение, где добывается каменная соль, известная под названием илецкой. Оно лежит между двумя речками: Малой и Большой Елишанки; тут же находится речка Сухая, которая во время наводнения вторгается в самую разработку. Церковь, 138 деревянных домов или, лучше сказать, хижин, 34 землянки и каменный острог, вот все строения защиты».⁵¹

В статьях и очерках, подобных «Острову Танга» или «Поездке в Илецкую защиту», мало или совсем нет собственно художественного элемента, отсутствует в них и индивидуальный образ рассказчика, путешественника. Если же авторы подобных произведений стремились «расцветить» свои рассказы введением в них поэтичности и чувствительности, то, как правило, прибегали к отработанным уже стереотипным клише. Так, Павел Свищин в статье «Печорская лавра и пещеры», описывая дорогу к Киево-Печерскому монастырю, говорит о «гранитных скалах Днепровских берегов» (штамп, идущий от «оссиановского» стиля), под навесом коих находятся «хижины» «мирных семейств». «Здесь, ду-

⁴⁹ Вот как, например, изображается общение с природой в сентименталистском путешествии: «Я обоживаю пешком все любопытные места, заглядываю в каждый уголок рощицы, гуляю, взбираюсь на горы, сбегая в долины, пищу разделять со всею вселенною живность чувств моих, сообщаю людям моим каждое новое открытие взора, обнимаю их в движении радости и спрашиваю: Видите ли, как прекрасно льются струи сего прозрачного ручейка? Слышите ли, как сладко поет соловей? Чувствуете ли, как сердце томится от нежности?» (Путешествие в полуденную Россию. В письмах, изданных Владимиром Измайловым. М., 1802, ч. 1, с. 7); «Я стоял на возвышении, по которому растягивался город; прелестнейшая в свете картина простиралась от ног моих и исчезала в необозримости горизонта. „Вот тот холм, — говорил я самому себе в восторге духа, — вот тот монастырь, вот тот курган, вот та речка, вот те господские и крестьянские домики, вот те хуторы и вот, наконец, то место, где я хотел построить себе философскую хижину и жить с милою!“» (Кн. Шаликов. Новое путешествие в Малороссию. — Вестник Европы. 1804, ч. 13, с. 106—107). Ясно, что в обоих приведенных примерах авторы не стремились передать информацию об увиденном ими, хотя во втором случае речь идет о конкретном месте: окрестностях Полтавы. Набор трафаретных образов заменяет здесь конкретные сведения.

⁵⁰ Сын отечества, 1816, ч. 32, № 31, с. 177.

⁵¹ Соревнователь. . . 1819, ч. 5, № 1, с. 17.

мал я, — добавляет «чувствительный» автор, — добрая мать после бурных явлений жизни, при виде храмов божиих, наставляет птенцов своих в вере и любви к Отечеству. Там

..... израненный герой,
Как лунь, во бранях поседелый,

после грозных подвигов и спасения своего Отечества покоится посреди семейства и уроками опыта и веры вливает в сердца детей своих доблести Русского воина!»⁵²

Такое эклектичное соединение стиля сентиментальной прозы с информативностью и конкретностью сведений характерно для некоторых очерков и путешествий 1810-х годов.

Потребовалось еще немалое усилие ряда авторов, чтобы эстетическая ценность произведения возникала из самой информации, чтобы изображение конкретных образов и ситуаций воспринималось как художественное. В русской прозе (да и не только в прозе) до середины 1820-х годов был распространен такой прием: художественный текст, посвященный изображению каких-нибудь новых явлений или исторических событий и лиц, создавался еще по старым эстетическим нормам с ориентацией на знакомые образцы, с описаниями, полными риторики, перифраз и оссиановских образов, а вся конкретная информация, основанная на знакомстве автора с научной литературой, сосредоточивалась в предисловиях, примечаниях, сносках. Так написан исторический роман Ф. Глинки «Зиновий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия» (1817—1819), очерк Н. Бестужева «Толбухинский маяк» (1824), даже «Думы» Рылеева. Не случайно поэтому такое большое количество примечаний, отсылок к научной литературе и т. п. в произведениях начинающих романтиков.

Однако введение в литературу большого информативного материала, интерес к точности и конкретности явления не могли не сказаться на выработке нового стиля прозы, того повествовательного слога, за который так ратовал Пушкин в начале 1820-х годов («О прозе» — 1822; «О причинах, замедливших ход нашей словесности» — 1824; «Отрывки из писем, мысли и замечания» — 1828). «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы», утверждал Пушкин, и именно в очерках и статьях 1810—начала 1820-х годов мы найдем возникающие элементы нового стиля. Не жанры собственно художественной прозы (повесть, рассказ, а тем более роман), а жанры низшие, а часто и стоящие за пределами изящной словесности (путешествие, очерк, научно-популярная статья) стали лабораторией нового художественного стиля.

5

Точность изображения — первое условие нового повествовательного стиля. Но одной ее недостаточно для создания значительного прозаического произведения. Требуется и отбор материала, и определенное освещение его, особая авторская позиция, умение анализировать, делать выводы.

Приход в литературу нового поколения русских писателей, не отягощенных грузом старых традиций, имеющих богатый и ранний жизненный опыт (война, заграничные походы), и стал предпосылкой создания нового литературного направления и нового стиля художественной прозы. К писателям, формировавшим новый прозаический слог, следует отнести, например, Николая Бестужева, чьи путевые записки и очерки,

⁵² Сын отечества, 1816, № 36, с. 124.

созданные на основе личных впечатлений, пронизанные автобиографическим элементом, оказались заметным явлением в новаторской прозе русского романтизма. Примечательно, что повести Н. Бестужева были более традиционны во всех отношениях, чем его очерки и статьи.

Первое большое произведение, с которым Н. Бестужев выступил в печати, — «Записки о Голландии 1815 года». Написанное на материале личных впечатлений о пребывании в Голландии в 1815 году в составе эскадры русских военных кораблей, произведение было опубликовано в «Соревнователе просвещения и благотворения» в 1821 году. Как и другие записки и воспоминания о войне и заграничных походах, произведение Н. Бестужева насыщено информацией. Год пробыл он в Голландии, но за это время не только осмотрел Роттердам, в котором жил, но совершил поездку по стране, посетил Дельфт, Гаагу, Амстердам и Саардам, изучал историю страны, ее экономику, торговые и денежные операции, ее хозяйство, устройство каналов и дамб.

«Записки о Голландии» интересны не только этими многочисленными сведениями. В них многое — результат живых наблюдений автора над природой, бытом, нравами страны. Множество конкретных подробностей оживляют рассказ и делают его особенно интересным. Например, описывая рыбный рынок, Н. Бестужев рисует сценку драки двух торговков, которые колотят друг друга живыми угрями, а чтобы рыбы не выскользнули из рук, натирают руку песком.

Большое место в книге Н. Бестужева занимают исторические экскурсы в прошлое Голландии, рассказы о Нидерландской революции. Все хозяйственное устройство Голландии есть результат ее политической борьбы. Оттесненные войсками Филиппа II к морю, голландцы должны были погибнуть или «победить природу», и они «повели с берега в море огромные насыпи, отрезали себе часть одного, и, осушив отделенные сими насыпями пространства, сделали обитателями дна морского». Жители страны «показали свету, к чему способно человечество, и до какой степени может возноситься дух людей свободных».⁵³ Но неоднократно вспоминая героический дух и прежнее величие свободной страны, автор иронически отмечает все черты обывательской буржуазности, которые он видит в современной Голландии.

В целом записки Н. Бестужева, как и подобные им описания Европы другими авторами, отличаются большой симпатией и уважением к изображенному народу, в них нет и следа национального чванства представителя победившей державы. Вместе с тем Н. Бестужеву присуща национальная гордость. С горечью говоря о том, что европейцы ничего не знают о России, он прибавляет: «Француз думает сделать вам чрезвычайную учтивость, сказав, что вы похожи на француза; а, кажется, оружие русских довольно показало характер и обычаи наши всей Европе».⁵⁴

«Записки о Голландии 1815 года» помимо своей информативности, точности сведений, прогрессивной и гуманной позиции автора замечательны своим слогом. Правда, в композиции их автор не избежал повторений и некоторых длинот (в исторических экскурсах и при описании каналов и шлюзов), но язык его везде точен, а местами чрезвычайно образителен. Писатель полностью избежал штампов, традиционных стереотипных клише, в его языке отсутствуют риторика, перифразы и другие приемы высокого стиля. Стремясь всегда к точности и конкретности описания, Н. Бестужев достигает порой пластической осязаемости и зримости изображенного. Вот, например, как изображает он морской прилив, который наблюдал, находясь на дамбе, идущей вдоль моря: «Вода прибывала, волны становились мельче, толпились, толкались, остро-

⁵³ Соревнователь... 1821, ч. 15, № 1, с. 48.

⁵⁴ Там же, № 2, с. 198—199.

конечные вершушки оных прыгали на значительную высоту, рев спорного течения слышен был издалека; — наконец опененная гряда сия, гоня перед собою скачущие волны, с яростью ударилась в насыпь. Мелкие брызги соленой воды окропили нас, на верху вала едущих, и, казалось, будто вал дрогнул от удара». ⁵⁵

Интересны «Записки о Голландии» и тем образом рассказчика, который возникает на их страницах. В нем, разумеется, нет ничего от чувствительного путешественника, даже в той мере, в какой традиционные черты присутствуют в образе автора «Писем русского офицера» Ф. Глинки или в записках А. Раевского. Автор «Записок о Голландии» довольно скупо говорит о себе, но его интерес ко всему, оценки им увиденного, как и очень редкие лирические высказывания, создают образ умного, деловитого и сдержанного в проявлении чувств человека. Говоря об отплытии на родину и о прощании с голландцами, он упоминает, что его хозяин, хозяйка и дети их плакали, провожая его, «а я, растроганный, подвигнутый благодарностию, мог ли оставаться равнодушным?» И добавляет: «Судьба играет нами — сводит людей в отдаленности, дружит их — и разлучает. Не советую всем, любезные мои, дружить в чужих краях, разлука там тяжелее, потому что безнадежна». ⁵⁶

«Записки о Голландии» Н. Бестужева — одна из первых книг русской прозы, свободная от традиций нормативной поэтики. Интерес к новому материалу, упор на познавательность, информативность, конкретность и точность описаний, повествовательный слог, индивидуализированный образ автора (рассказчика), автобиографический в своей основе, — это новые черты прозы, которые были развиты в таких произведениях русских романтиков, как «Поездка в Ревель» А. Бестужева, «Путешествие по Германии и Франции» Кюхельбекера и некоторых других путешествиях и очерках 1820-х годов, а затем уже перешли в художественную прозу, став основой нового стиля рассказов и повестей. Можно утверждать, что на довольно продолжительном пути к выработке нового стиля существенную роль играли те находки, которые проявились прежде всего в «низших», младших жанрах литературы: газетной и журнальной заметке, очерке, путевых и автобиографических записках. Яркие и бурные события действительности, и прежде всего события Отечественной войны, именно через произведения этих жанров проникали в литературу, обогащая ее содержание и ломая устоявшиеся каноны. Дальнейшее развитие русской прозы усилило интерес к индивидуальному явлению и к точности описания. Особенно заметно сказался он в литературе последующей эпохи, в конце 1830-х и в 1840-е годы.

Разумеется, первые записки о военных походах далеки еще от социально направленных очерков натуральной школы, но поворот к конкретному событию, подлинному факту и индивидуальной судьбе, чуть намечившийся в литературе 1810-х годов, не пропал бесследно. Он стал одним из мощных стимулов развития прозы и формирования реалистического искусства.

⁵⁵ Там же, № 3, с. 272.

⁵⁶ Там же, с. 296.



ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ПУБЛИЦИСТИКИ

В настоящей статье очерчивается круг основных современных теоретических проблем публицистики. Автор кратко определяет свою точку зрения по затронутым вопросам. В ряде случаев, он, естественно, опирается на близкие ему мнения исследователей, в других случаях вступает в полемику. Как представляется, наиболее сложными среди этих вопросов являются: публицистика как тип литературного творчества, подход к публицистике как явлению комплексному и неоднородному, соотношение и взаимосвязь различных видов публицистики, специфика публицистических жанров, оценка общего состояния публицистики на современном этапе, роль публицистики в литературном процессе. В рамках журнальной статьи эти вопросы, разумеется, не могли быть рассмотрены обстоятельно.

* * *

По известному определению В. И. Ленина, «постоянное дело публицистов» — «писать историю современности», причем так, чтобы «наше бытописание приносило реальную помощь» революционной практике, движению масс, содержало выводы «из опыта сегодняшней истории... которые пригодятся завтра, в другом месте...»¹

Обратим внимание на то, что Ленин сближает публицистику с бытописанием. Этим определением подчеркивается универсальность интересов публициста, который рассказывает не только о большом, но и о малом, внимателен не только к общим процессам, но и к подробностям, стремится увидеть не только тенденции и закономерности бытия, но и характерные черты исторического момента. Публицистика пишет конкретную, насыщенную фактами и живыми личными наблюдениями картину современной истории. Важна эта свидетельская функция публицистики. Первейшим ее качеством является документальность.

Как следует из приведенного ленинского положения, публицистика, отражая современную историю, дает ей социально-политическую оценку. Осмысливая опыт сегодняшнего дня, она делает выводы, которые могут оказаться полезными в других условиях места и времени. Публицист воздействует на общественное мнение, на широкий круг читателей, заботясь о том, чтобы его литературная работа принесла практические результаты.

Литературная работа публициста — важное средство политической борьбы, революционной пропаганды и агитации в массах.² В ленинских

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 9, с. 208.

² В популярных справочниках находим следующие определения: публицистика — это «род произведений, посвященных актуальным проблемам и явлениям текущей жизни общества. Носит классовый и партийный характер; играет важную политическую и идеологическую роль, влияя на деятельность социальных институтов, служа средством общественного воспитания, агитации и пропаганды, способом организации и передачи социальной информации» (Советский энциклопедический словарь. М., 1979, с. 1092); публицистика — это «вид литературы, посвященный обсуждению насущных социальных вопросов с целью прямого воздействия на общественное мнение» (Словарь иностранных слов. М., 1982, с. 410).

высказываниях, относящихся к дореволюционному периоду, определены предмет публицистики, свойственный ей метод отражения исторической действительности, ее социально-политическое предназначение, ее функции. В условиях советского общества все указанные принципиальные качества и функции публицистики сохраняются, но, естественно, модифицируются и получают историческую конкретизацию. Рядом с задачей классовой борьбы с буржуазией, а также с возникшей после победы революции задачей преодоления пережитков старого общества «столь же неизбежно выдвигается — и чем дальше, тем больше — более существенная задача положительного коммунистического строительства, творчества новых экономических отношений, нового общества».³ От писателей, пропагандистов, организаторов, партийных деятелей, публицистов Ленин требовал быть близкими к новой жизни, замечать в ней «ростки коммунизма», изучать и развивать опыт социалистического строительства, воспитывать трудящихся в духе коммунистических идеалов. Деятельность публицистов должна быть боевитой, партийной по духу, основанной на глубоком изучении социальных конфликтов переходного периода от капитализма к социализму, на анализе их с четких классовых, революционных позиций.

Когда после победы Октября развернулась борьба двух противоположных социально-политических систем — капитализма и социализма, в число наиболее актуальных и острых выдвинулись проблемы внешнеполитические, международные. Антиимпериалистическая, антифашистская направленность всегда отличала советскую публицистику. Вместе с тем публицистика продолжала традицию укрепления интернациональных связей советского народа с трудящимися капиталистических стран.

После победы Советского Союза в Великой Отечественной войне публицистика активно включается в борьбу за сохранение мира, разоблачает империалистических поджигателей ракетно-ядерной войны, грозящих самому существованию человечества на планете.

В последние десятилетия возникли серьезные экологические проблемы, требующие согласованных действий всего человечества. Они приобретают особенно неотложный характер в связи с давней практикой капиталистического хищнического использования природных богатств, нарушения экологического равновесия, а также в связи с издержками научно-технической революции.

Поистине универсально проблемно-тематическое содержание советской публицистики. Разнообразны виды, формы, жанры публицистики. Е. П. Прохоров выделяет четыре ее основных вида: событийная (вплоть до микропублицистики — заметки, репортаж), публицистика обзорного типа (между репортажем и очерком), проблемная (статьи, очерки и т. д.), статьи и очерки, рисующие характеры.⁴

Публицистика выражается во множестве литературных форм, жанров. К ним относятся: общественно-политическое исследование и статья — проблемная теоретическая, информационная, обзорная, полемическая и т. д., корреспонденция и репортаж, заметка и реплика, интервью, беседа, речь, доклад, юбилейный жанр, портрет, фельетон, памфлет, этюд, эссе, очерк, хроника, воспоминания и др. Все богатство публицистических форм представлено в произведениях видных писателей и публицистов XIX—XX веков, в трудах классиков марксизма, в работах советских государственных и партийных деятелей, в выступлениях публицистов и писателей, в деловой публицистике на страницах советской периодики 1920—1980-х годов.

При этом следует учитывать, что «далеко не все, что публицистично по форме... публицистично по существу... В общей с публицистикой

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 13.

⁴ См.: Прохоров Е. П. Публицистика наших дней. М., 1983.

форме существуют научная популяризация, литературный портрет, искусствоведческая рецензия. Но публицистикой они являются лишь настолько, насколько показывают нам общественную (а не научную или художественную) меру вещей».⁵

Ряд исследователей 70-х годов, определяя специфику публицистики, склонны именовать ее особым «типом творчества», наряду с научным и художественным.⁶ Имеется в виду, очевидно, публицистика общественно-политическая, хозяйственная, экономическая, словом, «деловая», та публицистика, которая основывается главным образом на «понятийной форме отражения действительности».⁷ Что характерно для этого массива публицистики? В отличие от специальной философской и научной публицистики она прибегает к абстрактностям «более низкого порядка»,⁸ способным вызвать у читателей конкретные представления. Она увлекает читателей верностью понимания и убедительностью анализа явлений, зоркостью распознавания их сущности, свойственных им характерных, порою скрытых, тенденций и черт, силой логики, последовательностью в отыскании истины. Публицистика ведет разговор с читателем в живой манере, с применением элементов ораторского искусства (продуманная композиция, последовательность изложения, включение примеров и иллюстраций, стилевые приемы, известные еще с древнейших времен, характеристики и портреты общественных деятелей «по политике глядя» (Маяковский), обращения к слушателям или читателям и т. д.) и образности, сочетая точную мысль с эмоциональным тоном и страстностью выражения убеждений. Отдельные элементы художественного изображения действительности (сюжет, характерология, живописание словом и т. д.) не являются в ней главными и основными и могут вообще отсутствовать. Все это требует от публициста — политика, хозяйственника, деятеля культуры, ученого и т. д. — определенных умений и навыков и может быть действительно названо «особым типом» литературного творчества, отличным от научного и художественного.

Наряду с этим нередко высказываются мнения, что публицистика должна обязательно включать элементы художественности. Так считает, например, Е. П. Прохоров: «Публицистика — это особый тип творчества, соединяющий в себе качества художественного отображения жизни и ее научно-социологического исследования».⁹ Такое же убеждение высказывает Н. И. Зайцев.¹⁰ Правомерен ли подобный взгляд, ставящий под сомнение «полноценность» чисто «деловой», научной, политической публицистики? По-моему, нет, с ним согласиться нельзя. Публицистика без элементов художественности, как мы знаем, суверенно существует в практике литературной работы общественных деятелей, ученых, политиков. Она является действительно «особым типом творчества». Конечно, в публицистике желательны элементы художественности: они усиливают доходчивость, действенность публицистического жанра. Но это пожелание не должно превращаться в догму.

Что же касается творческой типологии публицистики, то следует ясно сказать, что все виды публицистики, т. е. политическую, «деловую», научную и т. д., невозможно объединить с публицистикой художественной и научно-художественной понятием *единого*, особого типа творчества. В отличие от «деловой», политической художественная публицистика есть творение писателя — человека, обладающего талантом художника.

⁵ Вильчек Л. Погода на завтра. — В кн.: Шаги. М., 1980, вып. 6, с. 331.

⁶ Прохоров Е. П. Публицист и действительность. М., 1973, с. 314.

⁷ Черепанов М. Проблемы теории публицистики. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1973, с. 131.

⁸ Там же, с. 139.

⁹ Прохоров Е. П. Публицистика наших дней, с. 16.

¹⁰ См.: Зайцев Н. И. Ленин и проблемы публицистики и литературной критики. Киев; Донецк, 1978, с. 56, 66 и др.

Научно-художественная публицистика является творением или специалиста-ученого, умеющего живописать словом, или «полноценного» писателя-документалиста, располагающего специальными научными знаниями.

Явления высокохудожественной публицистики суть явления художественной литературы, тем более что они представлены главным образом очерком — давним «законным» ее жанром. Выдающиеся явления научно-художественной литературы являются или творением ученого, обладающего способностью переводить сложную систему абстракций той или иной научной дисциплины на язык, доступный широкому кругу читателей, и владеющего в какой-то мере искусством художественного слова, или творением писателя, когда он вооружается научными знаниями «физика», но рассказывает о них как «лирик».

Художественная и научно-художественная публицистика имеет общий с публицистикой в узком смысле коэффициент — публицистичность и документальность, — но каждый из этих видов публицистики существенно отличается от нее как тип творчества. Словом, все эти виды публицистики не сливаются в один поток, сохраняют свою отличительную «генетическую» специфику, различаются именно как типы творчества.

К тому же следует учесть, что публицистика создается не только публицистами, писателями, учеными, журналистами, т. е. профессиональными литераторами, но и инженерами, рабочими, медиками, сельскими тружениками, учителями, партийными и советскими работниками, пропагандистами и т. д. Публицистика — это дело людей самых различных профессий и способностей, которые, владея пером (или живой устной речью — ведь порою практикуется публикация рассказов и воспоминаний «бывалых людей» в записях профессиональных литераторов), умеют обобщать и оценивать опыт жизни, стремятся добиваться практических результатов, действительности своих публикаций, воздействуют на общественное мнение. Представители разных профессий вносят в публицистику свою специфику.

Публицистика — явление неоднородное, многосоставное, комплексное, многоцветное. Оружие публицистики доступно многим людям — были бы знания, интерес к социальным проблемам, четкость гражданской позиции, желание открыто и прямо ставить проблемы современной жизни, активно бороться за их практическое решение!

С фактом неоднородности публицистики необходимо считаться. Публицистика в широком смысле — это не особый тип творчества, а соединение, сочетание различных типов творчества, объединенных качеством публицистичности и документальности, выражающимся в каждом своем проявлении неодинаково, специфично. Существуют во многом различные типы публицистического творчества. Цель, к которой идут публицисты разных профилей, одна — публицистическое изображение «истории современности», общественная оценка реального явления, но пути их бывают во многом отличны, требуют от авторов различных сложностей, способностей и знаний.

Не нужно эти различные типы творчества вольно или невольно нивелировать. Пусть публицистика останется многообразной, непохожей на какой-то один образец, но внутренне единой по признаку публицистичности. Ее нерв и важная часть — общественно-политическая, «деловая» публицистика — существует в системе родственных ей литературных видов — художественной публицистики, документалистики, научно-художественной, а также, прибавим, литературно-критической публицистики. К публицистике близка публицистическая художественная литература — поэзия, проза, драматургия.

Иногда все эти типы творчества гармонически соединяются в творчестве литератора. Так, М. Горький — великий художник, публицист,

литературный критик, ученый; М. Пришвин — выдающийся писатель, публицист (дневники), автор научно-художественных произведений. В. Коротич как-то заметил: «Для меня „Память“ Владимира Чивилихина, смыкающая нить народной истории, работы Василия Пескова о родной природе — это произведения самого высокого художественного, а не только публицистического, проблемного накала».¹¹ К этому я бы прибавил: оба названных литератора, кроме того, проявили свои качества ученых (В. Чивилихин — в вопросах экологии, а также истории России, ее общественной мысли; В. Песков — в естественных науках и этнографии), документалистов (первый — блестящий очеркист и вместе с тем историк-архивист; второй — яркий очеркист, автор путевых записей).

Рассмотрим черты своеобразия и качества различных видов и флагов публицистики, начав с публицистики художественной.

* * *

Художественная публицистика, как это и положено публицистике в целом, насыщена социальной проблемностью, в ней обосновывается общенародная значимость затронутых проблем. Она вторгается в жизнь современности, актуальна, взывает к действенному отклику читателей. В ней особенно отчетливо выявлен личностный момент, личная авторская интонация — гораздо больше, чем в обычной публицистике. Она не чужда «понятийной форме отражения действительности», но пронизана образностью, строится в основном на приемах поэтической речи, на метафоре, красочном эпитете, эмоционально заразительна. Писательская публицистика — в подлинном смысле слово художника, возбуждающее и увлекающее воображение и эмоции читателя, утверждающее мысль автора с огромной силой чувства.

Формы и жанры художественной публицистики разнообразны. Возьмем, к примеру, книгу художественной публицистики Леонида Леонова «Литература и время» (имеется несколько изданий, последнее вышло в 1983 году) — своего рода маленькую энциклопедию публицистических форм. В книгу входят статьи на социально-политические, культурные, нравственные, хозяйственные, экологические темы («Разговор о справедливости», «Вслух о книге», «Красота труда», «О природе чистоты», «В защиту друга»), речи и выступления на различных съездах, дискуссиях, собраниях («Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей», «Голос благоразумия»), очерки («Поездка в Марглан», «Твой брат Володя Куриленко», «Падение Зарядья»), юбилейные статьи («Знамя русского театра», «Памяти Гоголя»), литературные портреты («Горький сегодня»), статьи и этюды на литературные темы («Талант и труд», «Слово о Толстом»), статьи об искусстве («О театре будущего», «Путешествие в неизведанный край»), репортажи, корреспонденции («Нюрнбергский змей»), памфлет («Рассуждение о великанах»), открытые письма («Неизвестному американскому другу»), интервью и беседы, предисловия, приветствия, реплики («Прошу слова»), путевые записки, заметки, отклики на события дня («Прыжок в небо»), полемика, мемуарные фрагменты и т. д. Строгие границы между жанрами порою отсутствуют. Имеются переходные формы от «деловой» публицистики к первоклассному журнализму и художественной публицистике («Призыв к здравому смыслу», «Вместо приветствия»), к эмоционально насыщенной литературной критике («Достоевский и Толстой»), к научно-художественному исследованию («Похвала жанру», «Форма и цель»).

Статьи Леонова в целом — это специфическая писательская публицистика. Как отмечает исследователь, «в основе развиваемой им (Леоно-

¹¹ Коротич В. Сопричастность. — Правда, 1983, 27 июня.

вым, — В. К.) публицистической идеи, как правило, заложен художественный образ.¹² Таковы образы русского богатыря, павшего на поле битвы («Твой брат Володя Куриленко»), «неохватной личности», годной «хоть завтра в председателя земного шара» («Венок А. М. Горькому»), Зеленого друга человека («В защиту друга»). Через ряд статей писателя проходит метафора «шестивия к звездам». Статьи внутренне организованы определенной композицией, логикой художественного мышления автора.

Средства искусства слова, используемые Леоновым, делают книгу особенно доходчивой, выразительной, влиятельной. Своей книгой автор стремится воздействовать на мысль и чувство читателя, вызвать у него образные представления, убедить его не только логическими обоснованиями, но и ассоциативными приемами, чередой живых примеров и иллюстраций, самой выразительностью и гармонией языка, стиля.

Не всякий писатель владеет оружием художественной публицистики. Нужны и предрасположенность к гражданственному слову, и навыки сочетания и слияния образности с мыслительностью, их новый синтез, и умение использовать малый, но емкий жанр, каким обычно является публицистическая статья, требующая конденсации мысли и накала чувства, высокой степени убедительности при экономном применении элементов художественности. Образный строй не может приобретать «самоценного» значения и должен всецело подчиниться определенной системе доказательств, ясно формулируемому выводу, последовательно проведенной идее.

Дар яркой художественной публицистики — нечастый дар. Он требует не только таланта художника, но и качеств мыслителя, умения сочетать образность и красочность с философским осмыслением живой реальности, явлений, фактов. Художественная публицистика — это поистине особый тип творчества, отличный как от «деловой» публицистики, так и от художественной литературы.

* * *

Публицистика, как правило, документальна, имеет дело с фактом, человеческим документом, реальными явлениями, подмеченными наблюдательным публицистом.

Вопрос о документализме в литературе привлек широкое внимание исследователей.¹³ Некоторые литературоведы считают тенденцию документализма знаменем времени. По мнению П. Палиевского, в XX веке происходит «наступление факта на образ», «документ получил самостоятельное эстетическое значение», и это привело к появлению «вида литературы без писателя», «литературы человеческого документа».¹⁴ Это мнение, конечно, представляет тенденцию документализма в литературе в преувеличенном виде. Я. Явчуновский рассматривает документализм как частный способ типизации — «на стадии отбора», т. е. как направление в художественной литературе, не порывающее с традициями.¹⁵ И. Янская и В. Кардин констатируют, что документальную литературу не всегда удается отделить от остальной литературы, ибо, во-первых, художественная литература зачастую документальна, во-вторых, авторы-

¹² Грознова Н. А. К характеристике художественного своеобразия творчества Леонова. — Русская литература, 1967, № 4, с. 27.

¹³ Палиевский П. В. Литература и теория. М., 1979; Явчуновский Я. И. Документальные жанры: Образ, жанр, структура произведения. Саратов, 1974; Цурикова Г., Кузьмичев И. Утверждение личности: Очерки о герое современной документально-художественной прозы. Л., 1975; Глушков Н. И. Очерковая проза. Ростов н/Д, 1979; Янская И., Кардин В. Пределы достоверности. М., 1981 и др.

¹⁴ Палиевский П. В. Указ. соч., с. 129, 173, 158.

¹⁵ Явчуновский Я. И. Указ. соч., с. 24, 10.

документалисты иногда допускают «творческую интерпретацию» факта, отступают от строгой фактографии. С этим тезисом авторов связано их несогласие с утверждением о тотальном наступлении «эры» документализма.¹⁶

Исследователи порою объясняют увлечение документом стремлением писателей и читателей самостоятельно разобраться в реальных явлениях, непосредственно, воочию соприкоснуться с конкретной реальностью, что дает, по их представлениям, наилучшую гарантию подлинной правдивости. Но заметим сразу же, что подобное противопоставление в принципе неверно: ведь правдива и документалистика, и художественная литература — но каждая по-своему. В первой господствует правда факта, во второй — правда художественного обобщения, типизации. Первая изучает проявления реальных закономерностей в единичном, вторая — во множествах, олицетворенных затем в единичном, индивидуализированном образе.

Литература, основанная на методе типизации, так же соприкасается с совершенно определенными фактами и документами, как и документалистика, но использует их обычно на раннем этапе процесса изучения действительности, в то время как документалистика берет конкретный факт (или факты) и «на глазах читателя» анализирует его.

Но и перед писателем, вооруженным талантом творческой фантазии, и перед документалистом-художником стоит одна и та же задача — воплотить свое понимание реальности, свое размышление о ней в индивидуализированном образе. Один такой образ «конструирует», другой «списывает» с натуры. Но и первый и второй стремятся сохранить специфику единичного реального явления, с чертами исключительности, ему присущей, и в то же время во взаимосвязях, закономерном сходстве с другими характерными явлениями, в системе которых оно существует.

Документалистика — добротная, высокохудожественная! — требует не меньших творческих способностей и усилий, чем литература, основанная на принципе типизации. Требует она и доли творческой фантазии: ведь человек раскрывается в документе лишь частично, неполно и порою схематично, приблизительно. Всегда недостает каких-то звеньев, всегда какие-то стороны реальности остаются непознанными и даже загадочными (особенно внутреннего мира человека) — и все это обязан реконструировать и восполнить автор-документалист, т. е. он не может вовсе обходиться без элементов творческой фантазии и метода соотнесения, генерализации, обобщения. Здесь недопустима схематизация.

В документалистике происходит возрастание роли автора в повествовании. Автор комментирует факт, выражает свое личное отношение к нему, углубляет читательское понимание факта. В. Конецкий высказывается по этому поводу весьма категорически: «Документ молчит без автора-художника. Это автор открывает документу рот». И там же: «В документе нет *всей* правды... без вымысла в рассказе о своей и чужих судьбах не обойтись».¹⁷ Поэтому, считает писатель, документалистике не противопоказана передача размышлений автора, ретроспекций, воспоминаний о себе и о других, даже своих снов, если в них содержатся интуитивные догадки, намеки, проясняющие реальность.

Для читателя важна свидетельская функция автора-повествователя. Ему интересен не только объект описания, но и сам «посредник», комментатор, истолкователь. Жажда познания современной усложнившейся действительности сейчас велика у читателя как никогда. Велика вера читателя в силу искусства, близко соприкасающегося с жизнью, помогающего понять и себя и своих современников, прояснить для себя вектор-

¹⁶ Янская И., Кардин В. Пределы достоверности, с. 7, 9.

¹⁷ Конецкий В. Морские сны. Л., 1975, с. 14.

ное движение сложного, в чем-то непредсказуемого, тревожного современного мира.

Наряду с преобладающим в документалистике жанром очерка широко развиваются документальная повесть, роман, особенно в тех случаях, когда произведения строятся на основе личных воспоминаний («Драчуны» М. Алексеева), на основе изучения исторических документов и свидетельств (книги О. Михайлова о генерале Ермолове, Державине, Суворове, А. Алдан-Семенова о чекисте Якове Петерсе, «Грозное лето» М. Соколова — об августе 1914 года), как роман-исследование (Б. Бурсов — «Личность Достоевского»), роман-эссе (В. Чивилихин — «Память»).

Усиливается тяга писателей к лирико-документальной прозе, т. е. документалистике, проникнутой самовыражением автора, его стремлением со всей открытостью и полнотой поделиться с читателем не только результатами познания жизни, но и своими индивидуальными чувствованиями, переживаниями, догадками. Автор включается непосредственно в реальные дела, о которых рассказывает. Длительность наблюдений позволяет ему отсеять случайное, заметить повторяющееся, характерное, укрепиться в назревающих выводах и заключениях.

Характерна в этом отношении, например, книга Г. Горышина «По тропинкам поля своего» (1983). В нее вошли очерки, репортажи, воспоминания о писателях, путевые заметки и записи о поездках в Приладожье, на Алтай, в Тюменский край, наконец, в Африку. В рассказах о людях, встреченных автором, образ рассказчика неизменно возникает перед читателем. Эту линию в своем творчестве писатель намерен продолжить: он задумал писать «о Ладожском озере, о нашем северном крае» в жанре «лирико-документальной прозы».¹⁸ Так творчество писателя-новеллиста все больше пропитывается публицистичностью лирической окраски. Документализм приобретает характерную для современных творческих поисков лиричность.

* * *

Документальность бывает различная: одна не претендует на публицистичность, другая пронизана социальной проблемностью, стремится связать предмет изображения с актуальными современными интересами читателей, с тем, что волнует общественность. Нас интересует документальность публицистическая. Она наиболее полно проявила себя в проблемном очерке.

Очерк — жанр, широко разработанный в русской и мировой литературе XIX века. В нем воплотилась неугасающая в реалистической литературе тенденция к документальности. Специфика очеркового жанра охарактеризована в известных определениях Белинского и Горького. Белинский назвал очерки «бессвязными внешним образом, но дышащими одной мыслию картинами». Горький усматривал специфику очерка в соединении, слиянии рассказа, повествования с исследованием. В этих определениях, в принципе очень близких, подчеркнут синтез художественно-образного и мыслительно-понятийного начал в очерке: Белинский акцентирует мыслительную природу жанра, Горький называет ее исследовательской.

Из этих определений обычно и исходят исследователи жанра очерка: «Очерк... исследует явление, биографию, производственный процесс, научное открытие, приглашая читателя в соучастники исследования... Публицистическая статья, сохраняя родство с очерком, прежде всего проблемным, строится по-иному. Портретов в ней нет, характеры... не демонстрируются, исследования и подсчеты уже произведены, дистанция

¹⁸ Лит. Россия, 1983, 25 ноября, с. 10.

между фактом и выводом предельно сокращена...»;¹⁹ «В отличие от рассказа, который показывает действительность в картинах и образах-персонажах и обычно строится как эпизод из жизни человека, очерк любого объема характеризует (очерчивает) какое-либо явление жизни в целом (человеческий тип, общественные нравы, проблему и т. д.), сочетая в своей структуре два начала: беллетристическое (художественное) и аналитическое (социологическое, социально-экономическое, историческое, литературно-критическое и т. д.), часто — в публицистической интерпретации».²⁰

Теоретики и практики публицистики стремятся, с учетом новейшего опыта, конкретизировать особенности очерка. Так, В. Овечкин особенно подчеркивал исследовательскую функцию очерка, в то же время элемент «рассказа», «картин» он не сковывал требованием строгого документализма: «В таком очерке фактическая точность лишь в самом существе явления, которое описывается, а во всем остальном руки автора так же развязаны, как и в любом другом жанре».²¹ Такой взгляд на жанр очерка основывается на признании, так сказать, «равноправного» положения очерка в системе прозаических художественных жанров. В. А. Богданов допускает введение в очерк вымышленных ситуаций и характеров — «для заострения проблемы».²² Но тут должна быть определенная мера. Ведь очерк — это своего рода литературный пленэр. Перед автором находится натура, и он обязывается при описании сохранить естественные пропорции ее, конкретные реальные подробности, оттенки, наблюдаемые в натуре.

В литературных дискуссиях 70—80-х годов продолжается давний спор о соотношении в очерке характера и проблемы, «человека» и «экономики». Виднейший писатель-публицист Г. Радов отдавал предпочтение очерку, «покоящемуся на характерах» и на рельефном отражении в произведении личности самого автора. В таком очерке, писал он, читатель завоевывается «самим лирическим героем, его отношением к предмету, благородством его души».²³ Критик А. Радов даже считает, что очерк «держится не столько на характерах героев, сколько на характере автора».²⁴ Другие очеркисты и критики, в принципе соглашаясь с важностью характеров в очерке, в том числе и с необходимостью отражения в нем личности автора, считают все же главным в очерке проблемность, социологическое и нравственное содержание, установку на исследование той или иной области жизни. Характер имеет как бы «подсобное» значение: через характер и судьбу человека раскрывается значительная актуальная социальная проблематика.

Иной оттенок приобрели суждения о соотношении «проблемы» и «характера» у А. Обертынского, автора статьи, с которой развернулась дискуссия на страницах «Литературной газеты» на тему «Чем жива сегодня публицистика?». Он упрекнул современных публицистов в том, что у них в центре оказалась «специальная задача хозяйствования, а не человеческая судьба». Насколько обоснованно обобщение критика — сказать трудно. Но вряд ли можно согласиться с его категорическим утверждением, что главное в очерке — «человек». Публицист, не раскрыв существа специальных проблем (научно-технических, хозяйственных, нравственных и т. д.), не сможет глубоко показать человека, его судьбу.

¹⁹ Янская И., Кардин В. Деловые будни. — В кн.: Шаги, вып. 6, с. 317.

²⁰ Глушков Н. И. Очерковая проза, с. 200.

²¹ Цит. по: Иншаков П. Жаркий костер: Валентин Овечкин на Кубани. — Лит. Россия, 1983, 28 окт., с. 16.

²² Богданов В. А. У времени в строку. М., 1977, с. 7.

²³ Радов Г. У нас в России: Очерки. М., 1976, с. 10.

²⁴ Радов А. «Род талантливой отваги». — Лит. газ., 1983, 9 ноября.

Многое зависит от цели, к которой стремится очеркист. Видимо, и «человек», и «экономика» должны сохраняться в общем на равных правах: соотношение их варьируется в зависимости от тех конкретных задач, которые в каждом случае ставит перед собой автор.

Ю. Оклянский, стремясь уловить новейшие тенденции в развитии очерка, утверждает, что в прошлом (в «овечкинскую пору») очеркисты прежде всего хотели «скорейшими усилиями изменить обстоятельства, реформировать несовершенства среды... А уж человек, создай ему условия, изменится сам собой». Теперь же очеркисты исходят из понимания, что «материальные проблемы не разрешить без духовных», и поэтому они сосредоточены на «процессе нравственных исканий личности», передельвающей обстоятельства.²⁵

Ан. Злобин, придерживаясь взгляда, близкого к взгляду Ю. Оклянского, заостряет его, считая, что современную документально-очерковую прозу характеризует смещение от проблем «деловых» к проблемам нравственным: современную документальную прозу, пишет он, «уже не назовешь деловой, — я бы дал ей иное определение — нравственная документальная проза».²⁶

Н. Глушков придерживается той точки зрения, что если до середины 70-х годов преобладал «информационный» очерк, то в дальнейшем ведущую роль стал занимать «публицистический» (т. е. проблемный) очерк, и называет эту тенденцию «многообещающими переменами».²⁷

Существует несколько опытов систематизации жанра очерка. Подробную классификацию по тематике, структуре, степени беллетризации дает Н. И. Глушков. Придавая беллетризации огромное значение, он даже считает ее верхнейшим признаком развития документального очерка «от низших форм к высшим».²⁸ Мнение спорное: ведь «беллетризацией» характеризуется еще очерк 40-х годов XIX столетия («физиологии»).

Е. П. Прохоров, исходя из своей несколько схематичной концепции «трех творческих стихий» в публицистике («искусство запечатления событий, искусство анализа явлений, искусство воссоздания характеров»), предлагает свое деление очерков на три группы — репортажно-обозревательскую, проблемно-аналитическую, художественно-портретную.²⁹ Градация возможная, если ее не принимать нормативно и допускать существование множества «переходных» и «смешанных» форм.

* * *

Что касается связей художественной публицистики с наукой, то они прекрасно охарактеризованы в статье Л. Леонова «Похвала жанру» (1962), которая сохраняет свою полную актуальность.

Леонов возлагает основную ответственность за развитие научно-художественного жанра на писателей, на литераторов, а не на ученых, ибо, напоминает он, «кроме технического образования требуется еще гуманистическое воспитание личности», искусством которого владеют писатели. Кроме того, «для впечатляющего описания самого что ни на есть математического предмета у лирика найдутся средства, отсутствующие и вовсе не обязательные для физика».³⁰

Нынешние научные открытия тесно связаны с судьбами человечества, продолжает Леонов, и поэтому писать о них нужно, охватывая и

²⁵ Оклянский Ю. Превращение очерка. — В кн.: Шаги, вып. 6, с. 344.

²⁶ Злобин Ан. Воспитать талант — и желательно не один. — Лит. учеба, 1983, № 2, с. 115.

²⁷ Глушков Н. Многообещающие перемены. — Наш современник, 1977, № 4.

²⁸ Глушков Н. И. Очерковая проза, с. 205.

²⁹ Прохоров Е. П. Публицистика наших дней, с. 60, 31—36.

³⁰ Леонов Леонид. Литература и время. М., 1983, с. 302, 305.

сложность психологической перестройки человека в эпоху НТР, и возможные опасные последствия научного творчества в раздираемом противоречиями современном мире, и нелегкие процессы движения общества в будущее. Читатель ожидает от научно-художественной публицистики не только перевода со специального языка той или иной научной дисциплины на язык общедоступный, раскрытия нелегких, нередко драматических путей научных поисков и открытий, порою прогнозирования перспектив человеческого познания, но и оценок данных науки с социальной точки зрения, определения значения научных открытий для судеб общества и для воспитания человека будущего. Словом, автор научно-художественных произведений должен уметь оценивать успехи науки в аспектах человековедения и человечествоведения.

Этим пожеланиям большого писателя вполне отвечают, например, книги известных мастеров данного жанра Вл. Орлова и Д. Данина.

В книге В. Орлова «Столица открытий» (1975) рассказывается о новейших открытиях московских ученых. Счастливо найденный автором образ сразу же возбуждает интерес читателей: «План Москвы с его сложным лабиринтом улиц представляется мне схемой извилин какого-то гигантского мозга, разделенного на два полушария Москвой-рекой. Он творит неистово и вдохновенно, генерируя самые передовые идеи, освещающие путь прогрессивному человечеству. Он древен и бессмертен».³¹ По форме книга — своеобразный дневник писателя за 20 лет, его записи бесед с видными учеными, причем он всегда старался быть очевидцем научных экспериментов; весомы его размышления о разветвленности научно-технической революции, преобразующей лицо мира.

Книга Д. Данина «Перекресток. Писатель и наука», изданная в 1974 году, включает статьи 60—70-х годов. Автор считает «героем» своей книги научные искания и раскрывает их как «драму идей», причем рассказ об исканиях ученых сливается в книге с профессиональными творческими поисками самого публициста. В итоге перед читателем возникают не только образы ученых, но и образ самого литератора, современника и свидетеля новейших научных исследований и открытий.

Д. Данин относит к научно-художественной литературе проблемный очерк, документальную повесть, биографическое повествование, путевой дневник, исторический рассказ. Он предостерегает против смешения этой литературы с литературой научно-популярной, хотя бы и даже в ее беллетризованном варианте.³²

* * *

Качества публицистики нередко приобретает и литературная критика. Она, в сущности, не только не может, но и не должна ограничивать свою роль спецификаторскими литературными вопросами. Ведь объект критика — художественная литература — насыщен социальной проблематикой, отражает жизнь общества во всех проявлениях. Критик размышляет не только о «зеркале», но и о самом предмете отражения, выступая то единомышленником писателя, то его оппонентом. В этом состоит объективная основа развития в критике публицистического элемента.

В высших своих проявлениях критика публицистична: об этом свидетельствует история русской и мировой литературы. Суждения и «приговоры» великих критиков относились не только к явлениям литературы, но и к явлениям общественной жизни. В. Кожин даже считает, что

³¹ Орлов Вл. Столица открытий. М., 1975, с. 5.

³² Данин Д. Жажда ясности. — В кн.: Данин Д. Перекресток: Писатель и наука. М., 1974.

критика есть «вид публицистики».³³ По мнению В. Дементьева, советская критика, проникнутая «прямым, страстным утверждением духовных и эстетических богатств нового мира», должна быть не только, по слову Белинского, движущейся эстетикой, но и «движущейся публицистикой».³⁴

Блестящие образцы литературно-критической публицистики дали выдающиеся представители советской литературы: М. Горький, К. Федин, М. Шолохов, Л. Леонов, А. Твардовский, А. Фадеев, А. Макаренко, В. Вишневский, М. Шагинян, В. Шукшин. Неизменно выступают как яркие публицисты современные писатели: Ю. Бондарев, С. Залыгин, А. Чаковский, Е. Исаев, В. Коротич, Ч. Айтматов, Р. Гамзатов и др.

Слабее выявляют себя в этом отношении профессиональные критики, но можно указать удачные примеры публицистической критики, например ряд работ А. Михалевича, Ф. Кузнецова, В. Ганичева, В. Чалмаева и др. Литературная критика с большим успехом выполняет свое общественное предназначение, если она говорит языком «объекта» — живо, эмоционально, образно, используя арсенал средств и приемов искусства слова.

* * *

Публицистика определенным образом «намагничивает» современную художественную литературу в целом. В литературе особенное значение приобретают острая постановка жгучих вопросов современности, боевая гражданская позиция в идеологической борьбе, полная отдача в художественном утверждении правды социализма, в обличении всего того, что мешаает торжеству жизни на Земле.³⁵

Публицистичен развивающийся в последние годы «политический роман» (произведения А. Чаковского, С. Дангулова, Ю. Семенова, А. Проханова, И. Стаднюка, В. Степанова и других авторов). Жанр публицистической драматургии устойчиво держится в творчестве А. Софронова и других драматургов. Традиция публицистичности отличает стихотворения и поэмы Е. Исаева, Е. Евтушенко, Р. Рождественского, Н. Грибачева, Д. Кугультинова, И. Драча, А. Преловского и других поэтов. Развиваются формы «лирической публицистики». А. Чепуров, например, считает, что «лирическая публицистика, несмотря на парадоксальность самого термина, сейчас наиболее способна выявить масштаб созидательного труда советских людей в глубоко личностном его отражении, в сопряжении с жизненным и духовным опытом самого поэта, с его философскими размышлениями о движении бытия».³⁶

Публицистический запал отличает крупнейшие художественные произведения 70-х—начала 80-х годов, в которых сливаются актуальные международные и глобальные проблемы с внутренними вопросами развития — экономического, культурного, нравственного — страны общества развитого социализма. Таковы «Берег» и «Выбор» Ю. Бондарева, «Царь-рыба» В. Астафьева, «Прощание с Матёрой» В. Распутина, «Дом» Ф. Абрамова и др.

* * *

В настоящее время публицистика вряд ли нуждается в защите или реабилитации — так общепризнанны ее роль и то обстоятельство, что она

³³ Кожин В. Критика как компонент литературы. — В кн.: Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии. М., 1977, с. 164.

³⁴ Цит. по: На переднем крае. М., 1973, с. 148.

³⁵ М. Кораллов уверенно заявил: «Берусь доказать даже, что успех сегодня нашей поэзии и прозы определяется мерой публицистичности» (Лит. газ., 1984, 4 апр.).

³⁶ Цит. по: Алексихина И. Анатолий Чепуров: Очерк творчества. Л., 1982, с. 183—184.

находится на подъеме. Поэтому несколько запоздалой выглядит статья «Горизонты публицистики» А. Кривицкого, опровергающего мнения об очерке как «низком жанре», о «неполноправности» публицистики в художественной литературе, о том, что имеется лишь «тощий список по-длинно художественной публицистики» и пр.³⁷

Заметно усилилось внимание к публицистике со стороны литературно-художественной периодики. Увеличилось число отдельных изданий публицистически-документального жанра — авторских книг, сборников, серийных выпусков. За последние годы вышли восемь номеров ежегодника избранной публицистики «Шаги», появились новые издания: «Очерк-79», «Дорогами России» (вышли три книги) и т. д.

Множатся серийные издания, выпускаемые издательствами: «О времени и о себе» («Современник»), «О жизни и о себе» (Изд-во политической литературы), «Письма из деревни», «Письма с заводов истроек» — продолженные затем в серии «Писатель и время» («Советская Россия»), «По ту сторону» («Советская Россия»), библиотека «Комсомольской правды».

Издательство «Молодая гвардия» регулярно выпускает книги в серии «Эврика» (о выдающихся достижениях советских и зарубежных ученых), «Бригантина», «Мастера искусств — молодежи». Непериодические сборники «Белые ночи» (Лениздат) рассказывают «о тех, кто прославил город на Неве». Серия «Жизнь замечательных людей» дополнена альманахом «Прометей», включающим материалы о судьбах выдающихся людей («Молодая гвардия»). В издательстве политической литературы появляются книги из цикла «Пламенные революционеры». Серию «Жизнь славных революционеров-большевиков» издает Лениздат.

Публицистические произведения — книги, брошюры — выпускают кроме упомянутых издательств также Воениздат, «Знание», Профиздат, ДОСААФ и др.

Сейчас редкие номера литературных журналов не содержат раздела «Публицистика» (очерки, проблемные статьи, репортажи). Журналы учреждают «литературные посты» на промышленных стройках, в частях Советской Армии, на селе. «Октябрь» публикует очерковые материалы под рубрикой «На земле Тюменской»; редакция установила пост в Российском Нечерноземье. С 1978 года ведут рубрики, посвященные Нечерноземью, «Знамя» («Горизонты Нечерноземья»), «Наш современник» («Нечерноземье — ударная стройка»). На страницах «Дона» ведется рубрика «Продовольственная программа».

«„Сибирские огни“ в нефтяном Приобье» — так называется рубрика в старейшем журнале Сибири. «Звезда» в 1976 году организовала журналистский пост на Саяно-Шушенской ГЭС и на Тихоокеанском флоте. На строительстве Атоммаша (Ростовская обл.) имеется пост «Знамени». Пост «Невы» создан в производственном объединении совхозов Ленинградской области «Красная Балтика». «Дружба народов» уже много лет шефствует над строительством в Нуреке. Журналистские посты существуют в районе Курской магнитной аномалии, на строительстве газовых магистралей.

Издательства, журналы, писательские организации ищут новые формы организации работы публицистов. Так, Лениздат в сотрудничестве с объединением «Кировский завод» выпустил десятки книг, рассказывающих о достижениях тружеников объединения (серия книг «Письма с Кировского завода», сборник «Нас растила целина» и др.). Их авторы — рабочие и инженеры, ученые, писатели, журналисты. Кировцы учредили

³⁷ Кривицкий А. Горизонты публицистики: Заметки писателя. — Москва, 1983, № 11, с. 138—156. Статья, отметим, дает ряд метких характеристик публицистов-международников.

звание «Лауреат ЛНО „Кировский завод“», а издательство — памятную медаль «Друг Лениздата».

Ленинградская писательская организация внедряет практику «социального заказа». По ее инициативе в 1984 году подготовлены сборники публицистики «Ленинград и ленинградцы», «Горячие высоты», «Пульс Хибин», «Тундра», «Площадь Мира» (гонорар идет в Фонд Мира) и др.

«Литературная учеба» и колхоз им. Ильича Луховицкого района Московской области учредили премии им. В. Овечкина за лучшие произведения молодых очеркистов, посвященные преобразению Российского Нечерноземья. Первыми лауреатами названы Ю. Черниченко, специальный корреспондент «Комсомольской правды» (серия очерков о коллективном подрае на селе), и Н. Пересторонина, ответственный секретарь Кировской газеты «Комсомольское племя» (серия очерков о молодых животноводах).

Издательство «Советская Россия» предприняло издание 50-томной фундаментальной серии «Библиотека русской художественной публицистики». Здесь будет представлена дореволюционная и советская публицистическая классика. Прекрасное начинание!

* * *

Широки идейно-тематические горизонты современной публицистики. Особенно богата публицистика на международные темы, зарубежная очеркистика, а из тем внутренних — на деревенские темы. Все большее внимание привлекает глобальная экологическая тема, вопросы защиты природы. «Производственная» публицистика представлена многими статьями и книгами, посвященными строительству БАМа, промышленному освоению нефте- и газоносных месторождений Тюмени, крупным промышленным и энергетическим стройкам, вопросам улучшения управления народным хозяйством, развитию технического прогресса, организации труда на фабриках и заводах. Многие публицисты специально посвящают свои работы комплексной сибирской теме.

В современную эпоху НТР закономерно выросла научно-художественная публицистика. В последние годы заметно возрос интерес публицистов к морально-нравственным аспектам жизни современников, к проблемам воспитания молодежи. Широко представлена сейчас публицистика и документалистика, обращенная к периоду Великой Отечественной войны, укрепляющая нашу память о великих подвигах советского народа в годы тяжелейших испытаний. Духом патриотизма и интернационализма проникнута публицистика на темы гражданской и военной истории нашей Родины, истории КПСС, революционного движения в России и других странах, гражданской войны 1918—1921 годов. Создана обширная художественно-публицистическая Лениниана.

В области публицистики и очеркистики выявились крупные творческие индивидуальности, достойно продолжившие богатые традиции советской публицистики послевоенных десятилетий. Широко известны имена публицистов-международников Ю. Жукова, Г. Боровика, Эрнста Генри, М. Стуруа, Б. Стрельникова, Д. Краминова, А. Кривицкого, Ю. Семенова, В. Кобыша, С. Кондрашова, Н. Грибачева и мн. др. В области экологической публицистики проявили себя В. Песков, В. Чивилихин, О. Волков, В. Росляков и др. Деревенская публицистика представлена творчеством Г. Радова, Б. Можалева, Ю. Черниченко, И. Васильева, Ю. Грибова, В. Ситникова, Л. Иванова, В. Пальмана, П. Ребрина и других писателей. В создании производственной публицистики особенно большую роль сыграли не профессиональные литераторы, а рабочие, новаторы: И. Гудов, Е. Моряков, А. Чуев и др. Из «сибиряков» следует отметить В. Осипова.

пова, Л. Иванова, Е. Ананьева, Г. Падерина, В. Чивилихина, А. Приставкина и др. «Космическая» публицистика развивалась под прямым воздействием авторов-космонавтов Ю. Гагарина, Г. Титова, Г. Берегового, П. Поповича и др. Публицистика на темы научного творчества — область интересов В. Орлова, Д. Данина и др. Исследованию нравственных проблем современности посвящены книги Е. Богата, Г. Медынского, А. Борина, Л. Жуховицкого, А. Лиханова и др.

Ряд видных современных публицистов не ограничивают себя «специализацией» и выступают по широкому кругу разнообразных проблем. К ним относятся кроме некоторых выше уже упомянутых публицистов Н. Михайлов, Ю. Лоциц, Г. Горышин, В. Ильин, Ю. Помпеев, И. Фоянков, В. Солоухин, С. Воронин, М. Алексеев, Ю. Бондарев, С. Залыгин, Г. Коновалов, В. Астафьев, В. Белов и др.

Есть все основания сказать, что публицисты 70-х—начала 80-х годов достойно продолжают лучшие традиции советской публицистики. Разумеется, им открыты пути к дальнейшему совершенствованию своей деятельности. В каком направлении — становится ясным, если вспомнить о таких ближайших ориентирах, как публицистика М. Шолохова и Л. Леонова, В. Овечкина и Г. Радова, В. Шукшина и Н. Тихонова, М. Шагинян и К. Симонова. . .

* * *

Показательны действенность, влияние публицистического слова. Публицистика приобрела огромное практическое значение, стала, по выражению Э. Ставского, «материальной силой в борьбе за богатство нашей страны». Публицистика стала как бы частью наших производительных сил. Писатель напомнил известные факты: «Если ныне катит чистые волны великий Байкал, если не затоплена, а жива. . . тюменская земля, если тянутся к небу знаменитые сибирские кедрачи, а на закарпатских склонах зеленеют буковые рощи, если сохранен и по-прежнему богат рыбой древний синий Балхаш, если все еще просторно шумит русский лес, то есть в этом известная заслуга и советских писателей».³⁸

Публицистика выступает на переднем крае советской литературы. Рост публицистики несомненно является показателем роста литературы в целом, расширения горизонтов современной литературы, проявления ее напряженного интереса к живым процессам жизни, к изучению ростков нового в обществе развитого социализма. Литература, «подкрепленная» публицистикой, играет более действенную роль в воспитании масс, в решении сложных вопросов социалистического строительства, в укреплении патриотического сознания в народе, в своевременной и правильной ориентации народа в современных международных отношениях, в решении кардинальных для людей всей планеты вопросов сохранения мира, преодоления выявившихся диспропорций между цивилизацией и окружающей человека естественной средой, защиты природы и предотвращения ракетно-ядерной войны, обеспечения мирного счастливого будущего человечества.

Возрастание удельного веса, роли писательской публицистики в советском обществе, ее вторжение в различные области жизни, стремление к острой постановке жизненных проблем, поиски конкретных практических путей их решения отмечены партией как ее характерные черты на современном этапе.³⁹

³⁸ Содружество литературы и труда: Материалы всесоюзных творческих конференций писателей и критиков 1978—1980 гг. М., 1981, с. 70.

³⁹ Утверждать правду жизни, высокие идеалы социализма: (Речь товарища К. У. Черненко на юбилейном пленуме правления Союза писателей СССР 25 сентября 1984 года). — Правда, 1984, 26 сент.

* * *

В 70—80-е годы публицистика была не только объектом монографических изучений,⁴⁰ но и предметом специальных совещаний и конференций.⁴¹ Задачи публицистики в связи с решением вопросов Продовольственной программы партии были рассмотрены на Объединенном пленуме Совета по очерку и художественной публицистике и Совета по драматургии и театральной критике Союза писателей РСФСР.⁴² На расширенном заседании секретариата Правления Московской писательской организации был обсужден доклад Е. Богата «Публицистика в борьбе за утверждение активной жизненной позиции нашего современника, за выполнение задач одиннадцатой пятилетки».⁴³ Речь шла о претворении в жизнь постановления ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства».

В январе 1984 года на заседании Совета по очерку и художественной публицистике СП РСФСР были рассмотрены вопросы расширения участия литераторов России в идеологической борьбе.⁴⁴

Книг по теории публицистики вышло немало, «мероприятий» проведено много, и все же разноречие по многим вопросам остается непреодоленным. Конечно, споры и дискуссии по вопросам публицистики и естественны, и необходимы. Но иногда создается впечатление, что спорящие ограничиваются «самовыражением», недостаточно вникая в суть мнений оппонента. Оттого выступления в дискуссии зачастую носят характер слабо контактирующих «деклараций». Итоги дискуссий подводятся нечетко (характерна в этом отношении последняя дискуссия по вопросам публицистики в «Литературной газете»). Не пора ли теоретикам публицистики прийти к более точным и ясным определениям? Теория публицистики не поспевает за публицистической практикой, не в силах охватить и глубоко осмыслить богатейшую публицистику наших дней.

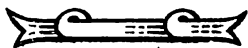
⁴⁰ Кроме указанных выше книг отметим: Карелин А. Правда земли: Литературно-критические статьи. М., 1982; Осипов В. Ускорение. М., 1983; Рубашкин А. Прямая речь: Очерки о советской писательской публицистике. Л., 1980.

⁴¹ См.: На переднем крае. М., 1973; Содружество литературы и труда: Материалы всесоюзных творческих конференций писателей и критиков 1978—1980 гг. М., 1981; Горизонты публицистики: Опыт и проблемы. М., 1981; «Круглый стол»: Чем жива сегодня публицистика? — Лит. газ., 1984, 4 апр.; «Круглый стол» «Литературной газеты» и СП Армении: Человек и его дело. — Там же, 1982, 14 мая. См. также материалы «Круглого стола» по вопросам публицистики в «Вопросах литературы» (1979, № 6) и в ежегоднике «Шаги» (вып. 6. М., 1980).

⁴² См.: Дон, 1983, № 11, с. 145—151.

⁴³ Лит. Россия, 1983, 27 мая.

⁴⁴ Там же, 1984, 3 февр.



СТРУКТУРАЛИЗМ, «ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ» И СИСТЕМНЫЙ АНАЛИЗ

(К ПРОБЛЕМЕ ИЕРАРХИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ
В ПОЭТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ)

В современной филологии происходит борьба различных методологических направлений, отражающаяся и на методике анализа поэтических произведений. Методика теснейшим образом связана с методологией и ею обусловлена. В последние десятилетия наблюдается активное проникновение в область поэтики (и шире — литературоведения) различных методов структуральной и математической лингвистики. На отечественной почве структурализм постепенно затухает, хотя с отдельными его проявлениями можно встретиться до сих пор. Но структурализм сменяют направления, которые, используя условный термин американской филологии, можно обозначить как «постструктурализм».¹ Среди этих направлений и так называемая «лингвистика текста», пришедшая к нам с Запада. Но правомерен вопрос: не слишком ли спешат некоторые советские исследователи перенести на отечественную почву возникающие на Западе модные поветрия? Беспрепятственно выходят хрестоматии, пропагандирующие различные зарубежные течения, к примеру ту же лингвистику текста, лингвостилистику и т. п.

В рамках одной статьи невозможно сколько-нибудь полное освещение всей обозначенной в ее заглавии проблематики. Вообще же проблема иерархии художественных связей — это одна из граней системного изучения. В задачу статьи не входит также сколько-нибудь обстоятельная характеристика системного подхода к произведению (это сделано в специальных работах),² но все же следует отметить, что изучение различных граней системности как методологического принципа — неотложная задача теории литературы. В статье предпринята попытка осветить основные тенденции подхода к проблеме и наметить пути ее позитивного решения. Здесь нами поставлены следующие основные вопросы: 1) истолкование художественной системности; 2) критика концепций, в которых художественная иерархия замещается языковой или же искусственно семантизируются отдельные компоненты произведения, вследствие чего иерархия исчезает; 3) попытка наметить позитивный подход к проблеме. Под углом зрения проблематики статьи будут рассмотрены не только отечественные, но и зарубежные работы, прежде всего потому что в ряде случаев они повлияли на исследования советских ученых, некритически воспринявших отдельные их выводы и положения.

¹ О некоторых значениях термина «постструктурализм» см.: Урнов Д. М. Литературное произведение в оценке англо-американской «новой критики». М., 1982, с. 234, 258—260.

² См.: Гончаров Б. П. 1) Принцип историзма и системный анализ произведения. — В кн.: Методология современного литературоведения: Проблемы историзма. М., 1978; 2) Проблема художественного целого и системность стилистического анализа. — В кн.: Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М., 1982; 3) Поэтика Маяковского: Лирический герой послеоктябрьской поэзии и пути его художественного утверждения. М., 1983, с. 5—9, 56—62.

1

В современной советской философии все отчетливее утверждается положение о «коренном отличии системного подхода в его марксистском понимании от общей теории систем, разрабатываемой буржуазными теоретиками». Рецензируя второе издание книги В. П. Кузьмина «Принцип системности в теории и методологии К. Маркса» (М., 1980), Б. Славин, слова которого процитированы выше, заключает: «Диалектико-материалистический системный подход позволяет решать содержательные задачи, которые совершенно не под силу общей теории систем, развившейся в рамках так называемого „системного движения“ на Западе».³

Представляя книгу В. П. Кузьмина, автор которой получил Государственную премию СССР в 1983 году, академик А. Егоров писал: «Большое научное значение исследования В. П. Кузьмина заключается и в том, что оно противопоставляет Марксово диалектико-материалистическое понимание системности ее буржуазным, антидиалектическим интерпретациям».⁴

Такое различие тем более важно, что некоторые западные ученые зачисляют в основоположники структурализма даже К. Маркса.⁵

Мне уже приходилось писать о том, что необходимо окончательно преодолеть странную аберрацию в восприятии системного подхода, когда забывались не только корни системности в трудах классиков марксизма-ленинизма, но и становление принципа системности в советской науке конца 1920—начала 1930-х годов.⁶ Академик И. П. Павлов, характеризуя человека, использовал понятие системы: «Человек есть, конечно, система, грубее говоря — машина. . . но система. . . единственная по высочайшему саморегулированию».⁷ Л. И. Тимофеев справедливо привлек внимание филологов к теории функциональных систем, которую развивал физиолог академик П. Анохин.⁸ В «Лекциях по психологии» Л. С. Выготского (1932) употреблялось понятие «психологической системы».⁹

Определенные традиции системного изучения (в том числе и иерархии художественных связей) существуют и в литературоведении.¹⁰ Л. И. Тимофеев, который разрабатывал понятие системы применительно к стихотворной речи, поставил вопрос и о том, что «художественное творчество глубоко целенаправлено, так сказать, иерархично».¹¹ Обо всем этом следует напомнить, чтобы раз и навсегда покончить с легендой об «открытии» Л. Берталяни «общей теории систем», тем более что сам исследователь позднее отказался от признания его теории «философией современной науки».¹²

Уяснение художественной иерархии неотделимо от того или иного понимания термина «система». Заклинание словом «система» (а подоб-

³ Славин Б. Важная грань марксистской методологии. — Коммунист, 1981, № 17, с. 114.

⁴ Егоров А. Идеиное кредо восходящего класса. — Правда, 1983, 28 септ.

⁵ The structuralists from Marx to Lévi-Strauss. New York, 1972.

⁶ См.: Гончаров Б. Союз наук и пути познания литературы. — Вопросы литературы, 1983, № 4.

⁷ Павлов И. П. Ответ физиолога психологам. — Полн. собр. соч. М.; Л., 1951, т. 3, кн. 2, с. 187.

⁸ Тимофеев Л. Стих как система. — Вопросы литературы, 1980, № 7, с. 160 и сл.

⁹ См.: Садовский В. Н. Гештальтпсихология, Л. С. Выготский и Пиаже: К истории системного подхода в психологии. — В кн.: Научное творчество Л. С. Выготского и современная психология. М., 1981, с. 140—141.

¹⁰ См.: Гончаров Б. П. Принцип историзма и системный анализ поэтического произведения, с. 294—295.

¹¹ Тимофеев Л. «Медный всадник»: (Из наблюдений над стихом поэмы). — В кн.: Пушкин: Сб. статей. М., 1941, с. 215.

¹² См.: Блауберг И. В., Садовский В. Н., Юдин Б. Г. Философский принцип системности и системный подход. — Вопросы философии, 1978, № 8, с. 40.

ные заклинания встречаются в работах структуралистов) само по себе еще ни о чем не говорит: в каждом конкретном случае необходимо вскрыть реальное содержание понятия (сказанное относится и к термину «иерархия»).

К примеру, весьма односторонне и очень неопределенно рассматривается понятие «системы» в книге К. Гильена «Литература как система. Очерки теории истории литературы» (1971): «Существует несколько путей истолкования литературных систем, согласно следующим сферам изучения (хотя, конечно, могли бы быть сделаны добавления и дальнейшие подразделения): поэтика, то есть главным образом теория жанров и проявление системы жанров; основные нормы и материал, такие как стили («три стилиа» и т. д.), риторические фигуры; темы, мифы; структурные отношения, существующие между частями актуальной конфигурации или целого, такие как движение, период, национальная традиция, или же введение канона посредством значения антологий; и, наконец, опыт индивидуального чтения». ¹³ Не обесмысливается ли в данном случае понятие «системы», которое, во-первых, относится к различным, очень разнородным объектам и, во-вторых, не получает реального определения? Неужели отождествление поэтики с жанрологией и есть изучение «литературы как системы»? Растворение поэтики в теории жанров и «системе жанров» вряд ли способно привести истинную системность в эту важную сферу филологии.

Свою заслугу автор книги видит в распространении структурализма (который неправоммерно отождествляется им с системным изучением) на сферу истории литературы: «Я обнаружил, что эти проблемы находятся в центре внимания и в структуральном подходе пугаются не только одно стихотворение, но и основные единицы и термины истории литературы. Действительно, необходимо объяснение структур в истории». ¹⁴ Гильен (подобно некоторым отечественным сторонникам структурализма) переносит принцип «бинарной оппозиции» в сферу истории литературы, расширяя его до «троичных» отношений. ¹⁵ В конечном итоге специфическая систематика (не говоря уже о системности) истории литературы не устанавливается, а сам термин «система» оказывается весьма отвлеченным и тяготеющим не к искусству слова, а к своему первоисточнику — структуральной лингвистике. И едва ли можно говорить об иерархии художественных явлений в пределах литературы, поскольку перед нами своего рода «набор» разнородных явлений; поэтому заявка автора на анализ литературы как системы вряд ли оправдалась.

Проблема художественной иерархии снимается и тогда, когда понятие «системы» становится синонимом неотчетливого формализованного образования. Понятие «системы» в аспекте математической лингвистики используется в статье западногерманского исследователя М. Биэрвиша «Поэтика и лингвистика». Обращаясь к описанию «определенных правил комбинации» и основываясь на «синтаксических, семантических и фонологических свойствах предложений», автор формулирует понятие «системы» «в смысле, используемом в математике». ¹⁶ Биэрвиш пытается создать вариант порождающей поэтики (точнее, синтагматики, поскольку в основе — механизм порождения предложений), основанной на концепции Н. Хомского в соединении с идеями математической лингвистики с ее предельной формализацией.

¹³ Guillen Claudio. Literature as system: Essays toward the theory of literary history. Princeton univ. press, 1971, p. 375.

¹⁴ Ibid., p. 375.

¹⁵ Ibid., p. 405—407.

¹⁶ Bierwisch Manfred. Poetics and linguistics. — In: Linguistics and literary style. New York, 1970, p. 99.

Едва ли требуется доказывать, что художественная системность в подобных формализованных построениях отсутствует. М. Биэрвиш использует и понятие «поэтической (стиховой) системы», но также в очень абстрактном смысле, когда он полагает, что «возникают вопросы всеобщих, независимых качеств — качеств, не закрепленных за особыми языками или особыми поэтическими (стиховыми) системами».¹⁷ На базе анализа предложения (в аспекте его «порождения») автор пытается установить отношения «значения» (соотносимого с «семантикой») и «фонетической структуры» на основе «синтаксической структуры»,¹⁸ но формализованная «структурализация» абсолютно отвлечена от реальных художественных отношений поэтической речи.

В концепции М. Биэрвиша «система» постепенно уступает свое место «структуре». Но что такое «структура»? Наполнение этого термина далеко не однозначно и в марксистских исследованиях, и в структуралистских работах. М. Лейн, автор предисловия к книге «Структурализм. Хрестоматия» (Лондон, 1970), пишет о «трудностях» в осмыслении термина «структура».¹⁹ М. Лейн оперирует понятием «бинарных отношений», которые соотносятся с «эквивалентными отношениями», в свою очередь «удовлетворяющими трем условиям»: отражательности, симметрии и переходности.²⁰ При этом Лейн привлекает работы математиков — Бурбаки и др. «Структура» характеризуется как «набор некоторых элементов, между которыми, или между определенными субнаборами которых, определены отношения».²¹ Это определение опирается на математическую базу. Современные французские исследователи выделяют два вида структур — «реальную» (в биологии) и «формальную» (в математике).²² В определении Лейна — «формальная» структура.

Анализируя различные наполнения термина «структура» в книге «Структура в искусстве и науке» (Лондон, 1965), чехословацкий философ С. Шабоук, говоря о необходимости «отличать марксистское понимание структуры от структуралистского», приходит к выводу, что в работах структуралистов этот термин приобретает абстрактно-формализованный характер.²³

Иерархические соотношения (внутреннее соподчинение компонентов) в структуралистской трактовке «системы» и «структуры» отсутствуют, поскольку термин «отношение» еще ни о чем не говорит — важно определить соотношение компонентов.

Едва ли можно рассматривать как реальную систему и те определения в работах западных стиховедов, когда «система» однозначна «таксономии» или служит синонимом простой систематизации.²⁴

Художественная система — это внутреннее единство и взаимодействие всех компонентов, в конечном итоге направленное к организующему центру. Художественная системность связана с художественной целостностью, которая обуславливается по крайней мере тремя взаимосвязанными моментами: направленностью компонента на художественное целое; эстетической значимостью отдельного компонента, вытекающей из его

¹⁷ Ibid., p. 107.

¹⁸ Ibid., p. 100.

¹⁹ Lane Michael. Introduction. — In: Structuralism: A reader. London, 1970, p. 23.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., p. 24.

²² См.: Сахарова Т. А. От философии существования к структурализму: Критические очерки современных течений буржуазной французской философии. М., 1974, с. 224.

²³ Шабоук С. (ЧССР). Диалектика и структурализм. — В кн.: Борьба идей в эстетике: Марксистско-ленинская критика реакционных эстетических учений. М., 1974, с. 248.

²⁴ См.: Гончаров Б. П. Новые тенденции в западном стиховедении. — Вопросы литературы, 1982, № 3, с. 262, 265—266.

связи с целым; тем, что составляющие целое компоненты становятся новым образованием. Проступающий в понятии целостности момент организованности еще более усиливается в понятии *художественной системности*, т. е. функциональной, организованной целостности. Художественная системность воссоздает момент *функционирования* произведения, помогающего осознать и сущность целого как единства всех сторон произведения, при котором оно реально функционирует.

Понятия целого и целостности, системы и системности — общие понятия, но, соприкасаясь с конкретным художественным материалом, они обретают специфические свойства, свою неповторимость. Подробнее и более конкретно вопрос о художественной системности рассмотрен в моей монографии «Поэтика Маяковского»; здесь же важно обозначить основные понятия, которые будут употребляться при дальнейшем изложении материала.

2

Иерархия, т. е. внутреннее соподчинение компонентов, — это грань системности художественного произведения. В современных концепциях анализа произведения (не только структуралистских) можно выделить следующие позиции по отношению к анализу художественной иерархии: 1) мнимая иерархия при «уровневом» изучении текста; 2) замещение художественной иерархии языковой, в частности в так называемой «лингвистике текста»; 3) универсальная семантизация отдельных микрокомпонентов в структурализме и «постструктурализме»; кроме этого будет рассмотрена проблема иерархии в связи с так называемым «целостным» анализом произведения.

В научной литературе уже неоднократно обращалось внимание на неполноту «уровневого» изучения произведения.²⁵ При этом характерно, что «уровневое», стратификационное изучение разрушает иерархию художественных связей именно потому, что абсолютизирует семантику отдельных «уровней» в отвлечении от других. Уже в «Тезисах Пражского лингвистического кружка» резко акцентируется проблема самостоятельной значимости элемента в произведении: «В соответствии с положением о том, что поэтическое творчество стремится опереться на автономную ценность языкового знака, вытекает, что все стороны лингвистической системы, играющие в деятельности общения только подсобную роль, в поэтической речевой деятельности приобретают уже самостоятельную значимость».²⁶ Когда авторы «Тезисов» настаивают на том, что в поэзии «вскрывается автономная значимость мелодических и синтаксических структур стиха»,²⁷ то вольно или невольно получается, что «связь с целым» (как и тезис: «Поэтическое произведение — это функциональная структура...») ²⁸ только декларируется, а на практике разрушается. Следовательно, целостность в подобных теоретических построениях мнимая, потому что «автономно значимый» элемент подавляет собой направленность к единству, которая лишь и может служить гарантией истинной целостности, поскольку последняя требует приглушения автономной семантики компонентов во имя их единства, взаимодействия и взаимосодействия, при которых и возможно функционирование произведения.²⁹

²⁵ См.: Тимофеев Л. 1) Возможен ли эксперимент в поэтике? — Вопросы литературы, 1977, № 6; 2) Стих как система. — Там же, 1980, № 7; 3) Слово в стихе. М., 1982. Подробнее об этой книге см.: Гончаров Б. Системный анализ стиха. — Вопросы литературы, 1984, № 5.

²⁶ Пражский лингвистический кружок. М., 1967, с. 133.

²⁷ Там же, с. 135.

²⁸ Там же.

²⁹ Подробнее о позиции Пражского лингвистического кружка, в частности о понятии «доминанты», которое позднее переключало в концепции отечественных

В статье Ц. Тодорова «Значение в литературе: обзор» в несколько модернизированном виде представлены установки Пражского лингвистического кружка об «автономной значимости языкового знака», когда, например, характеризуются «функции» в художественном произведении: «... первая функция — это функция представления, сообщения, вторая — эстетическая функция, функция автономного знака».³⁰ По мнению Тодорова, во многих теориях, которые он обозревает, «от Гете до Фрая», выявляется сходное определение особенностей поэзии: «Лингвистические знаки перестают быть передающим инструментом коммуникации или понимания и приобретают значение сами по себе... В простейшем случае это значение может прикрепляться к *звукам* произведения; но в более общем случае на переднем плане находится собственно лингвистическое значение, а не сообщение. В прозе слова часто остаются референтными и репрезентативными, однако вторичная символическая система, которая основывается на словах, повествовании, имеет тот же автономный, не инструментальный характер, что и слова в прозе».³¹

Тенденция к автономной значимости «уровней» стихотворного произведения характерна и для работ Ю. М. Лотмана, в концепции которого «уровень» (понятие «лингвистического уровня» активно развивалось в работе Н. Хомского «Синтаксические структуры») ³² используется для анализа «текста». Исследователь полагает, что «понятие структуры подразумевает, прежде всего, наличие системного единства», причем «системное» и «структурное» становятся синонимами.³³

Но о каком «системном единстве» может идти речь, если в системе исчезает организующее начало? Ю. М. Лотман повторяет суждения лингвистов, что «каждый из уровней организован по определенной, имманентно ему присущей системе правил» (с. 19). Эта имманентность уровней проецируется на стихотворное произведение.³⁴ Исследователь утверждал, к примеру, что «любое значимое сопоставление фонем в поэтическом тексте не случайно и все в произведении вплоть до единичного звука оказывается жестко „запрограммированным“» (с. 138).

Но возникает вопрос, как же быть с многочисленными заменами, поисками наилучшего варианта, например, Пушкиным? В III строфе 3-й главы «Евгения Онегина» есть строки:

На столик ставят воцаной
Кувшин с брусничною водою.³⁵

Вместо «кувшина» в черновиках стояла «бутылка», а еще ранее строка имела такой вид: «и доморощенный арбуз».³⁶ Окончательный вариант резко отличается от первоначального: переменились все звуки, находящиеся под ударением, изменилось количество слов (вместо двух появилось три). Выбор слова мотивирован не только ритмико-звуковыми связями, но и образно-поэтическими. Этот пример показывает, что понятие «уровня» крайне относительно, и к тому же «уровень» отнюдь не однозначен компоненту. Слово является компонентом образно-метафорич-

структуралистов, см.: Гончаров Б. П. Принцип историзма и системный анализ поэтического произведения, с. 285—287.

³⁰ Тодоров Цзветан. Meaning in literature: A survey. — Poetics, 1971, № 1, p. 14.

³¹ Ibid.

³² Хомский Н. Синтаксические структуры: (Извлечения). — В кн.: Звегинцев В. А. История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях. М., 1965, ч. 2, с. 452.

³³ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972, с. 13. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

³⁴ Примеры самоценного анализа уровней приведены в моей статье «О структурализме в стиховедении» (Филол. науки, 1973, № 1).

³⁵ Пушкин. Полн. собр. соч., [Л.] 1937, т. 6, с. 52.

³⁶ Там же, с. 305.

ческой, лексико-фразеологической и стиховой систем, которые, в свою очередь, включаются в целостную поэтическую систему.

Поучительно вспомнить, какое значение придавал категории случайности Чернышевский. Он неоднократно писал о роли «формы случайного» в искусстве, о том, что «случайность — необходимое свойство прекрасного». ³⁷ То, что категория случайного — реальность художественного творчества вообще, показывают суждения на эту тему крупного русского композитора И. Ф. Стравинского, который неоднократно обращался к этой проблеме. В «Музыкальной поэтике» композитор убедительно обосновал значение «случайностей эстетического порядка». ³⁸

Академик В. В. Виноградов с сочувствием цитировал слова Ф. де Соссюра из «Курса общей лингвистики»: «Не существует языков, где нет ничего мотивированного; но немислимо себе представить и такой язык, где мотивировано было бы все». ³⁹

И в художественной речи мы имеем дело со случайностями языкового (в том числе фонетического и ритмического) порядка. Академик Л. В. Щерба говорил о неодинаковой активности слов в поэтическом тексте. ⁴⁰ «Случайности», нейтральные в смысловом отношении, появляются в стихе потому, что художественная речь, хотя и имеет специфические функции, несет в себе такие элементы, которые присутствуют в ней как факт языка вообще, безотносительно к ее особой задаче.

Ю. М. Лотман (подобно некоторым другим исследователям) слова, семантически нейтральные, во внимание не принимает и потому стремится во что бы то ни стало отыскать особую, самоценную значимость любого «уровня». К примеру, анализируя строку Батюшкова «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы» и создавая фонемную «карту» всего стихотворения, автор пишет: «В структуре участвуют лишь четыре фонемы, которые легко обобщаются в две группы: а/о и е/и. Активизируется противопоставление: переднеязычность — непреднеязычность. В первом стихе семантика пробуждения закрепляется за фонемой „а“, а гробницы — за „и“» (с. 138). Сопоставляя слова «пробуждаешься» и «гробницы», Ю. М. Лотман и согласные звуки наделяет самостоятельной значимостью: «Дифференциальный элемент *n-g* получает значение возрождения, жизни, с одной стороны, и могилы, смерти, с другой» (с. 139).

Анализируя стихотворение Пушкина «Ф. Н. Глинке», Ю. М. Лотман перегружает значением звук «з»: «Лексическая группа со значением преследований и предательства в значительной мере организуется этой фонемой — „грозные“, „изменила“, „изменяла“, „изгнание“» (с. 156). Число подобных примеров, когда смысловыми оттенками наделяется «оппозиция взрыв — фрикативность» (с. 156) и т. п., т. е. фонетические особенности речи интерпретируются вне ее образно-метафорической и лексико-фразеологической организации, можно очень легко увеличить. Но ведь дело в конце концов не в количестве примеров, а в общих методологических принципах анализа стихотворного произведения. В отношении к «фонологическому» (как и другим «уровням») эти принципы очень отчетливы: семантическая самоценность «уровней» — вне связи с общей организацией произведения. Такое гипертрофированное внимание к искусственной семантизации отдельных «уровней» в ущерб художественному целому приводит к искажению реальных звуковых законов стиха. При этом иерархия художественных связей разрушается.

Об исследованиях Ю. М. Лотмана уже много говорилось, и, может быть, не стоило бы к этому разговору возвращаться, если бы в отече-

³⁷ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. М., 1949, т. 2, с. 134.

³⁸ Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М., 1973, с. 62. См. также с. 36.

³⁹ Виноградов В. В. Русский язык: (грамматическое учение о слове). 2-е изд. М., 1972, с. 20.

⁴⁰ Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957, с. 32.

ственных публикациях снова не появлялись рецидивы структурализма. При этом возникает вопрос не только о методологии, но и *этике научного исследования*. И в самом деле. Уже в работе «Возможен ли эксперимент в поэтике?» (1977) Л. И. Тимофеев убедительно доказал методологическую ущербность понятия «уровень». В своей книге «Слово в стихе» Тимофеев отмечает, что «столь многошумная теория стратификации, теория пресловутых „уровней“, в свете понятия системы сразу же обнаруживает свою неполноценность. „Термин «уровни»... — справедливо говорит П. Анохин, — находится в абсолютном противоречии с понятием «система»... Уровни не обладают какой-либо функциональной архитектурной».⁴¹ Можно представить, что кто-то не согласен с подобной трактовкой. Тогда, возвращаясь к пресловутым «уровням», он должен рассмотреть аргументацию противников стратификационного анализа, попытаться опровергнуть ее. Но вот появляется учебное пособие для вузов, авторы которого приветствуют «методику анализа всех уровней стиховой структуры» Ю. М. Лотмана⁴² и одновременно рекомендуют книгу Л. И. Тимофеева,⁴³ очевидно, никак не воспринимая особую систему аргументации, в ней представленную. И в конкретном анализе встречается «отработанная» методика Ю. М. Лотмана, когда при изучении «вокализма» в «фонологической структуре стихотворения А. Блока „Под шум и звон однообразный...“» утверждается, что «ведущий мотив распутицы обретает настойчивое звучание благодаря повтору фонетического элемента „у“ в большой лексической группе»; при этом оказывается, что «мотив распутицы... также входит через звук „у“ в слове „пустоту“».⁴⁴ Среди имен исследователей, занимавшихся «проблемой звуковой организации стихотворной речи», названо и мое,⁴⁵ но какое отношение я имею к самоценному анализу звуков вне их интонационного строя?

Прокламируя обращение к «системному подходу», который соотносится с именами М. С. Кагана, Л. Н. Столовича, А. Ф. Еремеева, Ю. В. Борева, Н. Л. Лейдерман также применяет стратификационный анализ: «Со сторонами художественной деятельности, на которые указывает современная эстетика, оказываются соотносимыми уровни (или слои) художественного произведения: концептуальный (идейно-тематический) уровень, уровень организации воображаемой художественной реальности (внутренняя форма), уровень „материального образования“, или внешняя форма (в литературе это организация речевого сообщения)».⁴⁶ Не приводит ли на практике модернизированная концепция Потебни в лучшем случае к эклектической теории, которую едва ли правомерно именовать «системным подходом»?

Художественная иерархия замещается чисто языковой в работах «постструктуралистов», в частности представителей «лингвистики текста». Под пером американского исследователя Джеральда Брунса, который в своей книге «Современная поэзия и идея языка» (1974) дает обзор некоторых «постструктуралистских» теорий, грамматика утрачивает свою определенность и превращается в метафорическое понятие: «Речь в мифе, таким образом, не откровение, по применение аналогий мифа к использованию языка в акте речи. Осознаваемое таким образом понятие мифа — это вторичная лингвистическая система, в свою очередь заключающая в себе вторичную грамматику — повествовательную грамматику, напри-

⁴¹ Тимофеев Л. И. Слово в стихе, с. 16.

⁴² Матяш С. А., Савченко Т. Т. Пособие по спецкурсу «Анализ лирического стихотворения». Караганда, 1982, с. 11 (прим. 29).

⁴³ Там же, с. 10 (прим. 11).

⁴⁴ Там же, с. 43, 41.

⁴⁵ Там же, с. 39.

⁴⁶ Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60—70-е годы. Свердловск, 1982, с. 7..

мер; последняя порождает структуры, которые могут быть трансформированы в некоторое число последовательных событий. В последние годы понятие вторичных грамматик, которые функционируют над уровнем предложения, было предметом существенных размышлений. Например, в „Грамматике «Декамерона»“ Ц. Тодоров развивает теорию повествовательной грамматики, основанную на аналогии между категориями традиционной грамматики (предложение, модальность и др.) и категориями сюжета.⁴⁷ С сочувствием относится Брунс к теории А. Греймаса об «основной грамматике (base grammar)», «которая по существу логична в своей функции», и так называемой «внешней грамматике (surface grammar)», «которая или изобразительна, как в поэзии, или антропоморфична».⁴⁸

Как видим, аналогия между языком и художественной литературой, составляющая основу структуралистских построений раннего периода (принцип бинарной оппозиции, привнесенный из структуральной лингвистики, например), продолжается в «неограмматическом» аспекте, когда сущность художественного объекта не самоценна, а вторична, ибо на нее накладывается сетка «грамматических» категорий. Если в известной новелле Боккаччо о Перонелле мы вслед Ц. Тодорову назовем и мужа, и любовника «прилагательными», что это нам даст для понимания художественных особенностей произведения? Автор «грамматики повествования и грамматики рассказа» убежден, что мы лучше поймем структуру рассказа, если будем знать, что «персонаж — это имя», а действие — «глагол», а «соединение имени и глагола» — «первый шаг к построению рассказа».⁴⁹ Но «ответ» реальных грамматических категорий поневоле сохраняется, и появление метафор, замещающих художественный объект языковым, вряд ли способно помочь в осмыслении реальных процессов искусства. Приводя ряд примеров метафорического использования понятия «грамматика» в «Лингвистике текста», Р. Будагов и Л. Тимофеев делают справедливый вывод: «Грамматика становится абсолютным синонимом любого „строения“, любой „системы“. А как же быть с терминологическим значением грамматики? Нужно ли создавать омонимы для термина грамматики?»⁵⁰

Поэтому неудивительно, что «иерархия», о которой пишет Брунс (он говорит о «нашей способности организовать значения в связанных целях на количестве различных лингвистических уровней»), — чисто языковая, а не художественная: «Мы должны понять, что наша лингвистическая завершенность пролегает через иерархию уровней — знак, предложение, текст — и что только путем исследования взаимодействия этих уровней может быть полно осознана динамика языка или, скорее, динамика его использования».⁵¹ «Иерархия уровней» (знак, предложение, текст), как признает сам автор, относится к «динамике языка» и весьма далека от динамики художественных связей поэтического произведения.

Брунс осознает, что традиционное структуралистическое изучение стихотворения неполно, но тем не менее резко отделяет сферу имманентной интерпретации произведения от попыток его социологического исследования и включения в сферу действительности. По его представлению, поэтика «не только должна пытаться объяснить, как сделана поэзия, но как на ее замысле отражается присутствие мира»: «Поэтика, в этом

⁴⁷ Bruns Gerald L. Modern poetry and the idea of language: A critical and historical study. New Haven; London, 1974, p. 255.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Тодоров Цветан. Грамматика повествовательного текста. — В кн.: Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978, вып. 8. Лингвистика текста, с. 454, 462, 463.

⁵⁰ Будагов Р., Тимофеев Л. Слово и число. — Вопросы литературы, 1981, № 8, с. 195. См. также: Будагов Р. А. Язык — реальность — язык. М., 1983, гл. 3. Грамматика и реальность.

⁵¹ Bruns G. Op. cit., p. 257.

смысле, должна быть структурализмом, который определяет стихотворение в отношении к самому себе как систему внутренних зависимостей; но должна быть также феноменология, которая определяет стихотворение в отношении к его ситуации, то есть в терминах его исторического существования. Стихотворение должно быть понято и как структура и как событие — как текст, который обладает своей собственной гармонией отношений, но который в то же время может возникнуть в пределах сети других текстов, или в пределах истории литературы и сверх этого — в пределах мира человеческой жизни». ⁵²

Стремление выйти за пределы имманентного текста показательны и в принципе заслуживают поддержки, но, во-первых, едва ли возможно определить «гармонию отношений» стихотворения с инструментарием лингвистических уровней («знак, предложение, текст») и, во-вторых, присутствие более широкой духовной сферы должно ощущаться уже на первом этапе анализа (например, «мир» входит в «текст» произведения через образность и лексико-фразеологическую систему); резкое же обособление двух этапов анализа («структурального» и «феноменологического», по терминологии Брунса) непродуктивно. В данной трактовке неясно также соотношение понятий «текста» и «стихотворения», да и желание выйти за пределы узких «текстовых» отношений — не более чем стилистическая фигура, поскольку оно не реализовано в процессе исследования, но все же — повторяю — весьма показательны как свидетельство неудовлетворенности чисто структуралистской методологией анализа.

В западной филологии не прекращаются также попытки изучать литературное произведение не как художественную данность со своими собственными суверенными законами, а как явление, включающееся в иной, более широкий ряд и теряющее при этом свои *специфические* свойства. При семиотическом истолковании поэтики строение произведения соотносилось с «грамматикой светофоров» и «языком» птиц. Объект исследования унифицируется как в теории знаков, так и в теории «символов». Например, в книге Н. Гудмена «Языки искусства. Подход к теории символов» исчезает специфика искусства как особого объекта познания, поскольку символ рассматривается как «очень общий и бесцветный термин. Он покрывает буквы, слова, тексты, картины, карты, модели...» ⁵³ Как видим, различие между картиной как произведением искусства и картой в таком абстрактно-унифицирующем подходе неприципиально.

Еще одна попытка унификации — в так называемой «лингвистике текста» (о ней уже частично шла речь), только здесь произведение включается не в семиотический или «символический» ряд, а в «текстовой». Произведение нивелируется не только вследствие метафорического использования термина «грамматика» (вплоть до «грамматики просодии»), ⁵⁴ но и потому, что *произведение «растворяется» в универсальном «тексте», где оно утрачивает свои художественные качества.*

Широко распространена точка зрения, которую выразил Г. Лич, истолковывающий стихотворение Д. Томаса, о «способе анализа, который может быть одинаково хорошо приложен к любому тексту на английском языке — скажем, ноте Министерства иностранных дел или рецепту для абрикосового суфле». ⁵⁵ Но Г. Лич видит, что этот общий способ анализа «рецепта для абрикосового суфле» и стихотворения неполон: «Но поэзия прежде всего — разновидность речи, которая разрабатывает лингвистиче-

⁵² Ibid., p. 262.

⁵³ Goodman Nelson. Languages of art: An approach to the theory of symbols. Indianapolis; New York, 1968, p. IX.

⁵⁴ Fowler Roger. «Prose rhythm» and meter. — In: Linguistics and literary style. New York, 1970, p. 350; Freeman D. C. On the primes of metrical style. — Ibid., p. 48.

⁵⁵ Leech G. «This bread I break» — language and interpretation. — Ibid., p. 121.

скую неортодоксальность. Чтобы выяснить, что же наиболее важно в языке стихотворения, мы должны иметь дело с альтернативами, которые бы не ожидались или не допускались в обычной языковой ситуации. Это другое измерение анализа».⁵⁶ Видя отличие поэтического произведения от других «языковых ситуаций», Лич все же замыкает поэзию в речи, подобно многим другим лингвистам — таким, например, как С. Сапорта, который исходит из посылки (в ее основе давнее суждение Р. Якобсона), что «поэзия — это язык».⁵⁷

Но попытки западных лингвистов установить иерархию художественных отношений в поэтическом тексте успехом не увенчались, что признал Н. Э. Энквист в работе «Параметры контекста»: «Лингвистам предстоит в дальнейшем создать иерархически упорядоченные системы параметров контекста, ибо приблизительные группировки, подобные приведенным выше (имеется в виду «текстовый контекст» с «лингвистической основой», «композиционной основой» и «экстралингвистический контекст» с его разнородными подразделениями — «эпоха, время», «тип речи» и т. д., — Б. Г.), не имеет такой упорядоченности».⁵⁸ И в самом деле, когда в связи с анализом стиля возникает вопрос об «иерархии» (и даже употребляется этот термин), оказывается, что она сводится все к тем же «лингвистическим уровням»: «Стилевые элементы — это основанные на субституции и комбинации языковые явления текста, при их неизменной соотносительности с денотатом (референтом). Это элементы различных лингвистических уровней (фонетико-просодического, морфологического, лексического уровня словосочетаний, предложений и сверхфразовых единств), находящихся между собой в отношении иерархии».⁵⁹

Но ведь это отсутствие художественной иерархии и неудивительно, потому что в представлении многих западных авторов основой для стилистического анализа является не произведение, а «текст»: «Наиболее естественным источником стилистического анализа является текст — связанная последовательность предложений».⁶⁰

Одним из основоположников «лингвистики текста» является английский исследователь Майкл Хэллидей, который «значение» соотносит с синтаксисом посредством «лингвистической функции», выделяющей какие-либо стороны языка: «...выделенность во многом обязана определенному видению мира. Но „видение мира“ и „содержание“ представляют собой всего лишь разные уровни значения, которые обычно присущи всякому литературному произведению; и все эти уровни, как внутренние, так и внешние, а если есть, и промежуточные слои, находят свое выражение в синтаксисе».⁶¹ Иерархическая система художественных связей подменяется языковым «значением», когда «синтаксические категории как таковые являются реализацией семантических вариантов».⁶²

Иерархия предстает в лингвистическом смысле, вне художественных отношений, в аспекте строения языка, а не функционирования художественных единиц. Это можно отчетливо проследить и на так называемой «когезии» в конкретном анализе текста тем же Хэллидеем. Брунс, излагая позицию Хэллидея, пишет: «Ключ к идее заключается в „когеренции“, или „когезии“, текста».⁶³ Отмеченные Брунсом термины (широко

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Сапорта С. Применение лингвистики в изучении стиля. — В кн.: Новое в зарубежной лингвистике. М., 1980, вып. 9. Лингвостилистика, с. 98.

⁵⁸ Там же, с. 264, 261—262.

⁵⁹ Михель Г. Основы теории стиля. — Там же, с. 288.

⁶⁰ Хендрикс У. Стиль и лингвистика текста. — Там же, с. 130.

⁶¹ Хэллидей М. А. К. Лингвистическая функция и литературный стиль. — Там же, с. 130.

⁶² Там же, с. 144.

⁶³ Bruns G. Op. cit., p. 256.

используемые, как мы увидим ниже, и в отечественных работах) означают «связь», но их нельзя назвать в достаточной степени определенными. Брунс цитирует отрывки из статьи М. Хэллидея «Лингвистическая структура и лингвистическая функция», опубликованной в книге «Новые горизонты в лингвистике» (1970), где выдвигалось понятие «текстовой функции», в частности, как основания для «связующих отношений от предложения к предложению в речи», которая «ситуационно релевантна». ⁶⁴ По мнению Брунса, «этот постулат о „текстовой функции“ языка представляет значительный интерес, потому что он включает в себе различие между структурой и событием или между логикой и онтологией речи». ⁶⁵ Но это различие, которому Брунс уделяет большое внимание, не затрагивает систему художественных отношений поэтической речи, а остается таковым в пределах чисто языковых отношений.

Анализируя стихотворение Уильяма Йитса «Леда и лебедь», Хэллидей призывает изучать «взаимодействие» всех уровней — «грамматику, лексику, фонологию и фонетику и их графические параллели» в «любом языковом событии». ⁶⁶ Рамки «литературного» (т. е. художественного) текста расширяются до текста вообще, хотя понятие «когезии» объявляется «специфичным для анализа литературного текста». ⁶⁷ В стихотворении Йитса «Леда и лебедь» Хэллидей выделяет два основных вида «когезии» — «грамматическую» и «лексическую». «Грамматическая когезия» включает в себя «структурную» («части сложного предложения в структуре предложения»), в свою очередь распадающуюся на «зависимость» и «координацию» («сцепление»), и на «неструктурную». «Неструктурная» подразделяется на «анафору», включающую, в частности, «местоимение» и «субституцию» (т. е. замещение), «глагольную» и «именную». «Лексическая когезия» членится на «повторение отдельных предметов» и «местонахождение отдельных предметов из одинакового лексического строения». ⁶⁸

Едва ли требуется доказывать, что «связь» («когезия») в стихотворном произведении устанавливается чисто языковая, которую можно наблюдать во всех других видах текста, в том числе и в рецепте для абрикосового суфле, если использовать пример Лича. Впрочем, Хэллидей и не скрывает, что «в лингвистическом анализе литературы» используются «те же самые теория, методы и категории» «общего описания языка». ⁶⁹ В этом «общем описании языка» не остается места для специфической образной системы, которая надстраивается над речью и не может быть проанализирована обычными лингвистическими методами.

Я остановился так подробно на работах одного из основоположников «лингвистики текста», поскольку в нашей стране некоторые исследователи начали активно пропагандировать это лингвистическое направление и можно сказать, что на отечественной почве «лингвистика текста» во многом выступает как преемница структурализма (впрочем, мы уже видели, что, к примеру, Ц. Тодоров, ортодоксальный структуралист, в то же время — один из основоположников и «лингвистики текста») и по сути дела является одним из ответвлений так называемого «постструктурализма». В числе активных пропагандистов «лингвистики текста» — Т. М. Николаева, которая является составителем, ответственным редактором и автором вступительной статьи сборника «Лингвистика текста» (М., 1978), и И. Р. Гальперин. Т. М. Николаева даже полагает, что перед

⁶⁴ Ibid., p. 255.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Halliday M. A. K. Descriptive linguistics in literary studies. — In: Linguistics and literary style, p. 69.

⁶⁷ Ibid., p. 68.

⁶⁸ Ibid., p. 72.

⁶⁹ Ibid., p. 68.

нами «стремительно формирующаяся новая наука» («автономная по отношению к уровневой, таксономической лингвистике»), где, в противовес «традиционной грамматике», «речь идет о создании грамматики линейных последовательностей».⁷⁰

Энтузиазм первооткрывателей всегда понятен (правда, основные «открытия» сделаны на Западе и только переносятся на отечественную почву!), но значительно труднее понять, почему автор пытается включить в поле «новой науки» теорию синтагмы академика Л. В. Щербы и исследования по интонации,⁷¹ которые активно велись в советской науке еще с 1920—1930-х годов, когда «лингвистики текста» не было и в помине. И разве обязательно включать в сферу «новой науки» собственные исследования Т. М. Николаевой по интонации славянских языков, которые, я думаю, интересны и независимо от «лингвистики текста»?

Давая обзор работ по этой проблематике, автор, говоря о четырех основных типах «моделей описания текста», в конце статьи вынужден признать: «Как видно по данной классификации, лингвистический и литературоведческий аспект различаются при этом не строго».⁷²

Таким образом, «лингвистика текста» снимает иерархию *художественных* связей потому, что не рассматривает литературное произведение как *особую* категорию, а включает его в ряд текстов вообще, поскольку она (говоря словами Р. Харвега, которые цитирует Т. М. Николаева) «пытается найти текстообразующие закономерности, присущие всем текстам».⁷³ В общей массе «всех текстов» художественные качества произведения нивелируются. Это отчетливо заметно на трактовке художественного произведения в книге И. Р. Гальперина «Текст как объект лингвистического исследования», многое из понятийного аппарата которой пришло из зарубежных источников (например, та же «когезия», которой посвящена глава IV).

В книге И. Р. Гальперина возникает любопытное противоречие: здесь нет *категории* произведения, по преимуществу речь идет о «художественном тексте», хотя есть понятие «текста данного произведения», но тем не менее автор вынужден говорить о «тщательном анализе всего произведения».⁷⁴

Если Лич (о позиции которого говорилось выше) включал в «текст» дипломатическую ноту, рецепт для абрикосового суфле, но все же видел существенное отличие «поэзии», то И. Р. Гальперин включает в «текст» — причем в одном ряду! — «лирические стихотворения, газетные сообщения, письма» (с. 5), «художественные произведения, официальные документы, газеты, научную прозу» (с. 7). В качестве «минимального текста» выступает «любая справка, телеграмма, краткое газетное сообщение, записка, письмо», а «максимального» — «роман» (с. 51); к «текстам большого размера» автор относит «романы, драмы, большие поэмы, уставы, пакты, договоры и пр.» (с. 58). Включение в более широкий ряд «текста» лишает произведение художественной специфики, того *особенного*, которое подавляется и заслоняется излишне расплывчатым общим.

И. Р. Гальперин по сути дела уходит от проблемы художественной иерархии, замещая ее свойственным всему тексту композиционным аспектом изучения, «композиционным планом произведения» (абзац, глава

⁷⁰ Николаева Т. М. Лингвистика текста: Состояние и перспективы. — В кн.: Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978, вып. 8. Лингвистика текста, с. 9, 13, 23—24.

⁷¹ Там же, с. 14, 16—17.

⁷² Там же, с. 39.

⁷³ Там же, с. 16.

⁷⁴ Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981, с. 108, 101. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

и т. п., а среди прочего — и строфа в стихотворении) (с. 50) и «соотношением частей», «сегментацией» (с. 58). Помимо этого художественная иерархия уничтожается так называемой «автосемантией», или, используя выражение Г. В. Степанова, которого цитирует И. Р. Гальперин, «самостоятельной (самодовлеющей) содержательной ценностью» «отдельных лингвистических единиц» (с. 126—127). Что же тогда остается от «подчиненности отдельных лингвистических единиц тексту как целому» и от «целостности художественного образа» (с. 126—127)?

Если в работах структуралистов «уровни» искусственно наделялись смысловым значением, разрушающим истинную содержательность произведения (об этом говорилось выше), то у их последователей, сторонников «лингвистики текста», явственно проступает то, что И. Р. Гальперин называет «автосемантией», но фактически является универсальной семантизацией отдельных микрокомпонентов произведения, которая дробит и уничтожает его художественную целостность.

Искусственный семантический «нажим» на отдельные детали присущ различным теоретикам, которые полемизируют друг с другом по другим положениям. В свое время Р. Якобсон, придерживаясь широко распространенной точки зрения о «звуковом символизме», наделял особым значением отдельные звуки сами по себе, вне их лексического оформления, а также отдельные грамматические формы («грамматика поэзии»).⁷⁵ В своей недавно вышедшей книге представитель «постструктурализма» Ф. Мартине-Бонэти критикует (в отличие от многих американских филологов) неполноту «поэтической функции языка» в трактовке Р. Якобсона (в частности, понятие «словесного сообщения») и призывает рассматривать поэзию как перенос лингвистического акта и всех его функций в план «воображения» и полагает, что «воображаемая речь — это сама поэзия».⁷⁶

Но в трактовке «символизма звуков» Ф. Мартине-Бонэти во многом солидарен с Р. Якобсоном. Ставя вопрос о синестезии и излишне расширительно, в метафорическом плане трактуя звуковой символизм, автор наделяет отдельные звуки и ритм самоценными семантическими качествами и снимает тем самым проблему полифункциональности стихотворной формы: «Звуки речи... тоже имеют свою собственную экспрессивность, так же как другие звуки. Но эта простота экспрессивности или ее характер не ограничиваются соединением ощущений от различных сенсорных сфер, как в случае синестезии. Мы говорим также о „радостном“, „неистовом“ или „мрачном“ ритмах, о „героических“ тонах и т. д., и эти экспрессивные свойства, которые могут основываться и часто основываются на звуковых конфигурациях речи, могут основываться и часто также (и по происхождению) основываются на событиях, рассказах, отношениях, людях и т. д., и, таким образом, могут служить тому, чтобы установить отношения подобия между конфигурациями звуков речи и рассказами, людьми, событиями и т. д., к которым речь обращается... Таким образом, принимая во внимание этот феномен, следует говорить о символизме звуков».⁷⁷

Легко заметить, что структуралистов и некоторых «постструктуралистов» объединяет прямолинейное соотнесение тех или иных компонентов стихотворного произведения с семантикой. При таком подходе вопрос об иерархии художественных связей даже не ставится; просто «веселый» (или, напротив, «мрачный») ритм напрямую связывается с экстралинг-

⁷⁵ См.: Гончаров Б. П. 1) Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973, с. 106—107; 2) Поэтика и лингвистика: (к проблеме интерпретации художественного целого). — Русская литература, 1980, № 4, с. 10.

⁷⁶ Martines-Bonati Felix. Fictive discourse and the structures of literature: A phenomenological approach. Ithaca; London, 1981, p. 143, 144, 82.

⁷⁷ Ibid., p. 140—141.

вистическими и экстрастиховыми явлениями через «отношения подобия». А то, что ритм получает определенную содержательность лишь через *систему отношений* (слово — интонация — ударение — пауза — строка — строфа — интонационный период и лишь в конечном счете — переживания),⁷⁸ в расчет не принимается.

Иерархия художественных связей нарушается и в некоторых концепциях советских исследователей, даже провозглашающих свою приверженность «целостному анализу». Семантическое заострение отдельных деталей может сопровождаться «красивыми» декларациями о «целостности». В этом отношении показательно исследование стиха в сборнике «Пути анализа литературного произведения», в предисловии к которому (отв. редактор Б. Ф. Егоров) провозглашается принцип целостного анализа: «При всем многообразии возможных аспектов рассмотрения литературного произведения следует помнить, что начальным и конечным моментом изучения является сам художественный текст, взятый во всей сложной системе сцеплений, взаимосвязей его компонентов, образующих единое целое. Мало того, любой избранный учителем аспект анализа может быть оправдан лишь в том случае, если он целенаправлен, помогает войти во внутреннюю суть данного произведения, обогащает представление о нем как об идейно-эстетическом целостном явлении».⁷⁹ Итак, «сложная система сцеплений, взаимосвязей...» Но — увы! — декларации расходятся с практикой.

К. Д. Мотольская и К. И. Соколова убеждены в универсальной, всеобщей семантизации всех компонентов лирического произведения: «Очевидно при анализе лирического произведения в центре внимания должно находиться движение поэтической мысли. Это отнюдь не предполагает пересказывания стихотворного текста, но требует проникновения в сложную систему сцеплений всех компонентов произведения, в котором нет не только нейтральных слов и синтаксических форм, но и нейтральных ритмов и звуков».⁸⁰ С одной стороны, «сложная система сцеплений» (повторяется формулировка «Введения»), а с другой стороны — все абсолютно значимо. А как же быть с «упаковочным материалом» (Л. В. Щерба)? И как происходит «сцепление», если все абсолютно значимо? Но ни о какой художественной иерархии и реальном «сцеплении» говорить нельзя. И в самом деле. Вот анализируется «звуковая организация» стихотворения Пушкина «Монастырь на Казбеке»: «Созданию эмоциональной атмосферы торжественности, умиротворенности способствует звуковая организация стихотворения: многократное повторение, господство звука „а“ в ударном и безударном положении, подчеркнутое рифмой («царственный шатер», «облаками», «горами», «лучами» и др.), хотя в стихах отсутствует какая бы то ни было нарочитость звуковых повторов» (с. 155). Итак, повторение звука «а» способствует «созданию эмоциональной атмосферы торжественности, умиротворенности». Но как именно «а» *вне словесного оформления* создает эту «торжественность»? И ведь «торжественность» и «умиротворенность» — это проявление *различных* эмоций, но здесь они почему-то даны через запятую.

Еще резче эта тяга ко всеобщей искусственной семантизации деталей проявляется при анализе «анафорических повторов»: «Анафорический повтор — „туда б“, „туда б“, заключенный в тесное пространство пятистишия, создает ощущение непреодолимой жажды прорыва в иные миры и трагической обреченности желания „подняться к вольной вы-

⁷⁸ См.: Гончаров Б. П. Ритмико-интонационное движение в стихе Маяковского. — Русская литература, 1982, № 3.

⁷⁹ Пути анализа литературного произведения. М., 1981, с. 3—4.

⁸⁰ Мотольская К. Д., Соколова К. И. Лирическое произведение. — Там же, с. 144—145. Далее ссылки на эту статью даются в тексте.

шине“» (с. 157). Но как доказать, что возникающее у авторов «ощущение» — объективная реальность текста и, главное, возникает *только* при воспроизведении дважды повторенной формы «туда б», *выключенной* из той «сложной системы сцеплений», которая так прокламируется?

Следовательно, вместо анализа «системы сцеплений» избирается один микрокомпонент и даже одна деталь, которые уже *сами по себе* воспроизводят существенные моменты духовного мира стихотворения. Можно ли в таком случае говорить об истинном системном анализе? Ответ напрашивается отрицательный.

В нашей научной литературе уже отмечалось, что «не представляется вполне продуктивным и понятие целостности (широко у нас распространено), если оно восходит к автоматическому приписыванию каждому компоненту свойств целого».⁸¹ Имелись в виду, в частности, работы М. М. Гиршмана. Эта концепция «целостного анализа» активно представлена и в недавно вышедшей книге М. М. Гиршмана, где как бы суммированы его предшествующие исследования и где по-прежнему *каждый* элемент наделяется свойствами целого: «Произведение не просто расчленяется на отдельные взаимосвязанные части, слои или уровни, но в нем каждый — и макро-, и микро- — элемент несет в себе особый отпечаток того целостного художественного мира, частицей которого он является».⁸²

В концепции «целостности», развиваемой в книге М. М. Гиршмана, неясно прежде всего возникновение «исходной точки» в целостности (с. 13). Если произведение — это данность, то «общая идея-концепция» (с. 20) появляется не на стадии замысла (ведь замысел может и не реализоваться), а лишь *после* возникновения произведения. В концепции возникает определенное противоречие: если «перед нами не готовый и обозначенный смысл, но строящийся, формирующийся в особом выражении» (с. 16), то как же быть с «исходной точкой» целостности (с. 13), ее «определяющей точкой» (с. 12)? Содержание *заранее* определено или возникает в процессе? Картина «развертывания целого» (с. 14) нарисована слишком абстрактно и неопределенно. Как происходит «возникновение целостности» (с. 28), неясно. Если «данное поэтическое содержание» не существует «до стиха» (с. 48), то как же быть с «определяющей точкой»?

Проблемы иерархии художественных связей в этой концепции не возникает, поскольку автор говорит о «динамической взаимосвязи каждого слоя художественного произведения со всеми другими» (с. 26), причем — и это М. М. Гиршман считает «особенно важным» — взаимосвязь «проникает» «вовнутрь каждого слоя» (с. 26). Как именно «проникает»? Это метафорическое обозначение недостаточно отчетливо. Организующий центр всех этих «слоев» отсутствует, и поэтому истинная системность не достигается.

И в конкретном анализе принцип системности, при котором выявляется взаимоподчиненность и соподчиненность компонентов, не проведен сколько-нибудь последовательно. К примеру, «ритмическая система», по мнению М. М. Гиршмана, включает в себя «акцентно-силлабический ритм» (с. 31), «ритм грамматический» (с. 32), «звуковой ритм» (с. 33). При этом автор настаивает на значимости «анаграмматических и лейтмотивных звуковых повторов» (с. 33) и выискивает «ключевые слова, звуковой состав которых разветвленно повторяется в других словах стихотворного произведения»: так, автор полагает, что в стихотворении

⁸¹ Тимофеев Л. Стих как система, с. 168. Ср.: Тимофеев Л. Слово в стихе, с. 17—19.

⁸² Гиршман М. М. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева. М., 1981, с. 13. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

Пушкина «Анчар» слова «чахлый» и «почва» (жирным шрифтом выделяется общий для них звук «ч») «подготавливают» появление «заглавного героя» — «анчара» (с. 33), а в стихотворении Л. Мартынова «И вскользя мне бросила змея...» «звуковой состав» слова «змея» «как бы распространяется и на другие слова и фразы» (с. 34). Но не возникает ли при этом пекающая «магия» звуков, разрушающая не только семантику слов, но и образную систему произведений? И в то же время интонация теряет свое истинное значение, всецело подчиняясь ритму и оказываясь «объединяющим выражением всех ритмических отношений в конкретной реализации поэтического текста» (с. 35).

Защищая «типовую содержательность стиховых форм» (с. 46), подключаясь к известной концепции К. Ф. Тараповского и с сочувствием воспринимая «пример анализа содержательности одного из типов ритмического движения трехстопного хорея в статье М. Л. Гаспарова „Метр и смысл“» (с. 46), М. М. Гиршман более осторожно ставит вопрос об «определенных жанровых тяготениях» и справедливо говорит о «контекстной содержательности стиховых форм в поэтическом произведении» (с. 48).

В книге М. М. Гиршмана, подробный анализ которой не входит в мою задачу, немало интересных наблюдений, но ее общая методологическая тенденция представляется весьма спорной, особенно в аспекте изучения иерархии художественных связей; в принципе понятия «целостности» и «системности» соотносимы (см. 1-й раздел), но пока не будет показано, как возникает взаимоподчинение, взаимосодействие компонентов, их организующее начало, т. е. истинная взаимосвязь, «целое» не превратится в «систему», а останется явлением, где «части, слои или уровни» (с. 13) сосуществуют, а не взаимодействуют. Л. И. Тимофеев справедливо заметил: «Пока понятие целостности не будет связано с понятием иерархии и ему сопутствующими, противоречия целостности анализа вряд ли будут устранимы». ⁸³ В своей книге «Слово в стихе», посвященной системности поэтической (и как ее субсистемы — стихотворной) речи, Л. И. Тимофеев пишет, полемизируя с концепциями, так сказать, несистемной «целостности»: «Приравнивание запятой или точки к целому означает и обратное: приравнивание целого к точке в свою очередь или к запятой, что, естественно, невозможно, скажем, применительно к „Войне и миру“... На самом деле между единицей и единством как целым не может не быть взаимодействующих компонентов, звеньев, ступеней, их иерархии». ⁸⁴

Понятие «лирической системы» использовал и Б. О. Корман, но «элементами» системы оказывались всего-навсего группы стихотворений, например три их группы в «лирической системе Некрасова». ⁸⁵ Зачем же слово «элемент»? К тому же конкретный анализ самого автора был излишне абстрактен; Б. О. Корман, который уверял, что «рекомендуемые методы анализа новы и непривычны» (с. 7), просто описывал тематику стихотворений своими словами, почти не давая звучать «слову» самого автора. В концепции Б. О. Кормана педалировалась значимость «каждой единицы произведения — малой или большой (слова, предложения, главы)», которая обязательно передает «личное отношение автора к жизни» (с. 3). Поэтому неудивительно, что отмечалось самоценное семантическое значение «величественного шестистопного ямба», который создает «эмоциональное настроение» вкупе с «характером синтаксической конструкции и связанным с нею типом речи...» (с. 74); поглощенный уяснением микросемантизма компонентов (в том числе «„задыхающихся“

⁸³ Тимофеев Л. Стих как система, с. 169.

⁸⁴ Тимофеев Л. Слово в стихе, с. 18.

⁸⁵ Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972, с. 56, 85. Далее ссылки на это издание в тексте.

фраз-восклицаний»), читатель уже не задумывается над иерархическими соотношениями названных явлений (что первично, а что вторично): ведь «синтаксическая конструкция» «связана» с «типом речи» (и не просто «связана», а во многом *обусловлена* им), а не наоборот, как полагал Б. О. Кормап.

Иерархия художественных связей в поэтическом произведении разрушается и привнесением в него так называемых «точек зрения» (о них, в частности, шла речь в книге Г. А. Гуковского «Реализм Гоголя») (с. 108). Выделяются «физическая точка зрения» (с. 21), «временная точка зрения (положение во времени)» (с. 24), «идейно-эмоциональная точка зрения» (с. 27), выделяются как равноправные и находящиеся в одном понятийном ряду, в то время как (если уж говорить о «точках зрения») первые две не самостоятельные, а подчинены «идейно-эмоциональной точке зрения» как *определяющей*.

Выявленные мной различные подходы к проблеме иерархии художественных связей поэтического произведения (и, конечно, не исчерпывающие всех оттенков ее изучения) свидетельствуют о сложности этой проблемы, ее недостаточной разработанности, но в то же время — о настоятельной необходимости позитивного решения вопроса.

3

Поэтическое произведение — это уникальное художественное явление, основная категория литературного процесса. Но для того, чтобы в полной мере уяснить иерархию художественных связей любого поэтического произведения, оно должно быть включено в контекст творчества поэта в целом. Попытаюсь обратиться к этой проблеме на материале хрестоматийно известных «Стихов о советском паспорте» Маяковского, рассмотрев иерархию двух видов (макро- и микроиерархию), но не ставя перед собой задачи системного анализа стихотворения.⁸⁶

Советский паспорт, истинный атрибут социалистического государства, противостоит не только «паспортам с двухспальным английским левою»,⁸⁷ советская символика утверждается и в борьбе против бюрократической «бумажки»:

Я волком бы
выгрыз
бюрократизм.
К мандатам
почтения нету.
К любым
чертям с матерями
катись
любая бумажка.
Но эту...
(т. 10, с. 68)

Содержание даже первой строфы невозможно уяснить в полной мере, если не выйти за пределы стихотворения и не включить его в поэтическую систему Маяковского, сопоставив с другими произведениями поэта.⁸⁸ Вторая строка заставляет вспомнить стихотворение «Помпадур», в котором поэт едко издевается над «сановниками», оторвавшимися от народа, надевшими «незыблемых мандатов латы» (т. 9, с. 214). В «Служаке»

⁸⁶ Попытка системного анализа стихотворения «Юбилейное» представлена в моей книге «Поэтика Маяковского» (с. 280—303).

⁸⁷ *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1958, т. 10, с. 68—69. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁸⁸ О поэтической системе Маяковского см.: *Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского*, с. 62—74.

высмеиваются «чиповичьи дялечества» (т. 9, с. 124), а ожидание «циркуляра» предстает символом политической пассивности — ипостаси мещанства. Поэт иронизирует над теми людьми, которые, прочно усвоив «канцелярские привычки», «и на скалу глядят, как на мандат» (с. 7, с. 168).

Слово «бумажка» в поэтической системе также наполняется особым значением. Ненависть к бесполезным «делам бумажным» (т. 4, с. 7) была характерна для лирического героя поэзии Маяковского 1920-х годов от стихотворения «Прозаседавшиеся», как известно, высоко оцененного Лениным, до «Стихов о советском паспорте». Как и в «Прозаседавшихся», построенном на абсурдном гиперболизме, «страшная картина» возникает и в «Бумажных ужасах», стихотворении, которое имеет подзаголовок «Ощущения Владимира Маяковского»:

... будет
 за столом
 бумага
 пить чай,
 человек
 под столом
 валяться скомканным.

(т. 8, с. 13)

Что может быть страшнее «скомканного человечка», выброшенного за ненадобностью? Олицетворение бюрократизма, бумажная лавина вырастает здесь до гигантских, фантастических размеров и обрушивается на своего создателя.

Так возникает *системный макроконтекст* (в его основе — прежде всего образность соотносимых произведений), взаимодействие которого с контекстом *данного* произведения (*микроконтекстом*) и позволяет понять истинное значение какого-либо выражения, слова или даже содержание произведения в целом.

По отношению к художественному произведению вообще правомерно говорить о *двух основных аспектах иерархии художественных связей: макроиерархии* — включение произведения в поэтическую систему и далее в творческую систему в целом — и *микроиерархии* — иерархии художественных связей в произведении как системе взаимосвязанных и взаимоподчиненных компонентов. Макроиерархия — это художественная реальность, которая помогает осознать произведение как воплощение целостного поэтического мировосприятия; она разрывает ту имманентную «структуру», в какую порой превращалось произведение под пером структуралистов, и позволяет включить «текст» в широкий эстетический (и шире — идеологический) контекст творчества писателя, обусловленный и процессами в действительности. Произведение непременно следует соотносить с поэтической системой в целом.

Установление макроиерархии художественных связей необходимо, но недостаточно. Следует выявить иерархию художественных связей в произведении как целостной художественной системе. Изучение иерархии системных связей соотносится с проблемой обусловленности всех компонентов художественным целым, с поиском опосредствующих звеньев. Иерархия нарушается именно потому, что опосредствующие звенья снимаются, и один из компонентов, извлеченный из системы отношений, наделяется самооценным автономным значением, которое на самом деле он обретает лишь в системе.

Итак, при анализе иерархии художественных связей поэтического произведения следует учитывать два аспекта: 1) включение произведения в более широкие системные образования, соотношенность с творчеством в целом; 2) целостное внутреннее единство данного произведения,

обусловленное единой выразительной тенденцией, которая восходит к характеру лирического героя как экстраречевого, экстрастихового понятия...⁸⁹

Микроиерархия в поэтическом произведении образуется следующими явлениями (в порядке соподчинения и художественной «субординации»): лирический герой — поэтическая система — подсистемы образно-метафорическая, лексико-фразеологическая и стиховая, в своем единстве создающие поэтическую систему. *Лирический герой — системообразующий фактор поэтической системы.* По словам Л. И. Тимофеева, «понятие лирического героя является именно системным, оно и лежит в основе системообразующего фактора, формирующего содержание лирического произведения, взаимодействуя со словом».⁹⁰ Понятие лирического героя важно именно в аспекте художественной иерархии, поскольку «слово не представляет собой, так сказать, последней инстанции стихотворного произведения, оно входит в иерархические взаимосотншения с более сложными субсистемами... С этой точки зрения слово в стихе вступает как система прежде всего в иерархическую системную связь с носителем речи, которого мы чувствуем за словом, оно экспрессивно, эмоционально окрашено, то есть индивидуализировано...»⁹¹

Лирический герой «Стихов о советском паспорте» — это «гражданин Советского Союза» (т. 10, с. 71), утверждающий пафос общественного чувства, лежащего в основе новой, социалистической лирики, — «великого чувства по имени — класс!» (т. 6, с. 304). Оценка действительности лирическим героем образует единую выразительную тенденцию, формирующую поэтическую систему и проникающую во все ее звенья.

Взаимодействие и взаимосоддействие образных, лексико-фразеологических и стиховых средств проявляются и при избрании «господина чиновника» — ведь здесь как раз и воссоздается отношение лирического героя, преломляющееся в единой выразительной тенденции.

Одна из основных особенностей образности стихотворения — гиперболизация, причем ее оттенки различны — от сатирического уподобления «господина чиновника» животным («на польский — глядят, как в афишу коза...») до элементов абсурдного гиперболизма.⁹² К примеру, появление советского паспорта для «господина чиновника» настолько социально антипатично, что «гремучая в 20 жал змея двухметроворостая» (т. 10, с. 70) в его глазах как бы обрела вертикальное положение, у нее появился «рост». Элементы абсурдного гиперболизма приобретают «зоологическую» окраску, свойственную изображению чиновника в целом. Образная «бестиялизация» «господина чиновника» дополняется экспрессивно-оценочным неологизмом «слоновость» («в тугой полицейской слоновости»), обозначающим эмоциональную неповоротливость и «толстокожесть».

Общая микроиерархия по-своему преломляется в стихе, где представлена сложная система иерархических отношений.⁹³ В этой системе очень существенно понятие *интонации*, т. е. комплекса речевых средств (паузы, интонационные ударения и т. п.), в конечном итоге воссоздающего переживания лирического героя. Именно тесная связь с воспроизведением поэтических эмоций и выдвигает понятие интонации в центр стиховой системы как основное, подчиняющее себе остальные.

⁸⁹ О значении этого понятия в поэтическом произведении см.: Гончаров Б. П. 1) Принцип историзма и системный анализ поэтического произведения, с. 292—300; 2) Поэтика Маяковского, с. 10—14.

⁹⁰ Тимофеев Л. Слово в стихе, с. 228. Здесь же раскрыты особенности лирического героя поэзии Маяковского.

⁹¹ Там же, с. 222.

⁹² Подробнее об абсурдном гиперболизме см.: Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского, с. 97—100.

⁹³ Эта система раскрыта в ряде работ Л. И. Тимофеева, в частности в названной книге «Слово в стихе».

Так образуется иерархия звуковых связей стиха в целом: интонация — ритм, звукопись; два последних явления не самоценны, их истинное художественное значение можно уловить лишь в соотношении с интонационной системой произведения.

Помимо общей иерархии звуковых связей важна в стихе и иерархия ударности. Акцентная иерархия включает в себя два основных явления: интонационное ударение — словесное ударение. Словесное ударение — основа для интонационного, которое надстраивается над словесным. Так, в первой строфе «Стихов о советском паспорте» очень отчетливое интонационное ударение (подкрепленное интонационным обрывом) на слове «эту».

Ритмика включается в общую систему художественной выразительности, обретает стилевое значение не сама по себе, а в целостной стиховой (и шире — поэтической) системе, способствуя смысловому выделению слов и движению интонационной «волны».⁹⁴

Рифма и звукопись также действуют не самоценно. К примеру, повтор звуков сам по себе не имеет выразительного значения. В строках «С каким наслаждением жандармской кастой / я был бы исхлестан и распят...» звуковой облик слов взаимодействует с их интонационным оформлением и рифмой: слово «распят» находится в благоприятной акустической позиции, и здесь появляется одна из интонационных «вершин» строфы (вторая — на слове «паспорт»). Повтор звуков «с», «т», «ж», «р» важен не сам по себе, а в интонационном комплексе как средство общего интонационного выделения, и данная строфа выделяется на фоне других прежде всего нарастанием интонационной «волны», которая подкрепляется и звукописью.

Следовательно, все стиховые средства (интонация, ритмика, рифма, строфика, звукопись) наполняются художественным значением не самоценно и автономно, а во взаимодействии друг с другом и лексическим материалом, взаимодействии в определенном содержательном контексте.

Художественно-эстетическая оценка различных сторон действительности по-своему преломляется во взаимодействующих подсистемах стихотворения (образно-метафорической, лексико-фразеологической и стиховой), которые сводятся воедино образом лирического героя и образуют поэтическую систему стихотворения. Именно в целостной поэтической системе стихотворения и возникает микроиерархия художественных связей.

* * *

Подведу некоторые итоги. Проблема иерархии художественных связей в поэтическом произведении на современном этапе развития литературоведения (и филологии в целом) еще далека от своего решения. Тем не менее проблема эта реальная и насущная, и ее необходимо разрабатывать дальше.

Но при дискуссионности проблемы очевидно, что ее нельзя решить, если замещать иерархию художественных связей иерархией языковых элементов, ибо «уровни» языка не адекватны компонентам художественного произведения и не могут «заместить» последние.

Проблему нельзя решить, если наделять отдельные, отвлеченные от других компоненты произведения самостоятельной эстетической значимостью, которая в таком случае деформирует истинные художественные связи произведения, и его системность нарушается.

Так называемый целостный анализ только тогда станет синонимом системного анализа, когда в его процессе будет установлена иерархия компонентов художественной системы и исчезнет простое, механическое

⁹⁴ Подробнее см.: Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского, с. 227—235.

приписывание целостности каждому элементу, вплоть до звука и даже запятой.

Плодотворные подступы к решению проблемы лежат на путях системного анализа, при котором произведение предстает целостной системой компонентов с единой организацией. Художественные связи произведения образуются макроиерархией (его включением в поэтическую систему в целом) и микроиерархией в произведении как системе взаимосвязанных и взаимодействующих компонентов, восходящих к единому художественно-выразительному началу (лирический герой — поэтическая система произведения — образно-метафорическая, лексико-фразеологическая, стиховая подсистемы).



РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ И ФОЛЬКЛОР

Тема «модернизм и фольклор», казавшаяся едва ли не периферийной, на наших глазах буквально за несколько лет превратилась в актуальную и многосоставную проблему, исследования которой уже сейчас расширяют существующие представления о модернистских течениях и об отдельных писателях и вносят поправки в их историко-литературные репутации. С проблемой этой смыкаются такие вопросы, как отношение модернистов к этико-эстетическим традициям, их поиски народности, национальных основ, способов избирательного приобщения к мировым культурным ценностям, выработка ими социальной ориентации, а также коренные вопросы поэтики, эйдологии (миф—символ—образ—слово); в ней сходятся интересы фольклористов, литературоведов, культурологов и этнологов, пересекаются и проходят проверку методологические принципы.

В поэзии, притягивавшей основные творческие силы литературного модернизма, открытый фольклоризм предстает характерной особенностью не только многочисленных стихотворений и циклов у разных поэтов, но подчас и целых книг (С. Городецкий, К. Бальмонт). Русская модернистская поэзия была явлением неоднородным, сложным, имевшим в своей стремительной кризисной истории несколько стадий существования. В этом — одна из главных причин ее непростых и противоречивых отношений с фольклором, характер, интенсивность и значимость которых не были одинаковыми для всех ее течений и даже в рамках одного течения менялись во времени и принимали индивидуально неповторимый вид в творчестве отдельных поэтов. Особенно сложным является определение характера фольклоризма больших поэтов, которые представляли течение и в то же время в него не укладывались (В. Брюсов и А. Блок в символизме). Вот почему дедуктивные суждения об этих отношениях, даже исходящие из манифестированных писательских заявлений (теоретических и литературных) и из выверенных научных положений, нуждаются в подтверждениях конкретного анализа художественных текстов.

При всем том постановка вопроса об общей специфике модернистского отношения к фольклору и о присущих модернистской поэзии особенностях фольклоризма возможна и необходима. Предварительно можно назвать несколько факторов, обуславливающих эту общность:

— наличие единого для русского модернизма идейно-философского субстрата, внешне пестрого и изменчивого, но устойчивого в основе и в главных тенденциях (воинствующие идеалистические учения, мистицизм, эстетизм);

— отпадение от магистрального пути развития русской литературы и ее передовых традиций, ревизия и мистификация ее истории;

— вторичный, «книжный» характер творчества при господстве концепции творчества как интуитивного и иррационального процесса;

— реакционно-утопический характер теоретических обоснований фольклоризма и его функций модернистами и постоянное расхождение их поэтической практики с теорией.

Основные потенции и тенденции модернизма нашли выражение уже в практике и теории символизма. Акмеизм и футуризм, противопостав-

лявшие себя символизму, заимствовали у него целый комплекс проблем, относящихся к гносеологическим и онтологическим притязаниям «новой» поэзии, своеобразный круг вопросов поэтики, теории стиха, зачастую прямо связанных с фольклором. Именно символистское толкование народно-поэтического творчества и способы его освоения во многом предопределили отношение к нему других течений и группировок модернистской поэзии.

При разительном несоответствии результатов художественного освоения фольклора тем надеждам на общественно-религиозное преобразование, которое связывалось символистами в утопических программах «жизнетворчества» с «погружением» в недра народного «мифологического» сознания, их теория и практика находились все же в постоянном тесном взаимодействии. Теоретическими выступлениями символисты как бы восполняли то, чего «неподавала» их художественная практика (прежде всего — исковой ими трагедии), и в то же время старались объяснить свои «пророчествования», придать наличной своей практике высший ценностный статус искусства жизнетворческого. Как напомнил М. А. Лифшиц, еще Гегель заметил, что «искусство нового времени постепенно все более проникается рефлексией, абстрактным мышлением, так что грань между искусствоведением и практическим творчеством художника становится слишком тонкой». «И это действительно так, — добавляет исследователь, — если вспомнить роль деклараций и манифестов в так называемом современном искусстве».¹

С самовозвеличения начинали все разновидности модернизма, но после поражения первой русской революции, в пору открытого поворота либеральной интеллигенции от материализма и просветительства к идеализму и мистицизму, для символистов потребность в литературном самозакреплении утратила остроту — их творчество начало получать признание, и не только в либеральной критике, в редакциях и издательствах, но и в филологической науке (Ю. И. Айхенвальд, С. А. Венгер, А. М. Евлахов, автор двухтомного труда «Реализм или Ирреализм?», и др.), и в философии (Н. А. Бердяев, Л. Шестов).

В наше время в зарубежном литературоведении существует несколько распространенных общих теорий творчества и методов исследования, возникших в процессе длительного взаимовлияния модернистского искусства и научно-теоретической мысли. Современные методы психоаналитического (восходящие как к З. Фрейду, так и К. Г. Юнгу), ритуально-мифологического (от Дж. Фрейзера через «кембриджскую школу»), структурального (опирающегося на труды К. Леви-Стросса) и других подходов к литературе обладают соизмеримостью с модернистской литературой, способностью проникать в ее тексты, подчас достаточно герметичные.² В исследованиях о мифологизирующих писателях нередки интересные наблюдения и сопоставления. Встречаются они и в работах о русских символистах. Но более заметны в зарубежной русистике удаления от объективных научных данных, тенденции к обеднению и искажению прежде всего идейных черт образа исследуемого поэта. Знакомство с соответствующими современными зарубежными работами, например, о Ф. Сологубе, И. Анненском, В. Брюсове, А. Блоке не оставляет сомнений в идеологической предвзятости многих исследователей.³ Так, не пре-

¹ Лифшиц М., Рейнгардт Л. Кризис безобразия. М., 1968, с. 29.

² Классификация и марксистский анализ школ и методов так называемой «новой критики» и «мифокритики» (и их истоков) содержатся в книге Роберта Веймана «История литературы и мифология» (М., 1975).

³ Этот момент неизменно отмечается в критических обзорах зарубежных работ о русском модернизме. См., например, статью С. Соколовой «Англо-американская буржуазная критика о творческом наследии А. Блока и некоторые ее приемы в изучении советской литературы» (в кн.: Проблемы английской литературы: XIX

кращаются попытки доказать, что творчество Блока после «Стихов о Прекрасной Даме» неудержимо погружалось в хаос и тьму, которые и восторжествовали в поэме «Двенадцать».⁴

Кроме того, пользуясь упоминавшимися методами, буржуазные исследователи стремятся даже в заурядных творениях литературного декаданса (как и в бульварной продукции масс-культуры) обнаружить «глубокую связь» с традициями мировой культуры, с мифологическим сознанием, выявить «архетипы» и «структуры», скрытые и «мерцающие» смыслы. Понятна озабоченность известного немецкого исследователя, который писал: «...необходимо предотвратить опасность того, что наука, увлеченная мифом и магией, погибнет в плену аналогий».⁵ Преувеличение историко-литературной значимости и достоинств модернизма им самим и буржуазной эстетикой — явление давнее. Попытка поднять «в ранге» небольших поэтов декадентско-символистского круга (И. Коневской, Эллис, В. Зоргенфрей и др.), впервые предпринятая более 20 лет тому назад Н. Струве⁶ и подхваченная многими западными русистами, не дала заметных результатов. Тут едва ли помогут и компьютеры, выдающие информацию о сюжетно-тематических и мотивных «сцеплениях» рассматриваемого текста с «большим контекстом» (литературно-фольклорно-мифологическим).

Наибольшая претензия русского модернизма — быть единственным художественно значительным представителем литературы начала XX века в России — не только не вызывает в зарубежной русистике серьезных возражений, но и постоянно укрепляется в исследованиях неомифологического и структуралистского толка.

В советской науке о литературе, критически относящейся к идейно-методологическим установкам и релятивистским целям господствующих направлений буржуазного литературоведения, признается принципиальная возможность нетрадиционных исследовательских подходов к объекту, обусловленных его спецификой. Работ подобного рода, в том числе и с интересными результатами, у нас появилось немало. Однако и в них «мифопоэтический» метод начинает обнаруживать присущие ему свойства: уравнивание фольклорных элементов с общемифологическими и литературными («неомифологическими»), плохую совместимость с принципом историзма, неспособность к действенному анализу социальных аспектов творчества и национальных его особенностей. Метод нацелен на иные, более общие «универсалии», и в этом его суть. В. С. Баевский и А. Д. Кошелев, излагая свое понимание теории анаграмм, опираются на учение о «коллективном бессознательном» и цитируют основополагающий для них тезис К. Юнга о том, что наряду с областями сознательного и личного бессознательного существует наследственная структура мозга, благодаря которой «мифологические сочетания, мотивы и образы... всегда и всюду могут вновь возникнуть *помимо исторической традиции или миграции*» (курсив мой, — Ю. Г.).⁷ Если наделить в принципе каждого поэта такими способностями к творческому «вспоминанию» — анамнезису, о которых не помышлял и сам Платон, то научный детерминизм неизбежно упраздняется как «грубый позитивизм».

и XX вв. М., 1974), статью С. А. Небольсина «Декадентство или декаданс? Русский модернизм и методология современной буржуазной русистики» (в кн.: Контекст-1976. М., 1977) и др.

⁴ См.: Bazzarelli E. Alexandr Blok: L'Armonia e il Caos nel suo mondo poetico. Milano, 1968; Vogel L. A Symbolist's Inferno: Blok and Dante. — Russian Review, 1970, № 1.

⁵ Вейман Роберт. История литературы и мифология. М., 1975, с. 262.

⁶ См. также его предисловие к книге «Anthologie de la poésie russe: La renaissance du XX-e siècle» (Paris, 1970).

⁷ Баевский В. С., Кошелев А. Д. Поэтика Блока: Анаграммы. — В кн.: Блоковский сборник, III. Тарту, 1979, с. 51. (Учен. зап. Тартуск. ун-та; Вып. 459).

7 Русская литература, № 1, 1985 г.

Презумпция наличия «внутреннего колодца» — канала связи со всеми веками и культурами — есть на деле утверждение свободы исследовательского «мифотворчества», превращение литературы в предмет субъективных ассоциаций, в «игротеку» эрудитов, в сферу снобистского «самовыражения». Пример последнего «жанра» — статья К. Кедрова «Звездный сад», содержащая немало откровений об «астрологическом» смысле поэзии Блока, о шумеро-вавилонских «архетипах» Незнакомки и пр.⁸

Разумеется, в серьезных исследованиях могут чем-то компенсироваться изъяны используемого в рабочем порядке того или иного метода. Но могут быть и выявлены. Так, обе возможности реализовались в опыте «мифопоэтического» прочтения стихотворения Маяковского «Вот так я сделался собакой».⁹ В теоретической части опыта принцип множественности равноправно сосуществующих интерпретаций получает релятивистское обоснование. Целесообразность их усматривается в том, что они «взаимно корректируют и дополняют друг друга, причем ни одна из них не обладает окончательной разрешающей силой помимо остальных» (с. 203). Обширный, прихотливо и искусно подобранный историко-литературный и фольклорный контекст, с которым сопоставляется текст Маяковского, более затемняет, чем проясняет смысл произведения. В результате сложных разысканий и построений «семантических универсалий» читателю предлагается несколько неожиданный и, скорее, «психоаналитический» вывод («стихи о невозместимости отчуждения»), который заставляет вспомнить об одном из исходных положений исследователя: «Число субъективных толкований текста... фактически ничем не ограничено» (с. 186).

С. С. Аверинцев, с точностью, не оставляющей надежд на возможность эффективных результатов даже при самом осмотрительном пользовании средствами неомифологического анализа, резюмировал суть вопроса, ускользавшую от других: «Литературовед или искусствовед должен не только критически воспринимать мировоззренческие и научные слабости учения Юнга, но прежде всего он должен помнить, что сам он делает принципиально другое дело. Но там, где он сможет усвоить результаты чужой работы, чтобы не производить ее заново, а идти дальше, — это будет для него выигрышем».¹⁰

Ныне заявляющая о себе тенденция использовать при анализе модернистской литературы методы, во многом ею порожденные, несет с собой апологетическое отношение к модернизму и ослабление исследовательских усилий по выявлению его реального идеологического и социального функционирования, что еще остается, из-за недостаточной изученности, первоочередной научной задачей.

Живучая версия об общественно-передовом характере природы символизма возникла в среде либеральных критиков и литературоведов. Еще Е. Аничков, отмечая, что «новая» поэзия «вышла из подполья именно в годину большого революционного потрясения», устанавливал причинную связь между ними. Он толковал события 1905—1907 годов под знаком «революции духа» и отводил в ней символизму одну из ведущих ролей.¹¹ Сходные идеи развивал С. А. Венгеров.

Двойственность символизма состояла в том, что он не только манил поэтов миражами «сверхискусства» в пустыни мистических абстракций и эстетского формотворчества, но и, порожденный реакцией буржуазного

⁸ Журнал «Театр» счел возможным поместить эти домыслы в юбилейном блоковском номере (1980, № 11, с. 51—57).

⁹ В кн.: Миф—фольклор—литература. Л., 1978, с. 186—203.

¹⁰ Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. — В кн.: О современной буржуазной эстетике: Сб. статей. М., 1972, вып. 3, с. 155.

¹¹ Аничков Е. Последние побеги русской поэзии. — Золотое руно, 1908, № 2, с. 49.

сознания на наступление новой, революционной эпохи, испытывал при этом воздействие идей социализма, освободительного движения народных масс и по-своему, чаще всего в анархо-индивидуалистическом духе, отзывался на них. Поэтому наряду с явно выраженным интересом символизма к архаичным и религиозным формам народно-поэтического сознания, в нем давали себя знать традиции народознания, декларировалось получавшее антиэлитарную направленность доверие к народу как к хранителю глубинной мудрости, делались попытки утвердить антибуржуазные настроения на почве народных идеалов. Выход трудовых масс на историческую арену, осознанный уже либеральным и народническим общественным сознанием и придавший проблеме народности литературы насущный практический смысл и нарастающую остроту, стимулировал потребность ведущих поэтов символизма в приобщении к народно-поэтическому сознанию, запечатленному в языке и фольклоре. В годы первой русской революции эта потребность получила в среде символистов оформление в качестве общественного и эстетического императива.

Все это вплотную подводило к продуктивным и действенным жанрам фольклора, к современной народной поэзии. Но какие бы высокие революционные ноты ни брали временами поэты-символисты, в целом их поэзия весьма опосредованно соотносилась с социальной реальностью. Как только символизм начал устанавливать связи с русской литературой, с современной и исторической действительностью, с обществом, просто с русской жизнью, в нем стали обозначаться две полярные тенденции: отчуждения от фольклора и заинтересованного приближения к нему. Эти взаимосвязанные тенденции действовали внутри символизма постоянно, но, находясь в зависимости от его социальных настроений, были подвержены большим колебаниям как в целом, так и в творчестве отдельных поэтов.

В первых программных выступлениях и в размышлениях русских декадентов и символистов о фольклоре не упоминалось. Их ранняя поэзия, которую критика с достаточным основанием называла «наносной» и «чужеродной», открыто ориентировалась на западноевропейских «новых поэтов» и не считала себя связанной преемственностью со своей национальной культурой. Поэтому раннесимволистский фольклоризм, когда он еще не был общей стилиевой чертой «новой поэзии», обладает большой функциональной и идейной значимостью. Характерные данные о происхождении и динамике разных тенденций в отношении к фольклору могут быть извлечены из фактов их раннего проявления в творчестве поэтов одной формации и почти равного дарования — Ивана Коневского и Александра Добролюбова.

Единственная книга рано умершего И. Коневского посвящена размышлениям о боге, вселенной, природе и о себе. Про его стихи (1894—1901) В. Брюсов точно сказал, что «Коневскому было важно не столько то, чтобы его поняли, сколько, — чтобы понять самого себя».¹² И в этом творчестве-самопознании Коневского, жившего идейно-художественной проблематикой европейского и русского декаданса, характер фольклоризма свидетельствовал о большем, нежели о степени внимания поэта к народной поэзии. У Коневского, обращенного главным образом к сфере духовных, а не чувственных связей личности с природой и вселенной, поэтическое пространство мало заселено. Тем заметней в нем образы языческого пандемониума: лесовик, кащей, оборотни, ведуньи. Они, однако, существуют вне фольклорной сюжетики, являясь изначальными духами природы согласно мистической натурфилософии поэта-«всебожника». Рассудочный «анимизм», а не отзвук живых народно-поэтических представ-

¹² Брюсов В. Мудрое дитя. — В кн.: Коневской Ив. [Ореус И. И.]. Стихи и проза. М., 1904, с. XIII.

лений, слышен в словах: «Вполне, значит, допустимо существование дриад, русалок, nereид, водяных, леших, домовых, гномов...»¹³ Показательно это принципиально эклектическое соединение в одном ряду образов античной, западноевропейской и славянской мифологии.

Не поиски традиций фольклоризма привлекли внимание Коневского к А. Кольцову, которое обнаруживается в ряде эпитафий, в тематике и метрике отдельных стихотворений, а религиозно-философская лирика народного певца. Коневской говорил о ней и в статье «Мистическое чувство в русской лирике». Аналогичный философско-иллюстративный характер имело его обращение к былинной теме старших богатырей («О Святогоре», «Волх»). Вообще фольклорные поэтизмы у Коневского нечасты («косяцато окно», «Лада и сестра», которая сравнивается со «свеченькой») и не сказываются заметным образом даже на стилиевой окраске произведений. В принципе пантеистическое восприятие мира могло способствовать сближению Коневского с народно-поэтическим творчеством, но аристократический индивидуализм приводил его к элитарным теориям культуры. Пересматривая добытую русской литературой священную формулу отношений между поэтом и народом, Коневской по-нищенски замечал: «Народ величина количественная, механическое сцепление частиц». И потому считал, что «не может быть, конечно, речи ни о какой общей душе народа».¹⁴ Особые претензии были у него к «русскому славянству», которое якобы — тут он мог опереться на многие имена — предается чужой жизни и забывает о собственной. «... Оттого, — заключал Коневской, — ему не дают себя знать тайны этой жизни». По прогнозу поэта, у русских, лишенных национальной индивидуальности, «и речь, и еще скорее — телесное обличье затеряются и затонут в водовороте земных природ, народов и культур».¹⁵ Хотя Коневской признавал язык единственной ценностью из всех народных атрибутов, но видел в нем «только сырой словесный запас или материал его».¹⁶ Недооценка Коневским русского языка и фольклора была прямым следствием его элитарной позиции и западнической культурной ориентации.

Коневской воспринял аристократическую теорию происхождения фольклора. Единицы — прорицатели, вещуны и чародеи, считал он, «изобрели слова, песни, сказки, вымыслы мифов и поверий».¹⁷ Народная же масса усваивает фольклор механически. Искажению подверглось, по мысли Коневского, самое назначение фольклора, его живое слово, утратившее магическую силу. В «Стансах личности» он, сетуя, писал:

Ужели ж нет певцов деянья?
Есть хор сказителей простых,
Что отлучили излиянья
От дел и подвигов святых.

Внимая входившим в моду учениям о «тайных знаниях», Коневской предрекал появление особой породы людей, которые впитали «токи забытых веков и культур, тысячелетние волхования Индии, Египта, Ассирии-Вавилонии, бесстрашные откровения гностиков...»¹⁸ В его представлениях о духовных ценностях будущего человечества русская культура (язык, литература и фольклор) вообще отсутствовала.

¹³ Там же, с. 147.

¹⁴ Там же, с. 224.

¹⁵ Там же, с. 155, 159.

¹⁶ Там же, с. 156. Этот принцип отношения к языку был развит и реализован футуристами. Модернизм также явил отношение к классике и фольклору как к «сырью».

¹⁷ Там же, с. 224.

¹⁸ Там же, с. 173.

Другая тенденция с отчетливостью обнаружилась не только в творчестве, но и в жизненной позиции А. М. Добролюбова. В первой, весьма претенциозной, книге стихов «Natura naturans. Natura naturata» (1895) 19-летнего студента, увлеченного западноевропейским декадентством, было немного фольклорных элементов (сказочные образы, язык, метрика). Обычно они лишь орнаментировали стихотворение, подчас плохо уживаясь с приметамы стиля «модерн» («водяник» и «ненюфары»). Были, однако, и попытки создания стихотворений, целиком построенных на фольклоризированной тематике и образности. В них ощутимы формулы и интонации духовного стиха («Город и камень», «Молебное»), заговора («Бог Отец»), песни («Набегают сумраки...»). Но дальнейшее сближение Добролюбова с народной поэзией было вызвано не литературными причинами. Летом 1898 года он находился в Олонецкой губернии. Там, живя среди крестьян и собирая фольклор, он проникается сознанием несправедности «господской» и городской жизни, всего цивилизованного общества. В Брюсов, к которому Добролюбов заходил, бывая наездами в Москве, писал: «Живя там, он пользовался случаем и собирал народные песни, сказки, заговоры, причитания. Он знал их наизусть много-много, совсем неизвестных, никем не записанных».¹⁹ Добролюбов, в частности, записывал былины в исполнении сказителя Федора Конашкова. Фольклор для Добролюбова теперь — неиссякаемый кладезь религиозно-нравственных откровений и жизненных идеалов народа, подлинно великой поэзии. Он фольклоризирует свою устную и письменную речь, даже поведение и облик. Недавний экстравагантный европеизированный декадент предстал перед Брюсовым (июль 1898 года) «в крестьянском платье — сермяге, красной рубахе, в больших сапогах, с котомкой за плечами, с дубинкой в руках... Теперь он стал прост, теперь он умел говорить со всеми... только русским языком, русскими словами, зная множество областных выражений, умело пользуясь ими». Знание народной речи Брюсов обнаруживал и в новых стихах Добролюбова.²⁰

Отречение Добролюбова от литературного декадентства не завершилось полным с ним разрывом, так как находилось в зависимости от декадентского же богоборчества. В предисловии ко второй книге А. Добролюбова «Собрание стихов» (М., 1900) И. Коневской, в осведомленности которого сомневаться не приходится, объяснял перелом в позиции автора его вступлением на путь «тайновидения» и «тайнодействия».²¹ Брюсов тогда же записал в дневнике: «Ушел он проповедовать дьявола и свободу». Позднее, когда Добролюбов проникся религиозным самоотречением и создал собственную секту, он указывал, что его религиозные воззрения опираются не только на христианство, но и на буддизм, магометанство, иудаизм.²²

Вторая книга стихов Добролюбова примечательна его стремлениями преодолеть свою декадентскую элитарность и европеизм, приобщиться к истокам национальной культуры, освоить народно-поэтический язык и таким образом быть услышанным и понятым простым народом. Целью же книги были реализация романтической идеи религиозно-пророческого назначения поэта, культивировавшейся среди символистов. Фольклористическая установка Добролюбова сказывается в лексике, образности, в песенных интонациях («А и знаю я, братцы...»). Но эта установка не была сквозной для книги, так как в нее вошли стихи, написанные и до 1898 года. И хотя В. Брюсов в статье-предисловии

¹⁹ Брюсов В. Дневники: 1891—1910. М., 1927, с. 42.

²⁰ Там же, с. 41, 44.

²¹ Соблазны практического мистицизма все время сопутствовали декадансу (сектанство, оккультизм, штейнерианство и пр.).

²² См.: Добролюбов А. Из Книги Невидимой. М., 1905, с. 160.

«О русском стихосложении» не без основания говорил о попытке поэта освоить «народный способ складывать стихи», эти наблюдения окончательно подтвердились лишь с выходом третьего сборника стихов и прозы Добролюбова — «Из Книги Невидимой». Новые стихи поэта не сводились ни к одной из разновидностей стилизации, которая так занимала модернистов (за исключением достаточно искусственных стихов, сложенных былинным ладом). Добролюбов не довольствуется следованием демократической традиции фольклоризма (Кольцов, Некрасов) и ищет прямых соприкосновений с поэтикой фольклора, в том числе и современного. Но поэт не стремится ею овладеть (хотя умело пользуется такими жанрами духовного стиха, как молитва, псалом, «покаяние», песня) и подчинить «материал» своей системе. Он сам отдается, как стихии, народной поэзии и «простонародному» языку и так достигает непосредственности чувств, наивной простоты «примитива»:

Прощайте, птички, прощайте, травки,
Вас не видать уж долго мне.
Иду в глубокие темницы,
В молитвах буду и постах.

Добролюбов, как и его безымянные предшественники и современники, не заботился о проявлении своей индивидуальности в особенностях лирики и стихотворческого мастерства. Он принципиально обезличивается, сливая авторское «я» с типическим образом странника, взыскующего правды божией. И это, очевидно, не поэтическое перевоплощение, а перерождение, ибо не стало временной «ролью», а было принято как истина — навсегда.

Стихи «Из Книги Невидимой» складывались на большаках и тропах, под северным небом и в тюремных затворах и имели конкретный адресат — странническую и странноприимническую Русь. Но, издавая книгу, Добролюбов обращался к прежним своим читателям. И ввел в нее несколько поучающих рассуждений о языке и поэзии, о нравственной высоте «бедных и темных» людей русского Севера. Язык «всеми презираемых людей», утверждал он, «может высказать все так же и еще лучше, чем сухие слова „образованных“» («О языке без хитрых и ученых слов»).

А. М. Добролюбову оказалось не по плечу создать такую поэзию, которая, опираясь на художественное творчество народа, отвечала бы его коренным потребностям, выражала бы его чувства и чаянья. Лишь в считанных произведениях третьей книги поэт поднимается до чистого и проникновенного лиризма, эпической простоты. А в стихотворении «Я вернусь к вам, поля и дороги родные...» достигает «клюевской» силы.²³ В целом же творчество Добролюбова больше соотносилось со специфическим пластом народной стиховой культуры — с духовным, по преимуществу сектантским стихом, в котором лирическое начало выражало не столько личные, сколько общинно-религиозные настроения и чувства. Чуждаясь «искусства», он культивировал опрошенный, малоорганизованный стих («Прошли, прошли твои печали...»), стараясь выпасть из традиций книжной поэзии. В какой-то мере ему удалось как поэту уйти за границу литературы, заговорить крестьянским любительским стихом. Но он ушел из литературы и самым прямым образом — перестав печататься.

Небогатому поэтическому наследию А. Добролюбова нельзя, однако, отказать в историко-литературной значимости. В то время как символы еще пребывали в состоянии «предчувствий и предвестий», он на виду у всей литературной России поднял, по выражению А. Блока, детски слабыми руками «стебель вселенского дела». Отряхая прах бур-

²³ Известно, что Н. Клюев высоко ценил личность и творчество А. Добролюбова.

жуазной городской цивилизации с ее искусством, техникой, церковью и социальной несправедливостью, он воспевал добродетельную аскетическую трудовую жизнь в согласии с природой, призывал к полному единению с народом. Ни сам уход в народ, ни общие идеи, воодушевлявшие Добролюбова, не были большой редкостью. Но своим переходом от западнического индивидуалистического декадентства к братству неимущих, от элитарной поэзии к народной он как бы заранее обозначил тот путь, «открытый взорам», на который после революции 1905—1907 годов будут выходить отдельные художники-модернисты.

* * *

Пример с Ив. Коневским заставляет предположить, что ряд исходных установок символизма находился в противоречии с коренными особенностями народно-поэтического творчества. Показательна в этом вопросе позиция таких «властителей дум», как Ф. Ницше и Вл. Соловьев, чей авторитет среди символистов был очень высок. Ницше пренебрежительно оценивал творческие способности трудовых масс. Вл. Соловьев отрицал самобытное развитие культуры славян, был нелестного мнения о русском народном искусстве,²⁴ за что критиковался В. Стасовым.

Единству добра и красоты, четкому разграничению добра и зла — этим неотъемлемым свойствам фольклора — декадентство, которое вошло в состав всех течений модернизма (в качестве их «подполья» и в образе их вульгаризированных вариаций), объективно противопоставило не только отделение этики от эстетики, но и низведение первой до уровня «индивидуальной нравственности», принципиально не отличимой от аморализма. Этическому релятивизму в поэзии часто сопутствовало воспевание злого, извращенного, уродливого. Сама атмосфера коллективности народно-поэтического творчества с его безусловным приматом общего над частным не могла притягивать к себе художника-индивидуалиста, культивировавшего свои субъективные ощущения, озабоченного самовыражением, творящего для избранных. А. Блок весной 1905 года писал о господствовавших в символистской поэзии настроениях: «Никто уж не станет подражать народной поэзии... Мы сознали, что „род“ не властен и наступило раздолье „вида“ и „индивида“».²⁵

Эзотеризм символистской поэзии, ее обращенность к посвященным, ее духовный аристократизм поддерживался ее антигуманистическими и антиобщественными настроениями. Фольклор не мог стать надежным источником вдохновения для тех поэтов, которые находились в плену декадентского пессимизма, чувства одиночества, в разобщенности с миром и славословили смерть. А устремленность символизма, отворачивавшегося от земного мира как от грубого и ложного, к спиритуализму в искусстве входила в противоречие с материально-чувственной основой народного творчества. Если отталкивание от бескрылого реализма и от натурализма 1880—1890-х годов вызывало у символистов антипатию к «этнографическому» фольклоризму, то война их с «бытом» («быт — могильщик духа») вообще затрудняла им подступы к фольклору. Последний не существует вне быта, который является национально (этнически) определенным модусом народного культурно-исторического существования. Осложняли отношения русского символизма с национальной культурой и западно-европейские «гены».

²⁴ См.: Соловьев Вл. Россия и Европа. — Вестник Европы, 1888, № 2, с. 742—761.

²⁵ Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1962, т. 5, с. 8.

Названные особенности символизма и факторы, действовавшие в нем, не были постоянными и неизменными,²⁶ как и противоположные им, которые приближали символизм к фольклору.

Обострившаяся у символистов значимость всех идейно-эстетических категорий и элементов поэтического текста заставляет отнестись с большой осторожностью к распространенному тезису о том, что сам по себе фольклоризм еще ни о чем не говорит. У поэтов-символистов нейтральных, «неангажированных» фольклористических элементов встречается мало. В принципе естественно наличествуя в сознании любого русского по культуре поэта, они, хотя и не всегда легко отделимые от функционально акцентированных поэтизмов, были обычнее на ранней стадии символизма. Позднее они чаще обнаруживаются в произведениях более слабых и периферийных, у эклектиков и эпигонов. Так, С. Соловьев включил в первую книгу стихов «Цветы и ладан» (1907) четыре «песни». Эти упражнения в «народном жанре» с эпиграфами из Кюльцова и Некрасова выглядели чужеродными среди мистико-символистских стихов. В отрицательной рецензии на книгу «Цветы и ладан» А. Блок упомянул о «песнях» как о «возмутительных почти сплошь». Разумеется, у более одаренных поэтов нейтральные поэтизмы не производили впечатления неуместных.

Первая общезначимая для декадентско-символистской поэзии внутрилитературная традиция фольклоризма была унаследована ею от романтизма (и предромантизма). Традиция эта и в дальнейшем питала и освящала интерес символистов к народной демонологии и фантастике, к религиозно-мистическим мотивам в фольклоре, к иррациональному и фаталистическому в нем. С той же традицией соотносились в их творчестве сближение славянского пантеона с античным,²⁷ обращение к языческой старине, архаике и противопоставление ее стихийно-природной цельности разобщению современной жизни. К романтизму восходило так называемое поэтическое «славянофильство» К. Бальмонта, Вяч. Иванова, С. Городецкого, пытавшихся прозреть в фольклоре и языке особенности праславянской поэтики, уловить ее дух.

Лишь осознавая необходимость быть русской поэзией, символизм начал создавать свою, национальную, в значительной мере мистифицированную, генеалогию и устанавливая избирательную преемственность по линии «мистицизма», «символичности» и «музыкальности». Поэтому мощная традиция фольклоризма, существовавшая в русской поэзии XIX века, его мало интересовала.

Шеллинговская «философия тождества», стимулировавшая романтиков осваивать народную поэзию, была вновь воспринята символистами, и в сплаве с иными идеями (Р. Вагнера, Вл. Соловьева и др.) оказалась в основе их концепции будущего «всемирного» искусства. Показательно также, что романтическая фольклористика (А. Н. Афанасьев) оставалась для символистов высокоавторитетной.

И все же заметное внимание к русскому фольклору символистская поэзия стала проявлять хотя и закономерно, но сначала мало заботясь о предварительном установлении идейно-эстетических общностей и родства, — скорее, как к «теме», к очередному пласту художественной культуры, подлежащей освоению наряду с другими культурами. Экстенсивный характер творческого охвата мира символистами (ими осознанный) побуждал их к заселению все новых и новых поэтических земель и мате-

²⁶ Символизм в процессе своего существования постоянно находился и в становлении, и в кризисе и не знал, как и отдельные течения модернизма, своего «классицизма». Хотя усилий в этом направлении было сделано немало.

²⁷ Ср. славянский облик Пана в известной картине Врубеля. Вяч. Иванов утверждал, что Дионис — «фракийский бог Забалканья», «наш варварский, наш славянский бог» (*Иванов Вяч. По звездам*. СПб., 1909, с. 234).

риков, к исторической и географической экзотике. «Все напевы» привлекали не одного В. Брюсова. А. Блок в «Розе и Кресте» использовал французский фольклор. К. Бальмонт как переводчик и поэт увлекался испанским, грузинским, малайским, центральноамериканским и славянским фольклором. Эта особенность была присуща символизму в целом.

Символисты ощущали себя последними посетителями утонченной цивилизации, без особого страха и любопытства ждущими прихода варваров, современными александрийцами. «Мы близки к их эпохе...» — безрадостно отмечал А. Блок в 1905 году, а М. Кузмин, словно иллюстрируя его слова, в «Александрийских песнях» совместил мир современной утонченной души с лирическими переживаниями персонажей далекого прошлого. Среди черт «александрийства» у символистов существенно отметить их влечение к разным культурам, культам и мифологиям, принявшее кабинетно-коллекционерский характер, эстетический эклектизм и пассаизм, выступавший в облике традиционализма. Уходя от археологического и этнографического натурализма, от составления «гербария веков», поэты и художники настойчиво занимались решением стилизационных задач. Если внешний, формотворческий подход приводил к стилизаторству, то сущностный — к овладению и «мышлению стилями» (термин Л. Гинзбург). Начатый символизмом культур-карнавал всех времен и народов отвечал потребностям буржуазного эстетического «туризма», но для символистов он таил в себе и сокровенный — жизнестроительский и теургический — смысл, имел сверхзадачей культурно-религиозный синтез, завещанный Вл. Соловьевым. Поэтому символисты теоретически отдавали предпочтение так называемым «органическим» и цельным культурам и эпохам, ценили «младенческую» стадию культур и ее проявления в фольклоре, подготовив во многом идеализацию «примитива».

* * *

Вторичный характер символистской поэзии, ощущавшей свою отвлеченность порой как «проклятие», обуславливал обычно книжное восприятие русского народно-поэтического творчества, а связи с ним — по типу литературных. При таких первичных данных, не исключавших, правда, возможности сильных индивидуальных притяжений к родному фольклору, его значение для символистской поэзии могло бы оставаться довольно скромным. Лишь первая русская революция, всколыхнувшая многомиллионные народные массы, заставила символистов по-новому взглянуть на проблему назначения поэта, задуматься о его связях с народом, с Родиной. Стало утверждаться принципиально иное отношение к русскому фольклору как к духовному сокровищу неизмеримой ценности и насущной важности. В разработку теоретической стороны проблемы серьезный вклад был сделан Вячеславом Ивановым. В статьях 1904—1906 годов он развернул программу преодоления декадентского индивидуализма и приобщения к мифологическому народно-поэтическому сознанию, на почве которого должно было осуществляться перерастание символизма во всенародное искусство. Эти идеи Вяч. Иванова увлекали прежде всего тех поэтов, кто был открыт воздействию революции, кто искал путей к народу (А. Блок, С. Городецкий, Г. Чулков, В. Хлебников). А. Блок в статье «Творчество Вячеслава Иванова» (1905), развивая его положения, писал: «Так искупается отчуждение поэта от народной стихии: страдательный путь символизма есть „погружение в стихию фольклора“. . . „Поэт“ становится народным, „чернь“ — народом при свете всеобщего мифа».²⁸

²⁸ Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т., т. 5, с. 10.

Вяч. Иванов не призывал к использованию тем и сюжетов фольклора — он делал упор на «фольклоризме» сознания в соответствии с символистскими чаяниями религиозного строительства. Переложения и переделки (Бальмонт, Городецкий) даже осуждались символистской критикой. Вяч. Иванову удалось в теории наметить, а частью и обосновать пути приобщения символизма к народной поэзии, указать на возможность спасительного прорыва из уединенной лирики к народной стихии. Далеко не все поэты-символисты этой возможностью воспользовались (в том числе и сам Вяч. Иванов), а предпринимавшим этот прорыв зачастую не хватало последовательности и понимания насущных потребностей современной духовной жизни народа. Но своеобразная демократизация символистской поэзии началась, и фольклоризм стал характерной приметой этого процесса. У поэтов же, им не захваченных, обращения к фольклору наблюдались значительно реже и не носили принципиального характера (Ю. Верховский, Б. Садовской, Эллис).

Следует заметить, что ничего собственно символистского в проводимом Вяч. Ивановым уподоблении поэзии мифотворчеству, в признании глубинной связи «слово—символ—миф» не было. В начале XX века теория мифа и проблема первобытного сознания уже широко разрабатывались зарубежными и отечественными учеными. Вяч. Иванов в самом общем виде контаминировал гипотезу о дологическом характере магического мышления с положениями об однотипности первобытного сознания современному. Но, признавая за последним способность погружаться в сферу иррационального, припадать к «темным корням бытия», постигать смысл древних мифов и создавать новые мифы, он использовал упомянутые и иные научные идеи для укрепления теоретических основ и идейно-эстетической программы символизма. Фракция символизма расколотась в своих устремлениях (неохристианство Д. Мережковского, мистическое нетерпение «аргонавтов» во главе с А. Белым, литературное зодчество В. Брюсова), и Вяч. Иванов пытался придать им новое единство. В его реакционно-утопической программе религиозно-общественного строительства искусству отводилась главенствующая роль. То искусство, в которое должен перерасти символизм, представлялось Вяч. Иванову фольклорообразным: всенародным, коллективным, синтетическим («хоровод муз»), выражающим духовное творчество народа, неразрывно соединенным с жизнью — т. е. искусством и неискусством. Таковым виделся ему прежде всего театр, который с воскрешением коллективного сотворчества вернет себе былые религиозно-общественные функции и станет мощной силой жизнестроения. Такие же свойства приобретет и поэзия. Нельзя сказать, что Вяч. Иванов очень уповал на «хоровые» жанры (дифирамб, гимническая поэзия, песня и др.). Он преследовал более масштабные задачи — увлечь самоистощавшуюся индивидуалистическую лирику на путь преображения. Поэт должен стать голосом народной души, так как народ — богоносная стихия, в которой осуществляется телеология мирового процесса. Прислушиваясь к собственному чувству «коллективного бессознательного», поэт-интуит «тропую символа» выходит к мифу, проникает в народное сознание. Преодоление индивидуализма, считал Вяч. Иванов, уже началось: «Символ был тем началом, которое разложило индивидуализм, оставив ему единственную законную его область — самовластие дерзаний».²⁹ Поэтому, учил Вяч. Иванов, надлежит разорвать круг индивидуального опыта и обрести медиумические по отношению к народу свойства. Однако лишь с появлением поэтов-пророков, духовных наставников народа, мистагогов и мифургов, «страна покроется оркестрами и фимелами».³⁰ Вяч. Иванов напоминал об истории

²⁹ *Иванов Вяч. Указ. соч., с. 242.*

³⁰ Там же, с. 246.

ческом опыте организованного «жреческого» мифотворчества, и его самого такое мифотворчество привлекало, безусловно, больше, нежели народно-поэтическое. Об этом свидетельствует его поэзия.

При всем том у Вяч. Иванова фольклорное (в его понимании) отношение к миру представляло актуальной мировоззренческой и гносеологической проблемой, обрело методологическую значимость общекультурного масштаба, поскольку признавалось присущим народному сознанию. Теоретический разворот символизма к мифопоэтическому народному сознанию, проводившийся Вяч. Ивановым и поддержанный творческой практикой (А. Блок, С. Городецкий, А. Ремизов и др.), имел серьезные последствия для всей модернистской поэзии, а опосредованно — и за ее пределами.³¹ Его статьи стимулировали фольклористические искания символистской поэзии, ее порывы от субъективистской лирики перейти к эпичности и отвечали ее устремлениям периода первой русской революции. В «Золотом руне» в начале 1908 года с некоторым запозданием сообщалось о подымающейся в поэзии «волне романтизма»: «Зовите его варварским началом, народной стихией, дионисийством, или музыкальным началом, или творчеством».³²

Достичь единства в стане символистов Вяч. Иванов, однако, не смог. По мнению В. Брюсова, «именно вопрос об индивидуализме и был той точкой, с которой началось расхождение между членами прежде „единой“ школы».³³ Причин расхождения, очевидно, было больше. В частности, с выходом сборника статей Вяч. Иванова «По звездам» (1909), утвердившим единство его эстетической и религиозно-общественной программы, число временных соратников и союзников поэта стало убывать. Не на последнем месте тут могли оказаться и расхождения в вопросах религии.

Религиозные проблемы и распри модернизма сыграли существенную роль в его судьбах. Литературно и эстетически значимые религиозные искания и позиции модернистов во многом определяли их подход к фольклору. Даже за богоборческими мотивами в их поэзии обычно стоял вовсе не атеизм, а «всебожие», «мистический анархизм», «соборный индивидуализм», сатанизм, эклектические осколки иных религий, ересей, языческих культов, входящих в амальгаму различных «тайных знаний» — от гностиков и кабалистики до современного им оккультизма и спиритизма, от демономаний до штейнерианства и других ветвей антропософии. Тут, разумеется, не обошлось и без игры, и мифологем сугубо поэтических, но в общем процесс богостроительства и много «религиозного творчества» символизма обнаруживал (за некоторыми исключениями) вполне серьезную и конкретную направленность — антихристианскую, по преимуществу антиправославную. Религиозная сторона подобного отношения к русскому фольклору с достаточной ясностью обнаруживается в высказываниях Е. В. Аничкова — известного ученого-фольклориста, который активно выступал в прессе как пропагандист и толкователь историко-культурного значения «нового искусства». Только «искусство» и «красота», подчеркивал он, побеждают аскетизм средневековья, христианского сознания. Но главный, вполне современный противник Аничковым тоже был назван — это прогрессивная публицистика, «сыгравшая по отношению к искусству ту же роль, что сыграл христианский аскетизм по отношению к христианскому художеству...»³⁴ Более того, Аничков объяв-

³¹ Пример такого воздействия — сборник А. Н. Толстого «За синими реками» (1908). «Это результат моего первого знакомства с русским фольклором, русским народным творчеством, — вспоминал писатель. — В этом мне помогли А. Ремизов, М. Волошин, Вячеслав Иванов» (*Толстой А. Н. Собр. соч.*: В 10-ти т. М., 1982, т. 1, с. 43).

³² Аничков Е. Последние побеги русской поэзии, с. 45.

³³ Брюсов В. Торжество победителей. — *Весь*, 1907, № 9, с. 56.

³⁴ Аничков Е. Последние побеги русской поэзии, с. 47.

ляет подобное «аскетическое» отношение к «красоте» не только свойственным «левому лагерю», но и характерно русским (со ссылками на Л. Толстого и Ф. Достоевского).³⁵ Признавая народную словесность глубоко религиозной, Е. Аничков заявлял в солидном научном труде: «Спасти народное искусство можно только обновивши его религиозно-бытовой уклад».³⁶ За этой прогрессивно звучавшей фразой стояла воскрешенная Ф. Ницше и вышедшая на поверхность в период реакции традиция критики христианства с позиций антигуманистических, антипросветительских. В таком отрицании христианства оставалась связь с «чернокнижием», мистикой, демонологией.³⁷ Эксплуатация модернизмом соответствующих пластов фольклора, вызывавшаяся целым рядом природно-природных, но внутренне связанных между собой причин, была специфической особенностью символистской поэзии.

При всей значимости для символизма религиозной проблематики (как для поэтов, готовых подчинить свое творчество целям религиозного строительства, так и для сторонников «свободного» искусства) она в исторической ретроспективе обнаруживает свою зависимость от такой коренной проблемы русской литературы (и эстетики), как проблема народности. Питаемая социальными конфликтами эпохи, всем ходом текущей российской истории и вошедшая в плоть русской литературы XIX века, проблема народности в одном из своих аспектов выступала как проблема фольклоризма.

Существует живучее представление, что «символистское понимание народности... было скорее своеобразным „неославянофильством“».³⁸ Но это положение, как бы укореняющее символизм в русской культуре, является метафорой и едва ли может быть доказано. В символизме не обнаруживается серьезных идейно-эстетических связей и соответствий со славянофильством ни в исторической концепции прошлого и будущего России и Запада, ни в вопросе национальной и государственной самобытности, занимавшем некоторых символистов лишь временами, главным образом на излете символизма (1914—1917), ни в оценке значения православия для народа, ни в воззрениях на литературу и фольклор. Жизнь народа и народное отношение к жизни не являлись основным предметом творчества символистов. Поэту вменялось быть не «эхом» и не памятью народа, а его «органом воспоминания» — «через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности».³⁹ Такой «анамнезис» уводил к донациональным общностям, к абстракциям древних общечеловеческих (и дологических) категорий. При этом выявлялась противоречивость и ограниченность призывов к единению с народом через народно-поэтическое сознание, поскольку конкретным носителем последнего назывался сам поэт — «жрец», «пророк», «мифотворец».

Символисты высказывали порой верные суждения о своих слабостях. «Ударяясь в космополитизм, — писал А. Белый в 1909 году, — мы подкапываемся под самое содержание души народной, т. е. под собственную культуру...»⁴⁰ Мистифицированное и суженное представление о народности, бытовавшее среди символистов,⁴¹ обедняло их общение с фольк-

³⁵ См. там же.

³⁶ Аничков Е. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. СПб., 1905, т. 2, с. 318.

³⁷ Ф. Ницше во всем этом не был «грешен», но выделял в фольклоре поэзию заговоров и заклинаний. Им даже написана музыка к стихотворению А. С. Пушкина «Заклинание».

³⁸ Азадовский М. К. История русской фольклористики. М., 1963, т. 2, с. 312.

³⁹ Иванов Вяч. Указ. соч., с. 40.

⁴⁰ Белый А. Штемцелеванная калоша. — Вesy, 1909, № 9, с. 74.

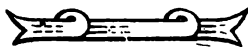
⁴¹ См., например, «формулу» А. Белого: «Мы религиозны, если народны, и народны, если религиозны» (Белый А. Луг зеленый. М., 1910, с. 64).

лором и с его носителем и творцом — народом. Блок догадывался: «Народ собирает по капле жизненные соки для того, чтобы произвести из среды своей всякого, даже некрушного писателя».⁴² В 1909 году он точно ощутил: «У современных художников... надежда на благословение души народной робка только потому, что они бесконечно удалены от нее».⁴³ Лишь отдельные, наиболее талантливые представители символизма (и модернизма вообще), для которых кастовые нравственно-эстетические концепции были тесными и которые ломали их, прорываясь к народной жизни и социальной правде века, могли подойти к правильному восприятию народной художественной культуры, и фольклор сам становился мощной силой, способствовавшей отходу от элитарности и индивидуализма.

Актуализация гносеологической значимости фольклора как формы народного сознания, предпринятая символистами, была продолжена поэтами из народа, которые сами обладали этим сознанием. Сочетая традиции книжной культуры с органическим ощущением живого народного слова и острым переживанием национального бытия, идеалов и чаяний трудовых масс, они — в лице Есенина прежде всего — вернули русскую поэзию ее подлинному творцу и хранителю — народу.

⁴² Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т., т. 5, с. 246.

⁴³ Там же, с. 371.



В МЫСЛИ О РОССИИ

(К ИСТОКАМ ФИЛОСОФСКО-ИСТОРИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ
ТВОРЧЕСТВА АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА)

Двадцатые годы в истории русской литературы занимают особое место. Революционная эпоха характеризовалась мощным политическим самосознанием, социальным «деянием» народа и новым качеством философской мысли. Философской ситуации предреволюционной России было свойственно, как отмечал В. И. Ленин, то, что «основные теоретические, и в том числе философские, вопросы для всякого *живого* направления выдвигаются на одно из первых мест».¹ Мощно корректируя эту ситуацию, революционная практика обновления действительности по-новому актуализировала вопросы философского постижения бытия в его диалектике прошлого, настоящего и будущего. В известной дискуссии 1924 года о путях развития прозы В. Лидин жестко провел соединительную нить между вопросами революции, культуры и философии: «Шведский писатель спросил меня: — Почему русские писатели так много говорят о политике и так мало о чистом искусстве. Я ответил ему: — Русские писатели пережили величайшую революцию и говорить об искусстве они могут только в связи с Россией и русской общественностью».²

Поставленные в работах В. И. Ленина 10—20-х годов проблемы органической взаимообусловленности культурных традиций и преимуществ нового рождающегося социалистического общества станут генеральными в целом для XX века. В величайшее дело культурного строительства советская литература 20-х годов внесла пафос небывалых отношений искусства и жизни, читателя и писателя, открытых революцией. Революционная эпоха нуждалась в больших художниках: мыслителях по характеру, по многосторонности и глубине проникновения в прошлое, настоящее и будущее России. Постигание «идеи развития» (В. И. Ленин), гениально воплощенной в самой истории, обрело новаторское художественное решение в творчестве писателей, для которых диалог с русской классической литературой был не просто локальным художественным приемом. Именно содержательным отношением к традиции родственны такие писатели, как Шолохов, Леонов, Горький, Федин, Платонов, Зощенко, и это «родственность» не просто по ряду признаков, а в силу единства генезиса. Аккумулируя противоречивый опыт философско-эстетической мысли XIX века и предреволюционного времени, их творчество исторически закономерно выявляло открытые началом XX века актуальные вопросы философского содержания, сложность исторического бытия и опыта России. Это «общее» обнаруживает себя в глубоко индивидуальных поисках, делая «особенное», «отличное» необходимым компонентом «целого» — литературы социалистического реализма. В диалектике «общего» и «индивидуального», «всеобщего» и «особенного» на новом историческом этапе происходил сложный процесс реализации тех тенденций

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 128.

² Писатели об искусстве и о себе: (Дискуссия о путях развития прозы). М.; Л., 1924, с. 52.

развития истории и культуры, которые должны были быть воплощены в действительность.

В общий контекст поисков литературы 20-х годов Андрей Платонов вписывается напряженностью раздумий о прошлом, настоящем и будущем России, поиском новых отношений культуры и человеческой личности. Индивидуальное в «слове» Платонова, в характере «сокровенного человека», открытого писателем в прозе 20-х годов, выявляет себя наряду с другими художественными системами прежде всего на пути осмысления революции в истории национальной жизни и в целом XX века. Именно в силу особенностей платоновской мысли наиболее трудным предстает изучение традиций в творчестве писателя, истоков и механизма образования платоновского «слова» (проблема актуальная и в то же время «наиболее труднодоступная» в изучении литературы соцреализма), «постижение той стадии осуществления преемственности связей, где традиционное, встречаясь с новым материалом искусства, начинает терять присущие ему черты, давая жизнь новому».³

Несмотря на то что в последнее время творчество Платонова изучается достаточно активно, именно вопросы специфики художественного метода писателя остаются во многом не проясненными. Это оставляет наследие Платонова не только открытым для пристального изучения теоретико-методологических вопросов истории советской литературы, но и проблемой общественно актуальной. В современной литературе о Платонове существуют взаимоисключающие определения как существа платоновской мысли о мире, так и стилиобразующих факторов его прозы, имеющих глубоко содержательное значение. Так, например, размышления о красноармейцах из «Сокровенного человека» Ю. Андреев рассматривает как «философское кредо» Платонова, объявляя писателя певцом массовой, «роевой» стихии.⁴ Г. Белая, анализируя «Елифанские шлюзы», позицию автора видит в логике «естественного, здравого смысла».⁵ Ныне утвердилась концепция двух тенденций в творчестве писателя — мыслительной и художественной — как тенденций, имеющих разные гносеологические корни: художественное творчество раннего Платонова — это непосредственное реалистическое отражение жизни; умозрительные концепции — дань пролеткультовским построениям. «Одну из них (устойчивых черт эстетики писателя, — Л. И.) условно обозначим пролеткультовской. С пролеткультовской поэзией платоновское творчество сближает гиперболизм, космическая постановка проблемы преобразования мира и человека... Противоположной стороной поворачивают Платонова к читателю его статьи по мелиорации... заземленная натуралистически-бытовая проза — свидетельство житейских наблюдений».⁶ «В творчестве Андрея Платонова начала 20-х годов столкнулись два противоборствующих начала. В рассказах „Волчек“, „Чульдик и Епишка“ и некоторых других Платонов с натуралистическими подробностями показал страшный и засасывающий вечный быт... Другое начало представляла его публицистика и научная фантастика».⁷ В книге В. Васильева — наиболее значительной за последние годы работе о творчестве Платонова — гипотеза «Платонов против Платонова» (название третьей главы книги) обретает более диалектическое решение: «Творчество раннего Платонова, испол-

³ Грознова Н. А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. Л., 1982, с. 293.

⁴ Андреев Ю. Революция и литература. М., 1975, с. 322.

⁵ Белая Г. А. Закономерности стиливого развития советской прозы двадцатых годов. М., 1977, с. 203.

⁶ Иванова Л. А. Личность и действительность в творчестве Платонова: Автореф. канд. дис. Воронеж, 1973, с. 6—7 (курсив мой, — Н. К.).

⁷ Полтавцева Н. Г. Критика мифологического сознания в творчестве Андрея Платонова. [Ростов н/Д.], 1977, с. 5.

ненное резких полярностей в идеях и стилистике, предопределило А. Платонова зрелого, который не оставил впоследствии без внимания ни одного из этих противоречий». ⁸ Однако и В. Васильев содержание «умозрительной» линии в творчестве Платонова связывает с Пролеткультом. Платонов и Пролеткульт — проблема более сложная и противоречивая. Так, существенно корректирует эту проблему именно в содержательных аспектах факт сотрудничества писателя в 1919—1920 годах в издании «Жизнь и творчество русской молодежи»: основным пафосом этого издания была постановка проблем личностного сознания и бытия. Вне изучения логики мышления писателя — а именно таков путь диалектико-материалистического, гносеологического анализа любого явления знания — сопоставление «результатов» мысли Платонова и Пролеткульта, методика «накладки» одного явления на другое не только не проясняют противоречий в поисках писателя, но и во многом лишают способности понять этот тип художественного мышления достаточно адекватно и исторически.

«Умозрительные» построения участвовали в начале века и в литературе 20-х годов в эпохальной картине мира у многих писателей, не только не покрываясь пролеткультовскими, но и резко отличаясь от них. Здесь мы имеем легко поддающуюся констатации, но очень трудно — анализу диалектику соотношения «всеобщего» и «различного», где «однородные явления отнюдь не непременно обладают „фамильным сходством“ как единственным основанием для зачисления в один род. *Всеобщее*... может выражаться... и в виде различий, даже противоположностей, делающих особенные явления дополняющими друг друга компонентами целого, которого вполне реального „ансамбля“... а не аморфного множества единиц, зачисленных сюда на основании более или менее случайного признака».⁹

Одной из характерных черт Платонова начала 20-х годов была параллельность становления мысли о мире и постижения логики художественного творчества: здесь прямые философские декларации, натуралистические картины, условные умозрительные сюжеты создаются одновременно и постоянно перемежаются. В пространстве платоновской мысли они были тесно связаны и взаимообусловлены. Так, одной из стабильных ситуаций в рассказах раннего Платонова (и одним из постоянных мотивов — в стихах) являются размышления человека о мироздании: «Сколь разумно бытие? — спросил сам у себя единожды Савва Агапчиков, и задумался... — Сколь разумно бытие? Бросил пахать Савва: не велик дар — хлеб, когда душа сохлась. Залез в лебеду и в последний раз задумался: откуда все?»¹⁰ «Уходят века чередой, || А нам и травы не понять».¹¹ Платонов пытается в пространстве своих поисков закрепить содержательный характер этих ситуаций и героев: авторами рассказов являются люди, задумавшиеся над смыслом мироздания (под рассказом «Тюбень, Витютень и Протегален» (1922) стоит подпись Елп. Баклажанова, героя рассказа «Приключения Баклажанова» (1922), рассказ «Немые тайны морских глубин» подписан именем Иоганна Пупкова). На уровне открытого авторского слова (в статьях) Платонов выводит проблематику познания к постановке вечных вопросов смысла жизни и его обретения человеком как социально значимых: «В позолоте и роскоши утопают каменные храмы среди голого нищего русского народа. Одуманный, он спит в невежестве. И стыд горит в сердцах его лучших сы-

⁸ Васильев В. Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. М., 1982, с. 46.

⁹ Ильенков Э. В. Диалектическая логика: Очерки истории и теории. М., 1974, с. 256.

¹⁰ Наша газета, 1923, 12 авг.

¹¹ Платонов А. Голубая глубина: Книга стихов. Краснодар, [1922], с. 90.

новой. Стыд и господство мертвого над живым, прошлого над будущим».¹² Позднее, в повести 30-х годов, Платонов развернет эту исходную стабильную ситуацию раннего творчества особенно многослойно: «Неужели и его народ джан ляжет вскоре где-нибудь вблизи и ветер подкроет его землей, а *память забудет*, потому что народ не успел ничего воздвигнуть из камня или железа (тема Петра-созидателя в это же время в статьях, — *Н. К.*), не выдумал *вечной* красоты (тема искусства, — *Н. К.*), — он лишь копал землю в каналах, но течение воды вновь их заносило... ил... *бесследно* покрывал их труд».¹³ Совпадению по содержанию целых повествовательных блоков в творчестве Платонова 20-х и 30—40-х годов — явление само по себе сложное, драматичное, но не случайное. Думается, дело здесь и не в некоей верности себе (без выяснения генезиса этого явления подобное утверждение приобретает антидиалектический смысл), и, в принципе, не в мифологическом характере сознания раннего Платонова, который акцентируется и в последних работах о творчестве писателя.¹⁴

В приведенных выше текстах Платонова, если анализировать их как философские системы, опровергается именно доминанта мифологического сознания — «нерасчлененность мышления». Платоновская постановка вечных проблем как социально актуальных генетически восходит к первому «моменту», «ступени» именно *личностного познания* действительности — «первому отрицанию», в содержании которого крайне обострен конфликт «я» и мира («субъективная тотальность» и «равнодушная» природа).

В этой связи вспомним, что, актуализируя проблемы гносеологии в целом для XX века, В. И. Ленин в «Философских тетрадах» отмечал, что в новое время наметились две равно негативные тенденции именно в решении «первого противоречия» сознания: «кантианство» с его неверием в возможность разума познать объективную истину (в современности «механизм») и вульгарный материализм, объявляющий первое противоречие неистинным.¹⁵ Генеральной для собственно философского мышления, где категории надо вывести (а не произвольно или механически взять), Ленин определял проблему «самого себя конструирующего пути»: ¹⁶ разрешение «первого противоречия» становится внутренним содержанием личностного познания бытия.¹⁷

Сила и напряженность творческого пути Платонова питалась именно открытием в реальной практике, истории и творчестве нравственно-психологического содержания философской проблематики личностного познания. Именно в приобщении к центральному узлу гносеологии XX века просматривается связь и одновременно принципиальное отличие Платонова от пролеткультовцев и «теории» А. Богданова. Траекту такой феномен гегелевской философии, как «разорванное сознание», всецело социологическими обстоятельствами ¹⁸ (у Богданова — «дробление человека»),

¹² Красная деревня, 1920, 11 июня.

¹³ Платонов А. Избр. произв.: В 2-х т. М., 1978, т. 1, с. 474 (курсив мой, — *Н. К.*). В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

¹⁴ «Андрей Платонов сам прошел ступень неподлинного, „мифологического“ объяснения мира и бытия человека». — Полтавцева Н. Г. Философская проза Андрея Платонова / Отв. ред. Г. А. Белая. Ростов н/Д., 1981, с. 28.

¹⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 160—161.

¹⁶ Там же, с. 80.

¹⁷ «Но ход познания приводит его к объективной истине». — Там же, с. 189. См. также особо отмеченное Лениным в «Науке логики» Гегеля: «...познание должно ходом *своего собственного движения* разрешить свою конечность и тем самым свое противоречие» (Гегель. Соч. М., 1939, т. 6, с. 250 (курсив мой, — *Н. К.*)).

¹⁸ См.: «...господство стихийности общественных отношений над личностью и ее судьбой» (Богданов А. О пролетарской культуре. 1904—1924. Л.; М., 1925, с. 91 (курсив мой, — *Н. К.*)).

Богданов доказывал неизбежность ухода из новой культуры (и литературы) вечных вопросов человеческого бытия: «К чему коллективисту пустая „сущность“ вещей... К чему неизменная „последняя причина“... „конечная цель“ жизни... Вечные вопросы отмирают, уходят в прошлое, освобождая место и силы для новых, трудных, но разрешимых вопросов... вопросов жизни, а не того, что вне жизни и над нею».¹⁹ Игнорирование проблематики классической литературы как иной по организационному типу — индивидуалистической,²⁰ конструирование сознания коллектива как принципиально не расчлененного массового сознания в художественной практике приводило порой художников Пролеткульта к упразднению самой проблемы личности во всей сложности ее связей с миром. «Что же касается результатов ее (прозы Пролеткульта, — Н. К.) эстетического освоения мира, то здесь, как правило, — отмечает Н. А. Грознова, — не обнаруживалось ни нового знания, ни высокой поэзии, поскольку в самом первоэлементе пролеткультовской образности не было исследовательского момента».²¹ Отличие Платонова «пролеткультовского» периода крылось в том, что у истоков «построений» и Платонова-художника, и Платонова-мыслителя стояло индивидуальное сознание личности, вышедшей на путь осознания себя в мире: «... самосознание, которому свойственно возмущение, отвергающее его отверженность».²² В статье 1920 года «Культура пролетариата» Платонов выдвигает проблему познания как одну из актуальных не только для человека, но и для существования мира: «... один ученый почти с уверенностью говорит, что сущность природы — электрическая энергия. Я совсем неученый человек, но тоже думал, как умел, над природой, и такие абсолютные выводы ненавидел всегда. Я знаю, как они легко даются; и еще знаю, как природа невообразимо сложна, и верхом на истину человеку еще рано садиться, он этого не заработал, а скупа природа на оплату, нет хозяина».²³ В самой логике развертывания мысли писателя нельзя не увидеть двух основ, между которыми мысль движется и не может их соединить. С одной стороны, принципиальная установка на познание мира как незаконченный процесс: «... верхом на истину человеку еще рано садиться». С другой — потребность универсального взгляда на мир и одновременно неудовлетворенность системами, претендующими на универсальное объяснение мира.²⁴

Интерес раннего Платонова не только к философской проблематике, но и к философским системам²⁵ закономерен. Общее направление движения мысли писателя к разрешению «первого противоречия» личностного познания выводило к диалогу с классическими философскими системами на уровне концептуальной идеи — основы «синтеза» «мира сознания» и «мира действительности». Так, элементы прямого переосмысления формулы категорического императива Канта у раннего Платонова — явление в контексте философской мысли XX века вторичного характера (через него прошли многие философы и художники 10—20-х годов). Значимость

¹⁹ Там же, с. 92.

²⁰ См. там же, с. 152—153.

²¹ Грознова Н. А. Ранняя советская проза. 1917—1925. Л., 1976, с. 71—72.

²² Гегель. Соч. М., 1959, т. 4, с. 279.

²³ Воронежская коммуна, 1920, 17 окт.

²⁴ В повести 30-х годов «Ювенильное море» Платонов обнажает нравственно-психологические последствия философии «мира — электрона», которую исповедует Умрищев, как философии «вседозволенности». — Архив М. А. Платоновой.

²⁵ Об интересе Платонова к классическим философским системам Канта, Гегеля, к восточной философии, философским построениям начала XX века (особенно «Философии общего дела» Н. Ф. Федорова) свидетельствовала М. А. Платонова, указания на философские тексты, реминисценции из них содержатся в неоконченной статье «О любви» и черновиках пьесы «14 красных избушек». — ЦГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 32, 90 (3).

здесь в точном выходе раннего Платонова к центру кантовских «Критик...», фокусирующих вечный в своей философской актуальности вопрос решения мышлением высших «синтетических» задач. В диалоге с кантовской идеей «регулятивного» принципа «идеального»²⁶ ранний Платонов строит целый философско-исторический блок, где «антиномиям» сознания дается перспектива разрешения в истории, практической деятельности человека, искусстве: «Разум наш, как безумие, страшен, // Регулятор мы ставим на полный ход»;²⁷ «Богомольцы со штыками // из России вышли к богу»;²⁸ «Материалистическое исследование подвигается к универсальному... и завоевывает ту же истину, которой не добился идеализм, только завоевывает ее наверняка и с другой стороны»;²⁹ «Это означает осуществление коммунизма в природе, в материи»;³⁰ «Искусство... развяжет этот мир... и превратит его в то, чем он сам хочет быть».³¹ И хотя можно отбросить эти метафизические сентенции писателя и противопоставить им реалистические, найденные у него же, но даже и при этом не разрешить тех глубоких противоречий, которыми оказалась поражена философская мысль раннего Платонова именно в направлении поиска выхода из первого противоречия познания. Платонов, строивший в это время вечный двигатель, сродни по своим истокам основному пафосу героев, которые предлагают направить силу человеческого гения не «на производство потомства», а «на изобретение, на создание в человеке способности улучшать то, что есть, или строить то, чего не было».³² В статьях, посвященных вопросам мелиорации и землепользования, проективная философская гипотеза укоренялась писателем как идеальная в отношении человека к природе, земле: «Земля должна быть цела и действительна».³³ Так реальным повседневным работам по строительству электростанций и мелиорации придавался высший смысл — одухотворение мира.

Здесь необходимо заметить следующее. Как отмечал Ф. Энгельс в работе «Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии», для философского мышления в его стремлении понять «мир как процесс» характерны два противоречия: с одной стороны, стремление к утверждению абсолютной истины, завершению философской системы; с другой — ее разрушение, «преходящий» характер именно «системы»: «... системы возникают из непреходящей потребности человеческого духа: потребности преодолеть все противоречия. Но если бы все противоречия были раз навсегда устранены, то мы пришли бы к так называемой истине, — всемирная история была бы закончена и в то же время должна была бы продолжаться, хотя ей уже ничего не оставалось бы делать... тут получается новое, неразрешимое противоречие».³⁴

Таким образом, нетрудно понять, где в философской гипотезе Платонова обнаруживаются драматические узлы. Признавшись однажды в невозможности, говоря словами героев Достоевского, «идею разрешить» («И никто не знает, где на небо мост»),³⁵ Платонов, «рабочий-философ», как называли его в Воронеже, все-таки вышел в раннем творчестве на один своеобразный художественный эксперимент. Естественный акт философского художественного мышления, через который писателю необходимо было пройти, требовал проверки практикой, художественной реал-

²⁶ См.: Кант Иммануил. Соч.: В 6-ти т. М., 1964, т. 3, с. 495—498.

²⁷ Платонов А. Голубая глубина, с. 6.

²⁸ Там же, с. 21.

²⁹ Воронежская коммуна, 1920, 17 окт.

³⁰ Там же, 1920, 28 дек.

³¹ Кузница, 1922, № 9, с. 29.

³² Платонов Андрей. Епифанские шлюзы. [М.], 1927, с. 236.

³³ Воронежская коммуна, 1924, 14 дек.

³⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 278.

³⁵ Платонов А. Голубая глубина, с. 52.

лизации умозрительно выстроенной гипотезы (земля—деяние—небо). По сути дела, перед Платоновым стояла, выражаясь языком современной философии, задача глобального моделирования — «опережающего отражения».³⁶

«Он подошел ко вселенной не как поэт и философ, а как рабочий»³⁷ — эта мысль станет структурообразующей в рассказах-фантазиях раннего Платонова («Сатана мысли», «Потомки солнца», «Ерик» и др.). Писатель не разрабатывает здесь индивидуальные характеры, это, скорее, характеры-концепции, характеры-обобщения. Так, герой рассказа «Сатана мысли», мальчик с задумавшимися глазами Вогулов; пережил страшную пору своего детства в слободе, где труд убивал человеческое в человеке. Вогулов — ученый эпохи революции — решил переделать вселенную. Платонов чисто умозрительно пытается в этих рассказах снять противостояние его «миссионеров» и остальных людей. Итак, весь мир включается в переделку вселенной, ибо все осознали страдательную основу бытия: «Мировым совещанием рабочих масс ему была поручена эта работа»; «... он эту универсальную и последнюю задачу человечества решил при помощи, конечно, всего человечества».³⁸ «Сатана мысли» идет все глубже в познании субстанции мира и ее переделке, не останавливаясь ни перед чем. Интонация этих рассказов очень жесткая: принимаю Голгофу, принимаю жертву, ибо не знаю других практических вариантов избавить мир от страдания: «Колелется и стучится вселенная в каземате, который есть она же сама».³⁹ Так художественная «проработка» программы переделки вселенной, где исходной у Платонова стояла идея одухотворения мира, в практическом варианте обнаружила конфликтность самой тщательно выверенной, казалось бы, программы: между мыслью о мире и самим миром, между самыми высокими идеями и реальной практикой зияет провал. «Скажите же, скажите всем, что люди очень ошибаются. Мир не совпадает с их знанием» — таково последнее послание героя фантастического рассказа Платонова «Лунная бомба» Крейцкопфа людям земли (I, 65).

К середине 20-х годов Платонов приходит к пониманию того, что и его исходные требования предельной духовности человека оказываются нереальными. Находясь в это время в Тамбове в качестве организатора мелиоративных работ, писатель крайне болезненно воспринимает явления бюрократизма: «Обстановка для работ кошмарная... Работать (по мелиорации) почти невозможно... Иногда мне кажется, что у меня нет общественного будущего, а есть будущее, ценное только для меня одного. И все же бессмысленно тяжело».⁴⁰

1926 год стал годом прихода Платонова к профессиональной литературной деятельности. Стремление понять движение действительности к будущему обозначилось в сознании писателя этого времени не только очередным всплеском «умозрений» («Эфирный тракт»),⁴¹ но и попыткой выйти к новому художественному поиску. Еще в Тамбове Платонов пачнет и завершит работу над «Епифанскими шлюзами». В поисках преодоления конфликта между миром сознания и действительностью Платонов в «Епифанских шлюзах» обращается к историческому прошлому нации, стремится осмыслить возникшую проблему в ее исторической постановке.

³⁶ Маркьян Э. С. Теория культуры и современная наука. М., 1983, с. 239.

³⁷ Платонов Андрей. Сатана мысли. — Путь коммунизма, 1922, кн. 2, с. 35.

³⁸ Там же, с. 33—35.

³⁹ Там же, с. 35.

⁴⁰ «... Живя главной жизнью»: А. Платонов в письмах к жене, документах и очерках. — Волга, 1975, № 9, с. 164—165.

⁴¹ См. в письме Платонова к жене: «Окруженный недобрыми людьми (но работал среди них...), я одичал и наслаждаюсь одними своими отвлеченными мыслями». — Там же, с. 167.

Петровская тема в литературе 20-х годов — это явление, которое объясняется самой социокультурной ситуацией: в обращении к эпохе Петра оформляется художественно-философская мысль о преобразовании России, об органичности ее исторических изменений. Для А. Ремизова, связывающего идею самобытности России с патриархальными отношениями («Русские письма»), эпоха Петра шла только под отрицательным знаком, ибо именно в XVII веке видел Ремизов истоки разрушительных начал всей последующей истории. Б. Пильняк, работавший над материалом действительности с оглядкой на символистские концепции петровской эпохи, видел в деятельности Петра начала государственные, западные, противостоящие стихийности русского народа, которому, по мнению писателя, не свойственна «воля действовать и творить» (образ Ивана Колотурова в романе «Голый год»).⁴² В логике символистских построений («Петра и Алексея» Д. Мережковского и «Петербурга» А. Белого) трактуется Пильняком и тема интеллигенции, появление которой в России связывается им с петровским временем, и ее конфликт с народом. Синтез же двух начал исторического бытия России Пильняку не давался. С 1918 года начинает работу над темой Петра Алексей Толстой («Наваждение», «День Петра», «На дыбе»). Однако до 1929 года, до начала работы над романом «Петр I», в трактовке образа Петра, как признавался сам писатель, он испытывал влияние идеалистических концепций.⁴³ Так, в трагическом свете предстают столкновения Петра с современной ему действительностью и с народом (образ Варлаама) в «Дне Петра» (1918). Сами действия Петра даются в повести вне связи (мотивировки) с широким эпическим планом, объясняясь, в основном, как следствия особенностей его характера, «жадной, лихой души, неуспокоенной, голодной». Работа над «Петром I» («...вхождение в историю через современность, воспринимаемому марксистски. Прежде всего — переработка своего художнического мироощущения»)⁴⁴ приводит Толстого к утверждению исторических и национальных закономерностей деятельности Петра.

В «Епифанских шлюзах» (1926) Платонов одним из первых в прозе 20-х годов подойдет к пониманию тех прогрессивных тенденций в деятельности Петра, о которых писал В. И. Ленин, равно как и к пониманию их противоречивого характера. Непосредственно главным источником сюжета «Епифанских шлюзов» явилась история России В. О. Ключевского, где события строительства шлюзов в Епифани нашли свое освещение. На влияние Ключевского указала Т. Никонова, дав интересный исторический комментарий повести. Платонов, считая исследовательницей, был знаком с этим материалом, о чем свидетельствует и история главного героя, и топография произведения. Она же указала и на отступление Платонова от исторической хроники. Приговора к смерти Перри в действительности не было.⁴⁵ Во время написания «Епифанских шлюзов» писатель в письме к жене отмечает нехватку исторического материала для создания психологически убедительных образов: «Придется лечь на „музу“, она одна еще мне не изменяет».⁴⁶ Однако само обращение к истории России Ключевского, без которой, как было замечено в одной из последних работ по истории русской культуры, немислима современ-

⁴² Пильняк Б. Собр. соч. М.; Л., 1929, т. 1, с. 176.

⁴³ См.: Толстой А. Полн. собр. соч. М., 1949, т. 13, с. 323, 494—495, 506 (статьи «Марксизм обогатил искусство»; «Стенограмма беседы с коллективом редакции журнала „Смена“», «О пьесе „Петр I“» и др.).

⁴⁴ Там же, с. 323—324.

⁴⁵ Никонова Т. А. Комментарий к повести А. Платонова «Епифанские шлюзы». — В кн.: Творчество А. Платонова. Воронеж, 1970, с. 205.

⁴⁶ «... Живя главной жизнью», с. 165.

ная историческая наука,⁴⁷ не только давало материал для повести, но и способствовало углублению историко-культурной мысли Платонова, дав ей новые аспекты в художественной трактовке такой узловой проблемы литературы XX века, как Россия и Запад.

Согласно Ключевскому, реформа Петра «сама собою вышла из насущных нужд государства и народа, инстинктивно почувствованных властным человеком с чутким умом и сильным характером... Реформа, совершенная Петром Великим, не имела своей прямой целью перестраивать ни политического, ни общественного, ни нравственного порядка, установившегося в этом государстве, не направлялась задачей поставить русскую жизнь на непривычные ей западноевропейские основы, ввести в нее новые заимствованные начала, а ограничивалась стремлением вооружить русское государство и народ готовыми западноевропейскими средствами, умственными и материальными... поднять труд народа до уровня проявленных им сил».⁴⁸ Основное противоречие, по Ключевскому, породившее самые разные концепции реформы Петра, заключалось в несходстве побуждений Петра с его образом действий — противоречие нравственного содержания; самоотверженность Петра привлекала к нему мыслящих людей, но его «средства и приемы действия отталкивали равнодушных с неподатливой мыслью... Он думал только о делах, а не о людях, и, уверенный в силе власти, недостаточно взвешивал пассивную мощь массы».⁴⁹ Отмеченные моменты в исторической концепции России Ключевского оказались существенными для Платонова, в центре раздумий которого стояла «философия дела» в России.

Оказала влияние на художественное содержание повести Платонова и одна из центральных идей «Философии общего дела» Н. Ф. Федорова — о духовном возрождении к деятельности разума народного, практического, который, по Федорову, должен занять первое место в преобразовании природы,⁵⁰ а также пушкинская трактовка Петровской эпохи. В 1936 году Платонов в статье о Пушкине не только повторит общеизвестную в начале века концепцию двух начал (Петра и Евгения) пушкинского разума, но и углубит ее, подчеркнув в этом равновесии их «самотворческую природу»: «Обе нужды человеческой души».⁵¹ Подобный взгляд на мир способствовал своеобразному решению в творчестве писателя и проблемы взаимоотношений природы и машины, имеющей огромное значение для русского сознания. Перенеся данную проблему в сферу духовную, Платонов драматизирует конфликт есенинского «Сорокоуста» как всечеловеческий. Платонов был не из тех, кто упрощенно поклонялся разуму и науке, видя в них панацею от всех бед и зол, или, наоборот, отбрасывал бы их.⁵² В ранних «фантазиях» писатель довольно-таки зримо ощутил внутреннюю трагедию европейского разума и науки. Но «ремизовскому» уходу к первоосновам бытия Платонов был чужд; великий выдумщик и мастеровой-изобретатель по природе,⁵³ он не мог отдать своего «фантаста» и изобретателя «вещей» Западу, объявив его неорганической частью национального бытия. В этой идеологической подоснове, напряженном осмыслении традиций культуры и современности крылись осо-

⁴⁷ См.: *Гулыга А. В.* Ключевский и русская культурная традиция. — В кн.: *Традиция в истории культуры.* М., 1978, с. 212.

⁴⁸ *Ключевский В. О.* Курс русской истории, ч. 4. — Соч.: В 8-ми т. М., 1953, т. 4, с. 220.

⁴⁹ Там же, с. 219.

⁵⁰ См.: *Федоров Н. Ф.* Философия общего дела. Верный, 1906, с. 408.

⁵¹ *Платонов А.* Размышления читателя: Статьи. М., 1970, с. 28.

⁵² «Нам очень редко приходилось читать книгу, где техника изображалась бы как глубокая страсть ума и сердца человека, столь же „инстинктивная“ и естественная, как, допустим, чувство любви». — Там же, с. 134.

⁵³ В ЦГАЛИ хранятся патенты на технические открытия А. Платонова.

бенности образования художественной формы первой платоновской повести.

Стиль «Епифанских шлюзов» с первой и до последней строчки эпически ровен, всепроникающ и внутренне спокоен вопреки бурным событиям. Если ранние рассказы Платонова отличались предельной субъективной окрашенностью («Скорбь и скука в 11 часов ночи в зимней деревенской России... участь человека... как участь телеграфного столба в Закаспийской степи»),⁵⁴ то в повести две равноправные с логической точки зрения позиции — правда жизни в ее родовых основах и правда познающего и преобразовывающего мир субъекта — транспонированы в полифоническое художественное содержание. Так образуется двуединый поэтический образ существования, стоящий в истоках главного конфликта повести: «Казалось, что люди здесь живут с великой скорбью и мучительной скукой. А на самом деле — ничего себе. Ходили друг к другу на многие праздники, пили самодельное вино, ели квашеную капусту и моченые яблоки и по разу женились» (I, 215). Эта антиномия (мысли и мира) возникает в сознании Бертрана Перри, и потому представляется неправомерным утверждение на ее примере платоновского противопоставления рассудку жизни.⁵⁵ В этом случае упраздняется не только полифоничность данной художественной сентенции, но и в целом диалогическая природа повести. Однако же именно из антиномии мысли и мира (в варианте «мысли» и «дела») выводит Платонов в «Епифанских шлюзах» конфликт на уровне событийного повествования, конфликт внутри национальной жизни: столкновение силы консервативной, энтропической, воплощенной в епифанцах, и волевой, центростремительной, заложенной, прежде всего, в Петре. Образ Петра дан Платоновым как явление сугубо национального характера. Не случайно в структуру его образа писатель вкладывает как генерализующую «русскую» идею объединения через Россию Востока и Запада: «Через оные работы крепко решено нами в сношение с древлеазийскими царствами сквозь Волгу и Каспий войти и весь свет с образованной Европой, поелику возможно, обручить» (I, 204). Епифанцы не видят в шлюзах для себя пользы: «Мужики не чаяли, когда эта беда минует Епифань, а по воде никто не собирался плавать» (I, 224). В то же время мотивом «обручения» подчеркивается жизнестроительный характер двух сил национального бытия: народа и Петра. Образ «обручения» у Платонова — это целая философско-психологическая интерпретация национальной жизни, подобно тому как в традиционном русском фольклоре в причитаниях невесты, прощающей с «родной матушкой» и «родненьким папашенькой», сквозным является образ «дороженьки» к «колечку обручальному», к чужим людям, которые должны стать ей «родными». Таким образом, обручить — значит преодолеть пространства между людьми (философско-психологический акцент), пространства между странами и народами (философско-исторический аспект).

Пространство для Платонова — факт немаловажный в судьбе русского народа и русского национального самосознания. Именно на этой основе проводит писатель художественное исследование первого отчетливо выраженного плана сюжетных отношений повести — Перри—Россия (парод—искусство—Петр). «Сокровенное пространство» столь же непонятно, угрожающе для Перри, сколь и немаловажно преклонение героя перед ним, как и перед русским искусством, и самой затеей Петра, и жизнью мужика. В то же время «многолюдный Ньюкестль», «многошумная Европа» даются в повести Платоновым как результат безрелигиозности человека Запада, безверия («скупой, практический разум его отцов,

⁵⁴ Платонов Андрей. Епифанские шлюзы, с. 270.

⁵⁵ См.: Белая Г. А. Указ. соч., с. 203—205.

попавших тщету всего неземного»), которое, в свою очередь, объясняется пространственной характеристикой («отвернулся, заметив страшную высоту неба над континентом, какая невозможна над морем и над узким британским островом» (I, 208)). Перри ищет спасения в своей организованности, напряженной активности, он все хочет поставить на свое место, все распределить. Уже первые штрихи портрета Перри представляют нам характер драматической личности: «Бертрану шел тридцать четвертый год, но угрюмое, скорбное лицо и седые виски делали его сорокапятилетним» (I, 201). Перри — человек творческого начала. Именно сама затея Петра, очарование его личностью, желание включиться в большое дело привели его в Россию. Но, вступив на ее землю, Бертран оказывается уже сразу перед массой загадок. В сознании Перри соединяются Петр и великий зодчий храма Василия Блаженного как явления творческого характера, но иного, чем на Западе. Платонов по-своему даже однообразной характеристической конструкцией соединяет их, включая одну лейтмотивную — пространственную — мысль: «страшная высота неба» (I, 208), «страшное усилие души грубого художника постигнуть топкость и — вместе — круглую пышность мира» (I, 208), «ужаснулся затее Петра: так велика оказалась земля, так знаменита обширная природа, сквозь которую надо устроить водяной ход кораблям» (I, 209). Эпичен склад национального искусства и деятельности Петра: в их творениях Платоновым подчеркивается прежде всего противопоставление смысла духовного (у художника) и идеолого-практического (у Петра) тому, что в жизни стремится к распаду, к эмпирической разрозненности в пространстве. По своему складу и «идее жизни» и гениальный художник, и Петр — это люди, освободившиеся от гнетущей власти пространства над душой (по сравнению с Перри), но все же ощущающие на себе его своеобразное влияние, определившее широту и глубину их программ и деяний.

Несколькими мазками Платонов дает историю епифанцев, подчеркивая большую роль пространства в их судьбе: бежали они сюда когда-то от татар, бегут они к Дону от преобразований Петра. Пространство прежде всего спасает русского человека: окруженный этими пространствами, он на них полагается, в них видит заступника. (Позднее, в рассказах периода Великой Отечественной войны мысль об «котаче — России», органическом синтезе большой и малой Родины, станет центральной. Платонов будет подчеркивать социально-психологический, национальный момент этой связи — защита пространства как кровное дело каждого русского человека). Органическая связь с пространством определила, по Платонову, особый склад национального бытия. Во многом именно оно, притушив конструктивно-творческое, самодеятельное начало в русском человеке, развило в нем вторую часть души, созерцательную, определившую особый склад его сознания — обращение к родовым основам и корням жизни как глубоко национальное свойство эпического мироощущения русского народа. В повести есть великолепно выписанная по своей художественной красоте и правде сцена — мужики ведут Перри на казнь в Петербург. Писатель подчеркивает в мужиках открытость характеров, простоту, демократизм. При внешнем отсутствии самого акта переживания «русского мессианства», простому человеку свойственны жалость и сострадание. Перри много принес им бед: и бежали они от него, и жалобы писали, но и жалели его епифанские бабы, а мужики, ведя Перри на смерть, не могут понять его состояния: «— И куды мы тебя ведем? Может, на мертвую казнь!.. Я б убег на глазах! Пра! А ты идешь цыплаком! Кровя, брат, у тебя дохлые» (I, 227).

В платоновской художественной системе очень сильно изобразительное начало, утверждающее объективность мира и всего строя жизни. Природа и жизнь для Платонова в своей основе понятия тождественные.

Писатель тщательно исследовал эту основу бытия как устойчивую субстанцию человеческой жизни (особенно в произведениях о дореволюционной действительности), как силу, прорывающую обстоятельства, преодолевающую все горести и беды в жизни простого человека: «... прожил печально почти тридцать лет» («Ямская слобода», I, 239); «Еще долго тело персиянки томилось жизнью, точно непрестанно готовое к счастью» («Такыр», II, 14). В «Епифанских шлюзах» природная стихийная основа жизни конкретизируется писателем универсализацией женского начала как ее основы. Так возникает соотнесенность в рамках повести трех образов: мужиков, епифанских баб и Мери — любовью к жизни, символом которой становится образ сирени: сирень на груди Мери, не захотевшей мужа «дальнего», и сирень, «эта роза русской провинции», в палисадниках епифанцев «как признак неизбежной деревенской мечты». Однако эта художественно утвержденная объективность мира становится источником и другой стилиевой доминанты — активности познания и преобразования мира (художник храма Василия Блаженного, Петр, Перри).

Линия Перри—Мери в произведении разработана подвижно и несет в себе большой смысловой заряд. Не выносит Мери расстояния между ней и любимым, не может она жить только мыслью о нем, ей нужен человек «рядом»: «Не печалься, Берт! Мне так тебя жалко! Ты думал, и вправду мне нужен был мужем Александр Македонский? Нет, мне нужен верный и любимый, а там, пускай он хоть уголь грузит в порту или плавает простым матросом, но только поет всем океанам песни обо мне. Вот что нужно женщине, имей это в виду, глупый Бертран» (I, 206). Жалость героини к Перри равносильна жалости епифанских баб к нему. Но этим не исчерпываются в повести взаимоотношения героев. Платонов словно бы переворачивает ситуацию и настроения в ней. Потерявшая ребенка Мери оказывается в еще более «замкнутом» положении, чем Перри, который находит облегчение в работе: «Построю канал, царь денег много даст и — в Индию... Ах, как жаль мне тебя, Мери!» (I, 240). Но остается пылится за божницей письмо Мери к Бертрану (возникшая любовь к «дальному»), исчезает забрезживший впереди простор жизни для Бертрана, ибо не построены шлюзы. Действительная польза и смысл преобразований Петра, убедительно доказанные повествованием, также остаются непонятными народу: «Пользы своей не принимает» (I, 216), — говорит Петр о епифанском мужике. «И никому не впрок», — это заявление комиссии, принимавшей шлюзы, кажется логичным и оправданным. Но логике причинно-следственных обстоятельств разрушает введенный писателем мотив вины, связывающий всех героев повести. В Петре есть сила русской воли, в Перри — знание нижегородного дела. Но ни тот, ни другой не знают «местных натуральных обстоятельств». Знание о земле, «натуральных обстоятельствах» живет в народе: «А что воды мало будет и плавать нельзя, про то все бабы в Епифани еще год назад знали» (I, 224). Консервативность оборачивается в повести мудростью, мудростью опять-таки женского начала. Мысль о том, что в глубине народной жизни должно произойти перерождение, о том, что народ должен освободиться от отрицательного влияния на его душу пространства, логически не выражена. Но именно эта идея скрепляет все характерологические линии в повествовательно-драматическое единство. Ее выражению служит и один из сквозных образов повести — образ дороги. В «Епифанских шлюзах» неразрешенной остается проблема возрождения к активному творчеству разума народного (тракт из Епифани в Петербург) — проблема историко-культурная, ставшая одной из центральных в советской литературе второй половины 20-х годов («Вор» Л. Леонова, «Братья» К. Федина, «Гадюка» А. Толстого, «Разгром» А. Фадеева). Внимание к истории национального бытия, к его истокам, к программе Петра и методам его воздействия на народную жизнь приводит Платонова (уже

в рамках «Епифанских шлюзов») к осознанию сложного характера культурной революции, о котором предупреждал В. И. Ленин: «Культурная задача не может быть решена так быстро, как задачи политические и военные. . . На войне можно победить в несколько месяцев, а культурно победить в такой срок нельзя, по самому существу дела тут нужен срок более длинный, и надо к этому более длинному сроку приспособиться, рассчитывая свою работу, проявляя наибольшее упорство, настойчивость и систематичность».⁵⁶

Анализ «Епифанских шлюзов» и мирозерцания Платонова, сложившегося к 1926 году, позволяет нам сделать выводы, существенные, как нам думается, и для дальнейшей эволюции художественного метода писателя. В «Епифанских шлюзах» Платоновым был впервые намечен широкий эпический план повествования, где идеальному как сверхзадаче было найдено разрешение в национальной истории и культуре. Вслед за «Епифанскими шлюзами» в повести «Ямская слобода» писатель будет «дорабатываться» до современной мотивировки философско-культурной проблематики познания, ставшей центральной в повестях «Сокровенный человек», «Происхождение мастера», «Джан» и др.

Усиление гносеологической тенденции в творчестве Платонова 20—30-х годов было тесно связано с общефилософской проблематикой русской духовной культуры и ее обновлением в эпоху революционную, «эпоху, глубоко, небывало, всесторонне драматическую, в эпоху напряженного драматизма процессов разрушения и созидания».⁵⁷ Современный социально-исторический смысл этих исканий состоял в том, что к жизни деятельной вышел человек из народа. Уже стало привычным в литературе о Платонове повторять формулу Л. Шубина, согласно которой революция, в понимании Платонова, «разрушала антидемократический предрассудок, что только „высоколобым“ свойственно. . . философское осмысление жизни».⁵⁸ Для Платонова в этой коллизии, художественно исследуемой на протяжении всего его творчества, был не только пафос. Приход человека из народа, с «опушки леса» к философскому осмыслению жизни брался писателем не только в позитивных моментах, но и в тупиковых («Чевенгур», «Котлован»). Истина о жизни и мире оказывалась жесткой по отношению к отдельной человеческой личности, а именно ответа на нее требуют «умствующие» герои Платонова. Платонов как бы переворачивает ситуацию обретения себя в мире интеллигентом классической литературы и ставит перед вопросом «зачем?» человека из народа. Так Платоновым проблема историко-культурная (будущее России) завязывалась с нравственно-психологической в глубине народного характера. И уход из природно-естественных связей с миром закономерен для человека из народа. И особая маета «сокровенного человека» в обретении своего смысла жизни. Драматизм «ухода—возвращения» героев становится в повести «Происхождение мастера» центральной формулой: «Скрежетало сердце на обратном, непривычном ходу» (I, 412). В прозе 20—30-х годов Платонов своей концепцией человека вступает в определенную полемику с Н. Зарудиным и М. Пришвиным⁵⁹ — в русле характерного для их творчества мотива «возвращения». Как верно заметила Ч. Замостик, для Нади, героини рассказа Н. Зарудина «Закон яблока», вопрос «зачем?» — вопрос логики и рассудка.⁶⁰ Определенная доля поле-

⁵⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 44, с. 174—175.

⁵⁷ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1953, т. 26, с. 419.

⁵⁸ Шубин Л. Андрей Платонов. — Вопросы литературы, 1967, № 6, с. 28.

⁵⁹ См. полемическую статью Платонова о Пришвине «Неодетая весна» («Лит. обозрение», 1940, № 20, с. 3—7).

⁶⁰ Замостик Ч. А. Где жизнь — движение: (Проблематика и поэтика рассказа Н. Зарудина «Закон яблока»). — В кн.: Анализ отдельного художественного произведения. Л., 1976, с. 72—73.

личности и резкости Платонова по отношению к этому направлению мысли его современников заложена в характеристике подобной ситуации для одного из центральных персонажей произведений писателя 20-х годов — Саши Дванова: «У него голова сидела на теплой шее... Дванов чувствовал свое сознание, как голод, — от него не отречешься и его не забудешь» (I, 88). Для героев Платонова сопричастность жизни («Естество свое берет») не исключает самосознания, «естество» не отнимает достоевской проблемы — искренности человека в сфере мысли, идеи («...не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить»)⁶¹.

Внутри этого трагического по своему содержанию противоречия (первого противоречия личностного познания, «первого отрицания») Платонов будет искать для человека выход к позиции активного принятия мира. Рассмотрим хотя бы один из примеров познания человеком мира и себя в мире, стабильно повторяющихся в повестях Платонова: внутренний монолог Фомы Пухова («Сокровенный человек»), в котором обнажается величие души этого простого мастерового. «Вспоминая усопшую жену, Пухов горевал о ней. Об этом он никогда никому не сообщал, поэтому все действительно думали, что Пухов корявый человек и вареную колбасу на гробе резал» (I, 341). Писатель тщательно исследует эту плоть мысли «сокровенного человека», подчеркивая общечеловеческий характер истоков зарождения «рго» и «contra» в сознании героя: «Растекался в отвлеченных мыслях, не имеющих никакого отношения к его квалификации и социальному происхождению» (I, 341). Все сначала в этой сцене «среди природы» исполнено радостью героя от ощущения себя «руками» могучего и прекрасного ее «тела»... Но «сокровенный человек» «чувствовал свое отличие от природы и горевал» (I, 341). Внутренний монолог оказывается диалогичен: с одной стороны, почти категоричное: «Конечно, Пухов принимал во внимание силу мировых законов вещества и даже в смерти жены увидел их справедливость и примерную искренность» (I, 341); с другой — «сердце» его «трепетало» от «общей беззащитности» перед природой и от неутешности души и мысли. Из такой сопричастности скрытым, тайным переживаниям героя вырастает широкое диалогическое поле повести. Ср., например, начало повести: «Фома Пухов не одарен чувствительностью»; «осунулся от сочувствия», стиль поведения героя, его отношение к «делу», к «другим людям» — и: «Все это было истинным, потому что нигде человеку конца не найдешь и масштабной карты души его составить нельзя» (I, 341). Так Платонов во внутреннем монологе «сокровенного человека» переводит проблему индивидуальную (одинокая судьба Пухова) в общечеловеческий план. Трансформация реминисценции из «Братьев Карамазовых» Достоевского («Широк человек» — «Нигде человеку конца не найдешь...») (I, 341) звучит утверждением неповторимости жизни в ее чувствовании отдельным человеком как закона человеческого бытия: «Этим люди и держатся». И в то же время пространство (как проблема «сокровенного человека», а шире — идейно-эстетическая задача творчества писателя) оказывается преодоленным мыслью героя. В единой философской ткани платоновского текста из такой сопричастности «сокровенного человека» тайне и правде мира выводится и нравственная философия: «В такие сосредоточенные часы даже далекий Зворычный был мил и дорог Пухову» (I, 341).

В художественном воплощении мира как смысла деяний⁶² для человека Платонов видел высокую духовную и нравственную роль искусства

⁶¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Художественные произведения: В 17-ти т. Л., 1976, т. 14, с. 76.

⁶² О проблеме эстетически-адекватного воплощения мира в слове как внутренней задаче творчества Платонова см. статью С. Г. Бочарова «„Вещество существования“. Выражение в прозе». (В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма: В 2-х т. М., 1971, т. 2, с. 310—350).

в современном мире — «превращение эстетики в этику». Искусство, по Платонову, — это правда, и художник обязан говорить ее человеку: почувствованный одновременно «прекрасный и яростный мир» может вывести его к истинной идее жизни, к истинной любви. В наполненности, прежде всего, нравственно-этическим содержанием входит тема искусства и в художественные произведения писателя: «Песня дороже вещей, она человека к человеку приближает. А это трудней и нужнее всего, — говорит Мастер Федор Федорович в рассказе «Че-че-О» великим организаторам по перекраиванию губернии на районы. — Вот видишь, чем надо людей смазывать. А вы говорите — организация».⁶³ «Как устроено то изделие, которое волнует любое сердце, которое делает человека добрым?» (I, 382), — размышляет герой повести «Происхождение мастера» Захар Павлович о тайне роаяля.

Ценивший слово и понимавший его важную роль в судьбе русского человека («Наш народ — это читатель по преимуществу»),⁶⁴ Платонов в то же время опасался инфляции слова в XX веке. В черновиках писателя 30-х годов сохранилась такая заметка: «Человек XX века — схоластик-человек».⁶⁵ Трудность судьбы «слова» в новом веке и в то же время возросшая ответственность литературы за человека осознавалась писателем как гегеральная проблема культуры. «Андрей Платонов формирует в своем художественном сознании среду идеальную — и именно ее представляет в своей прозе», — верно заметила М. Чудакова.⁶⁶ Действительно, художественная система Платонова с ее устремленностью к утверждению высшего идеала красоты несет на себе отпечаток идеального (но не идеалистического!) вида искусства. Важнейшим эстетическим компонентом платоновского характера (и текста в целом) становится человеческая мысль в ее движении к идеалу.

Не случайно именно идеальный характер художественной системы Платонова, ее историческое и философское содержание полностью игнорируется в работах современных советологов о творчестве писателя. Позиция весьма удобная: противопоставив поиски Платонова ведущим направлениям советской литературы, дискредитировать метод социалистического реализма, навязать ему в качестве нормы бесконфликтность, догматизм, грубую социологичность. Так, в книге о Платонове английской исследовательницы М. Джордан центральной является мысль об «особом лице» писателя.⁶⁷ Однако индивидуальность Платонова трактуется в отрыве от нового характера историко-философской ситуации XX века.

Новая философско-историческая ситуация, в условиях которой развивалось творчество Платонова, сложилась и существовала объективно. Заметим при этом, что она включает в себя не только социально-общественное положение в России XX века, но и философское, культурное состояние общества, которое в определенном смысле так же объективно, хотя и относится к сфере идеальной, духовной — той сфере, к которой Платонов как писатель непосредственно принадлежал. Платонов не просто отражал эту ситуацию в своем творчестве («питался ею») — он в ней непосредственно участвовал, в известной мере ее творил. Именно в этом заключается природа самобытности художественного мировоззрения писателя.

Уникальность художественного мира Платонова кроется в уникальности личности писателя, человека глубоко национальной культуры, путь

⁶³ Новый мир, 1928, № 12, с. 255.

⁶⁴ Платонов А. Размышления читателя, с. 61.

⁶⁵ ЦГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 90 (3).

⁶⁶ Чудакова М. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979, с. 114.

⁶⁷ Jordan M. Andrei Platonov. — In: BRAADD, B. 5. LTD, Letchworth, England, 1973.

которому в жизнь и литературу открыла революция. Попытки концепции мира и человека не были завершены Платоновым, т. е. он не создал логически выразимой окончательной системы. Заслуга Платонова в том, что он стремился художественно осмыслить философскую проблематику XX века, на каждом историческом этапе преодолеть «конфликтность сознания», соединить в художественном творчестве историю и жизнь. Его творческий путь — это путь противоречивых и эмоциональных поисков истины.



РОМАН Л. ЛЕОНОВА «ДОРОГА НА ОКЕАН». АЛЕКСЕЙ КУРИЛОВ И КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА БУДУЩЕГО

Советская литература 20—30-х годов выдвинула кардинальную проблему времени — воспитание новой личности. В романе Л. Леонова «Дорога на Океан» сложно представлена авторская концепция человека коммунистического общества. В раскрытии ее велико значение образа центрального героя — Алексея Курилова, который уже в настоящем работает на гипотетическую Океанию — страну братства людей.

Образ коммуниста Курилова неоднозначен в романе. Не случайно леоноведы высказывают о нем противоречивые суждения.¹ В. Крылов однажды заметил: «Курилов и по сей день остается героем дискуссионным...»² Думается, анализ этого образа станет плодотворнее, если учитывать его философскую доминанту. Определение и рассмотрение ее проявлений в художественной жизни образа поможет разобраться во многих сложностях и Курилова, и его взаимоотношений с окружающими.

Жизненная философия как способ бытия личности приобретает у леоновского героя сущностное значение. Удельный вес переживания философской истины, приверженности к вечным вопросам миропорядка у Курилова чрезвычайно велик. Его «философствования», пронизанные интенсивной эмоциональностью, имеют выход к культурно-историческим ценностям народа, человечества. Отсюда известная амбивалентность образа, воплотившего в себе черты земного героя и символической сути «человека-моста», по которому мир грядущего входит в жизнь современников. Этим определяются задачи исследователей, которым предстоит уяснить леоновскую концепцию личности, леоновское понимание глобальных закономерностей бытия.

«Планетарность»³ мыслительных масштабов, заключенная в образе Курилова, типологически близка формуле В. Маяковского о феноменальной способности «видеть то, что временем сокрыто». Сочетание простоты и мудрости руководителя сказывается в представлениях героя о соотношении индивидуального и коллективного (альтруистического) в человеке. Куриловский взор стремится проследить крайние пределы обоих начал, помогающих определить антропологическую и социальную природу человеческого духа.⁴

¹ См., например: *Ковалев В. А.* Романы Леонида Леонова. Л., 1954; *Власов Ф.* Эпос мужества. М., 1965; *Старикова Е.* Леонид Леонов: Очерки творчества. М., 1972; *Финк Л.* Уроки Леонида Леонова: Творческая эволюция. М., 1973; *Лепешинская Е.* Нравственный мир героев Леонида Леонова. Воронеж, 1977; *Порман Р. Л.* Леонов: Проблемы метода и мастерства. Пермь, 1976; *Крылов В.* Леонид Леонов — художник. Петрозаводск, 1984.

² *Крылов В.* Время, герой, идеал художника. — В кн.: Творчество Леонида Леонова. Л., 1969, с. 29.

³ О «космическом» видении леоновского героя см.: *Вахитова Т. М.* Вид сверху. — В кн.: Мировое значение творчества Леонида Леонова. М., 1981, с. 92—102.

⁴ Проблема разнообразия «систем» видения человека волновала гениев мировой культуры с незапамятных времен, от Конфуция до Вольтера и Чернышевского.

В критике уже отмечалась связь «Дороги на Океан» с традициями русской революционно-демократической прозы XIX века, в частности с романом Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Нравственный идеал коммунистического общества в «Дороге на Океан» концептуально близок мечтаниям Чернышевского. Пожалуй, во всей русской классической литературе у Курилова нет более прямого предшественника, чем Рахметов. Достаточно вспомнить стремление Леонова схватить главное, обобщительное свойство личности будущего, чтобы увидеть генетические связи Рахметова и Курилова. По Леонову, для человека коммунистического мышления характерны прежде всего величайшая самоотверженность и самоотречение.⁵

Нравственно-философская установка Чернышевского: «... будущее светло и прекрасно. Любите его, стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, *переносите из него в настоящее, сколько можете перенести*» (курсив мой, — А. Х.)⁶ — воспринята и творчески развита Л. Леоновым.

Своеобразна эстетическая форма романа, в которой заключены философские идеи, отражающие мечту человечества о торжестве гуманизма. В герое-коммунисте Леонов сосредоточивает сущностные черты гуманистического идеала. К Курилову писатель предъявляет максимальные требования, высоко характеризует его, сравнивая с Сократом.⁷

В своем герое Леонов видит «человека человечества». Именно поэтому на образе начподора лежит печать монументальности, выраженная в пластическом и психологическом облике героя. Его жизнь проверяется масштабностью будущего. Он говорит с человеком Океании Ботхедом как с равным. Алексей Никитич не теряется, подобно песчинке, в коммунистическом макрокосмосе, не выглядит в нем анахронизмом. Он присутствует в Океании как умудренный трудным опытом предтеча, оценивающий деяния современников. Революция и история России создали все предпосылки, чтобы он, коммунист Курилов, достойно представлял в Океании народ первой революционной державы.

Однако в романе Курилов не идеальный герой. Как отмечают многие леоноведы, он противоречив, а некоторые его взгляды дискуссионны. Для уяснения закономерностей некоторых противоречий характера героя мы обратимся к его философской доминанте. Как известно, единство характера не исключает заблуждений, поисков, сомнений и т. п. Более того, на их фоне еще резче выделяются сущностные черты Курилова, среди которых ведущее место занимает *гуманизм*. Он определяет пафос жизни героя-коммуниста, цементирует характер Курилова, подчиняя себе все несущественное.

Курилова вдохновляет идея «шестивия к звездам», державе трудящихся будущего — Океану. В его фантастических построениях актуальный смысл обретают раздумья о духовных «величинах» мира будущего. образу Курилова, личности «коммунистического склада мышления» (Л. Леонов), писатель придал черты героического, вызревающие, однако на сложном жизненном пути простого человека — вначале солдата империалистической войны, затем революционера-подпольщика, крупного со-

Как известно, идеи Паскаля повлияли на Толстого и Достоевского — предтеч Леонова в его концепции человека. (См. о концепции человека в философской системе взглядов Паскаля в кн.: Стрельцова Г. Елез Паскаль. М., 1979).

⁵ См.: Леонов Л. 1) О писательском труде. — Знамя, 1961, № 4, с. 185; 2) Люди высокой культуры. — В кн.: Герои наших дней. М., 1961, с. 143—144.

⁶ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. М., 1939, т. 11, с. 283—284.

⁷ «Лоб Сократа» в портрете «солдата» Курилова — штрих, утрачивающий формальную штампованность. Общеизвестен подвиг Сократа, пехотинца-гоплита, в битве при Потидее. Стоически отвергнув искушение отречения от своих идей, философ сравнил себя с часовым на посту и предпочел казнь. «Сократовское» в Курилове носит глубокое этическое содержание, как, например, «солдатское» в Гамлете.

ветского работника и, наконец, начальника политотдела железнодорожной линии. Сочетание планетарных масштабов предвидений с будничной работой не только наполняет образ коммуниста глубоким философским содержанием, но и проливает свет на концепцию человека и эстетический идеал самого автора.

Коллективизм, разум и прогресс или эгоизм, иррациональная замкнутость в «животном» самосозерцании, самоутверждении как основа бытия — вот вопросы, постоянно волнующие Курилова. Немаловажное значение в раскрытии этой философско-эстетической антиномии имеет притча о слоне, рассказанная Куриловым Зямке. Грустно течет рассказ Курилова о том, как живого слона, несчастливо «попавшего в историю» посвящения в «боги», «убивают стрелами».⁸ Не без иронии и юмора замечает сказочник, что только теперь мертвый, выпотрошенный, обращенный в чучело слон-«механизм» устает богоравности: «Кожу намазали кремом, чтобы не трескалась от жары и не видно было заплат. Только жаль, что колесики поскрипывали в ногах по недосмотру техника. Так завелся собственный бог в черномазом королевстве» (с. 482). Бесхитростная сказка при тщательном рассмотрении оказывается связанной с глобальными проблемами романа, идеями этико-философского плана, обрастающими сложной символикой, восходящими в романе к антитезе бога и человека.

Понятие «бог» в «Дороге на Океан» выступает в качестве символического обозначения эгоцентризма. В философии Курилова богу, богочеловеку противопоставлен простой смертный, «грешный» и земной. Непримируемость их антагонизма исчерпывающе определяет сущностные основы пафоса революции, вычерчивает важную магистраль «шестивия к звездам».

Автор подчеркивает философскую обусловленность и композиционную мотивированность притчи. В одной из начальных глав романа («Он едет на Океан»), отмечая живой интерес Курилова к образам языческих божеств, Леонов комментирует один из них — «бога-слона» со священным пятном на лбу: «... и занятно проследить, во что отложился и сформировался... этот образ в сознании Курилова» (с. 41). Постараемся следовать за ходом мысли героя.

Прежде всего отметим стилистическую сниженность мифологических образов у Леонова в обоих фрагментах, что объясняется не только влиянием атеистического скепсиса Курилова, но и философской концепцией самого писателя. Л. Леонов подчеркивает, что причудливые божества мировых религий — своеобразные «автопортреты давно исчезнувших народов» (с. 41). «Боги», по мысли атеиста и философа Курилова, «сделаны из наиболее низменных, атавистических, восходящих к животному-первобытному состоянию страстей „страха, ненависти, лести и отчаянья“» (с. 41). Автор подчеркивает длительность процесса развития человеческого в человеке: «Можно было проследить, как медленно спадала с человека первородная шерсть, как пытался он охватить природу своими неумелыми руками, как трудно поднимался с четверенек будущий хозяин земли» (с. 41). Это важнейший тезис в идейно-философском содержании романа.

Но почему образ «первородного» несовершенства у Леонова соотносится с идеей бога? Если учесть атмосферу 30-х годов, в которой активно дебатировался вопрос о философской подоплеке религии «трудомасс», если учесть, что в докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей М. Горький развил мысль о человеке «или божу, или зверу»,⁹ то

⁸ Леонов Леонид. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1971, т. 6, с. 481. Далее ссылки на роман «Дорога на Океан» даются по этому изданию в тексте.

⁹ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1953, т. 27, с. 299.

станет вполне логичной концепция Л. Леонова. Писатель по-горьковски смотрит на генезис понятия «бог»: «бегство от жизни вследствие страха перед нею», обожествление этого страха, ненависти и т. п., подкрепляемое самыми низменными инстинктами, не совместимыми с идеей человеческой гармонии.¹⁰

По Леонову, бог, божество, богочеловек и всякое вообще обожествление есть явления атактистические, дисгармонические, антигуманные. Пожалуй, наиболее ярким символом идеи унижительного, антигуманного обожествления человеком собственной своей слабости представлены в романе образы языческих идолов-кумиров. Леонов пишет: «... жертвенной кровью были нарисованы на них щелеватые остяцкие глаза и жадный рот, достаточный поглотить самого себя» (с. 41). В этом «портрете бога», а вернее, запечатленного человеческого страха и беспомощности, все символично. Дело не столько в отталкивающем облике (особенно в сравнении с одухотворенной телесностью греческих богов) «незамысловатых чурбачков». Останавливают внимание другие детали: глаза на деревянном лице идола, так же как и «жадный рот», нарисованы «жертвенной кровью».

По мысли Леонова, «боги» не пассивная материализация человеческих пороков — они стимуляторы их, воплощенный духовный распад. Абсолютизация первобытного, будь то страх, униженность, ненависть или низкопоклонство, грозит разрушением мировой гармонии, к которой идет Человек. Только подлинно человеческое, только жизненно-земное начало достойно человеческой личности — вот суть концепции автора «Дороги на Океан».

Поэтому особой, по-мужски грубоватой теплотой согреты детски-наивные образы эллинистических божеств, иронически осмысленных Куриловым: «здоровенных мужиков, Гомеровых игрушек, богов-выпивох, богов-жуликов и военного звания богов» (с. 42). Писатель не скрывает симпатий своего героя: «За мрачной ночью человечества пришла Эллада. Со страниц книги поднялось солнце. Прежде чем научиться думать, люди учились улыбаться. Курилова вдоволь потешили картинки эллинской космогонии» (с. 42). В греческих божествах больше человеческого, нежели божественного. Подобное гуманистическое разграничение, основанное на атеистической позиции, является определяющим принципом в осмыслении Леоновым мифологической образности и символики, в творческом подходе к фольклору как «началу искусства слова» (М. Горький). Народно-поэтическая культура, органично влившаяся в леоновский стиль, и в ранней прозе («Бурыга», «Уход Хама», «Гибель Егорюшки», «Туатамур»), и в крупнейшем романе современности («Русский лес») была неисчислимым арсеналом для философских раздумий писателя.

В свете изложенного сказка о боге-слоне, рассказанная Зямке — будущему покорителю Арктики, строителю «океаноцентральной», «пилоту» воздушных поездов «между столицами мировой советской республики», выступает в качестве характерологической структуры, проливающей свет на нравственно-философский аспект романа. Курилов не принимает бездушную, антигуманную сущность идеи «обожествления». Обожествленный человек, идея, система этических, философских и т. п. норм, фетишистски абсолютизируемых фанатиками, становятся подобием теологической, иррациональной догмы. Последняя предстает (как «бог», носитель ее) в восприятии Курилова в жалкой символике образа безжизненного чучела, обладающего лишь функцией механического «движения».

Тупую авторитарность «божественной» власти Л. Леонов не мыслит в отрыве от первобытной отсталости державы «бога», беспросветной забитости «народа», более подходящего на стадо животных. Таково «смешное

¹⁰ Там же, с. 302.

королевство», где народ «жил... и голодно и стыдно», где вместо пищи духовной выдумали попы легенду, «нарядную неправду» «о боге-избавителе» (с. 481). В «боге»-фетише умирающему Курилову более всего ненавистны черты механистичности, сытой «толщины», «раздутой» пустоты нутра, манекенской «красивости» (с. 482). В образе «бога-слона» Л. Леонов символически воплощает основополагающий тезис зла эксплуататорского мира, дает квинтэссенцию духовного закрепощения человека философией, представленной в догме религиозного «откровения».

В притче сказались не только антирелигиозные взгляды писателя, но и его сокровенные мысли о человеке, в котором он ценит гордость, свободу мысли, воли, чувство долга, доброту, искренность, справедливо относя эти качества к категории «разумных», светлых начал. Л. Леонов и его герой Курилов отрицают ложь, страх, предательство, унижение, насилие, ненависть, «определяющие лицо бога» (с. 41). Эти качества в романе сопрягаются с «темным» иррациональным началом человеческого духа, догматами прошлого — «мрачной ночи человечества» (с. 42). Отрицание самой идеи «бога», «обожествления» и т. п. во имя новой «очеловеченной» жизни определяет пафос рассказа о слоне, прозвучавшего в качестве завещания, «последнего слова» Курилова мальчугану Зямке.

Значимость «сказки» подчеркивается композиционно, через идею времени, затраченного на «шалость» (с. 481) Курилова. Кажущаяся нелепость траты времени «на пустыки» особенно ярко представлена в восприятии сказки прагматически мыслящей Клавдией. Брат не жалеет драгоценного времени, ревностно оберегаемого недоумевающей сестрой. Странное противоречие: «бесценное время» и «пустыковая» сказочка. Здесь чисто леоновский парадокс двоемирия: глубокомысленное в нелепом, откровение за «игровым» покровом. Прежде всего отметим красноречивость того факта, что перед смертью Курилов беседует преимущественно с Зямкой, сыном Марины. Не Лиза, не Марина, не кто-либо из соратников оказываются рядом с Алексеем Никитичем, а именно мальчик Измаил и сестра Клавдия.

Обратим внимание на то, что главы о путешествиях в будущее, являющиеся существенными звеньями в композиции романа, незримо связаны с притчей о слоне. Характерно, что фантастический выход за пределы «сегодня» и в мир сказки происходит непринужденно, грань между реальным и фантастическим подвижна и условна. Писатель именуется мыслительные экскурсы «способом куриловского отдыха» (с. 27), облакая их в игровую форму воображаемых прогулок. «„Хорошее утро, — говорю я. — Пройдемся!..“ — И мы вступаем в громадное песчаное пространство» (с. 114).

Сдержанность акцентировки философической значимости «путешествий» в будущее, миф, сказку активизирует подтекст. Он значителен и красноречив: «путешествия» во времени — «единственный способ куриловского отдыха. Разумеется, он мог предаваться фантазиям лишь в тесных пределах книг, на которые удавалось украсть время у сна или работы» (с. 27). Здесь, как и в ситуации с притчей, упоминание о драгоценном времени не случайно. Характерный нюанс: сразу же после жесточайшего приступа (глава «Друзья») Курилов вступает в «пространство» будущего. Сказка-завещание рассказана также в преддверии смерти, небытия...

Еще более проясняется общность футурологических фрагментов и сказки в постоянных напоминаниях о неумолимом движении времени. Сцена свидания Зямки и Клавдии с Куриловым буквально сопровождается бегом стрелки часов: «На свидание было отпущено только пятнадцать минут, и никто не знал, как благоразумнее истратить эту маленькую вечность» (с. 478); «Клавдия... взглянула на часы. Прошло пол-

торы минуты, одна десятая всего срока» (с. 479); «Клавдия снова посмотрела на часы. Шла девятая минута» (с. 481); «Алеша, нам осталось всего четыре минуты! — безнадежно сказала Клавдия... — Но нам пора идти, Алеша!..» (курсив мой, — А. Х.; с. 482); «Восемнадцатая минута подходила к концу» (с. 482); «Минуту спустя Курилов снова взялся за радио» (с. 483) и т. д.

Автор вроде бы определенно мотивирует введение сказки в канву повествования: для мужественного Курилова «сказка была единственным средством избавиться от жалких слов расставанья» (с. 482) с Клавдией. Логично. Но к чему эти настойчивые напоминания о времени, так сказать, работающем «вхолостую» в масштабе всей композиции произведения? Едва ли уместно тогда и подробнейшее изложение нехитрой притчи, занимающее чуть ли не четвертую часть всей главы.

В подтексте встреч героя с Океанией и притчи о слоне заключено нечто сокровенное, имманентно важное и в плане мировосприятия Курилова, и в плане композиции романа в целом. К тому же органичное единство сказки и глав о будущем дает возможность Леонову четко обозначить выдвигаемую им концепцию человека. Л. Леонов-философ последовательно проводит мысль о «земном» величии «смертного человека»: «Но так же, как, создавая богов, дикарь наделял их человеческими свойствами, мы не сумели создать племен, отличного от наших современников» (с. 123). Писатель отрицает всякие попытки «соорудить христианский рай из нашего Океана» (с. 124).

Оставляя за пределами анализа философское содержание романа, Леонову в 30-е годы настойчиво советовали избегать растянутости, рыхлости композиции романа, сокрушались по поводу немотивированности и необязательности многих его фрагментов. Действительно, стоило ли автору, вслед за его героем — употребим формулировку суровой Клавдии, — убивать «бесценное время» романа на «пустяки» вроде сказочки о слоне и другие символические образы? Безусловно, подобная «несерьезность» в построении произведения не характерна для стиля Л. Леонова. Тем более что в художественной литературе и конкретно-историческая хронология, и расчет личного времени до минут приобретают структурообразующее значение.

Писатель детализирует изображение припадка Курилова на театральной премьере, в обстановке острашения, когда актерская нелепая игра особенно остро, «телесно» ощутимо (одна из глав так и называется — «Тело») подчеркивает ужас реальной болезни. Недуг, как бы явленный на сцене, вызывает желание совестливого героя скрыть свою боль. Условное и материальное взаимопроникают в куриловском восприятии образа умирающего «старого короля» (с. 201).

К описываемому моменту мы знаем неотступные мысли героя о «неизбежном». Они вызваны смертью жены, тяжелым приступом — симптомом серьезной болезни Курилова. В этот период для него характерно философское осмысление личных и общечеловеческих трагедий в соотношении с конкретной жизнью. Отсюда глубоко личностное восприятие истории религий. Мифическую фигуру перевозчика мертвых Курилов представил «на русский образец. С круглым щербатым лицом, в солдатских обмотках, Харон сидел на корме дырявой лодки, подстелив под себя рядно, скручивал махорочную ножку и вонял; облезлая армейская манерка — вычерпывать, что натечет из щелей, — валялась у него в ногах» (с. 42).

Прошлое, пережитое Алексеем Никитичем, парадоксально трансформирует «время» мифа о Хароне, запечатленного общечеловеческой культурой. В него активно входит куриловское ощущение зыбкой грани между жизнью и гибелью, приобретенное нашим героем «посреди истоптанного военного поля» (с. 28). Рубежи отдаленных эпох — мифологической и

XX столетия, — захватывая огромный исторический прогон, выталкивают моментальное событие в космос вечных проблем, с которыми вновь и вновь суждено, по Леонову, встретиться человеческому разуму и сердцу.

Отсюда понятно, в каких обобщенно-философских красках предстает на спектакле перед обостренным взором смертельно больного Курилова «очень условная» театральная атрибутика: «высокий балдахин» королевского ложа, ложа недуга и умирания. Оно напоминает Курилову-зрителю высь неба, сам же король вдруг представляется «ужасно плоским» (с. 201). Это своеобразные символы бренности плоти и чего-то вечного, непостижимого, переходящего в мир иной.

Наконец, куриловское восприятие королевского врача вскрывает самую суть события: «Врач в черном сюртуке, похожий на стоячие часы, озабоченно составлял лекарство, необходимое, чтоб прикрыть бессилпе придворной медицины» (с. 201). Тенденция в куриловском восприятии налицо. Она продиктована личностными моментами (болезнь Курилова), но, отталкиваясь от бытовой реалии, писатель направляет мысль героя к широкому обобщению. Курилов видит в бессилии врача неумолимый закон природы, а в движении стрелок часов, отсчитывающих время, сиюминутность человеческой жизни на фоне огромной выси и бесконечности неба.

Так же как в истории о слоне, в новой ситуации вступает в свои права работа хронометража: «Протекла мучительная четверть часа, прежде чем Марина успела вызвать машину из гаража»; «На несколько мгновений боль утихла... и в ту же минуту Марина крикнула ему... что машина уже у подъезда» (с. 202, 203). Движение машины тоже передает материальный бег времени:¹¹ «Машина рванулась на полный ход» (с. 203).¹²

Образ времени, что важнее всего в данной ситуации, наполняется философским содержанием. Символическая фигура врача-«часов» стилистически соприкасается с образом коллекции часов Ильи Протоклитова, «Карона». Хронометражная канва сцены аналогична отсчету времени в картине прощания Курилова с Зямкой, партийной чистки в Черемшанске, закончившейся разоблачением Глеба Протоклитова.

Важно, что «мысли о смерти», как и мысли о бессмертии, всерьез овладевают сознанием Курилова лишь в конце жизни (с. 27—30, 35, 41—42). Тому причиной, видимо, тяжелое впечатление от железнодорожной катастрофы, болезнь, ощущение старости, смерть жены и, разумеется, неожиданная жажда любви и ее всегда непредсказуемый приход.

В концептуально-философском плане антиномия «смертность — бессмертие» человека является проверкой на прочность куриловского гуманизма. И дело тут не просто в умиротворенном восприятии Куриловым смерти, что уже само по себе есть нечто героичное.¹³ Относя своего героя к категории противников «разумного эгоизма», Л. Леонов подчеркивает в Курилове новое, присущее советскому человеку качество: бескорыстие борца за всечеловеческое счастье. Так, Курилов, для которого коммунистический идеал есть подлинное счастье, уходя из жизни, а значит,

¹¹ Образ мчащегося автомобиля в исследованиях о литературе 20—30-х годов нередко трактуется как символическая метафора нового времени. См.: Урнов Д. Слово—произведение—время. — В кн.: Многообразие стилей советской литературы: Вопросы типологии. М., 1978, с. 284—285.

¹² Знаменательно, что катание на машине вызывает восторг у Зямки как реальное ощущение скорости, особенно остро переживаемое в актуальном времени 30-х годов с их пафосом «все выше» и стремительностью «крылатого полета».

¹³ Утверждая онтологическое ничтожество, в сравнении с «богом», человека, Паскаль писал: «Когда я размышляю о кратковременности моей жизни, поглощаемой предшествующей и последующей вечностью... то содрогаюсь при одной мысли о том, по чьему велению и распоряжению мне назначено именно это место и это время? Кто меня поместил сюда?» (цит. по: Стрельцова Г. Указ. соч., с. 159).

убедившись в фатальной недостижимости для него заветного идеала, тем не менее радуется счастью других, для которых этот идеал остается реальным (образы детей).

Для писателя важно проследить бескорыстие героя в глубоко личной, интимной сфере. Именно поэтому Л. Леонов избирает в качестве «пробного камня» тему любви, отношение к женщине. В леоновском романе женщина — понятие философское, включающее в себя не только этико-моральный смысл, но и важный символично-ассоциативный подтекст. Сама жизнь, с ее таинствами рождения и смерти, отношения духа и плоти, страдания и любви, «святости» и «греховности», ассоциируется в мировом искусстве с древних времен до классической завершенности с образом женщины.¹⁴ Не случайно в судьбе Курилова любовь к женщине обретает «этапный» характер, наряду с проблемами старости, смерти: «Здесь, на закате, у подобных Курилову всегда случается смятение, толчея чувств, сердечная путаница, недоступная разве только памятникам да дуракам. Тютчев как-то болтнул ему, что именно с этого биологического распутия между старостью и женщиной и виден бывает заключительный рубеж» (с. 35).

Если буквально воспринять сюжет романа, то поразит совмещение, казалось бы, несовместимых начал: «лабораторный» вид умирания человека (с. 28), так потрясший Курилова, его размышления о смерти тут же сменяются любовной темой. Причем неожиданно чувственное начало самым «мятежным» образом пробуждается в герое в момент умирания Катеринки (именно умирания, а не смерти). Безапелляционно мыслящая Клавдия уже готовит Алексею Никитичу моральный приговор.

Откровенно чувственное отношение Курилова к Марине, вначале показавшейся ему этакой искательницей «житейских благ» (с. 32—33), вызывает у некоторых исследователей определенную долю сдержанного осуждения.¹⁵ Однако поведение Курилова — отнюдь не обнаженность животво-инстинктивного, принижающего достоинство личности. Это «юношеская», необычайно сохранившаяся в нравственно чистом герое реакция на «никогда им самим не изведенное» чувство (с. 30). Нелепо наивные «ухищрения» начподора, переживание им предстоящего «приключения» (с. 33—34) проникнуты доброй леоновской иронией. С подобным авторским настроением мы знакомимся, наблюдая непосредственность «звериного»-естественного чувства Геласия, «искушаемого» красотой Сузанны. Подобная аналогия, несмотря на всю ее приблизительность, включает глубинную идею отрицания аскетизма в любой окраске, теологической ли, грубо примитивизирующей бытие, либо «идейной» (отказ от «земных радостей» во имя долга).

Жизнь в наиболее острых ее проявлениях (любовь, болезнь, смерть), вскрывающих, так сказать, сущностную субстанцию, диктует свои «извечные» законы леоновскому человеку, изменяя его мироощущение. В этом плане повышенную этико-философскую значимость приобретает пересечение судеб Курилова, Марины Сабельниковой и Лизы Похвисневой. Логика любовной интриги подводила к «запрограммированной» развязке любви Курилова и Марины. Марина «признана» даже суровой Клавдией. Курилов проникается глубоким отцовским чувством к Зямке — сыну Марины. Однако вопреки логике событий судьбой Курилова становится Лиза. Здесь явное противоречие: Курилов отрекается от возникшего чувства к Марине, понимая гибельность своего положения, но лю-

¹⁴ В очерке «О женщине» М. Горький пишет об образах-символах «матери-земли», «судьбы», «доли», связанных с образом женщины (Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т., т. 27, с. 181). В мифах древнего Востока — та же символика. См. об этом: Петренко Н. М. «Библиейские» параллели в романе Г. Флобера «Саламбо». Грозный, 1963.

¹⁵ Лепешинская Е. Указ. соч., с. 38.

бовь к Лизе вспыхивает в нем именно в Борщине, своеобразной лечебнице, где Алексей Никитич находит наедине со своим недугом.

Итак, болезнь разъединяет Курилова и Марину, но «сближает» его с Лизой. Именно через это, казалось бы, противоречие Л. Леонов подходит к решению важной эстетико-философской проблемы — антиномии «любовь—болезнь».

Наметившись в античную эпоху (Сафо), развившись в ренессансном искусстве (Леонардо), идея болезненной сущности любви достигает полной и тенденциозной оформленности в искусстве декаданса (Уайльд, Бодлер), в модернизме. Вместе с тем эстетико-философское содержание этой сложной проблемы нашло отражение в творчестве выдающихся реалистов Запада (Фолкнер, Т. Манн).¹⁶ В романах Т. Манна «Волшебная гора» и «Доктор Фаустус» эта идея, развиваясь в образах Касторпа и Клавдии Шюша, Леверкюна и «гетеры Эсмеральды», пробиваясь сквозь бездны противоречий, нашла гуманистическое разрешение. Л. Леонов, преодолевая традиции мирового реалистического искусства, представляет коллизии «сильной как смерть» любви необычайно сложно. Кажущаяся непоследовательность, противоречивость, прихотливая «игра» случайностей как особенность стилистической индивидуальности писателя обращены к доминирующей мысли писателя — неприятию концепции модернистов, идеализирующих болезненное, возведенное в культ изысканно-прекрасного чувства, поэтизации ими мертвенного («мистика смерти»), пессимистического.

Социалистическая действительность вызвала к жизни концептуально новый образ героя, у которого любовь «здесь, на закате... становилась могучим и еще не исследованным средством физиотерапии» (с. 378). В сцене припадка Курилова, исключительной по эмоциональному и философскому потенциалу, трагический антагонизм болезни (смерти) и любви (жизни) достигает наибольшего накала. Смертельный недуг Алексея Никитича чудовищно изламывает хрупкое здание любви, навечно разделяя влюбленных, уничтожая в герое «волшебные признаки» неожиданного «помолодения» (с. 378).

Однако трагизм личных судеб героев не порождает пессимистической подавленности. Оптимистичен лейтмотив романа. В качестве утверждающего эпизода вновь возникает образ древа любви. Извечен лепет влюбленной «парочки», некогда «подслушанный» «неподкупным философом» Куриловым.

Курилов счастлив обнаружить в натуре Лизы сильные стороны, роднящие ее с твердостью Катеринки, Марины. Однако есть в судьбах Лизы и Курилова нечто неповторимое, сближающее только их, устанавливающее родство их душ, — то, что он видел Лизу в минуту ее ужасной слабости...» (с. 294). Проблема «слабости» в романе многозначительна, тем более что она уже обозначалась в прозе 30-х годов и решалась по-разному. О какого рода слабости ведет речь Л. Леонов? Писатель отмечает, что физическую боль Лиза переносит стоически. Проницательный Курилов был свидетелем почти солдатской выдержки Похвисневой (см. с. 141). Впоследствии, задумываясь над судьбой Лизы, Курилов убеждается в ее «кажущейся беспомощности» (с. 377).

Лиза, встреченная Куриловым, — человек, изнемогающий от груза гнусных «уроков» пороженского вымороченного мира, главная инстанция которого ложь и жестокость. Ложь в Лизе рано или поздно замечают многие и разные люди: Закурдаев,¹⁷ Пахомов, Илья Протоклитов, осо-

¹⁶ Драматично проявляется неприятие декадентского тезиса «любовь—болезнь» в романе Э. Хемингуэя «Фиеста. (И восходит солнце)».

¹⁷ Упрощенно воспринял мотив «актерства» Лизы Ф. Х. Власов (см.: Власов Ф. Указ. соч., с. 400—401). Исследователь всерьез принял обманчивую (как

бенно чуткий и брезгливый ко всякой лжи. Лживую игру в качестве «бедного оружия провинциальной девчонки» (с. 380) Лиза теряет, только столкнувшись с правдой Курилова. В отличие от «богоподобного» хирурга Ильи он оказывается мудрым «врачевателем» душевных ран человека. Физическое страдание Лизы, неблагоприятность ее поступка (вина перед Ильей) подчеркивают нравственные страдания человека, вышедшего из лживого звериного пороженческого бытия. «Терапия» Курилова — вдумчивое отношение к запутавшимся людям, позиция доброты и сострадания. Курилов знает цену человеческой боли, физической и духовной. Отсюда его «пристрастие» к Лизе.

Писатель реалистичен в изображении унизительной зависимости личности от так называемого «куска хлеба» — диктата материальных благ над духом человека. В раскрытии этой проблемы важно знакомство Курилова с Мариной Сабельниковой. Резкий переход от откровенно чувственного к возвышенному взгляду на женщину объясняется не только внезапным куриловским «узнаванием» личной неустроенности, одиночества Марины. Благородство Курилова следует искать в просыпающейся способности высшего порядка — «узнавания» сострадательного добра, проникнутого универсумом отцовского чувства. Алексей Никитич буквально на личном примере, в опыте своей судьбы, научается человечности (и это в сознании зрелого мужа, испытанного бойца за торжество человечности!).

За внешней проницательностью сцены неумелого флирта седоусого начподора с Мариной скрыта проблема совести. Антитезе «греховной силы», «первобытной сытости души» (с. 32) и нравственно-этических исканий, душевного непокоя (ср. у Горького: «Человек выше сытости!») соответствует дилемма чувственного и духовного в отношении к более слабому, зависимому существу. Л. Леонов в этой сцене показывает не только торжество рыцарского отношения к женщине. Именно здесь появляется символический образ «хлеба» как смысла человеческой жизни. Курплов, отнеся Марину к категории «женщин, самих добывающих свой хлеб» (с. 33), поддается искусству «первобытной» страсти. Это искусство сильных и сытых, властвующих над людьми «простоватыми» (с. 33). Курилов не раз видел, чем оборачивается антигуманная «сытость» духа. Оттого он воспринимает свое отношение к Сабельниковой как проявление «греховной силы». Только узнав Марину, Алексей Никитич осознал и свое «снисходительное» отношение к умирающей Катеринке, свое мнимое «великодушие» сильного и здорового человека к слабому, охваченному тленом смерти (с. 28—30, 33).

Вновь вникая в смысл понятия «хлеб насущный», горький хлеб одиночества, Курилов «вдруг... разглядел все в Марине: и ее розоватые локти, почему-то испачканные чернилами, и ее сбитые, на стоптанных каблуках туфли» (с. 34); узнав о Зямке, предательски брошенном отцом в суровое время хлебных карточек, Алексей Курилов постигает вечную истину любви к ближнему, возможности и необходимости для человека любить человечество, вкушать от единого «хлеба» истины и добра, как об этом мечталось автору «Братьев Карамазовых», нести «хлебы» человечеству без «божьего» диктата.

многое в «лукавом» искусстве леоновского подтекста) игру «наивной» девушки: «И все-таки продолжала любить его смешной любовью восторженной, ничем не запятнанной провинциалки» (с. 96). Критик не заметил, что это мнение «дрихляющего чудовища» Ксаверия. В главе выражена и иная, более объективная точка зрения — автора и самой Лизы: «... и этот любовный пират, каракатица в сюртуке, как его именовали товарищи, поверил, что провинциальная девушка влюблена в его громовый голос, в неряшливую шевелюру, в его золотые запонки и петушиный кадык» (с. 98). Прозрение приходит к Закурдаеву поздно (с. 170), но тем гибельнее для супружеского комфорта Лизы (с. 230), умно хранившей «детские тайны» (с. 80).

Этическое понимание добра как «хлеба духовного» в леоновской концепции судьбы выступает в качестве универсального условия жизнеспособности мироздания, надежды человечества на будущее. Будущее человечества ставят под сомнение Игнатий и Глеб Протоклитовы, Дудников, Похвиснев, Омеличев и другие представители старого мира.

Леонов-гуманист всем сердцем протестует против девальвации «духовного хлеба». Поэтому особо преступным представляется Курилову равнодушие начальника сакоинского участка железной дороги к судьбе погибшего в крушении зерна, хлеба. Катастрофа на железной дороге потрясает Курилова: гибель хлеба он связывает с судьбой людей. Для леоновского героя горящее зерно (как и нефть) — явление, равнозначное гибели человека. Хлеб в главе «Крушение» предстает в неразрывной, кровной связи с бытием народа — отсюда гнев начподора по отношению к расточителям его.¹⁸ В гипотетических главах романа о коммунизме обладание «хлебом» входит в качестве этико-философского ингредиента в понятие «свободного», а потому «естественного», «действенного» человека земли (с. 384). В «Дороге на Океан» понятие «хлеб» воспринимается широко, однако в каждой своей ипостаси оно лишено «божественности», мученического дара «грешному» роду людей.

Исходя из вышеизложенного, следует заключить, что в леоновскую концепцию человека входят высокие нравственно-этические требования, предъявляемые к таким положительным героям, как Курилов. Не «божественность» привлекает писателя, а идея бесконечного совершенствования земного доброго человека, который сам по себе — Макрокосм и Вселенная.

В этом плане притча о слоне является смысловой заставкой к сложным философским размышлениям художника о духовных возможностях людей. В ней выражены сокровенные мысли Курилова о человеке будущего, вооруженном нестигаемой верой в коммунизм и наделенном высокими нравственно-этическими потенциями.

Раскрывая леоновское понимание «веры» в коммунизм как личностно-сокровенного начала в человеке, А. Блинов пишет: «Писатель убежден, что без веры нельзя жить, но не без той слепой веры в бога, которая была построена на лжи. Нет, человек должен верить в то, что поднимало бы его, а не унижало, не сводило к положению раба».¹⁹

В «Дороге на Океан» Л. Леонов как бы вычерчивает впечатляющую перспективу прогресса человечества. Леоновский Курилов совершает мыслительный «маршрут» от армейского «митингования» (с. 41—42), когда открытым голосованием решались сложные вопросы бытия, до «серьезных научных исследований» (с. 42). Так вызревает сказка-завещание, предостерегающая человечество от заблуждений прошлого и от самого серьезного из них — попытки улучшить естественный мир, в том числе и человека, за счет «обожествления» личности.

Леоновский герой, с его устремленностью к «звездам», в то же время — «дозорный» человечества и человеческой истории, бытия, в котором самоценными оказываются и «луковица Карона» — уникальные реликтовые часы, и детская улыбка будущего водителя космических поездов Зямки, и «повиликовая» хрупкость обретающей свой мир Лизы, и дерзостный дух мастера Арсентьича, и эскулапово волшебство Ильи Протоклитова, — словом, «дозорный» начал добра и творчества на земле.

Вот почему Алексей Курилов, как всякий исследователь, соизмеряет ранг бога с собственной личностью (с. 42). Не последнюю роль в этом плане, видимо, играет постоянная борьба принципиального марксиста

¹⁸ В стиле леоновского романа сказалась общеславянская устнопоэтическая традиция, по которой зерно, хлеб, равно как и тело человека, — дети одной прародительницы — Земли. См.: *Пропи В. Я. Русские аграрные праздники*. Л., 1949.

¹⁹ В кн.: *О Леонове*. М., 1979, с. 42.

с пережитками чиновничества, чиновной лести. Более всего претит Алексею Никитичу стремление возвыситься над человечеством. В романе выведена целая галерея себялюбцев — от мелких, вроде бывшего мужа Марины или борщевинского завхоза, до кандидатов в «боги» разных масштабов. Среди них Глеб Протоклитов, Павел Омеличев, в отдельных проявлениях Илья Протоклитов, заново творящий человека, подобно «богу», вдохнувшему некогда душу в «первозданную глину» (с. 484), — именитый хирург, «исправляющий опшибки» «господа бога» (с. 63). Все это люди, либо запечатлевшие в своих сердцах «низменные тезисы старого мира» (с. 90), либо имеющие его родимые пятна на «теле» души. Кстати сказать, еще живы бывшие «боги» и «святые» (Дудников, Омеличев) или память о них (Игнатий Протоклитов, Бланкенгагель). Вот почему особенно наступательно ведет себя не только Курилов, но и юный Алеша Пересыпкин, разоблачающий старый мир.

Сила Курилова в том, что он несет людям насущный хлеб доброты и веры в добро. Именно в таком философском ключе выдержана вся сцена потчевания Куриловым Зямки. Алексей Никитич, подчеркивает писатель, «скармливает» мальчугану «сухари» (с. 270). За этим пуританским даром суровой эпохи — отеческое отношение большого человека к маленькому. Безотцовщина Зямки, его невеселое детство не могут оставить равнодушным сказочного великана, завещающего мальчику мудрую притчу. К тому же гуманистический смысл добра, которое несет людям коммунист Курилов, воплощается в романе в персонифицированное «отцовское» начало. Отсюда, из этих глубин куриловского духа рождается желание героя заменить отца детям-сиротам (Алеше Пересыпкину, беспризорнику Гавриле, Зямке).

Образ ребенка-сироты в романе становится мерилom высокой нравственности. Дети — символ поколения, продолжающего путь в будущее, завещанное отцами. Он связан с целым комплексом этико-философских мотивов, определяющих человеческую ценность. Отношение к ребенку, умение педагога-наставника проникнуть в детский мир во многом определяют гуманистическую значимость личности. Как Курилов учит Зямку «игре-мечте» о будущем, свободных пространствах, воспитывая в мальчике высокие начала духовности, так каждый руководитель обязан стать наставником, нести свет далеких «звезд» коммунистического завтра во тьму невежества и пассивности, оставленных людям «низменной» философией старого мира. Таковы принципы куриловской ответственности «перед целой страной», взгляд на людей «не из вчерашнего дня, а из завтрашнего» (с. 17).

К этим простым и вечным истинам Леонов вел своего героя через постоянную связь с родным народом — единственным источником оптимизма и жизнеутверждения. В этом проявляется не только высокая народность, но и глубокая партийность образа Алексея Курилова. Алексей Никитич идет в народ, обращается к изначальным истокам в ключевые моменты своей жизни. Это поистине кровная связь с родиной, способность жить ее жизнью.

Чувствуя одолевающую «накипь сидячей жизни и ржавчину» духа (с. 35), Курилов отправляется «назад в учебу» к литейному мастеру, своему учителю Ефиму Арсентьевичу Демину. В общении со старым рабочим он обретает оптимизм, жажду жизни и «азартный» юмор, едкую насмешку народа над расслабляющей рефлексией. Не случайно в памяти о первых уроках борьбы, подлинно духовной жизни Курилову прежде всего видятся два лица — Арсентьевича и Ленина. Они слиты неразрывно, как взятый из жизни символ народной власти (с. 109). В тяжкие дни недуга Курилова врачует природный оптимизм безвестного «лесного старика». Его «почвенная» сила возрождает в сердце героя жажду жизни (с. 377).

По Леонову, кровная, осознанная связь личности с народной стихией — не только высшее духовное условие мыслить, но и основа жизнестойкости страны, человечества. Именно поэтому в сцене отъезда из Борщни трагическое звучание органично вливается в вечное молчание природы, в благодатную тишину, волны которой примиряюще смыкаются над истрадавшей плотью героя. Курилов прикасается к изначальному, вечному, неуничтожимому. Это и родимые русские березы, и древний бег лошади, и последняя радость от закуривания крестьянского самосада, где все выверено и определено обычаями и правилами народной доброты: «братская щепотка», как всегда у русских, дабы не обделить, не обидеть свояка, и любовное «свертывание» скромной «цигарки», и могучая, как вздох, затыжка, и реликтовый огонек, обжигающий пальцы, и необыкновенный «вкус» «сизого, пресного на морозе дымка...» (с. 399). Затыжка родным, единственным дымком — причащение к «дыму отечества», огню народной жизни, не угасающему никогда. Простой, как хлеб, и столь же сложный символ бессмертного преемства, солдатского мужества, той мужичьей, русской простоты, с которой на Руси встречаются неизбежное... Древние запахи родной земли, беспшумные везы, тащившиеся медленно, «как крестьянское время», «возницы в тулупах сидели высоко, под самыми звездами, молчаливые рождественские волхвы» (с. 399) — все это символы познания преходящего и вечного в народной жизни, святыни заповедного, в которые не вломиться дьявольской «погонялке» Калафата, разоблаченного Л. Леоновым в романе «Барсуки». Уход героя из жизни — слиянность с глубинами природы-родины. Именно потому такой взгляд на смерть как приобщение к вечному переплаву жизни лишен трагической безысходности.

Идея природного обновления, продолжения жизни родины, народа ярко подчеркнута в сцене встречи Курилова с языческой карнавальной процессией (с. 399).²⁰ Символический народно-эстетический мотив карнавала — венчание со смертью, — идущий из глубин устнопоэтической памяти, не только мотивирован трагичностью ситуации, в которой пребывает Курилов, но и выражает философскую идею бесстрашия народного духа, заглядывающего в самые бездны бытия.

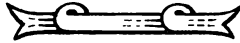
В аллегорическом образе «забытья» героя, в котором автор сосредоточил философские раздумья Курилова о смысле жизни, раскрывается высокая слиянность нового, добытого в революционных битвах, с народным, идущим от «почвы». В этом глобальный итог жизни Человека. В угасающем сознании Курилова всплывают образы Зямки и Арсентьяча — людей почвенного, отчего родства, причастных к судьбе героя. Арсентьяч, отец духовный, давший герою правду революционной эры, правду пролетариата, вытеснил в памяти Курилова, уходящего «в переплав» природы, воспоминание о кровном отце, бесконечно далеко от Курилова. «Мудрец» Зямка, чужой ребенок, незащитный сирота, брошенный бездушным негодяем, — любимый сын Курилова, сын без кавычек, сын бездетного большого мужчины с его щемящей мечтой о своем «сынище... плечистом, насмешливом, суровом, таком... чтобы я ему слово — он мне два» (с. 381) — сыне, вовек не подаренном несбывшейся женщиной...

Герой остается с народом в самые трагические мгновения. Он неотторжим от глубин могучего потока жизни, родины. С деятельностью и мечтами Курилова — «человека-моста» — мир грядущего входит в жизнь

²⁰ О жизнеутверждающем содержании символа «карнавал», сложном синтезе «смеховой доминанты» (ритуальный смех) и драматургического начала в нем, а также генезисе «карнавальной» стихии см.: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1869, т. 3, с. 659—774; *Пропп В. Я.* Указ. соч., с. 56—68.

его современников. Высокая концентрация жизненного материала вокруг Курилова как бы продлевает его земную жизнь, способствует переходу в жизнь-мечту коммунистического будущего.

Курилов воплощает в себе единство ведущих философско-этических основ прошлого, настоящего и будущего. Это придает его образу обобщенный, символический смысл. Сложная леоновская концепция базируется на реальном фундаменте эпохи 30-х годов. Пафос, подъем этих лет пронизывают социальную биографию, особенности психологии нового человека — Алексея Курилова, мотивируют закономерность его «путешествий» за горизонт. Мечта об Океании создавала реальную возможность провидеть в «сплошной лихорадке буден» ростки грядущего. Таковы масштабы куриловского родства с эпохой, а через ее посредство — с миром будущего.



О ФУНКЦИЯХ РЕМАРКИ В ЧЕХОВСКОЙ ДРАМЕ

В современной научной литературе за Чеховым повсеместно утвердилась репутация драматурга-новатора. Трудно назвать исследование, будь то монография или небольшая статья, где в той или иной форме не проводилась бы эта мысль. Речь идет о новом взгляде на мир и о созданной Чеховым принципиально новой художественной системе как отражении этого взгляда.

Но когда речь идет о системе, то особый, специфический интерес приобретает исследование «мелочей», «частностей» системы, так как и в них должен быть отчетливо проявлен основной принцип. Так, полезно сделать предметом анализа драматическую ремарку, т. е. элемент драмы, который традиционно считался чем-то факультативным в произведении, имеющим отношение скорее к театру, к сценической интерпретации пьесы, чем к ее литературной жизни.

Вот что пишет один из современных исследователей драмы: «Речь, составляющая текст драматического произведения, являет собой одновременно форму воссоздаваемого действия... Повествовательная речь здесь выступает как бы в редуцированной форме. В драме она не призвана выполнять организующей миссии».¹

Такая точка зрения господствует. И именно этим обстоятельством можно объяснить малый исследовательский интерес к ремарке, почти полную неразработанность этого вопроса. Но возможен иной взгляд на ремарку. В книге С. Владимирова «Действие в драме», например, говорится: «Ремарка и реплика неразрывны. Только вместе они обретают драматическую силу... Самая лаконичная ремарка в едином развитии действия может создавать очень сложную систему отношений и ничем не уступает диалогу».² Это положение, верное в принципе, к сожалению, не подкреплено соответствующим анализом.

Замечания о специфике чеховской ремарки во множестве рассыпаны в различных работах, но обычно это замечания вскользь. Из работ же, специально посвященных этому вопросу, следует отметить небольшую статью М. К. Милых, в которой анализируется стилистика ремарки в «Вишневом саде». «Обращает на себя внимание, — пишет М. К. Милых, — стиль чеховских ремарок; они лиричны, по синтаксическому строю соответствуют авторскому повествованию в прозе...»³ Исследователь отмечает «лаконизм», «импрессионизм» чеховской ремарки. Все это верно, но явно недостаточно. О функциях ремарки здесь речи не идет. Другая известная нам работа посвящена лингвистическому изучению чеховских ремарок.⁴

В нашей статье анализ функций ремарки осуществлен преимущественно на материале «Чайки», поскольку в ней возможности новой драмы были впервые воплощены наиболее объемно и в том виде, кото-

¹ Хализев В. Драма как явление искусства. М., 1978, с. 7; курсив мой, — С. К.

² Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972, с. 140.

³ Милых М. К. Чеховские ремарки. — Русская речь, 1972, № 4, с. 8.

⁴ Лиховедова Л. А. Ремарки места и времени действия в пьесах А. П. Чехова. — В кн.: Проблемы языка и стиля А. П. Чехова. Ростов н/Д, 1983.

рый удовлетворил самого автора. При этом, однако, имеется в виду, что речь идет о закономерностях, присущих всей зрелой чеховской драматургии.

* * *

Достаточно самого беглого взгляда на любую из поздних пьес Чехова, чтобы заметить, что частота ремарок в них по сравнению с пьесами предшествующих драматургов, скажем Островского,⁵ значительно возрастает. В некоторых эпизодах сеть ремарок достигает такой плотности, что образует своеобразное повествование, дающее представление о поведении персонажей и в какой-то мере даже о характере их отношений. В этом плане весьма характерна сцена поцелуя Астрова и Елены Андреевны в III акте «Дяди Вани»:

Елена Андреевна... (*Хочет уйти.*)

Астров (*загораживая ей дорогу*)... (*берет ее за руку, оглядывается*)... (*Страстно.*)...

Елена Андреевна...

Астров (*мешая ей говорить*)... (*Целует руки.*)

Елена Андреевна... (*Отнимает руки.*)...

Астров... (*Берет ее за талию.*)... (*Целует ее; в это время входит Войничкий с букетом роз и останавливается у двери.*)

Елена Андреевна (*не видя Войничкого*)... (*Кладет Астрову голову на грудь.*)... (*Хочет уйти.*)

Астров (*удерживая ее за талию*)...

Елена Андреевна (*увидев Войничкого*)... (*В сильном смущении отходит к окну.*)...

Войничкий (*кладет букет на стул; волнуясь, вытирает платком лицо и за воротником*)...

Астров (*будуруя*)... (*Свертывает картограмму в трубку.*)... (*Уходит.*)⁶

Разумеется, частота употребления ремарки в том или ином эпизоде, взятая сама по себе, еще не может свидетельствовать о новаторстве автора. Но для чеховской драмы показательна и эта количественная характеристика, поскольку она отражает принципиально новый подход к драме. При своем значительно меньшем в сравнении с пьесами Островского объеме чеховские пьесы обладают большим числом ремарок, при этом частота их не связана прямо с динамикой драматического действия. Так, в чрезвычайно «спокойном» IV акте «Чайки» автор пользуется ремаркой 151 раз.⁷

Но вернемся к примеру из «Дяди Вани». Нетрудно заметить, что «предельная понятность» поведения персонажей на сцене достигается за счет использования по преимуществу мизансценической и жестовой ремарки.

В дочеховской драматургии (возьмем для примера «Лес» А. Островского) основную массу ремарок, за вычетом мизансценических, составляли: указания на интонацию персонажа («строго», «очень серьезно»,

⁵ Сравнение с драматургией Островского продиктовано тем, что ко времени Чехова это была самая авторитетная в России сложившаяся драматургическая система. Принципы ее были усвоены критикой и многочисленными эпигонами как непреложные «законы драмы», отклонение от которых означало непонимание «самых элементарных требований сцены». Подробнее об этом см.: Скафтымов А. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова. — В кн.: Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 404—435.

⁶ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Соч.: В 18-ти т. М., 1978, т. 13, с. 97. Далее ссылки на этот том — в тексте.

⁷ Ср. также наблюдение С. Балухатого, который отмечает, что ремарки к тексту диалога в IV акте «Дяди Вани» относятся, приблизительно, как один к пяти (*Балухатый С. Проблемы драматургического анализа: Чехов. Л., 1927, с. 178*).

«равнодушно» и т. д.); обобщенные обозначения психических состояний героев («почти сквозь слезы», «все еще с сердцем», «обидясь» и т. д.); указания адресата реплики («Восмибратову», «Карпу» и т. д.). У Чехова акцент переносится на жест (в широком смысле слова, т. е. на физическое действие персонажа). Но главное, конечно, в качественно отличном в сравнении с предшествующей традицией функционировании жеста у Чехова.

Так, у Гоголя драматический жест всецело иллюстративен: он дополняет реплику, подкрепляет ее и по существу не выходит за ее пределы:

Городничий. ... Вот что он пишет: «Любезный друг, кум и благодетель» (*бормочет вполголоса, пробегая скоро глазами*)... «и уведомить тебя». А! Вот: «Спешу между прочим уведомить тебя, что приехал чиновник с предписанием осмотреть всю губернию и особенно наш уезд» (*значительно поднимает палец вверх*)...⁸

В других случаях жест, хотя и существует вне реплики, рядом с ней, но в пределах данной ситуации также иллюстративен:

Городничий. ... О, ох, хо, хо, х! грешен, во многом грешен (*берет вместо шляпы футляр*), дай только боже, чтобы сошло с рук поскорее, а там-то я поставлю уж такую свечу, какой еще никто не ставил: на каждую бестию купца наложу доставить по три пуда воску. О, боже мой! боже мой! едем, Петр Иванович! (*Вместо шляпы хочет надеть бумажный футляр*)⁹

Не связанный с репликой жест служит в данном случае средством усиления комизма, т. е. все же подчинен ей.

В дочеховской драматической традиции жест осуществляет ее основополагающий принцип: концентрацию драматического действия. «Традиционная драма была по преимуществу монодрамой не столько потому, что ее структуру определял главный герой, сколько по самой направленности центростремительных сил, сходящихся в одной точке», — пишет В. В. Основин.¹⁰ Понятно, что могли быть отклонения от указанного принципа; так, их можно найти у Тургенева, в пьесах которого жест не всегда связан с темой диалога.¹¹ Но такие примеры немногочисленны.

Иное у Чехова. Здесь отклонением будет как раз то, что прежде было принципом. В своей совокупности чеховский жест самостоятелен: он существует рядом с репликой персонажа, постоянно выходя за ее пределы, а иногда и вопреки реплике. При чем жест нейтральный, не имеющий своей целью что-либо подчеркнуть:

Медведевко... (*Прислушиваясь*.) Какая ужасная погода! Это уже вторые сутки.

Маша (*припускает огня в лампе*). На озере волны. Громадные. («Чайка», с. 45).

Очевидно, что действие героини — внешнее по отношению к диалогу — случайная бытовая деталь. Приведем еще пример:

Полина Андреевна. Петр Николаевич просил постлать ему у Кости.

⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Л., 1951, т. 4, с. 11—12.

⁹ Там же, с. 23.

¹⁰ Основин В. В. Русская драматургия второй половины XIX века. М., 1980, с. 145.

¹¹ Драматургия Тургенева, как полагают исследователи, в некоторых своих чертах предвосхищает ту новую драматическую форму, которая позже воплотилась в творчестве Чехова. Об этом см.: Бердников Г. Чехов-драматург. М., 1981, с. 303—337.

Маша. Давайте я... (*Постилает постель.*)

Полина Андреевна (*вздыхнув*). Старый что малый... (*Подходит к письменному столу и, облокотившись, смотрит в рукопись.*) («Чайка», с. 46).

Здесь действие Полины Андреевны также не связано с темой предшествующего диалога. Подобные многочисленные примеры в чеховской драме свидетельствуют об особой авторской тенденции: часто жест героя, а не реплика отражает внутренний смысл его поведения.

Треплев (*после паузы*). Нехорошо, если кто-нибудь встретит ее в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму...

В продолжение двух минут молча рвет все свои рукописи и бросает под стол, потом отпирает правую дверь и уходит («Чайка», с. 59).

Только что ушла Нина Заречная, не оставив Треплеву никаких надежд, и он принимает решение покончить с собой.

Такая самостоятельность жеста, его появление не только в связи с репликой, но и наряду с ней создают в чеховской драме возможность двухпланового изображения персонажа, высказывания и действия которого могут не совпадать и часто действительно не совпадают. Реплика уже не может полностью отразить внутреннее состояние персонажа, мотивы его поведения. Она сама нередко становится в значительной мере внешней, случайной. Более того, речевое поведение чеховского персонажа подчас полностью определено его физическим действием, реакцией на внешний мир: «случайное» действие вызывает столь же «случайную» реплику. Примеров тому много.

Медведенко. Это в теории, а на практике выходит так: я, да мать, да две сестры и братишка, а жалованья всего 23 рубля. Ведь есть и пить надо? Чаю и сахару надо? Табаку надо? Вот тут и вертись.

Маша (*оглядываясь на эстраду*). Скоро начнется спектакль («Чайка», с. 5).

Реплика героини «случайна» в том смысле, что мотивирована «случайной» реакцией. Однако она служит сигналом исчерпанности разговора, нежелания героини говорить на данную тему. Речь важна не прямым своим смыслом, но чувством, за ним стоящим, не названным, а только угадываемым. Способы выявления чувств, следовательно, могут быть самыми разными, вплоть до бессловесного. И значение жеста как более естественной, неспециальной, обычно не контролируемой сознанием формы проявления чувств в такой ситуации возрастает.

Обилие внешних, как бы «случайных» деталей, подчас остающихся вообще вне диалога, создает широкую, многостороннюю картину художественного пространства, децентрализованного, нецелеустремленного действия. «Расставленные по всей пьесе, в совокупности» они «создают впечатление „неотобранного“ целостного мира, представленного в его временно-случайных, сиюминутно-индивидуальных проявлениях, вовсе не строго связанных в пьесе с какой-то конкретной мыслью или темой».¹² Возникает иллюзия жизни в естественном ее протекании, что, как известно, имело для Чехова принципиальное значение.¹³ Драма обретала эпичность, и это было смелым новшеством автора.¹⁴

¹² Чудаков А. Поэтика Чехова. М., 1971, с. 155.

¹³ «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни, — говорил, по свидетельству Арс. Гурлянда, Чехов. — Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни» (Театр и искусство, 1904, № 28, с. 521).

¹⁴ Разумеется, в создании иллюзии естественности ремарка была лишь одним из слагаемых. Чеховская драма обладала особой природой конфликта, новаторскими приемами сюжетосложения, драматической композиции, диалоговедения. Об этом см.:

Итак, действия персонажей, указанные в жестовой или мизансценической ремарке, создают вторую план их поведения. При этом определенное действие персонажа порою становится одним из средств авторской характеристики. Таков, например, многократно повторенный жест, сопровождающий Машу в «Чайке» (ремарка «нюхает табак»); вспомним также приводимую автором в различных ситуациях «соринскую» ремарку — «смеется».

В творчестве предшествующих Чехову драматургов необходимости в такой ремарке по существу не было. Характер, с одной стороны, выявлялся из речи героя, который сам сообщал о своих привычках, мотивах поведения, иногда говоря прямо, чаще — «в сторону». В соответствии с драматической формой, герой оказывался «чрезмерно откровенным» и пным быть не мог. С другой стороны, нередко характеристика персонажа выносилась в афишу пьесы, служила указанием исполнителю. Таким указанием, например, в «Ревизоре» Гоголя являются «Характеры и костюмы. Замечания для гг. актеров»: «Хлестаков, молодой человек, лет 23-х, тоненькой, худенькой; несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове. Один из тех людей, которых в канцеляриях называют пустейшими. Говорит и действует без всякого соображения. Он не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли. Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно. Чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечной простоты, тем более он выиграет. Одет по моде».¹⁵

То же у Островского: «Раиса Павловна Гурмыжская, вдова лет 50-ти с небольшим, очень богатая помещица, одевается скромно, почти в трауре; постоянно с рабочим ящиком на руке».¹⁶

Характер чеховского героя не дан изначально, он не обнаруживает себя до конца также и в автохарактеристиках, как это было в дочеховской традиции; он раскрывается перед читателем (актером, читающим пьесу) в продолжение всего произведения в существенном различии автохарактеристик персонажа и нейтрально фиксируемых автором черт его поведения.¹⁷ Здесь налицо скорее «повествовательный», чем собственно драматический принцип обрисовки характеров. Герой Чехова стал сокровенен.

В предшествующей драматической традиции ремарка была по большей части указанием исполнителю, и только. В общей ткани произведения она воспринималась как нечто подсобное, факультативное. Посредством ремарки автор давал свой вариант сценического исполнения пьесы.¹⁸ Об этом свидетельствует и сама стилистика ремарок, которые по большей части представляют собой выработанный в театральной практике штамп: «Выходят Милонов, Бодаев и Карп».¹⁹

У Чехова происходит принципиальное переосмысление функций ремарки. Часто, как об этом уже сказано, она появляется вне связи с репликой персонажа, причем и вполне традиционные ремарки начинают вос-

Балузатый С. 1) Проблемы драматургического анализа; 2) Чехов драматург. Л., 1936; Скафтымов А. Указ. соч.; Люлько Н. Новаторство Чехова-драматурга. — В кн.: А. П. Чехов — великий художник слова. Ростов н/Д, 1960, с. 84—106; Чудаков А. Указ. соч.; Бердников Г. Указ. соч. и др.

¹⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 4, с. 9.

¹⁶ Островский А. Н. Лес. — Полн. собр. соч.: В 12-ти т. М., 1974, т. 3, с. 250.

¹⁷ В создании характеров у Чехова существенную роль играет прием перекрестной характеристики. Характеристики, даваемые персонажами друг другу, обычно соответствуют истине. Поэтому точнее было бы говорить об отношениях взаимного дополнения между перекрестными характеристиками персонажей и авторской ремаркой.

¹⁸ Разумеется, речь не идет о таких ремарках, как пушкинская «Народ безмолвствует» и немая сцена в «Ревизоре». Но такие ремарки в драматургической традиции все-таки исключительны.

¹⁹ Островский А. Н. Лес, с. 329.

приниматься как нечто независимое от реплики, принадлежащее к особому, лежащему вне персонажей, сугубо авторскому слою произведения. Получая известную самостоятельность, чеховская ремарка становится одним из средств новаторской организации художественного произведения. Она участвует в создании особого, «подводного течения» в пьесе. В этом легко убедиться, проанализировав небольшой отрывок из I акта «Чайки»:

Треплев. Если Заречная опоздает, то, конечно, пропадает весь эффект. Пора бы уж ей быть. Отец и мачеха стерегут ее, и вырваться ей из дому так же трудно, как из тюрьмы. (*Поправляет дыде галстук*). Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься, что ли... (с. 7).

Ремарка, как видно из текста, разрывает реплику Треплева на две части, различные по содержанию. Вторая часть — это незначительная бытовая мелочь. Но именно на нее реагирует ответная реплика, именно из нее вытекает диалог. Тем самым снижается значимость первой части высказывания; вся реплика низводится на уровень обычного бытового разговора, и тема, существенная для Треплева, уходит в «подводное течение». Жест в данной ситуации психологизуется: он необходим Треплеву как повод к перемене темы, как маскировка его внутреннего состояния, автору же этот жест необходим для обнаружения маскируемого душевного состояния своего героя. Таким образом, функция ремарки в приведенной реплике по меньшей мере тройка: прямо указать на действие персонажа, обозначить присутствие подавляемой эмоции, зафиксировать границу между внутренней темой (сокровенный круг мыслей персонажа) и внешним диалогом.

В своем дальнейшем движении диалог концентрируется на теме Аркадиной, ее возможном отношении к пьесе сына, видимых причинах такого отношения. Но внутренняя тема (напряженность ожидания) не исчезает, восстанавливаясь в своих правах новой ремаркой.

Треплев. Ей уже досадно, что вот на этой маленькой сцене будет пметь успех Заречная, а не она. (*Посмотрев на часы*.) Психологический курьез — моя мать. Бесспорно талантлива, умна, способна рыдать над книжкой, отхватит тебе всего Некрасова наизусть, за больными ухаживает, как ангел; но попробуй похвалить при ней Дузе! Ого-го!.. (с. 7).

Именно взаимодействие высказываний персонажа и авторской ремарки создает сложное движение внутренней темы, неожиданно прорывающейся на поверхность и опять уходящей вглубь. Получается по существу два диалога или, вернее, внешний диалог и внутренний монолог. Благодаря обозначенной автором двухтемности в этой сцене и гадание Треплева на цветке становится неоднозначным:

Треплев (*обрывая у цветка лепестки*). Любит — не любит, любит — не любит, любит — не любит. (*Смеется*). Видишь, моя мать меня не любит. Еще бы!.. (с. 8).

Речь идет по-прежнему об Аркадиной, но думает Треплев о Нине, и гадание относится, вероятнее всего, к Нине, а не к матери. В следующей реплике Треплева автор вновь напоминает ремаркой о присутствии внутренней темы:

Треплев. Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно. (*Смотрит на часы*.) Я люблю мать, сильно люблю; но она курит, пьет... (с. 8).

Здесь ремарка, обнаруживая разницу между внутренней и внешней темами, уничтожает и однозначную определенность эмоции. Возбуждение Треплева можно истолковать двояко: и тем, что затронута живо-

трепещущая для него тема — театр, и петербургским ожиданием Нины. Наконец происходит разрешение внутренней темы:

Треплев (*прислушивается*). Я слышу шаги... (*Обнимает дядю.*) Я без нее жить не могу... Даже звук ее шагов прекрасен... Я счастлив безумно. (*Быстро идет навстречу Нине Заречной, которая входит.*) Волшебница, мечта моя...

Нина (*взволнованно*). Я не опоздала... Конечно, я не опоздала...

Треплев (*целует ее руки*). Нет, нет, нет... (с. 9).

Настроение сцены меняется (хотя, отметим, все ремарки за исключением одной: «Нина (*взволнованно*)» — по-прежнему обозначают лишь внешнее действие персонажей). Эмоция обусловлена предшествующим движением внутренней темы. Теперь она дана в речи героев прямо, но перекликаясь с ремаркой. Происходит как бы обратное тому, что было прежде: действие, указанное в ремарке, окрашивается эмоцией, отраженной в словах персонажа, и обретает за счет этого свою смысловую наполненность. И реплики, и ремарки участвуют на равных правах в организации действия. Так, ремарка «целует руки», включенная в ситуацию, характеризует отношения Треплева и Нины: не сдержанный поцелуй вежливости в присутствии третьего лица, не «целует руку», а именно «целует руки». Ритм движения, в свою очередь, задается репликой: «Треплев (*целует ее руки*). Нет нет, нет...».

Таким образом, ремарка, вступая в сложные, далеко не однозначные отношения с репликой, участвует в изображении многогранного, разнонаправленного поведения персонажа пьесы. Осуществляется уже упоминавшаяся децентрализация драматического действия, но на другом уровне. Если собственно жестовая и мизансценическая ремарка служит средством создания широкой картины художественного пространства и внешнего действия героя, то ремарка, связанная с «подводным течением», участвует в изображении его внутреннего мира.

Нетрудно заметить, что и эта разновидность ремарки по существу тот же жест, но с особой функцией. Вообще чеховские ремарки многофункциональны, и выделение их в ту или иную разновидность по «основному» назначению не более, чем исследовательский прием. Важно всегда иметь в виду, что у Чехова ремарка последовательно используется как средство сложной организации художественного произведения. Особый интерес в этой связи представляет одна чрезвычайно специфическая функция чеховской ремарки, до сих пор почти не исследованная. В то же время такое исследование способствовало бы более объективному выявлению идейных акцентов в чеховских пьесах.

Известно, что определение авторской позиции в произведениях Чехова вообще затруднительно и вызывает массу разногласий среди исследователей.²⁰ Особенно непросто это сделать в чеховской драме, где, согласно законам драматического рода, отсутствует полноценное авторское повествование. Интерпретаторам приходится, хотя и с оговорками, прибегать к сближению позиции писателя с позицией того или иного персонажа, т. е. к поискам в той или иной форме резонера. Всякая такая попытка, пусть даже основывающаяся на текстуальных совпадениях с высказываниями писателя, имеет под собой довольно шаткое основание. Всегда должна быть принята во внимание не только фраза героя, но и отношение к ней автора, и не отношение вообще, а именно в пределах самого произведения. И здесь на помощь нередко приходит ремарка, характеризующая авторское восприятие персонажа. Таковы, например, «иронические» ремарки. Приведем пример из «Вишневого сада»:

²⁰ Поискам критериев объективного выявления авторской позиции посвящена кн.: Караев В. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., 1979.

Гаев. Во вторник поеду, еще раз поговорю. (*Варе.*) Не ревн. (*Ане.*) Твоя мама поговорит с Лопахиным; он, конечно, ей не откажет... А ты, как отдохнешь, поедешь в Ярославль к графине, твоей бабушке. Вот так и будем действовать с трех концов — и дело наше в шляпе. Проценты мы заплатим, я убежден... (*Кладет в рот леденец.*) Честью моей, чем хочешь, клянусь, имение не будет продано! (*Возбужденно.*) Счастьем моим клянусь! Вот тебе моя рука, назови меня тогда дрянным, бесчестным человеком, если я допущу до аукциона! Всем существом моим клянусь! (с. 213).

Очевидно, что ремарка дискредитирует все клятвы Гаева еще до их произнесения. В «Вишневом саде» этот прием обнаруживается отчетливо, поскольку он комедийно заострен, но он столь же характерен и для других чеховских пьес. Так, в сцене ссоры из-за лошадей в «Чайке» троекратно повторенная ремарка становится основным средством выражения авторского отношения к воспроизводимой ситуации.

Аркадина (*вспылив*). Это старая история! В таком случае я сегодня же уезжаю в Москву. Прикажете нанять для меня лошадей в деревне, а то я уйду на станцию пешком!

Шамраев (*вспылив*). В таком случае я отказываюсь от места! Ищите себе другого управляющего! (*Уходит.*)...

Сорин (*вспылив*). Это нахальство! Это черт знает что такое! Мне это надоело, в конце концов. Сейчас же подать сюда всех лошадей! (с. 25).

Предметом проницательного подчеркивания может стать и жест. В «Вишневом саде» есть даже случай пародийного «цитирования» реплики в жестовой ремарке:

Пищик. ... Мой покойный родитель, шутник, царство небесное, насчет нашего происхождения говорил так, будто древний род наш Симеоновых-Пищиков происходит будто бы от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате... (*Садится.*)... (с. 229).

Еще одной новаторской, специфически чеховской по своему применению ремаркой стала пауза. Разумеется, паузная ремарка существовала и до Чехова. Однако в классической русской драматургии пауза — явление довольно спорадическое, а пьесам, современным писателю, чуждое совершенно. Да и у самого Чехова паузная игра как устойчивый прием появляется лишь начиная с «Лешего», т. е. с того времени, когда им была предпринята первая попытка реализации новых драматургических принципов в полном объеме.

В зрелых чеховских пьесах пауза — тонкое стилистическое средство, существенный компонент произведения. В своей совокупности паузы образуют продуманную систему, многообразно организующую как отдельные акты, так и всю пьесу в целом. Функции пауз в чеховских пьесах настолько разнообразны, что вполне могли бы стать предметом отдельной статьи.²¹ Обозначим их лишь в самом общем виде:

1. Пауза обнажает эмоцию лица или группы лиц. Причем диапазон обнажаемых эмоций чрезвычайно широк: это и экспрессивное невысказанное слово, и недоговоренность как следствие внутренней неловкости лица или неуместного слова собеседника, и различные лирические эмоции и т. д. Такое функционирование паузы возможно как в диалоге, так и в полилоге.

²¹ О чеховских паузах исследователи писали больше, чем о других ремарках (см.: *Балузатый С.* Проблемы драматургического анализа, с. 97—99, 137—138 и др.; *Бердников Г.* Указ. соч., с. 204—209). Тем не менее еще недостаточно прояснена конструктивно-организующая роль пауз в чеховских пьесах.

Аркадина. Это справедливо, но не будем говорить ни о пьесах, ни об атомах. Вечер такой славный! Слышите, господи, поют? (*Прислушивается.*) Как хорошо!

Полина Андреевна. Это на том берегу.

Пауза.

(«Чайка», с. 15)

2. Пауза как признак опущенного потока ассоциаций либо посторонних в рамках диалога мыслей персонажа.

Треплев. Две балерины жили тогда в том же доме, где мы... Ходили к тебе кофе пить...

Аркадина. Это помню.

Треплев. Богомольные они такие были.

Пауза.

В последнее время, вот в эти дни, я люблю тебя так же нежно и беззаветно, как в детстве. Кроме тебя, теперь у меня никого не осталось. Только зачем, зачем между мной и тобой стал этот человек («Чайка», с. 38).

Пауза позволяет Чехову показать переживания героев «объемно». Рядом с репликой читатель (поскольку речь идет о тексте пьесы до ее воплощения на сцене) постоянно ощущает присутствие круга мыслей, чувств, внутренних состояний героя, которые по ряду причин не могут быть высказаны в данный момент. То ли они должны быть спрятаны, подавлены, то ли они настолько смутны, что не могут быть выражены героем в словах, то ли вообще не нуждаются в словесном выражении. Эмоционально насыщенная пауза исключает, таким образом, прямую однозначную связь героя и его слова, реплики и стоящего за ней мотива.²²

3. В ряде случаев посредством паузы характеризуются отношения персонажей. Так, в диалогах Маши и Медведенко пауза обнаруживает не сиюминутное, а постоянное расхождение между ними. Отношения героини с мужем таковы, что говорить им, в сущности, не о чем. Разговор их перескакивает с темы на тему, часто прерывается. Сумма пауз в таком диалоге оказывается не менее информативной, чем реплики персонажей.

4. Выделяя некоторые наиболее существенные реплики, в которых сообщается о жизни персонажей в опущенный отрезок времени, пауза выполняет тем самым сюжетную функцию. Так, в IV акте «Чайки» двумя паузами выделен рассказ Треплева о жизни Нины за прошедшие два года. Аналогичным образом выделяется в речи персонажа и символический мотив:

Тригорин. Так, записываю... Сюжет мелькнул... (*Пряча книжку.*) Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку.

Пауза.

(с. 31—32)

Очевидно, что когда пауза выступает в этой функции, значение ее не может быть исчерпано в пределах реплики или даже данной сцены.

²² С точки зрения чеховской драматургии многие общепризнанные положения теории драмы могут быть оспорены. Например: «Драматург в состоянии воссоздать только те явления человеческого сознания, которые получают артикуляционно-речевое воплощение, т. е. душевные движения, активно вырывающиеся наружу и понятные всем присутствующим» (*Халишев В. Указ. соч., с. 61*). Чеховская драма свидетельствует об обратном.

В таких случаях она не только элемент сплюснуттого поведения персонажа, но и авторский знак особого смысла реплики, знак включения ситуации в особый символический ряд произведения. Функции пауз у Чехова аналогичны функциям повествования в прозе. Прерывая течение диалога, пауза позволяет автору задержать внимание читателя или зрителя (при точном исполнении) в определенный момент развития действия или на определенном чувстве персонажа, акцентировать их. Понятно, что пауза не тождественна повествовательному отрезку текста, а только аналогична. Если повествовательная фраза (например, «Наступило неловкое молчание») формирует ситуацию, наполняя ее конкретным содержанием, то пауза только создает пространство для такого наполнения, мобилизуя сотворчество читателя или актера. То есть речь идет об удачно найденном специфически драматическом эквиваленте повествования.

5. Едва ли не важнейшей функцией паузы в чеховской драме является функция темпоритмическая.²³ Эта функция осуществляется всей совокупностью пауз произведения. Распределение пауз по актам, их группировка внутри каждого акта задают определенный ритм драматического действия, его возрастающий или затухающий (в зависимости от задач, преследуемых автором) темп. Так, обилие пауз в IV акте «Чайки» создает замедленное течение действия, что соответствует авторскому заданию: драматически акт организован напряженными скрытыми переживаниями, предчувствиями Треплева. Заданный темпоритм определяет поведение всех занятых в акте действующих лиц. Независимо от того, присутствует ли Треплев в данный момент на сцене, участвует ли он в диалоге, каждый персонаж оказывается включенным в атмосферу его переживаний.

Не менее показательны для драматургии Чехова обстановочные ремарки, создающие определенное настроение уже в начале актов: «Комната Ивана Петровича; тут его спальня, тут же и контора имения. У окна большой стол с приходо-расходными книгами и бумагами всякого рода, конторка, шкапы, весы. Стол поменьше для Астрова; на этом столе принадлежности для рисования, краски; возле папка. Клетка со скворцом. На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная. Громадный диван, обитый клеенкой. Налево — дверь, ведущая в покой; направо — дверь в сени; подле правой двери положен половик, чтобы не нагрязнили мужики. — Осенний вечер. Тишина» («Дядя Ваня», с. 105).

Приведенная ремарка — пример избыточного описания обстановки. Часть предметов, указанных здесь, никак не обыграна в самом действии (например, клетка со скворцом). Стилистика этой ремарки явно повествовательная. Предметы обстановки не только названы, но и определенным образом охарактеризованы: «карта Африки, видимо, никому здесь не нужная», «половик, чтобы не нагрязнили мужики». Причем описание ведется с точки зрения некоего неперсонифицированного наблюдателя, которому известны подробности о вещах: он в состоянии судить о них иначе, чем зритель, который пока только видит вещь. Очевидно, что и назначение такой ремарки не чисто драматургическое: через описание обстановки и обстоятельств действия автор создает определенную эмоциональную атмосферу. Той же цели служат замечания: «тут его спальня, тут же и контора имения» и «Осенний вечер. Тишина».

В двух последних чеховских пьесах обстановочная ремарка столь же

²³ Понятие темпоритма, хотя и относится к области режиссуры, но с успехом может быть применено к чеховской драме. Создавая особую систему ремарок, Чехов тем самым возлагал на себя обязанности режиссера («Чайка» и «Дядя Ваня», не говоря уже о «Лешем», написаны до возникновения МХТ). В отличие от предшественников он настаивает именно на своем варианте исполнения пьесы. К чему ведет отступление от авторской «режиссуры» или непонимание ее, красноречиво свидетельствует сценическая история «Чайки».

повествовательна и эмоциональна. Так, в «Трех сестрах» в обстановочной ремарке I акта находим фразу, которая может быть обыграна на сцене лишь косвенно, через общий эмоциональный тонус исполнителей, но этот тонус весьма значим: «Полдень; на дворе солнечно, весело» (с. 119).

То же видим и в «Вишневом саде»: «Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду» (с. 215; курсив мой, — С. К.). Приведенное предложение актуально лишь в чтении пьесы. С точки зрения традиционно-драматургической оно излишне описательно, лирично и фактически на сцене не воспроизводимо.

Столь необычная для драмы тех лет обстановочная ремарка не была для самого Чехова чем-то принципиально новым. Она была широко распространена в прозе писателя 80-х годов, а именно в рассказе-сценке, а затем перенесена им в драму, что свидетельствует о ее прямых связях с повествованием в прозе.²⁴

Повествовательная стилистика ремарки отражает общую для всей реалистической драмы XIX века тенденцию к сближению с эпическими жанрами. Но только в творчестве Чехова эта тенденция воплотилась в новый драматургический принцип, последовательно проведенный на всех уровнях произведения. В последующей драматургии такая повествовательная ремарка воспринимается уже как нечто само собой разумеющееся. У Горького, например, обстановочная ремарка решается во многом по-чеховски: «*Большой, как луна, маятник медленно качается за стеклом, и, когда в комнате тихо, слышится его бездушное — да, так! да, так!.. Между дверями печь, облицованная белыми изразцами. У печи — старый диван, обитый клеенкой, перед ним — большой стол, на котором обедают, пьют чай. Дешевые венские стулья с тошнотворной правильностью стоят у стен.*»²⁵

У Шоу ремарки занимают до трети всего объема пьесы, превращаясь в своеобразный комментарий к действию: «Она ставит столик обратно на место около двери и поспешно идет к выходу, но сталкивается с леди Эттеруорд, которая врывается в комнату в страшном волнении. Леди Эттеруорд — очень красивая, прекрасно одетая блондинка. У нее такие стремительные манеры и она так быстро говорит, что с первого взгляда производит ошибочное впечатление смешной и глуповатой».²⁶ Но ремарка Шоу гораздо ближе стоит к традиции, чем чеховская: она не столько участвует в действии, сколько комментирует его, определяя характер персонажа до его действия.

К обстановочным ремаркам, создающим определенную эмоциональную атмосферу, примыкают и чеховские «фоновые» ремарки, сопровождающие речи персонажей. Таковы, например, ремарки в «Чайке»: «Слышно, как шумят деревья и воет ветер в трубах» (с. 45); «Через две комнаты играют меланхолический вальс» (с. 47); «Стучит сторож» (с. 48).

Эмоционально и бытовым образом тонированный фон, общая атмосфера действия имеют в зрелых пьесах Чехова очень большое значение. Как «случайная» бытовая деталь провоцирует «случайную» реплику, так общая эмоциональная атмосфера определяет «тонус» душевного состоя-

²⁴ В советском литературоведении сближение в творчестве Чехова прозы и драмы впервые было рассмотрено С. Д. Балухатым (см. «Проблемы драматургического анализа», «Чехов драматург» и др.). Однако эта сторона чеховского творчества детально не исследована до сих пор.

²⁵ Горький М. Мещане. — Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1950, т. 6, с. 8; курсив мой, — С. К.

²⁶ Шоу Б. Дом, где разбиваются сердца. — В кн.: Шоу Б. Пьесы. М., 1969, с. 410; курсив мой, — С. К. Интересные наблюдения над использованием ремарки в драматургии XX века см.: Борисова И. Ф. Своеобразие ремарки в драматургии XX в. — В кн.: Сб. науч. трудов Ташкентск. ун-та. Ташкент, 1981, с. 70—77.

ния персонажа, характер выражения его эмоций. Эта черта чеховских пьес была уловлена уже современниками.²⁷

Говоря о чеховской драматической ремарке, нельзя обойти молчанием и такую специфическую ее разновидность, как символическая ремарка. Такие ремарки участвуют в организации символического мотива пьесы, поэтому смысл и назначение их раскрывается вполне только на высшем уровне произведения — в сфере идей. Здесь же явственнее всего обнаруживается и самостоятельность такой ремарки, ее принадлежность к особому повествовательному слою произведения. Наиболее показательна в этом отношении последняя пьеса Чехова. Оставляя в стороне сложную иерархию символов в «Вишневом саду», рассмотрим один из них.

«Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» («Вишневый сад», с. 224). Эта ремарка, повторенная в пьесе дважды, становится тем центром, к которому стянуты смысловые нити произведения. Показательно ее участие в расстановке персонажей с точки зрения авторской позиции. Впервые эта ремарка появляется во II акте пьесы, в сцене, где заняты все центральные персонажи. Ремарке предшествует «идейный» разговор о гордом человеке и о России, в котором почти все они принимают участие. Это подчеркивает особую значимость разговора. Затем происходит небольшая привычная перепалка, характеризующая взаимоотношения персонажей. И наконец в наступившей тишине раздается непонятный, странный для героев, и, следует добавить, символический звук. Истинный смысл его проясняется в соотнесении с финалом пьесы, где ремарка, повторенная почти дословно, знаменует собой конец вишневого сада и шире — целого этапа русской истории. Пока же в анализируемой сцене этот звук становится только предвестием чего-то неумолимо надвигающегося, только предупреждением. Характерно восприятие этого звука персонажами:

Любовь Андреевна. Что это?

Лопухин. Не знаю. Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья...

Гаев. А может быть, птица какая-нибудь... вроде цапли.

Трофимов. Или филин...

Любовь Андреевна (*вздрагивает*). Неприятно почему-то.

Пауза.

Фирс. Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.

Гаев. Перед каким несчастьем?

Фирс. Перед волей.

Пауза.

Любовь Андреевна. Знаете, друзья, пойдемте, уже вечерет. (*Ане.*) У тебя на глазах слезы... Что ты, девочка? (*Обнимает ее.*)

Аня. Это так, мама. Ничего (с. 224—226).

Как видим, интерпретация происшедшего, данная Трофимовым, в сущности не отличается от интерпретации Гаева. Трофимов оказывается так же глух и нетонк в предчувствии грядущего, как и его постоян-

²⁷ «Самое существенное в ней, — говорил о «Чайке» М. Н. Ремезов, — настроение» (Русская мысль, 1899, № 1, с. 167). В способности автора создавать «настроение» видели сходство чеховской прозы и драмы: «Эта способность проявляется и в мелких рассказах... и в описаниях природы, как „Степь“, и в драматических произведениях. Особенно сильно выступает она в „Чайке“. Здесь ранее, чем зритель успевает ознакомиться с действующими лицами, ранее, чем обстоятельства принимают драматический оборот, уже атмосфера тягостного беспокойства и приподнятой нервозности царит на сцене и передается зрителю» (*И-т.* «Чайка», драма в 4-х действиях Антона Чехова. — Русские ведомости, 1898, 20 дек.).

ные идейные оппоненты Лопухин и Гаев. Единственный человек, реакция которого выпадает из общего ряда, — это Аня. Она не говорит о происшедшем, но реагирует острее всех. За нею автор оставляет возможность высказывания, а следовательно, и выбора пути в будущем (вспомним, ей только 17 лет).

Важно отметить, что роль ремарки в организации символического мотива возрастает у Чехова от пьесы к пьесе. В «Чайке» ремарка в этой функции еще не развита и всегда вспомогательна. В «Дяде Ване» символическое значение приобретает общая бытовая и эмоциональная атмосфера, лишь отчасти создающаяся всей совокупностью ремарок в пьесе. В «Трех сестрах» уже можно выделить символическую функцию ремарки как вполне самостоятельную. Ремарка теперь участвует в организации символического мотива пьесы наравне с репликой и независимо от нее, но и здесь такая ремарка еще связана с бытом. Наконец, в «Вишневом саде» символическая ремарка выступает как бы в «чистом» виде и не нуждается в какой бы то ни было бытовой мотивировке. Она становится важнейшим инструментом идейной организации произведения, позволяя поднять сюжет пьесы, решенный в целом бытовым образом и подчас остро комедийно, до широчайшего художественного и исторического обобщения.

Специфика чеховской символической ремарки будет очерчена полнее, если сопоставить ее с такой же ремаркой в символистской драме.²⁸ Рассмотрим отрывок из «Непрошеной» Метерлинка:

Внезапно слышится лязг оттачиваемой косы.

Дед (*вздрагивает*). О!

Дядя. Что это?

Дочь. Не знаю. Должно быть, садовник. Мне плохо видно — на него падает тень от дома.

Отец. Садовник собирается косить.

Дядя. Он косит ночью?

Отец. Ведь завтра воскресенье?.. Да... Я ему сказал, чтобы он обкосил вокруг дома.

Дед. Его коса что-то уж очень громко звенит...

Дочь. Он косит вокруг дома.

Дед. Ты его видишь, Урсула?

Дочь. Нет, дедушка, — он в тени.

Дед. Боюсь, как бы он не разбудил мою дочь.

Дядя. Я еле слышу его.

Дед. А я слышу так явственно, как будто он косит в самом доме.²⁹

Очевидно сходство приема: с высоты символа автор оценивает способность или неспособность героев видеть дальше обыденного кругозора, т. е. способность чувствовать и замечать нечто такое, что имеет отношение к сути явлений. Но при внешнем сходстве функционирование символической ремарки в драматургических системах Чехова и Метерлинка различно.

Метерлинка создает неподвижную ситуацию ожидания, в которой символическая некоторая деталь задана изначально, уже в обстановоч-

²⁸ Связи Чехова с современным ему символизмом прояснены еще очень мало. Вместе с тем есть все основания предполагать здесь определенное взаимодействие. Об этом см.: Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966; Кулешов В. И. Реализм Чехова в соотношении с натурализмом и символизмом в русской литературе конца XIX и начала XX века. — В кн.: Чеховские чтения в Ялте. М., 1973.

²⁹ Вержарн Э. Стихотворения; Зори. Метерлинка М. Пьесы. М., 1972, с. 348—349. (Б-ка всемирной лит. Сер. 3; т. 142). Далее ссылки в тексте.

ной ремарке: «Довольно темная зала в старом замке. Дверь направо, дверь налево и *маленькая задрапированная дверь в углу*. В глубине — окна с цветными стеклами, главным образом зелеными, и стеклянная дверь, выходящая на террасу. В углу *большие фламандские часы. Горит лампа* (с. 345; курсив мой, — С. К.).

В дальнейшем символический смысл этих деталей все более и более проясняется за счет наращивания признаков, за счет многократного обыгрывания в диалоге. Символ движется в направлении искомой сущности, которая до поры скрыта от персонажей и зрителя, но заранее известна автору. Ремарки, перемежающие диалог, суть авторские знаки истинного, метафизического содержания ситуации и в то же время ступени развития этого содержания. Сама же ситуация неподвижна, вечна.

Отсюда относительная неразработанность системы ремарок, ее отчетливое членение на ремарки бытовые в полном смысле («показывая на дверь направо», «у окна», «зовет» и т. п.) и подчеркнуто символические («бьет десять часов», «слышатся чьи-то шаги», «в маленькую дверь стучат»). По мере развития содержания символические ремарки все более наполняются метафизическим смыслом, приобретают все большую экспрессивность. Так, в финале «Непрошеной» ремарка «Молчание» в небольшом отрезке текста повторяется семь раз. Бытовые же ремарки почти полностью исчезают.

Наконец искомая сущность определена. В «Непрошеной» это извечная трагедия существования человека, предстоящего смерти. В предельно концентрированной форме она выражена здесь в финальной реплике персонажа: «Дед. Куда вы?.. Куда вы?.. Они оставили меня одного!» (с. 358). Все действие пьесы было развернуто перед зрителем именно для того, чтобы привести его к пониманию этой всеобщей и потому крайне абстрактной сущности жизни, которая выступает в финале пьесы как конечный, неподвижный итог.

Иное у Чехова. Он начинает с жизни и кончает жизнью. Чехов не определяет никакой итоговой сущности, а только указывает своим символом на непреходящий ее атрибут: ее бесконечную текучесть, изменчивость, вечное становление. Ощущение движения создается уже простым повторением символической ремарки в разных ситуациях. Но это повторение не преследует цели экспрессии, нагнетания некоего качества, как у Метерлинка, а обозначает именно свободное протекание этого качества.³⁰ Там, где у Метерлинка предстает истина в последней инстанции, у Чехова только начало поисков истины.

Отсюда интерес к быту, к самым разнообразным его проявлениям. Отсюда же сложная система многофункциональных ремарок, которая своей структурой как бы повторяет сложность самой жизни, а взаимопроникновение функций ремарки отражает взаимопроникновение внешнего и внутреннего в поведении человека. Символическая ремарка, хотя и выделяется на общем фоне, но не противостоит другим ремаркам по признаку: существенное — несущественное. Символ движется в общем потоке произведения, то исчезая, то возникая вновь.³¹

³⁰ Разумеется, ощущение внутреннего движения в пьесе нельзя целиком вывести из повторения символической ремарки. Этой цели служит также и сложная система времен, созданная Чеховым в «Вишневом саде» (об этом см.: *Левитан Л. С. Пространство и время в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад»*. — В кн.: Вопросы сюжетосложения: Сб. статей. Рига, 1978, с. 107—118). Но сейчас для нас важно отметить, какую роль в этом играет символическая ремарка.

³¹ Показательны в этом отношении размышления Андрея Белого: «Символизм Чехова отличается от символизма Метерлинка весьма существенно. Метерлинк делает героев драмы сосудами своего собственного мистического содержания. В них открывается его опыт. Указывая на приближение смерти, он заставляет старика говорить: „Нет ли еще кого-нибудь среди нас?“ Слишком явный символ... Чехов, истончая реальность, неожиданно нападает на символы. Он едва ли подозревает

Чеховский символ, не становясь бытовой деталью, тем не менее черват бытовым содержанием. Он указывает на такую черту действительности, которая и не может проявиться иначе, чем через все многообразие сменяющихся друг друга реальных вещей. Как бы мы ни трактовали чеховский символ — предельно широко: как движение времени, истории вообще, или уже: как смену одной эпохи другой — это условие остается неизменным. Чеховский символ богаче символа Метерлинка. Именно он является символом в истинном смысле, в то время как символ Метерлинка тяготеет к аллегории.³²

Таким образом, Чехов в своей зрелой драме создает гибкую предельно насыщенную смыслом систему ремарок, способную многообразно организовать произведение на всех его уровнях. Ремарка влияет на движение речевых тем, участвует в обрисовке характеров персонажей, в изображении их внутреннего мира. Как элемент драматической композиции ремарка существенно влияет на развитие драматического действия, варьируя его темпоритм, решающим образом определяет общую эмоциональную атмосферу действия. Наконец, ремарка становится элементом авторской оценки и средством выражения авторской концепции действительности. Вся совокупность ремарок в пьесе образует своеобразный аналог повествования. Создание такой системы ремарок было сознательным, целенаправленным актом писателя, адресатом ее был исполнитель.

о них. Он в них ничего не вкладывает преднамеренного, ибо вряд ли у него есть мистический опыт. Его символы поэтому произвольно вырастают в действительность. Нигде не разорвется паутинная ткань явлений» (*Белый Андрей*. Вишневы сад. — *Весы*, 1904, № 2, с. 47).

³² Мы опираемся на то понятие символа, которое разработано А. Ф. Лосевым в ряде его работ. Ср.: «...Символ является такой оригинальной и вполне самостоятельной идейно-образной конструкцией, которая обладает огромной смысловой силой, насыщенностью, вернее же сказать, смысловой заряженностью или творческой мощью, чтобы без всякого буквального или переносного изображения определенных моментов действительности в свернутом виде создавать перспективу для продолжительного или бесконечного развития, уже в развернутом виде» (*Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 180; курсив мой, — С. К.).



ФОЛЬКЛОР И ИСТОРИЯ (дискуссия)

Б. А. Рыбаков

РУССКИЙ ЭПОС И ИСТОРИЧЕСКИЙ НИГИЛИЗМ *

Дискуссия, организованная журналом «Русская литература», как и всякое обсуждение любого вопроса, полезна в двух отношениях: во-первых, выявляется количество разных точек зрения и (отчасти) степень аргументированности каждой из них, а во-вторых, четче очерчиваются белые пятна в изучении данного вопроса.

Главным недостатком в изучении былинного эпоса, пожалуй, следует считать отсутствие творческих рабочих контактов между специалистами нескольких смежных наук. Историчность эпоса и фольклора вообще не подлежит сомнению, так как эпос был создан на протяжении некоего исторического периода; он мог при своем создании черпать отдельные элементы из предшествующих периодов и мог дополняться или перерабатываться в периоды последующие, что делает эпос особенно исторически динамичным. Элиминировать исторический подход к былинам столь же неразумно, как неестественно было бы изучать русскую литературу или искусство без тщательного рассмотрения всего исторического фона и без учета воздействия литературы и искусства на этот фон, на развитие общественной мысли.

Но само собой разумеется, что историк не сможет дать исчерпывающий анализ эпоса как творческого жанра. Эпосом должны заниматься эпосоведы во всеоружии своего источниковедческого анализа и знания внутренних законов жанра. Если перечислять различные отрасли науки, соприкасающиеся с изучением русских былин, то следует назвать: литературоведов, фольклористов, историков, этнографов-мифологов, искусствоведов и даже археологов. Крылатые слова А. Н. Несмеянова о том, что «точками роста» науки являются области соприкосновения разных наук, вполне приложимы и к предмету нашей дискуссии. Не следует делить современных нам исследователей былин на обособленные школы («мифологическую», «историче-

скую», «неоисторическую» и т. д.). Вспомним, что один из родоначальников мифологической школы Ф. И. Буслаев в 1871 году, через десять лет работы совместно с «мифологами», пришел к выводу, что они как бы накладывают древнейший слой былинного эпоса «не на твердую почву русской местности, а именно на эту первобытную трясиину».¹

Отрекаясь от крайностей мифологической школы, Ф. И. Буслаев призывал к признанию принципа историзма: «... мы вышли на вольный свет истории... русский народный эпос служит для народа неписанною, традиционною летописью, переданною из поколения в поколение в течение столетий. Это не только поэтическое воссоздание жизни, но и выражение исторического самосознания народа»² (здесь и далее в цитатах курсив мой, — Б. Р.).

Каким диссонансом звучат слова одного из участников дискуссии: «Нетрудно увидеть, что по сравнению со школой „мифологов“ „историческая школа“ явилась шагом назад».³

Декларативное признание В. Я. Проппом исторического подхода к былинам и полное пренебрежение реальной историей Руси в его капитальном обзоре былин привели исследователя к парадоксальным выводам: большинство былинных сюжетов отнесено им или к докиевской

нальное своеобразие былин и проблема их историзма» (1983, № 3); Д. М. Балашов. «Эпос и история (к проблеме взаимосвязей эпоса с исторической действительностью)» (1983, № 4); В. П. Аникин. «Об историческом изучении былин» (1984, № 1); Ф. М. Селиванов. «К вопросу об изучении историзма русского эпоса» (1984, № 1); Н. А. Мецкерский. «Об отражении в русском героическом эпосе исторического прошлого и жизни народа» (1984, № 2); Л. И. Емельянов. «Былина и факт» (1984, № 3); Ю. А. Новиков. «Проблема варианта и региональных традиций в изучении русских былин» (1984, № 4).

¹ Буслаев Ф. И. Бытовые слои русского эпоса. — Сб. ОЯС, 1887, т. 42, с. 251.

² Там же, с. 256—257.

³ Балашов Д. М. Эпос и история (к проблеме взаимосвязей эпоса с исторической действительностью). — Русская литература, 1983, № 4, с. 103. Далее ссылки на материалы дискуссии приводятся в тексте.

* Ранее в рамках дискуссии «Фольклор и история» в журнале «Русская литература» были опубликованы следующие материалы: И. Я. Фроянов, Ю. И. Юдин. «Об исторических основах русского былевого эпоса» (1983, № 2); С. Н. Азбелев. «Народный эпос и история (к изучению национального своеобразия)» (1983, № 2); Т. А. Новичкова. «Функцио-

первобытности, или к московской эпохе XV—XVII веков. На долю Киевской Руси (к которой относится подавляющее большинство имен реальных исторических лиц) досталось всего лишь несколько сюжетов. В книге В. Я. Проппа нет научного критического разбора аргументов и конкретных выводов исторической школы, сочтенных им ошибочными. Но самое поразительное в ней то, что история эпоса не сопоставлена с историей Руси, что героический эпос не соотнесен с героической борьбой против печенегов и половцев. Об этих степняках нет ни слова... Впрочем, это неточно; однажды В. Я. Пропп упомянул половцев для того, чтобы показать, что русский эпос к ним никакого отношения не имеет. Известна былина о Козарине, разбившем степняков (названных, как всегда в былинах, татарами) и освободившем взятых в полон русских людей; в числе отпущенных оказалась сестра Козарина. Всеволод Миллер сопоставил былинку с рассказом летописи Нестора о походе на половцев в 1106 году: «...воеваша половцы около Заречьска (на Волыни) и посла до них Святополк Яня и *Иванка Захарыча Козарина* и угоняша половце и *полон отъша*». В. Я. Пропп обрушился на Вс. Миллера: «Предположение, будто первоначальной основой данной былины служит разгром половцев, возможно было сделать только при условии допущения, что народ в эпосе искажает исторические события до полной их неузнаваемости, т. к. в данной былине нет никаких половцев и нет их разгрома».⁴

А народ не только правильно связал Козарина с Волынью, но даже помнил (в некоторых вариантах) имя летописного Ивана Козарина — «Иванушко Козаревич».⁵ Где же здесь «искажение до неузнаваемости»?

А что касается наименования половцев татарами, то это результат позднейшей окончательной циклизации XIV—XV веков, производившейся не в Киевской Руси, а на русском Севере, в условиях татарского ига.⁶ Тогда все половецкие ханы династии Шаруканидов XI—XII веков (Шарукан, Сугра, Атрак, Коччак) именовались в былинах татарами. Исследователь исторического жанра должен это знать.⁷

⁴ Пропп В. Я. Русский героический эпос. Л., 1955, с. 529.

⁵ Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг. СПб., 1910, т. 3, с. 551.

⁶ Рыбаков Б. А. Киевская Русь и русские княжества XII—XIII вв. М., 1982, раздел «Былины», с. 171.

⁷ Оценку недостаточной осведомленности В. Я. Проппа в исторических источниках дал в процессе дискуссии Н. А. Мещерский: «Историческими источниками В. Я. Пропп не владел и поэтому черпал все летописные сведения из книги

Однако в своей области изучения былина, как определенного жанра словесного народного творчества, В. Я. Пропп сделал очень много важного и интересного, проникая в символику былины и в логику построения былинного повествования. В дальнейшем изучении былины историкам и фольклористам нужно не столько обвинять друг друга, сколько сотрудничать, совместно решая многие узловые вопросы истории былинного эпоса.

На первый взгляд может показаться, что именно такое плодотворное сотрудничество и осуществлено историком И. Я. Фрояновым и фольклористом Ю. И. Юдиным в их совместной статье «Об исторических основах русского былевого эпоса», открывшей интересную дискуссию на страницах «Русской литературы» (1983, № 2). К сожалению, эта статья показала читателям далеко не лучшие стороны представленных ее авторами наук. Историческая концепция И. Я. Фроянова, вызвавшая суровую критику специалистов, предельно проста: на Руси вплоть до 1237—1240 годов не было классового общества: «Признание общества Киевской Руси доклассовым по его социальной структуре делает настоящим привлечение этнографических данных, относящихся к архаическим обществам» (с. 94).⁸

Применительно к былинам о Тугарине—Тугоркане (эпоха Владимира Мономаха) И. Я. Фроянов пишет: «Власть князя-вождя, основанная на родовых традициях, связана... с разобщенностью племен и узкой социальной опорой» (с. 98).

Как примирить с этой искусственной примитивизацией Руси наличие богатых прославленных городов, известных в свое время от Лондона до Константинополя и до Багдада, наличие кодексов права, подробных хроник, литературных произведений, грамотности горожан, великопешной архитектуры и живописи, высокого уровня ремесла?

Очень неосторожно и небезопасно для собственного научного авторитета И. Я. Фроянов говорит о теоретическом превосходстве над Б. Д. Грековым и о «тормозящем воздействии» идеи Грекова на изучение древнерусской литературы (с. 92—93).

Переведем в теоретическую плоскость только один пункт построений И. Я. Фроянова: в домонгольской Руси феодализма еще не было; он сложился только в XIV—XV веках (с. 93). Из этого следует вывод, что древнерусские средневековые княжества были совершенно уни-

А. С. Орлова «Героические темы древней русской литературы» («Русская литература», 1984, № 2, с. 118—119).

⁸ Доведение бесклассового состояния Руси до 1240 года постулировано И. Я. Фрояновым в докладе на IX Международном конгрессе славистов в Киеве (1983).

кальным явлением в мировой истории — повсеместно переход от доклассовой первобытности к новой, более прогрессивной социально-экономической классовой формации (рабовладельческой или феодальной) был, как известно, закономерным результатом *развития* производительных сил, следствием *поступательного* движения общества, а на Руси новая формация установилась будто бы не в период полнокровного развития и быстрого подъема (X—начало XIII века), а только лишь после катастрофы, в период полного упадка, после падения национальной независимости, очевидно, как прогрессивный результат татарского ига. . .

По сравнению с И. Я. Фрояновым и Ю. И. Юдиным В. Я. Пропп, писавший, что эпос создается при родовом строе, но не в пору его развития и расцвета, а в пору его разложения, и признававший Киевскую Русь прогрессивным феодальным государством,⁹ является исследователем более устойчивым теоретически, чем авторы заглавной статьи дискуссии.¹⁰

Для подкрепления своих теоретических построений Фроянов и Юдин используют русский былинный эпос, извлекая из *разных* былин упоминания об охоте и заявляя, что князь Вольга (по всей вероятности, Олег Святославич, 975 год), приглашающий пахаря Микулу Селяниновича в свою дружину, — не кто иной, как «устроитель охоты, олицетворяющий охотничий уклад, который господствовал когда-то в хозяйстве славян» (с. 101). Уточним: охотничье хозяйство отдаленные предки славян (до их обособления от индоевропейского массива) вели в эпоху неолита, т. е. за несколько тысячелетий до Киевской Руси.

Второе уточнение: в былине о Вольге и Микуле ничего не говорится о «волшебнике-оборотне, чудесном охотнике». Все это взято авторами из *другой* былины о Волге Всеславиче; в его образе давно уже видят положного князя Всеслава Брячиславича, которого, согласно летописи, «роди мати от волхвованья». Яркая фигура князя-чародея, избранного в 1068 году киевлянами на великокняжеский стол, привлекла, как известно, внимание автора «Слова о полку Игореве», воспевшего и колдовские действия князя,

⁹ Пропп В. Я. Русский героический эпос, с. 54, 60.

¹⁰ В качестве еще одной теоретической новинки И. Я. Фроянова можно было бы привести его тезис о князьях, начавших в конце XI века (и продолжавших далее, в XII—XIII веках) получать зарплату от населения — «дар населения, которым управлял тот или иной князь, т. е. своеобразную плату князю за отправление им общественно-полезных функций» (с. 99). До такого патриархального теоретического уровня поднимались далеко не все славянофилы прошлого столетия.

и его стремительный поход в Тмутаракань (в былинах — Турецкое, Ордынское или Индийское царство). Вот здесь-то и понадобился В. Я. Пропп, считавший, что «поход Волга отражает борьбу за охотничьи угодья и скот, имевшую место при родовом строе».¹¹

Народ на протяжении целого тысячелетия продолжал различать двух эпических героев со сходными именами — Вольгу—Олега и Волга Всеславича (волхва Всеслава), не путая их и не слывая разные былины в одну. Стоит ли это делать без надежных оснований, чисто постулативно, историкам и фольклористам нашего времени? А ведь, перепутав между собой отдельные элементы двух разных былин, авторы статьи пишут ни много ни мало как о «коллизии двух мировоззренческих древности» (первобытно-охотничьего и ~ земледельческого, — Б. Р., с. 101).

Дискуссия на страницах «Русской литературы» не только обсуждение первой статьи, возглавившей научный спор, это и подведение некоторых итогов и широкое рассмотрение многих других вопросов, интересующих ученых соприкасающихся специальностей. Кроме того, это и эскизы отдельных разделов программы будущих разысканий. Интересны статьи С. Н. Азбелева, Т. А. Новичковой, В. П. Аникина, Ф. М. Селиванова. Можно целиком согласиться с итоговыми тезисами Н. А. Мещерского о важности исторического подхода к былинному эпосу.

Историзм эпоса — это лишь один из разделов обширной области исторического осмысления фольклора во всем его объеме. Заслугой В. Я. Проппа был исторический подход к русской волшебной сказке (1946 год), возводимой им к словесному сопровождению обряда инициации. Напрасно исследователя упрекали в космополитизме, так как приводимые им примеры из этнографии отсталых народов были не укором древним славянам в том, что они «живяху звериньским образом», а закономерным синстадиальным сопоставлением.¹²

Недочетом этой интересной работы следует считать слишком суммарное, нерасчлененное представление о первобытности как о некоем «неподвижном времени», без исторической динамики. В этом, вероятно, сказалось влияние Д. Фрэзера, занимавшегося при создании своей замечательной «Золотой ветви» преимущественно

¹¹ См. комментарий В. Я. Проппа в кн.: Былины: в 2-х т. М., 1958, т. 1, с. 6. Подробный разбор былины с позиций историка был предпринят мною в «Древней Руси» (М., 1963, с. 85—98).

¹² Ряд серьезных замечаний по существу сделал Проппу Н. В. Новиков в своей книге «Образы восточнославянской волшебной сказки» (Л., 1974, с. 134, 135, 177, 179, 184, 185).

щественно одним хронологическим сре- зом — этнографическим. Мы теперь, бла- годаря сочетанию этнографии с археоло- гией, представляем первобытность во всем ее многообразии, во все ускоряв- шемся историческом движении.

Задавшись вопросом о глубине фоль- клорной памяти, мы получаем интерес- ные, хотя, быть может, не очень прове- ренные ответы. Отзвуком творчества охот- ников на мамонтов (ледниковый период, палеолит) могут являться упоминания в сказках «хоботистых» чудищ, втапты- вающих людей в землю, окруженных огнем и проваливающихся на «калино- вом мосту», т. е. в яму-западню, при- крытую ветками кустарника. К палео- литу же, с его культом медведя и отруб- ленных медвежьих лап, следует, вероят- но, возводить и известный сказочный сюжет о медведе, требующем возвраще- ния ему отрубленной лапы.

Более полно отражена в сказках эпоха мезолита и охотничьего неолита: одинокий герой сказки, пробирающийся дремучими лесами, окруженный злоб- ными силами дубрей и болот, — это вос- произведение быта новой эпохи, насту- пившей после таяния ледника. От этой водообильной эпохи идет, вероятно, и культ подводно-подземного Ящера, пережитки которого дожили в детской игре до начала XX века («Сиди, сиди Ящер под ореховым кустом. . .»).

В народном изобразительном искус- стве и в магической обрядности многое сохранилось от эпохи земледельческого энеолита. Но наиболее плодотворны по- иски корней фольклорных сюжетов в бронзовом веке. Предания о божествен- ном кузнеце (или двух кузнецах), вы- ковавшем первый плуг в 40 пудов и одолевшем злобного Змея, могут быть довольно точно приурочены ко II тыся- челетию до н. э., к бронзовому веку. Некоторые волшебные сказки о богатые из простого села, которому куют палицу из мелких железных предметов, дати- руются в своем первичном виде началом железного века. Сопоставление схемы этногенеза славян с данными Геродота позволяет сделать и обосновать (с точки зрения автора, разумеется) вывод о том, что первые записи сказок типа сказки «О трех царствах» были сделаны где-то близ Среднего Поднепровья самим отцом истории.¹³

Отразились в волшебных сказках и длительные войны с «женоуправляе- мыми» сарматами: сказки о «Девичьем царстве», о Бабе-Яге — предводитель- нице конного девичьего войска.

При отождествлениях и сопоставле- ниях фольклорных данных с историче- скими и литературными сведениями ран- ней исторической эпохи необходимо со-

блюдовать большую осторожность, чтобы не делать торопливых заключений вроде того, что Ахиллес — древний славян- ский богатырь (А. Югов). Все должно контролироваться исторической наукой в ее современном состоянии; старые по- строения должны перепроверяться.

Важная задача предстоящих исследо- ваний — выявление предистории рус- ского эпоса. Героические времена для праславян-земледельцев наступили в на- чале I тысячелетия до н. э., когда нача- лась оборонительная борьба с ирано- язычными степняками: киммерийцами, скифами, а затем сарматами, заполни- вшая все это тысячелетие. Источником является малоизученный фонд восточно- славянской волшебной сказки, в которой исследователи (Е. Мелетинский и др.) справедливо видят трансформацию мифа. Первичный эпос был, по всей вероятно- сти, именно мифологическим. Наследием его следует считать устойчивый образ Змея (Змей Горыныч, Змей Черномор- ский и др.), надолго ставшего символом набегов кочевников: облака пыли на горизонте от скачки тысячной конницы, пожары разоренных сел, бунчуки вож- дей, похищение побежденных. . .

Для обозначения мифа (греч. μῦθος) в древних переводных памятниках суще- ствовали слова: «баснь», «баесловие» и, главным образом, «кощюна». Сказители мифов, волхвы-«кощюнники», привле- кали большое количество слушателей.

Почти несомненно, что какие-то эле- менты мифов проникали и в более позд- ние формы эпоса и фольклора вообще.¹⁴

Второй этап развития славянского эпоса связан с выходом славянских дру- жин на мировую арену, с последними

¹⁴ Д. М. Балашов в своей статье (1983, № 4), бичуя историков за мелкую факто- логию, рекомендует начать изучение эпоса с мифологии. Он забыл сказать, что почти все его построение о скифском периоде эпоса и о мифологии основыва- ется на работе представителя столь не- любимой им «исторической школы». См.: Рыбаков Б. А. 1) Геродотова Скифия. М., 1979; 2) Язычество древних славян. М., 1981, раздел «Мифы, предания, сказки», с. 528—596. Чтобы не возвра- щаться более к статье Д. Балашова, укажу на одно недоразумение. Д. М. Бала- шов пишет: «Характерно, что народные певцы, вопреки Рыбакову, не заметили (точнее не пожелали заметить) между- княжеской грызни и начавшегося удель- ного раздробления Киевской державы» (с. 111). На самом же деле я писал: «Давно уже указывалось на то, что в бы- линах нет княжеских усобиц XI— XIII вв. . . нет вослевания княжеских дел» («Киевская Русь. . .», раздел «Бы- лины», с. 151—152). Как видим, Д. Бала- шов повторил мой тезис, но почему-то не понял, что мы с ним — единомышлен- ники.

¹³ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981, раздел «Мифы, предания, сказки».

этапами великого переселения народов во II—VI веках н. э., завершившегося завоеванием Балканского полуострова. Путеводителем нашим в этой плохой сохранившейся области древних сказаний будет автор «Слова о полку Игореве», хорошо знавший песенный репертуар Бояна, исполнявшего сказания об исторических событиях IV—VI веков, когда славянские дружины двигались «чрес поля на горы» к «тропе Трояней» (Тропеум Траяни), к величественному монументу покорителя Дакии в Добрудже. Легкими намеками (понятными слушателям) автор говорит о славянском князе Бусе и готах, победивших его. Это — события конца IV века н. э. В XI—XII веках эти предания, судя по сказанному, еще помнились, но они не проникли в народный былинный эпос. Единственным исключением, быть может, является сильно переделанная и выбивающаяся из общего ряда былина о Даниле Ловчанине.

К этим намекам на эпос IV—VI веков следует присоединить разыскания летописца Нестора о князе Кие, приглашенном византийским императором в Царьград. Летописец пополнил краткое предание об основании Киева интереснейшими сведениями о событиях VI века в Константинополе и на Нижнем Дунае (невдалеке от «тропы трояней»), сославшись на эпический источник: «яко же скажутъ». На этом этапе эпос, очевидно, уже оторвался от мифов, утратил свою мифологическую обобщенность и сосредоточил внимание на конкретных событиях и на личности предводителей военных походов или строителей новых городов. «Сказания» помнили и имена прославленных людей.

Третий этап развития эпоса связан с рождением Киевской Руси как государства и ознаменован появлением новой эпической формы — былин, «былин сего времени». Наиболее ясен «Владимиров цикл» былин, созданный в конце X века, историческая расшифровка которого облегчена наличием киевского летописного свода 997 года. В этот цикл была включена, как я думаю, и былина о Вольге и Микуле, отразившая события 975—977 годов, связанные с князем Олегом Святославичем, воевавшим с врагом Владимира Ярополком. Слишком много деталей и географических примет совпадает в былине с летописью. Историки не стыдятся обращения к хроникальным источникам при изучении эпоса и вовсе не выскивают отдельные факты, но их упрекнули бы в исторической безграмотности, если бы они не стали выяснять степень историчности таких имен (не лиц), как князь Владимир, Добрыня, Шарукан, Кончак, Апракс-королевична и др.

Сложнее обстоит дело с былинным эпосом до эпохи Владимира. Здесь следует обратить внимание на две былины: «Иван Годинович» и «Михайло Потык». Первая описывает смерть Коцея и получает датировку по изображению на языческом

ритуальном роге из Черной Могилы, относящемся к середине X века. Более детальный анализ турьего рога позволяет сделать вывод о том, что художник эпохи Святослава отразил в своей сложной и строго продуманной композиции мифокошуну о Коцее (он подобен греческому Аиду), который в дальнейшем существовал в двух жанрах: похищение девушки Коцеем и поиски скрытой смерти Коцея отразились в сказках, а финальный момент — смерть Коцея от своей стрелы — стал основой былины. Былина о Михайле Потыке тоже содержит мифологический языческий элемент, но здесь ему противопоставлено христианство в его первичной форме на Руси, когда отменилось языческое трупосожжение, но еще сохранялся обычай насыпания курганов, т. е. IX—середина X века, что сходится и с исторической датировкой прототипа Михаила 866 годом.

В изучении эпоса как отражения *народной* оценки событий и явлений чрезвычайно важно не только указать те исторические периоды, которые освещены эпосом, но и выявить и объяснить периоды молчания.

Почему нет былин о молодом герое, победившем Волжскую Болгарию, Хазарию и вступившем в бой с самой Византийской империей, — Святославе? Летопись приводит отрывки восторженной придворной поэзии о князе-рыцаре, но в народном былинном эпосе нет ни блестящих дел полководца, ни его имени. Народ упрекал его в том, что он искал «чужюя земля. . . а своея ся охабив». В итоге — молчание былин о Святославе.

Далеким от интересов русского народа был Ярослав Мудрый, тоже прославленный летописцами. Он окружил себя наемными варягами, не мог противостоять ляхам, бежал с поля боя. Народ не отвел этому князю места в своей поэтической сокровищнице. Летописи преркрасно объясняют, почему былины в особом, сильно нарушенном в XVI—XVII веках цикле воспели Всеслава Полоцкого, избранного киевлянами князем после восстания 1068 года, и почему образовался еще один цикл былин вокруг имени второго князя Владимира — Мономаха, твердо и успешно оборонявшегося от половцев. Из тех князей, которых воспевал *придворный* княжеский поэт Боян (Мстислав Тмутараканский, Ярослав Мудрый, Олег и Роман Святославичи), ни один не попал в *народный* былинный эпос. Выявить периоды звучания эпоса и молчаливые интервалы между ними можно только при сопотнесении эпоса со всеми видами источников. Вот для чего нужны, абсолютно необходимы летописи, а вовсе не для каких-то мелочных сопоставлений, как иногда хотят представить направленность «исторической школы», которая будто бы является «шагом назад». Периоды звучания эпоса (полученные после исторического приурочения былин) следует сопоставить с нати-

сками конкретных исторических кочевников, раскрывая псевдоним «татары», который появился спустя два-три столетия после воспетых в былинах событий и исторических героев.

Четвертый этап развития былинного эпоса хронологически относится к эпохе Владимира Мономаха (1080—1125 год). Продолжается творческое развитие героической темы, так как Русь испытывает тяжелейший натиск половцев. Но наряду с этим к былинам героическим, былинам народного происхождения добавляются и подражают им по форме былины-новеллы, в которых героический элемент (борьба с печенегами или половцами) заменен состязательным (Ставр, Иван Гостинный сын, Чурила и др.). Этот круг былин должен быть тщательно изучен, так как он пополняет наши представления о конфликтах внутри Руси, в феодальных верхах и в городах.

Интересны и причины слияния с героическим эпосом. Для воссоздания правильного представления об общем объеме былинного творчества нам совершенно недостаточно общей суммы записанных в XVII—XX веках сюжетов.¹⁵

Исследование С. И. Дмитриевой внесло совершенно новый принцип оценки полноты известного нам былинного фонда: оказалось, что на всем русском Севере былины сохранились исключительно в пунктах новгородской колонизации XI—XIV веков и отсутствуют в череполодско расположенных пунктах ростово-суздальской или московской колонизации. Это означает, что до нас дошел не весь киевский (и вообще южный) былинный фонд, а лишь та его часть, которая прошла через Новгород Великий.¹⁶ Проверка этого тезиса сопоставлением датировки былинных сюжетов с периодами большей или меньшей связи Киева с Новгородом подтвердила выводы С. И. Дмитриевой.

Последним этапом жизни былинного эпоса на Севере является сознательная и более или менее систематически проведенная, окончательная циклизация былин X—XIII веков, сопровождавшаяся отбором эпических героев, приданием им длительной эпической жизни на протяжении всего «эпического времени». Реальные исторические деятели превратились в вечных героев, участвующих как

в событиях 980-х годов, так и пять веков спустя.¹⁷

Полустихийная циклизация былин была и историческим припоминанием о далекой (и хронологически и географически) Киевской Руси с ее блеском и национальной независимостью, и выражением политического идеала в ту историческую пору, когда русские земли, расчлененные на две с лишним сотни княжеских владений, находились под властью татар. Все споры о том, что отражают былины — исторические припоминания о далеком прошлом или, наоборот, народные чаяния о будущем, в известной мере бесполезны, если они относятся ко времени создания и первичной жизни былин (отдельных, не сгруппированных, еще не приведенных к общему знаменателю).

Бесполезно и противопоставление устремления в прошлое устремлению в будущее, так как обобщенные, циклизированные в последний раз былины в XIV—XV веках были одновременно и осуждением настоящего (феодалная раздробленность, татары), и устремлением в будущее посредством показа исторического идеала в прошлом. Былины X—XII веков не воспевали феодальных распрей, и неведомые нам создатели обобщенного фонда «старин», быть может, даже и не знали о таких темных пятнах невольной идеализируемого ими родного прошлого.

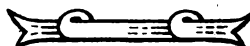
Создание окончательного цикла с диапазоном в несколько столетий следует рассмотреть на фоне реальной жизни того времени, когда Москва уже стала осуществлять исторический идеал единого государства и черные люди Новгорода и других городов уже тяготели к новому центру. Трудной, но очень важной задачей фольклористов, литературоведов и историков является определение времени начала такой циклизации и самый механизм этого подспудного, малозаметного процесса.

Примерно в эпоху Куликовской битвы и последующих событий древние былины, очевидно, начали свою новую, вторую жизнь, включившись в обновленном виде в движение русской общественной мысли, занятой двумя важнейшими задачами: преодолением феодальной раздробленности русских земель и освобождением их от татарского ига. Для выполнения этих общенародных прогрессивных задач народ использовал образ старой богатирской Руси, представленный не суммой отдельных песен, а как бы гигантской единой поэмой, лишь для удобства исполнения подразделенной на отдельные эпизоды — «старины».

¹⁵ Рассмотрение такой суммы в едином академическом полном издании очень важно. Желательно, чтобы этот свод (подобно томам, вышедшим уже в серии «Литературные памятники») группировал материал не по географическому принципу, а по сюжетам.

¹⁶ Дмитриева С. И. Географическое распространение русских былин. М., 1975.

¹⁷ См.: Азбелев С. Н. Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982.



ПОЛЕМИКА

Е. Н. Купрянова

О ПРОБЛЕМАТИКЕ И ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ РОМАНА Л. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»

1

Толстой затруднялся отнести «Войну и мир» к какому-либо устоявшемуся литературному жанру. «Это не роман, еще меньше поэма, еще менее историческая хроника. „Война и мир“ есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось», — утверждал Толстой и назвал свое величайшее художественное произведение «книгой о прошедшем».¹ Советские же исследователи единодушно окрестили «Войну и мир» «романом-эпопеей». В качестве научного это определение было предложено и обосновано А. В. Чичериным в его серьезном историко-литературном труде «Возникновение романа-эпопеи».² В нем прослеживается общий для всех европейских литератур, начиная с 30—40-х годов XIX века, процесс неуклонного расширения и углубления социально-исторической конкретизации нравственно-психологической проблематики реалистического романа. Соответственно определение «роман-эпопея» закономерно распространяется А. В. Чичериным на самые различные и разновременные романы, как-то: французские — от составивших «Человеческую комедию» романов Бальзака до «Жана-Кристофа» Романа Роллана; английские — от Теккерея до Голсуорси; русские — от «Войны и мира» до «Тихого Дона». Таким образом, в контексте исследования А. В. Чичерина «роман-эпопея» является не столько жанровым, в собственном смысле этого слова, определением, сколько стадийным, и в качестве такового вполне оправданным. Но к индивидуальной особенностям жанра каждого из романов, на которые оно распространяется, в качестве их общего эпохиального свойства определение «роман-эпопея» неприменимо, а будучи применено, превращается из научного в чисто оценочное, похвальное, ничего кроме «эпической широты» охвата отраженных общественно-исторических явлений не выражающее. Именно так обстоит дело и с единодушным наименованием «Войны и мира» «романом-эпо-

пеей». Об индивидуальном своеобразии жанровой природы этого романа оно ничего не говорит, но в силу своей общепринятости предполагает, что вопрос этот исчерпывающе решен и в дальнейших изысканиях не нуждается. Очевидно, этим обстоятельством объясняется и уже давно наметившаяся и неуклонно возрастающая тенденция истолкования «Войны и мира» как романа не столько философско-исторического, сколько социально-психологического.

В 1963 году появилась известная книга С. Бочарова «Роман Л. Толстого „Война и мир“». Она была воспринята как новое слово, получила широкое признание и неоднократно переиздавалась. В ней много свежих, интересных наблюдений и соображений. Методологическая же их новация — анализ на уровне стиля или, точнее, преимущественно стиля. Ее тоже можно приветствовать, поскольку она позволяет С. Бочарову выявить ряд смысловых оттенков образной системы сюжетологии романа, до того ускользавших от внимания исследователей. Но к сожалению, они касаются лишь одной, по убеждению С. Бочарова, узловой проблемы романа — соотносительной оценки «непосредственности» сознания и жизнедеятельности солдатско-крестьянских масс и «интеллектуализма», «аналитического сознания» «ищущих правду» князя Андрея Болконского и графа Пьера Безухова. Первое противостоит второму как недостижимый для кн. Андрея идеал, что и обуславливает трагизм его судьбы, в какой-то мере постигается Пьером, но ненадолго. В Эпизоде он опять впадает в интеллектуализм. Николенька же Болконский выступает сыном и духовным наследником, «памятью» своего отца на новом историческом этапе русской жизни. Характерная деталь: на шести страницах, посвященных повествовательной части Эпизода, о декабризме Пьера сказано С. Бочаровым только следующее: «способность и сила анализа» приводят Пьера «в 1820 году в тайное общество» и «впереди у Пьера опять, как известно из замысла „Декабристов“, — тайное общество, потеря свободы, плен».³ Сказано сугубо своими сло-

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. М., 1955, т. 16, с. 7. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

² Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. Харьков, 1958.

³ Бочаров С. «Война и мир» Л. Н. Толстого. — В кн.: Три шедевра русской классики. М., 1971, с. 102.

вами, но довольно-таки заумно. Почему вместо тридцати лет сибирской каторги и ссылки, ожидающих Пьера, «потеря свободы» и «плем»? Неискушенный читатель, который необязательно должен знать о замысле романа «Декабристы», может подумать, что Пьер опять окажется на войне и станет военнопленным.

Однако туманность, расплывчатость, зыбкость намека на декабристское будущее Пьера, очевидно, не случайны, а выражают убеждение исследователя в том, что главное в «Войне и мире» вовсе не ход истории, а трагедия интеллектуализма сознания лучших людей дворянского общества и противопоставленное Толстым этой трагедии благо (личное и общественное) нерассуждающего сознания и образа жизни крестьянского «мира». Такая проблема в романе безусловно есть. Но в качестве одного из социально-психологических аспектов его философско-исторической концепции, которую С. Бочаров полагает логически противоречивой и потому не заслуживающей внимания. На этом основании он демонстративно отказывается от анализа исторических «рассуждений» автора «Войны и мира», полагая их невразумительной «теоретической надстройкой» над художественно совершенной повествовательной частью романа. Соответственно и декабризм Пьера, открыто заявленный в Эпиллоге, трактуется исследователем не как конкретно-историческая, а лишь психологическая черта, как столкновение присущей Пьеру «силы анализа» с «бессознательной непосредственностью, немудрствованием патриархального дворянина Ростова» (с. 102), а в самом столкновении, точнее, «противостоянии» одного другому усматривается «источник возможного конфликта» (с. 101). Почему только возможного? Ведь идейный конфликт между Пьером и Ростовым в Эпиллоге уже налично. А все потому же: в силу пренебрежительного отношения С. Бочарова не только к философско-исторической, но и конкретно-исторической проблематике романа, а на этом основании и принципиального отказа от анализа тех его глав, которые Толстой назвал «рассуждениями». С. Бочаров говорит о них так: «Обращаясь к логическим доказательствам, Толстой как бы „переводил“ свою мысль (подразумевается художественную, — Е. К.) с одного языка на другой. Перевод этот, однако, не адекватен. Одна и та же рука писала в одном и том же тексте „рассуждения“ и „картины“, между ними есть соответствие и единство». Это справедливо. А вот дальше — более чем сомнительно. «Однако, — продолжает С. Бочаров, — тождества нет между ними, отнюдь не гармонично это единство». Думается, что «адекватности» и «тождества» и не могло быть по самому замыслу Толстого, а если бы и было, то не означало бы ничего другого, кроме тавтологии. Ну а «не гармонично» — зна-

чит «противоречиво».⁴ «В другой системе мысли, — поясняет исследователь, — происходили смещения, которые сказывались на самом содержании мысли. Историческая теория Толстого, „продолжая“ его художественную мысль, во многом меняет не только форму ее выражения, но вместе с формой меняет ее по существу» (с. 27). В чем же именно, и зачем вообще понадобилось Толстому переводить свою художественную мысль на «язык» мысли логической? Таким вопросом С. Бочаров не задается. Переводил и все, возведя тем самым противоречивую «теоретическую „надстройку“ над образным материалом» (с. 27). Единственный же аргумент в пользу этого весьма ответственного суждения формулируется так: «В отвлеченных своих рассуждениях автор „Войны и мира“ так и не сводит концы с концами, объясняя исторический результат *то* стихийным и случайным совпадением произвола (надо «произволов», — Е. К.), *то* определением свыше (надо «предопределением», — Е. К.). Эти два объяснения человеческой жизни остаются логически несомкнутыми в толстовской теории» (с. 28). Бедный Толстой! В противоположность своему исследователю не умел логически мыслить! Между тем вся «логика» С. Бочарова основывается на приблизительности его представлений о провиденциальной идее Толстого. Она предполагает не постоянное вмешательство провидения в общественно-исторический процесс, а «предвечную» предопределенность раз и навсегда «всего», что происходит на земле. В том числе и «хода истории» (т. 11, с. 7), движущей силой которого является *самодвижение народов*. Самодвижение, а не персональная воля отдельных властей имущих лиц. Но каждый его шаг является объективным результатом разнонаправленных и в этом только смысле «случайных» личных произволов миллионов людей, результатом, не предусмотренным ни одним из них. Таково соотношение, и вполне логичное, «необходимости» и «случайности» в историофилософии Толстого. Полагая «необходимость» и «случайность» понятиями логически несовместимыми, взаимноисключающими, С. Бочаров ошибается, так как это понятия соотносительные, т. е. имеющие смысла одно без другого. Кроме того, исследователю, очевидно, неизвестна теория статистических вероятностей.

⁴ Этой общепринятой точки зрения придерживается и академик Д. С. Лихачев, ссылаясь, однако, не на С. Бочарова, а на английского исследователя Исайю Берлина, который, анализируя исторические воззрения Толстого в «Войне и мире», с полной убедительностью показал своеобразную непоследовательность Толстого (Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л., 1984, с. 108).

стей — наука о массовых случайных явлениях, «позволяющая найти их общую закономерность».⁵ И Толстой в своих теоретических построениях вполне сознательно опирается на эту науку, весьма популярную у экономистов и социологов первой половины XIX века. Уместно в этой связи напомнить и следующие высказывания основоположников марксизма. Согласно К. Марксу, «история носила бы очень мистический характер, если бы „случайности“ не играли никакой роли».⁶ По мысли Ф. Энгельса, «экономическое движение как необходимое в конечном счете прокладывает себе дорогу сквозь бесконечное множество случайностей».⁷

На основании сказанного мы осмеливаемся предположить, что все то, в чем С. Бочаров усматривает пресловутую «противоречивость» логической мысли Толстого, на самом деле обнаруживает ее некоторое приближение к диалектическому пониманию детерминированности исторического процесса.

Закономерен вопрос: что же все-таки лежит в основе единодушного мнения советских исследователей (за исключением Э. Е. Зайденшур), в том числе и С. Бочарова, о логической непоследовательности, а потому и «противоречивости» философской «теории» автора «Войны и мира»? Нам представляется, что двойственное и в этом смысле противоречивое ее восприятие самими исследователями. Полагая несомненным и едва ли не единственным ее достижением «признание решающей роли народа» в истории, они в то же время, естественно, никак не могут согласиться с проникающей ту же теорию провиденциальной идеей. Но одно дело — принимать теорию Толстого далеко не полностью, различая ее сильные и слабые стороны, и совсем другое — относить последние за счет элементарной логической непоследовательности мысли великого человека и художника. Кстати, В. И. Ленин никогда не упрекал Толстого в неумении логически мыслить, усматривая в его «кричащих противоречиях» отражение объективных противоречий первой русской революции.

В отличие от других, А. В. Члчерин признает закономерность, но только стилистическую, сосуществования в «Войне и мире» теоретических рассуждений и художественных описаний, по столь же категорически, как и все другие, говорит о неравноценности первых вторым.⁸ Нам же сама постановка этого вопроса, как и его решение, представляется логически неправомерной. Текст любого философ-

ского, «теоретического» рассуждения отличается от текста художественного по своему заданию и стилю и воспринимается существом иначе, чем художественный. Художественные главы «Войны и мира» читаются и воспринимаются значительно легче, непосредственнее, «занимательнее», нежели «теоретические», требующие от читателя и исследователя некоторого напряжения собственной мысли. Поэтому все разговоры о соотносительной ценности «описаний» и «рассуждений» подобны операции сложения или вычитания таких математически несоизмеримых «величин», как, скажем, телепередачи и обои, и только на том основании, что те и другие «смотрятся», по аналогии с тем, что теоретические рассуждения и художественные описания «читаются».

Применительно к задачам изучения и интерпретации, опять же научной, объективной, «Войны и мира» выход из такой прочно укоренившейся методологической нелепицы только один: уяснить, что же все-таки побудило Толстого «переводить» свою художественную мысль на язык мысли логической. Толстой ответил на этот вопрос с исчерпывающей ясностью. Но чтобы правильно понять ответ, необходимо принять во внимание следующее. Толстой был художником не «от сих до сих», а органически, по своему своему насковзь художественному мировосприятию. И потому всегда полагал, что искусство, и особенно искусство слова, не доказывает, а непосредственно являет в созданных художником образах столь же непосредственно открывшуюся ему видимую, ощущаемую им истину. В силу ее психологической несомненности и заразительности она не требует никаких логических доказательств. «Это хорошо, потому что хорошо» — так определил Толстой самоочевидность художественной истины в одном из черновых вариантов вступления ко второй, теоретической части Эпизода «Войны и мира». Однако далеко не единодушные, а подчас и резко отрицательные критические отзывы 60-х годов на первые тома первого же и тогда шеститомного издания «Войны и мира» убедили его в том, что явленная в них художественная правда дошла далеко не до всех, что и побудило его дополнить художественные описания «рассуждениями». Сам Толстой сказал об этом так: «Я начал писать книгу о прошедшем. Описывая это прошедшее, я нашел, что не только оно неизвестно, но что оно известно и описано совершенно наизусть тому, что было. И невольно я почувствовал необходимость *доказывать* (здесь и ниже курсив мой, — Е. К.) то, что я говорил, и высказывать те взгляды, на основании которых я писал... Кроме того, в оправдание могу сказать еще то, что, если бы не было этих рассуждений, не было бы и описаний. Только потому так серьезно описана охота, что она одинаково важна...» Последние

⁵ Философский словарь. М., 1963, с. 66—67.

⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 33, с. 175.

⁷ Там же, т. 37, с. 395.

⁸ В мире Толстого: Сб. статей. М., 1978, с. 173.

слова рукописи не разобраны, но по смыслу высказывания означают: одинаково важна как для описаний, так и для рассуждений (т. 15, с. 241).

Засвидетельствованную таким образом Толстым связь описания охоты в Отрадном с рассуждениями некоторые исследователи учли, но истолковали превратно. В описании охоты есть следующие несколько загадочные строки. Они относятся к тому ее моменту, когда дядюшкиному кобелю Ругаю удалось затравить преследуемого всеми охотничьими сворами зайца. Гордый успехом своего Ругая дядюшка награждает его отрезанной у затравленного зайца лапой. Далее следует: «В то же время Наташа, не переводя духа, радостно и восторженно визжала так прозвательно, что в ушах звенело. Она этим визгом выражала все то, что выражали и другие охотники своим единовременным разговором. И визг этот был так странен, что она сама должна бы была стыдиться этого дикого визга и все бы должны были удивиться ему, ежели бы это было в другое время» (т. 10, с. 260).⁹ Приведа эти строки, С. Бочаров усматривает ключ к ним в двух последних словах: «Если бы это было в другое время! Время охоты — особое время, со своими законами. На время охоты устанавливается стихийно иной жизненный строй, отношения исправляются (здесь и ниже курсив мой, — Е. К.), смещаются роли, сдвинута привычная форма во всем — в эмоциях, поведении, даже разговорном языке. Через этот глубокий сдвиг и достигается „настоящее“, полнота и яркость переживаний, очищенных от затуманивающих и заслоняющих интересов той жизни, какая ждет тех же людей за пределами особого времени охоты» (с. 22). В том же духе апологии «природности», натуральности комментирует «дикий» и стыдный «в другое время» визг Наташи и автор монументальной (485 страниц!) монографии П. Громов.¹⁰ Неправоммерность же подобной интерпретации «картины» охоты в Отрадном и «визга» Наташи — результат пренебрежения интерпретаторов теми главами романа, которые Толстой назвал рассуждениями. В данном случае рассуждением о партизанской войне, предпосланным в черновом варианте ее описанию. Приводим из него строки, непосредственно относящиеся к охоте: «... кроме славы, наград для начальников партии и добычи для рядовых парти-

занов, и для тех и других теперь в высшей степени разгара было одно странное, бессмысленное чувство наслаждения в трудах, в опасностях, в высматривании, в выслушивании, в нападении, в захвате людей, в пленении и в убивании их.

Это было странное чувство, не только подобное, но совершенно тождественное чувству охоты — не на зверя, а на людей. То же было, как на охоте, поглощение всех человеческих способностей в бессмысленном желании *взять* убитым или живым, но *взять*. То же заглушение человеческого чувства жалости к своей дичи и то же внутреннее сознание виновности в жестокости вследствие трудов и опасностей, переносимых охотником.

Как человек, содрогающийся от ужаса и готовый плакать при виде зарезанного цыпленка, спокойно, не видя его страданий, добывает волка или прирезает зайца или стреляет бекаса, так точно в числе 10 000 партизанов, действовавших в то время, добывавших франгузов, большая часть были люди, не могущие видеть человеческих страданий. Для совершения тогда необходимого и неизбежного дела, уничтожения нашествия, нужно было, чтобы на людей, исполнявших это дело, была напущена слепота, и слепота эта была напущена на них этим чувством охоты на людей» (т. 15, с. 120). Вот с чем связан «дикий визг» Наташи во «время охоты», означая прямо противоположное тому, что усматривают в том и другом С. Бочаров и П. Громов.

В окончательный текст частично процитированное нами рассуждение не вошло. Но его отзыв явственно слышится в зачине III главы IV тома, которой открывается описание партизанской войны. «Так называемая партизанская война началась со вступления неприятеля в Смоленск.

Прежде, чем партизанская война была официально принята нашим правительством, уже тысячи людей неприятельской армии — отсталые мародеры, фуражиры — были истреблены казаками и мужиками, побывавшими этих людей так же бессознательно, как бессознательно собаки загрызают забегающую бешеную собаку» (т. 12, с. 123). Кроме того, нравственная слепота жестокости «охотничьего» чувства партизан представлена в печатном тексте индивидуальной чертой характеров Долохова и Тихона Щербатого. Но это налицо и в черновом варианте. Что же касается истолкования С. Бочаровым и П. Громовым «времени охоты», то оно лишний раз свидетельствует о несостоятельности общепринятого представления о несогласованности мысли плохого философа и историка с мыслью гениального художника.¹¹

⁹ В черновом варианте описания охоты Наташа сверх своего «дикого визга» «прокричала» Николаю: «Я сама заколю». Предполагается, еще не попавшего в руки охотников матереого волка, облава на которого уже решена Николаем и подготавливается им (т. 13, с. 775).

¹⁰ Громов П. О стиле Льва Толстого: «Диалектика души» в «Войне и мире». Л., 1977, с. 282—308.

¹¹ Недавно со своеобразным обоснованием этого представления выступил в уже упомянутой книге Д. С. Лихачев. По его мнению, в «Войне и мире»

2

Принципиально иной, единственно правильной, по нашему мнению, точки зрения на бинарную структуру «Войны и мира» придерживается П. Громов в своей упомянутой выше монографии. По его четко сформулированному убеждению, «философско-исторические отступления в романе не могут отделяться от общего развития его художественной концепции и от ее совокупного общественно-познавательного смысла» (с. 378). Уже одним этим уважительным отношением исследо-

вообще нет и не может быть никаких собственно философско-исторических идей, поскольку «перед нами художественное произведение, а не исторический труд». Ну а раз так, то неоправдана и «последовательность» большинства исследований об отражении истории в «Войне и мире» по принципу «сперва исторические воззрения Толстого, а затем их воплощение в художественной форме». Дело, однако, не в последовательности, а в недостаточной изученности историко-философской мысли автора «Войны и мира». Д. С. Лихачев думает иначе, полагая, что «художник не интерпретирует историю как ученый. Исторические рассуждения Толстого — это скорее надстройка над его художественным видением истории, чем его основа». Тем не менее, и в противоположность С. Бочарову, он настаивает на важной художественной функции этой «надстройки», от которой ее не следует отрывать», поскольку «исторические рассуждения усиливают художественный монументализм „Войны и мира“ и сходны с отступлениями древнерусских летописцев от рассказываемого. В той же мере, что и у летописцев, эти исторические рассуждения расходятся в „Войне и мире“ с фактической стороной дела и в известной мере внутренне противоречивы. Они напоминают стихийно возникающие у летописца моральные наставления читателям. Эти отступления летописца возникают применительно к тому или иному случаю, но не являются целостным осмыслением всего хода истории» (с. 107). О древнерусских летописцах судить не беремся. Но убеждены: исторические рассуждения и отступления Толстого имеют куда более близкую и несомненную аналогию в подобных же нередких рассуждениях в романах Бальзака, весьма обильных в романе Виктора Гюго «Отверженные», прочитанном Толстым в феврале 1863 года и произведшем на него «огромное» впечатление (т. 66, с. 68), и, наконец, в романе М. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году». Толстой читал его в ноябре 1864 года «с наслаждением, которого никто, кроме автора, понять не может» (т. 83, с. 59). Правда, таких рассуждений здесь только два, но по форме и «функции» они ничем не отличаются от рассуждений Толстого.

вателя к мысли Толстого его монография выгодно отличается от подавляющего большинства работ о «Войне и мире» и заслуживает внимания и признательности. То же самое нужно сказать и о попытке П. Громова вместо обычного утверждения «противоречивости» теоретических рассуждений понять их в историческом контексте времени создания романа и выявить те философские и эстетические традиции, которым Толстой следует. Все это в принципе противостоит распространенной методологии истолкования романа, которой придерживается С. Бочаров и которую пытается теоретически обосновать.

Однако, отдавая должное самостоятельности и потенциальной плодотворности методологической позиции П. Громова, приходится, к сожалению, констатировать, что она в его монографии осталась только заявленной, т. е. нереализованной, а сверх того, и прямо противоречащей определению в ней жанровой природы написанной Толстым «книги о прошедшем» как продолжения, дальнейшего развития созданного Бальзаком «романа карьеры» и потому романа не столько о «прошедшем», сколько о современности, да к тому же и буржуазной. Аргументируется же это тем, что Толстой «привнес» в изображение «прошедшего» еще не знакомый эпохе 1800—1810-х годов «социальный и духовный опыт (предполагается буржуазный, — Е. К.) последующих десятилетий» (с. 33). Намек на это есть и у С. Бочарова. «Толстой писал свой роман, — отмечает С. Бочаров, — когда Россия вступила на порог буржуазного развития; в романе действует Наполеон, в котором буржуазное отношение к жизни законченно выразилось. Отношение это в том как раз состоит, что личным интересом и целью ищутся для человека все жизненные проблемы. . . Произвол эгоизма активно стремится себя утвердить как закон — и ему удается добиться немало», например в лице князя Василия, Элен и Анатоля Курагиных (с. 29).

Это суждение, в силу его «социологического» характера чуждое С. Бочарову, дальнейшего развития и обоснования в его книге не имеет. У П. Громова же повторяется и аргументируется на многих страницах монографии. В качестве первого и несомненного его доказательства служит эпизод «яростной схватки» между князем Василием Курагиным и Анной Михайловной Друбецкой «за огромное состояние в форме борьбы за мозаичный портфель» (с. 22). В «диалектике поведения» этих и многих других персонажей романа П. Громов обнаруживает «огромное значение материально-имущественных интересов для их общей (в том числе и духовной) характеристики» (с. 18). Ну а раз «материально-имущественных», то тем самым и буржуазных. «Вся атмосфера романа Толстого пронизана социальным материалом, в своей оголен-

ности и обостренности характерным именно для буржуазных отношений. Игра эгоистических, имущественных отношений дается в форме гораздо более выявленной; все пахнет „чистоганом“ в большей мере, чем это могло быть объективно присуще отношениям начала XIX века» (с. 33). Остается загадкой, почему это суждение принадлежит такому эрудированному, по-своему тонкому исследователю, каким был, увы, уже покойный ныне П. Громов. Следуя его логике, можно подумывать, что крепостнические отношения были свободны от «игры» каких-либо «эгоистических материально-имущественных интересов», «осмеянных» во многих произведениях русской литературы XVIII—начала XIX века, начиная от сатиры Кантемира и включая «Недоросля» Фонвизина и «Ябеду» Капниста, о чем П. Громов не мог не знать. Но тем не менее он возводит жанровую генеалогию «Войны и мира» к созданному Стендалем п Бальзаком «роману карьеры», оговаривая, что «Толстой не повторяет» его, но «развивает его дальше и переосмысляет, переводит в иные масштабы, художественно продвигает вперед всю его проблематику» (с. 33). Соответственно персонажи «Войны и мира» делятся П. Громовым на восходящих к Бальзаку «героев карьеры» и еще не известных создателю «Человеческой комедии» «героев необходимости» (с. 142). К числу первых принадлежат и такие «хищники новой формации» (с. 26), как Василий Курагин, Анна Михайловна и Борис Друбецкие, Берг и прочие ловцы рублей, чинов и крестов, во главе с Наполеоном, и такие их антиподы, как Анатолий Курагин и князь Андрей Болконский (с. 142—143). «Герои необходимости» представлены капитаном Тушиным, Пьером Безуховым, отчасти Николаем Ростовым и др. и возглавляются Кутузовым. Само по себе такое разграничение имеет основание. П. Громов его почувствовал, но понял и истолковал превратно, отождествив философско-историческую категорию «свободы» с социально-историческим явлением буржуазного эгоизма, корыстолюбия, индивидуализма, а поэтому и отнес столь противоположных персонажей романа, как Анатолий Курагин и князь Андрей, к числу героев «романа карьеры». И даже более того: в главах, посвященных вечно Наташи Ростовой к Анатолию, П. Громов именует Анатолия и князя Андрея «двойниками» и «братьями» в качестве носителей двух противоположных «крайностей» — «животности» Анатолия и «сверхдуховности» князя Андрея (с. 312, 397). Помимо прочего, остается непостижимо, почему именно князь Андрей в силу его «сверхдуховности» в сопоставлении с Тушиным выступает «как фигура собирательная для всех героев „карьеры“» и «в качестве наиболее сложного, глубокого и значительного „героя карьеры“» (с. 143), охарактеризованного выше как «хищник новой формации»! На послед-

них страницах монографии П. Громов как бы вспоминает о том, что князь Андрей, сверх того, и «аристократ», но, «конечно, не просто „аристократ“: вся цепь взаимоотношений первой половины романа представляет князя Андрея как высшее, наиболее глубокое воплощение героя „романа карьеры“, чем «социальная определенность исторически широко раздвигается» (с. 432). Иначе как превращение «аристократа» в «буржуа» это итоговое суждение понять нельзя. Но в той же мере с ним невозможно и согласиться.

Как это, так и нередкие другие завихрения мысли талантливого исследователя имеют свое объяснение. От самостоятельного и пристального анализа теоретических рассуждений Толстого П. Громов уклоняется. Но в их истолковании опирается на свое собственное убеждение в гегельянском характере и происхождении всех философских идей «Войны и мира». Никаких объективных данных для того у П. Громова нет. Но их функцию выполняет у него механическое наложение сетки историко-философии и в еще большей степени эстетики Гегеля на историко-философию и эстетику автора «Войны и мира» и решительное отрицание кантовского происхождения многих компонентов мысли Толстого — художественной и теоретической. И все это вопреки известному неприятию Толстым Гегеля, и многочисленным данным о его преклонении перед Кантом, и ссылкам на Канта в теоретической части Эпикола. Однако Кант, как и Гегель, не может служить ключом к историко-философии Толстого. Она остается его собственной философией, и залогом ее правильного истолкования может быть только одно — уяснение ее действительной связи, как и проблематики романа в целом, с волновавшими Толстого проблемами русской жизни последних предреформенных и первых пореформенных лет.

Обратившись к эпохе военного противоборства России с наполеоновской империей, эпохе, завершившейся для России бессмертной славой 1812 года и чреватой революционным подвигом декабристов, Толстой стремился уяснить не то, что сблизжало, а то, что отличало ее в лучшую сторону от русской действительности 50—60-х годов. «Два гусара» — первая и суммарная художественная реализация этого стремления. О том же свидетельствует уже давно установленная преемственная связь «Войны и мира» с предшествующим, но неосуществленным замыслом романа «Декабристы».

В сохранившемся публицистическом вступлении к «Декабристам» вслед за откровенно сатирической характеристикой общественного подъема и либерализации правительственного режима, наступивших после смерти Николая I и окончания Крымской войны, сказано: «... состояние, два раза повторившееся для России в XIX-м столетии: в первый раз, когда в 12-м году мы отшлепали

Наполеона I, и во второй раз, когда в 56-м году нас отшлепал Наполеон III. Великое, незабвенное время возрождения русского народа!» (т. 17, с. 8). Горечью за военное поражение России в 1856 году продиктованы эти саркастические строки. В них явственно звучит мучительный для автора вопрос: почему в 1812 году «мы отшлепали» прославленного и до того непобедимого полководца Наполеона I, а в 1856-м «нас отшлепал» ничтожный во всех отношениях Наполеон III и почему в том и другом случае, при всей их диаметральной противоположности, 1812 год оказался чреватый революционным движением и выступлением декабристов, а 1856-й — угрозой крестьянской революции, обозначившейся на грани 50—60-х годов. Поиски ответа на эти вопросы являются одной из нитей, связующих «Войну и мир» с замыслом романа, героем которого должен был стать возвращенный в Москву после тридцати лет сибирской каторги и ссылки декабрист Петр Лабазов — литературный прототип Пьера Безухова.

В наброске несостоявшегося «рассуждения» об Аустерлицком сражении упомянуто общеизвестное «описание»¹² этого сражения, «из которого все-таки вопрос, щемящий тогда, теперь и вопрос, который всегда щемит сердце, пока будут русские, вопрос, почему так постыдно разбито русское войско, вопрос этот не получает ответа» (т. 13, с. 146). «Разбито» вместо требуемого «было разбито», совмещение «тогда» и «теперь», т. е. прошедшего более чем полувекковой давности с настоящим, недавним, равно и эмоциональная экспрессия высказывания, отражают остроту переживания Толстым «постыдного» поражения русского войска отнюдь не в 1805 году под Аустерлицем, а в 1856-м — в Крыму. И может быть, не будь этого поражения, не было бы и «Войны и мира». Такова действительная и, по нашему мнению, несомненная связь между современностью Толстого и его «книгой о прошедшем», как романом не только историческим, но и философско-историческим, продиктованным потребностью автора «уяснить» самые фундаментальные, неизменные для всех времен и народов движущие силы «общей жизни людей», всего человечества во времени.

Превращение под пером П. Громова так задуманной Толстым «книги о прошедшем» в социально-психологический роман балзакковского толка не столь уж оригинально, как может показаться на первый взгляд, будучи лишь одним из крайних выражений установившейся традиции, теоретическое обоснование кото-

рой пытался дать С. Бочаров. Но она недоказуема, потому что, опираясь только на утвердительные положения «теории» Толстого, игнорирует их отрицательный заряд, присущий каждому утверждению. Выражение «мне тепло» подразумевает, что «мне не холодно»; «он хороший человек» — отрицает возможность считать его «плохим человеком» и т. п. Но то, что самоочевидно в обиходном языке, не всегда ощущается в языке художественном. Поэтому для обеспечения адекватности (научной достоверности) историко-литературного анализа художественного и публицистического текста необходимо уяснить, против чего направлены, что отрицают его утвердительные положения. И тогда пресловутая логическая «противоречивость» историко-философской теории Толстого, возможно, предстанет диалектической связью утверждения—отрицания. Например, связью «извечной» предопределенности, «необходимости» с «бесконечно малыми моментами свободы», отпущенной человеку, а через это и с отрицанием присутствующего буржуазной историографии волюнтаристского объяснения исторических событий и утверждением их массовидности и *самодвижения* истории, неподвластного ничьей персональной воле. Напомним: «познание всех процессов мира в их „самодвижении“» В. И. Ленин полагал отличительной чертой диалектики и ее преимуществом перед метафизикой.¹³

3

Высказанные выше критические замечания о работах двух уважаемых нами исследователей не претендуют на их целостную характеристику и, тем более, оценку. Они преследуют только одну цель — на конкретном материале показать невозможность понять нравственно-психологическую и социальную проблематику великой «книги о прошедшем», пренебрегая ее авторским заданием и жанровой структурой как романа во всех его компонентах философско-исторического. По-своему это проявилось и в работе И. В. Чуприной «Нравственно-философские искания Л. Толстого в 60-е и 70-е годы».¹⁴ Все ее 315 страниц посвящены доказательству только одной идеи, согласно которой Толстой в годы создания «Войны и мира» и в самом романе отказывается от исповедуемых им до того идеалов «христианской нравственности», приближается к теории «разумного эгоизма» Чернышевского и других революционных демократов, с тем чтобы в «Анне Карениной» снова вернуться в лоно христианской этики.

Мы остановимся только на том, что касается «Войны и мира» и предшест-

¹² По-видимому, имеется в виду книга А. И. Михайловского-Данилевского «Описание первой войны императора Александра с Наполеоном в 1805-м году», хранящаяся в Яснополянской библиотеке Толстого, со многими его пометами.

¹³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 317.

¹⁴ Изд. Саратовск. ун-та, 1974.

вующего этому роману периода творческой деятельности его автора. Последнее необходимо, поскольку своеобразие нравственных идеалов «Войны и мира» от начала и до конца обособляется их противопоставлением нравственным воззрениям Толстого 50-х годов.

По убеждению И. В. Чуприной, они характеризуются в эти годы приверженностью будущего автора «Войны и мира» к идеалам «христианского самоотвержения», «самоотречения», «аскетизма» (с. 11, 13, 23, 26 и др.) и верой в возможность соответствующего нравственного «самоусовершенствования». Такова исходная посылка концепции И. В. Чуприной, чисто умозрительная, поскольку к раннему творчеству Толстого исследовательница не обращается, если не считать двух сколько-нибудь брошенных, повторяющих одно другое замечаний о «поэтизации самоотречения еще в образах Натальи Савишны и солдат в военных рассказах» (с. 4) и, на этот раз, уже «явной поэтизации личной неприязнательности Натальи Савишны, Веленчука, смиренного мужика в рассказе „Три смерти“ и других подобных персонажей» (с. 11). В остальном же И. В. Чуприна использует дневниковые записи молодого Толстого, иногда только отдельные их выражения, что не всегда способствует правильному истолкованию его мыслей, как, например, следующее: «Стремление идти наперекор собственным страстям, оттеснять свое я любовью к миру есть, по Толстому, высшее природное свойство человека, очищенная сущность (?) его души, прямо указывающая ему цель жизни и истинное счастье... В связи с этим писатель и ставит себе жизненную задачу „действовать сознательно“ к „соединению людей“ с нравственным учением Христа» (с. 43). Можно подумать, что речь идет не об авторе «Детства» и «Отрочества», военных рассказов, «Записок маркера», «Утра помещика», «Двух гусаров», а о монастырском послушнике. Тем более что «оттеснение своего я любовью к миру» и подразумевает «самоотвержение», «аскетизм», «самоотречение». Попутно заметим: один из признаков последующего отречения Толстого от того и другого и третьего усматривается в противопоставлении «унылому аскетическому существованию несчастного Холстомера... поэтического описания поведения молодых лошадок» (с. 88). Но вернемся к выше приведенному суждению исследовательницы. Ссылка на «нравственное учение Христа», как нечто само собой разумеющееся, существенно искажает смысл высказывания Толстого, к которому она относится. Из высказывания же следует, что Толстой принимает это учение далеко не полностью, а лишь в той мере, в какой считает возможным преобразовать его применительно к современному уровню «развития человечества». Соответственно «нравственное учение Христа» мыслится Толстым «религией, очищенной от веры

и таинственности, религией практической, не обещающей будущего (загробного, — Е. К.) блаженства, но дающей блаженство на земле». «К соединению людей» с такой, еще не существовавшей религией Толстой и намеревался «действовать сознательно», как об этом и сказано в его дневниковой записи 1855 года (т. 47, с. 37—38), из которой И. В. Чуприна приводит только четыре взятых в кавычки слова.

Однако, «связывая этические теории молодого Толстого с христианской традицией», И. В. Чуприна «тут же» считает нужным «отметить и некоторое несмысленное с ней в понимании причин существующего в жизни зла», в той мере, в какой «догматическое христианство утверждало природное происхождение зла, видело его в некоем дьявольском начале, в извечной порочности человеческого эгоизма» (с. 43). К Толстому это суждение решительно никакого отношения не имеет. К «христианской догматике» он никогда и никакого интереса не проявлял, а следовал традициям деизма, каковой в его руссоистском варианте явился своеобразной просветительской модификацией христианской «традиции». В своих истоках деизм восходит к Спинозе, материалистически трактуется Вольтером и получает свое дальнейшее развитие и обоснование, существенно иное, чем у Вольтера, в «Исповедании веры савойского викария» — программной главе воспитательного романа Руссо «Эмиль».

Огромное воздействие Руссо на Толстого общеизвестно и засвидетельствовано им самим, что подтверждает и дневниковая запись Толстого от 7 октября 1853 года. «За обедом читал (не впервые, — Е. К.) Profession de foi и вспомнил единственное средство быть счастливым» (т. 46, с. 176). Из записанного Толстым в дневнике примерно за год до этого выясняется, что именно он «вспомнил», перечитывая «Исповедание веры савойского викария». В конце октября 1852 года Толстой фиксирует в дневнике конспективный план задуманного «Романа русского помещика»: «Герой ищет осуществления идеала счастья и справедливости в деревенском быту. Не находя его, он, разочарованный, хочет искать его в семейном. Друг его, она, наводит его на мысль, что счастье состоит не в идеале, а постоянном, жизненном труде, имеющем целью — счастье — других» (т. 46, с. 146). Говоря о «счастье», Толстой имеет в виду вполне земное личное счастье, как героя Романа, так и «других». И ничего общего с христианским «самоотвержением», а тем паче «аскетизмом» это не имеет. Тем не менее, настаивая на том и другом, И. В. Чуприна упрекает Е. Н. Купрянову в том, что она «слишком категорично связывает истоки толстовских теорий нравственного самоусовершенствования с просветительской этикой XVIII века, не замечая различия в отношении Толстого и просветителей (Руссо, Вейса) к личному

интересу и как бы совсем упуская из виду во многих местах работы¹⁵ факт влияния на Толстого близких ему в связи с воспитанием в патриархальной семье этических традиций христианства» (с. 29). Толстой, как известно, «по рождению и воспитанию принадлежал к высшей помещичьей знати в России» (В. И. Ленин). Патриархальной ее не назовешь. Еще в век Екатерины II она стала наиболее европеизованным слоем русского дворянства и усвоила многие рационалистические и даже материалистические «традиции» французского просвещения, что и отражено автором «Войны и мира» в образах Андрея Болконского и его отца. А ведь прототипом старого князя Болконского послужил дед Толстого князь Н. С. Волконский. Кроме того, взятая под сомнение И. В. Чуприной просветительская основа нравственных воззрений Толстого вовсе не означает их полного тождества просветительской этике, в частности и потому, что последняя была представлена различными и противоборствующими направлениями, из которых Толстой отдавал предпочтение руссоистскому.

Наряду с умозрительностью основополагающих положений И. В. Чуприной, а потому и их бездоказательностью, в вводных главах ее книги есть и ряд свежих, подчас тонких наблюдений. Но они придают ее концепции несколько амбивалентный характер. Однако то же самое присуще и главе, посвященной «Войне и миру».

Здесь И. В. Чуприна последовательно излагает содержание романа и попутно сопровождает изложение своими комментариями. Поначалу они соответствуют основополагающей идее ее исследования, сформулированной в предшествующих главах, но чем дальше, тем больше появляется целый ряд оговорок. В результате декларируемый ранее отказ Толстого от христианских идеалов постепенно трансформируется в отрицание автором «Войны и мира» только «сознательного» самоотвержения, а также и «самоусовершенствования» в пользу самоотвержения «бессознательного», «инстинктивного», которое исключает действительность да и самую возможность всякого «самоусовершенствования» в духе самоотречения, «отказа от своих страстей и посвящения жизни добру ближнего» (с. 147). Несмотря на это, в образе Платона Каратаева И. В. Чуприна усматривает «своеобразный синтез христианского начала с земным жизненным языческим началом» (с. 155). Так-то оно так, но неужели «жизнелюбивое земное начало» мироощущения и творчества Толстого впервые заявило о себе только в «Войне и мире»? Все это вместе взятое не слишком последовательно. Непоследовательность же обуславливается

объективной невозможностью постичь логику нравственных исканий и воззрений автора «Войны и мира» вне их диалектической связи с его философско-историческими исканиями и воззрениями. В некоторых редких случаях об этой связи в главе о «Войне и мире» говорится, но, однако, малоубедительно.

Исследовательница права, говоря, что одержимость молодого Толстого теорией нравственного самоусовершенствования означала признание им нравственной свободы человека. Но она глубоко заблуждается, сопрягая отрицание автором «Войны и мира» прежде признаваемой им «свободы» с утверждением якобы полного подчинения человека закону «необходимости» вплоть до того, что он «даже руку поднять может не во всяком желаемом направлении». На этом основании исследовательница полемизирует с теми, кто считает, «что убеждение автора „Войны и мира“ в несвободе человека и его зависимости от не подлежащих его воле законов относится лишь к области исторической деятельности, но не к ключевой жизни» (с. 111—112). На всю сферу личной жизни постулируемая Толстым в «Войне и мире» нравственная свобода, конечно, не распространяется. Но в той же мере, как и «зависимости». И это так потому, что полное подчинение человека «необходимости» означает и полное освобождение его от всякой ответственности за свои поступки, прежде всего нравственной, с чем Толстой, естественно, согласиться не мог. Чтобы убедиться в этом, достаточно прочитать внимательно теоретическую часть Эплога, в основном и посвященную вопросу о соотношении «свободы и необходимости» в жизни людей. И здесь «свобода, ничем не ограниченная», но отрицаемая «разумом», именуется «сущностью жизни в сознании человека» (т. 12, с. 336). И дальше: «Все, что мы знаем о жизни людей, есть только известное отношение свободы к необходимости, т. е. сознания к законам разума» (т. 12, с. 336). Что это? Очередное логическое противоречие мысли великого художника слова? Нет, нечто прямо противоположное и в высшей степени существенное — диалектическое решение вопроса о «свободе и необходимости», хотя и только в гносеологическом плане. Такова еще не обнаруженная никем из исследователей «Войны и мира» точка сопряжения в романе «диалектики души» с «диалектикой истории», художественных описаний с теоретическими рассуждениями. Слово «диалектика» в самых разных сочетаниях не сходит со страниц вышеупомянутой монографии П. Громова, как-то: «диалектика души», «диалектика поведения», «диалектика мысли», «диалектика авторского отношения», «диалектика ухода старого человека», «диалектика умирания», «диалектика смены состояния души умирающего старого князя Болконского», «вечная диалектика добра и зла», «диалектика поведения хищ-

¹⁵ Куприянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. Л., 1966.

ника», «диалектика душевного развития героя», словом, «диалектика, диалектика, диалектика» всего, чего угодно, кроме диалектики истории.

Как и другие исследователи «Войны и мира», П. В. Чуприна в диалектику мысли автора романа не вникла, по бессознательно к ней приблизилась в силу отмеченной выше непоследовательности своих собственных суждений, продиктованной добросовестностью.

4

Особое место в литературе о «Войне и мире» занимает книга В. Камянова «Поэтический мир эпоса. О романе Л. Толстого „Война и мир“». ¹⁶ «Поэтический мир» — выражение столь же поэтическое, сколь и неопределенное. Что оно означает? Очевидно, то, в чем автор усматривает «сердечную причастность человека к поэтической стороне жизни», которая «глубоко сокровенна и, принадлежа к самому заветному уровню художественной мысли Толстого, избегает заявлять о себе прямым понятийным словом» (с. 283).

В переводе на обычный «понятный» язык это означает присущее всякому подлинному художнику, в том числе и Толстому, образное сцепление мыслей, что и составляет основную трудность научной интерпретации любого художественного произведения, особенно такого сложного и многопланового, как «Война и мир». По-видимому, В. Камянов, осознавая эту трудность, намеренно избегает «прямых понятийных слов», предпочитая им не всегда поэтические, но часто загадочные метафорические выражения вроде следующих: «Геометрия согласия», «Космогония наоборот», «Природа „крайностей“», «Когда „сложность“ присматривается к „простоте“», «Когда естественность отрицает поэзию», «Язык игры», «Правда характера и его ритмический строй». Мы привели некоторые из наименованных глав и параграфов книги В. Камянова. Предлагаем читателю догадаться, о чем идет речь в каждой или каждом из них. К примеру же поясним: «ритмический строй» никакого отношения к строю речи самого Толстого не имеет, а предполагает степень «природности» характера того или другого героя романа, присущего каждому из них чувства «необходимости». В наибольшей мере им наделен Кутузов, несколько менее — Николай Ростов и Пьер Безухов, ну а характер Андрея Болконского «чувства ритма полностью лишен». Вряд ли столь метафорически остратенное выражение представлений автора книги о «поэтическом мире» и «самом заветном уровне художественной мысли Толстого» поможет читателю постичь то и другое. Скорее наоборот, окажется менее достоверным, чем непосредственное читательское восприятие самого

романа. Но на подобном метафорическом уподоблении структурообразующих его элементов эстетическим слагаемым других искусств, по большей части музыкального и архитектурного, строится вся концепция В. Камянова. Так, «сама архитектура романа, — по мысли В. Камянова, — воплощение принципа соборности. Ее конструктивная идея — сведение „голосов“ воедино. Эпическое здание, возведенное Толстым, невольно ассоциируется с собором (общее назначение здесь закреплено в семантике: собирать), где свод — способ соединения, *сведения* не только вертикальных плоскостей, но и поющих голосов. Примерно ту же гармонизирующую, сводящую роль выполняет у Толстого сфера, которая охватывает и замыкает собой эпическое пространство» (с. 116). Так обосновывает В. Камянов свое убеждение в том, что роман «Война и мир» «полифоничен» не менее чем романы Достоевского, «многоголосие» которых «блестяще исследованное М. Бахтиным, складывается из расходящихся индивидуальных правд, мучительно диссонансирующих между собой. Толстовские правды, напротив, сходятся согласно канонам классической гармонии» (с. 115). Что это за каноны и насколько «сходятся» «голоса» и «правды», например, Евгения Онегина и Татьяны Лариной или Самсона Вырина и его дочери Дуни, эти вопросы мы оставляем на совести В. Камянова.

Так или иначе, но о «многоголосии» поэтического мира романа Толстого он говорит постоянно и усматривает его наиболее яркое, многозначительное выражение в предсмертном сне Пети Ростова. К сну Пети В. Камянов обращается многократно (с. 92—93, 95—97, 111—112, 126—127 и др.) и не находит в «эпосе» другой «ситуации», «где бы мир так наглядно и победительно торжествовал над войной, а неуслышанная душевность так свободно поднимала голос над потревоженным людским морем, как в эпизоде Петинго сна» (с. 111). Суждение столь же ответственное, как и в корне неверное. Оно от начала и до конца опирается на высокую «поэтичность» «стройного и мощного хора», слышимого Петей во сне. А вот другой семантический пласт того же сна В. Камянов полностью игнорирует. И не случайно, а в силу того, что само представление его о «поэтическом» весьма произвольно соотносится с «миром» философско-исторических идей Толстого. Иначе В. Камянов не мог бы столь превратно истолковать такой мотив Петинго сна, как наслаждение, которое Петя испытывает от самовластного управления «громадным хором», воспринимая его как свою музыку. «„Это у меня в ушах. А может быть это моя музыка. Ну, опять. Валяй моя музыка! Ну!..“ „Ах, это прелесть что такое! Сколько хочу и как хочу“, сказал себе Петя. Он попробовал *руководить* этим огромным хором инструментов (здесь и ниже курсив мой, — Е. К.).

„Ну, тише, тише, замшайте теперь“. И звуки *слушались* его. „Ну, теперь полнее, веселее. Еще, еще радостнее“. И из неизвестной глубины поднимались усиливающимися, торжественные звуки. „Ну, голоса, приставайте!“ *приказал* Петя. И сначала издали слышались голоса мужские, потом женские» (т. 12, с. 147). Но вслед за тем восторженно-поэтическая тональность хора инструментов и голосов, слышимого и управляемого Петей, резко снижается присоединением к нему звуков суровой правды жизни: «С торжественным победным маршем сливалась песня, и капли капали, и вжиг, жиг, жиг. . . свистела сабля, и опять подрались и заржали лошади, пе нарушая хора, а входя в него» (т. 12, с. 147).

Через несколько часов Петя погибнет. И не по «необходимости», а исключительно по причине своего *своволия* («Сколько хочу и как хочу!»), пренебрежения просьбой и приказанием Денисова «слушаться» и «никуда не соваться» и своевременным окриком-приказанием Долохова «В объезд! Пехоту подождать!» (т. 12, с. 148—150). Да, смерть Пети и предваряющий ее сон — это самое «поэтическое» и вместе трагическое выражение иллюзий волюнтаристского сознания и действия, разоблачаемых Толстым в «рассуждениях».

Волюнтаристская подоплека детской непосредственности и наивности так называемого «героизма» смерти Пети Ростова подчеркнута в романе его просьбой, обращенной к Денисову: «Василий Федорович, вы мне поручите что-нибудь? Пожалуйте. . . ради Бога» (т. 12, с. 148). В черновом варианте та же просьба звучит значительно определеннее: «. . . дайте мне отряд» (т. 15, с. 126). Подразумевается отряд опытных партизан, которыми необстрелянный еще, вавный мальчик жаждет командовать подобно тому, как он во сне руководил «огромным хором инструментов». В. Камянов усматривает в сне и смерти Пети нечто противоположное и до чрезмерности раздвоенное. «Одно мое слово, одно движение моей руки, и погибла эта древняя столица», — думал Наполеон, стоя на Поклонной горе. «Сколько хочу и как хочу», — говорил себе Петя Ростов, руководя «огромным хором инструментов» (с. 114). Что же из этого следует? Может быть, несколько неожиданная для читателя, но обнаруживаемая Толстым общность уверенности Пети Ростова и Наполеона во всемогуществе своей воли и продиктованных ею действий? Ничего подобного. «На противоположном полюсе, — продолжает В. Камянов, — от державного „ребенка“, сидящего в карете и дергающего за тесемочки, находится другой „ребенок“, нормальное дитя мира и одновременно законный его повелитель — Петя Ростов. И в непосредственной близости к мальчику Пете — исторический и философский антагонист Наполеона Кутузов» (с. 114).

«Сколько хочу и как хочу» Пети Ро-

стова буквально вопиет против его близости, да еще непосредственной, Кутузову, сознательному и последовательному воздержанию полководца от всяких, что называется, «волевых решений».

Посредством такого рода, мягко выражаясь, парадоксальных сопоставлений В. Камянов стремится представить поэтический мир романа Толстого свободным от какой-либо «готовой морали» (с. 6), но при этом поэтизирует свою собственную мораль, которую он приписывает все тому же «эпизоду» сна и гибели Пети Ростова: «. . . пока не копчился момент взлета, человек без особых претензий, оцутанный запретами, осуществляет себя в самых бескрайних, детских, масштабах мечты о богатстве, всевластии, воле» (с. 95). Представляя автора «Войны и мира» апологетом «всевластия, воли» значит одно из двух: ничего не почитать в романе или подменять мысли Толстого своими собственными. На такого рода созвездиях или невольных искажениях строится у В. Камянова весь «поэтический мир» философско-исторического романа Толстого. В качестве примера сошлемся еще на одно искажение, по нашему мнению, близкое к кощунству. «Строго говоря, — вещает В. Камянов, — Островиенское „дело“ — это Бородино Николая Ростова, своего рода малый филиал гигантского театра военных действий, вполне отвечающий масштабам личности главного участника» (с. 97), т. е. того же Николая Ростова. «Масштаб же его личности» определяется тем постоянно подчеркиваемым Толстым «охотничьим чувством», которое руководит всеми действиями Ростова в этом сражении. И когда Ростов вспоминает об этом, каждый раз «все то же неприятное, неясное чувство нравственно тошнито ему» (т. 11, с. 65). Самый же выбор для «Бородиня Ростова» ситуации, т. е. случайного и ничтожного по своим результатам сражения под Островной, подтверждает «текстуальная близость деталей островиенской картины и описания бородинского утра. . . И не только текстуальная, но интонационная, ритмическая близость, согласно общего колорита» (с. 97). Так растворяется в тумане «поэтического мира» все сказанное Толстым в изображении Бородинского, решающего сражения войны 1812 года и проявившегося в нем правдивого величия патриотического «духа» русской армии.

Претендуя на сверхоригинальность, В. Камянов тем не менее передко повторяет уже сказанное до него С. Бочаровым и П. Громыным, в том числе об охоте в Отрадном, но говорит о ней так: «Попробуйте вообразить сюжетную линию Ростовых без этого эпизода. Получится нечто вроде траектории со срезанной вершиной или орбиты без апогея. Жизнь Ростовых окажется ущемленной в гарантированном ей (законами толстовской системы) праве на свой *верховный*

час» (с. 99). Да, до такой велеречивости и широты обобщения С. Бочарову и П. Грому действительно далеко, что выгодно отличает их от автора «Поэтического мира эпоса».

Книга В. Камянова заслуживает внимания потому, что является крайним выражением стремления исследователей, «вступающих» сейчас в пору «ожесточающего мужества» (Гоголь), освободиться от всякой дисциплины научного мышления и противопоставить ей свои собственные субъективные суждения, причем выраженные столь же неопределенными, часто возвышенными словами, как бы свидетельствующими о глубине, сложности, оригинальности и значительности выражаемой ими мысли. Рациональное зерно этого стремления в том, что оно продиктовано протестом против рутинности, которой в нашем литературоведении еще хватает. Но оригинальностью ради оригинальности рутинность не преодолевается, а только порождается другая крайность — субъективизм и невнятица. И это так потому, что естественный путь развития любой отрасли научного знания — преемственность. Она не означает повторения одних и тех же общепризнанных «истин». По определению В. И. Ленина, «истина есть процесс».¹⁷ Процесс, в ходе которого обнаруживается недостаточность основания до того общепринятых идей, необходимость их уточнения, дополнения новыми данными, словом, пересмотра, а иногда и отрицания их правомочности. Но отрицания не «зряшного», ради только отрицания, всегда бесплодного, а диалектического, удерживающего все положительное, что сохраняется в этих уже устаревших или устаревающих истинах, и отбрасывающего все, что не отвечает в них достигнутому к этому времени уровню развития данной науки. Вот почему аргументированная постановка нового для науки вопроса бывает часто важнее скоропечного, поверхностного его решения. Но сам вопрос должен быть продиктован уже заявившими о себе пробелами данной отрасли научного знания. Попытаемся сделать это применительно к назревшим задачам изучения «Войны и мира».

Ни одно из произведений Толстого не имеет такого количества специально посвященных ему книг и статей, как «Война и мир». Каждая из них по-своему оригинальна, что-то добавляет к другим или оспаривает в них, а иногда выявляет и нечто новое, не замеченное другими. Все это закономерно. Но противоестественно единодушное отрицание авторами

этих работ идейно-художественной целиности величайшего художественного произведения Толстого, расчленение его на неравноценные, нестыкующиеся компоненты, из которых один, философско-исторический, выносится за скобки, в силу чего второй, художественный, лишается руководящей нити его исследования и трактуется каждым исследователем произвольно, сообразно его собственному читательскому восприятию, неизбежно субъективному.

Вскрыть методологические истоки такого рода суждений мы и пытались на материале трех первых из рассмотренных нами работ, принадлежащих к числу лучших работ о «Войне и мире». Но долго до нас это сделал А. Скафтымов в небольшой, но очень содержательной статье «Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого „Война и мир“».¹⁸ Казалось бы, она посвящена частному вопросу, поскольку в ней идет речь о художественном образе только одного из бесчисленных героев романа. Однако, проследив и доказав его полное соответствие историко-философской мысли Толстого и ее собственную последовательность, А. Скафтымов тем самым проложил путь к непротиворечивому, обоснованному пониманию «Войны и мира» как величественного, стройного художественного и философско-исторического целого, сопряжения в нем «диалектики души» с диалектикой истории. В этом отношении небольшая статья А. Скафтымова остается на сегодняшний день методологически самой ценной и перспективной работой о «Войне и мире». Но, к сожалению, не замеченная исследователями, она не оказала никакого воздействия на их традиционную интерпретацию жанровой природы и проблематики этого единственного в своем роде романа. Необходимость же коренного пересмотра традиционной методологии его изучения диктуется тем, что последняя приводит исследователей к выводам, не только не способствующим освоению советской культурой непреходящих идейно-художественных ценностей величайшего произведения русской литературы XIX века, но и дискредитирующим его в глазах советского читателя, начиная со школьных лет. Но повинна в этом не школа, а те пособия, на которые вынуждены опираться преподаватели, «проходя» с учащимися 9-х классов «Войну и мир». Вот именно «проходя», и не более того.

¹⁸ В кн.: Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 182—217. Впервые статья была опубликована в журнале «Русская литература» (1959, № 2).

¹⁷ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 183.



ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Р. Ш. Ганелин

М. ГОРЬКИЙ В АМЕРИКЕ

(ПО ПИСЬМАМ Н. Е. БУРЕНИНА)

Пребывание М. Горького в Америке в 1906 году, тесно связанное с его участием в первой русской революции, уже привлекало внимание исследователей, как и его произведения об американской действительности.¹ Тем не менее не все еще связанные с этим материалы нам известны. Одним из главных источников сведений о поездке Горького и М. Ф. Андреевой в США, совершенной по поручению руководства большевистской партии для сбора средств на революционные цели, являются воспоминания сопровождавшего их одного из организаторов большевистской боевой технической группы Н. Е. Буренина. Воспоминания эти существуют в разных вариантах.² Однако ни в одном из них Н. Е. Буренин, в сущности, не использовал свои письма из Америки матери Софье Игнатьевне и сестре Вере Евгеньевне (ей адресовано из известных нам лишь письмо от 10 октября), о которых пойдет речь ниже.³ Между тем в этих письмах запечатлены по горячим следам некоторые события жизни Горького в США.

Н. Е. Буренин не нумеровал своих писем и поэтому трудно определить, существовали ли, кроме известных нам, еще и другие.⁴

¹ См.: *Бродская С. Я.* О деятельности М. Горького в Америке в 1906 г.: (по материалам американской печати). — В кн.: М. Горький в эпоху революции 1905—1907 гг. М., 1955, с. 388—408; *Ганелин Р. М.* Горький и американское общество в 1906 году. — Русская литература, 1958, № 1, с. 200—222.

² *Буренин Н. Е.* 1) Поездка А. М. Горького в Америку. — Новый мир, 1940, № 6, с. 192—201; 2) С Горьким в Америке. — В кн.: *Буренин Н. Е.* Памятные годы: Воспоминания. Л., 1961, с. 84—106; 2-е изд., испр. и доп. Л., 1967, с. 124—157.

³ Фонды Музея Великой Октябрьской социалистической революции в Ленинграде, $\frac{B-12}{13\ 300}$.

⁴ Помимо Музея революции часть архива Н. Е. Буренина хранится, по сообщению К. Д. Муратовой, в Архиве М. Горького в Институте мировой литературы и в Институте русской литературы (Пушкинский Дом).

«Такое колоссальное впечатление от Нью-Йорка, что описать прямо нет возможности. Да рядом с этим масса народа (всяких репортеров, интервьюеров, делегатов, осаждающих Горького) не дают прямо возможности задуматься», — писал Н. Е. Буренин 11 апреля 1906 года (н. ст.) по приезде в США. На следующий день он продолжал начатое накануне письмо: «По всей вероятности, мне не удастся совсем писать что-либо о себе и своих впечатлениях, т<ак> к<ак> весь день у меня разорван на части. Хочу быть, конечно, полезным Горькому. . .

Вчера перебивало народа до половины дня по крайней мере 100 чел. Приходится предварительно со всеми переговариваться, решать, кого пустить к Горькому, кого нет. Репортеры одолели! Можешь представить явление 8—10 фотографов сразу (!!) — точно расстрелять Горького хотели, когда все наставили на него свои аппараты. Я как ни стараюсь избежать появления и моей физиономии — вчера все же сняли. Подумай, на одной фотографии с Марком Твенном!!! — обедали вместе в обществе журналистов и литераторов. Чтобы охарактеризовать энергию здешних репортеров достаточно сказать, что в частный дом, где мы были вчера вечером, явилось 25 человек интервьюировать Максима! На улице прямо подбегают, вырывают из записной книжки лист и просят подписать фамилию. Мало того! В конке все переглядываются, берут газету показывают на его портрет, вскакивают, жмут руку! Ничего подобного нигде не видел. У меня в комнате секретариат образовался! Надо тебе сказать, что я живу в номере из 3-х комнат и чудной ванной со всякими фокусами. В одной комнате спальня Николая Пешкова, приемного сына Горького,⁵ в другой моя спальня. Затем уютная гостиная, в которой мы с Зиной (так я зову Николая) устроили приемную. С утра у нас звонит телефон, а с 11—12 уже набирается 10—15 человек всяких национальностей. Письма получаем с утра до глубокой ночи, и, конечно, вскрываем и читаем сами, и часто сами же и отвечаем на них. Из всего написанного видишь, какой кипучей жизнью мы живем —

⁵ Зиновий Алексеевич Пешков (Зиновий Михайлович Свердлов, 1884—1966).

а это только цветочки, так как» как» не начались еще банкеты, серьезные дежурные дела, митинги. С каким народом только не встречаешься! Завтра еду с письмом Горького к знаменитому миллионеру Штраусу — он был с визитом у Горького и мы, „секретари“, не зная что он и кто он, его не приняли. Хорошо?! И пошло нам!»

Популярность Горького в Америке, помимо литературной славы, объяснялась его речуцатией участника революционной борьбы в России, узника царизма. Царские власти в Петербурге и российские представители в Америке различными способами оказывали влияние на освещение революционных событий в России американской печатью, их восприятие и оценку буржуазной общественностью, стремясь не допустить в США проявлений солидарности с русской революцией. Взрыв симпатий к Горькому, представлявшему в Америке наиболее последовательные силы революционного лагеря России, с неизбежностью должен был привлечь внимание официальных российских представителей.

Скандал вокруг Горького и М. Ф. Андреевой как его гражданской жены был устроен в связи с тем, что приезд писателя открывал перед движением солидарности с русской революцией новые перспективы. «Завтра Максимыч выступает на митинге. Какой-то результат будет?» — писал Н. Е. Буренин 24 апреля.

В известных нам его письмах отсутствуют сообщения нью-йоркского скандала, приведенного к переселению Горького, М. Ф. Андреевой и сопровождавших их лиц к супругам Мартин, в их загородный дом. В одном из писем содержится свидетельство того, что Горький не прекратил своей пропагандистской деятельности. «Только сегодня вернулись из Бостона и Филадельфии, были на митингах. Между прочим, были в Harvard'sком университете в Кембридже. Любопытпо!» — писал Н. Е. Буренин 1 июня.

Содержание последующих писем сводится в основном к сведениям о жизни у супругов Мартин, впечатлениям о Горьком и общении с ним. «Сейчас уже час ночи, надо ложиться спать и не могу, — писал Н. Е. Буренин 3 мая 1906 года, — Алекс(ей) Максимович» час тому назад говорил о будущем человечества, какие будут люди, как они будут понимать друг друга с одного взгляда, будучи начитанными, образованными, с ясным представлением своего господства в мире как существ высших, созданий совершенных. Он так все это горячо рисовал, с такой верой в правоту своих слов, что просто мы все замерли. Madame Martin, американка, писательница, сказала: „Je ne comprend pas un seul mot, mais... c'est magnifique“.⁶

⁶ Я не поняла ни слова, но... это великолепно!!

У меня мороз по спине проходил, и выйдя на улицу, глядя в небо, мне казалось какое-то глубокое пространство воздуха, но не пустого, а полного чего-то прекрасного, каких-то сильных звуков, призывающих к вере в „человека“, к вере в будущее. Максим кончил так: „Я верю... может это будет через 1006 лет, а если не будет... мне все равно! Я... верю!“»

В письме от 21 мая находим следующий отзыв о Горьком: «Если бы ты знала, какой он энциклопедист в литературе. Буквально знаком со всем, что писалось во всей Европе и даже Америке. Он называет американцам такие имена, которых они зачастую сами даже не знают. Меня поражает тоже вкус Алексея Максимовича ко всему, что носит хоть тень художественности. Куда бы мы не приехали, он как только войдет, сейчас смотрит по стенам, по шкапам и как увидит что интересное так весь и загорится. Прпехали как-то к одному ресторану, чтобы зайти выпить пива, Мар(рия) Фед(оровна), я и Престо(ния) Ивано(вна) (Mistress Martin, у которой живут Алекс(ей) Максимович» и М(ария) Фед(оровна), удивительно славная американка, не говорящая ни слова по-русски, впрочем теперь зовущая мужа Иван Иванович и великолепно произносящая «черт возьми», с сжатым кулаком и свиреной физиономией).

Так вот М(ария) Фед(оровна), я и Престо(ния) Ивано(вна) остались в автомобиле, а Алекс(ей) Максимович» с Ив(аком) Ив(ановичем) и Зиновием пошли в ресторан. Вдруг вылетает Алекс(ей) Максимович» с вазой в руках: „Маруся, Маруся, смотри! Финляндская и клеимо даже есть!“ Надо было видеть его физиономию — прямо восторг ребешка. А ваза действительно была во вкусе последних финляндских вещей, красивой формы, с красивыми финскими красками.

Да что этот рассказ — это мелочь, теряющаяся в массе других случаев, где я сам прямо терялся от наплыва чувства, от одного только созерцания этого поклонения красоте. Такого чутья, как Алекс(ей) Максимовича», я до сих пор не встречал.

«А в России-то что! — говорилось в этом письме. — Готов векочить на пароход и лететь туда! Как это далеко! Теперь ты понимаешь, почему социал-демократы отказывались принимать участие в выборах и собирались бойкотировать Думу? Что из этого вышло?» Таков был отклик в горьковском окружении на открытие I Думы. Отклик этот непосредственно относился, надо полагать, к произведенной одновременно замене правительством С. Ю. Витте правительством И. Л. Горемыкина, в состав которого царь включил ярых противников существования Думы. Кроме того, в предшествовавшие 8 (21) мая дни в открывшейся Думе шли бурные прения.

о тексте ответного адреса на тронную речь царя, причем включение в него требования амнистии по политическим делам встретило сопротивление со стороны некоторых лидеров буржуазно-помещичьей оппозиции.

«Когда разогнали Думу, мы было заговорили о возвращении в Европу... но теперь опять отложен отъезд на неопределенное время и надо вооружиться терпением», — говорилось в письме от 1 августа.

Следующее письмо, от 22 августа, интересно как описанием жизни Горького и его спутников в доме супругов Мартин, так и сведениями о среде, в которой они там находились, оказавшись в одном из центров американской социалистической интеллигенции.

«Третьего дня, — говорилось в письме, — мы все вернулись из чудесной поездки на озеро Au Sable. Провели там две ночи. Все спали в открытой беседке на хвое около костра, а я на скамейке у воды. 3 гйда нам готовили обед, lunch, вообще всякую еду. Я почти все время развешал в челноке с одним веслом, вроде индейской пироги, и наслаждался солнцем, водой. Ночью видел, как дикие олени приходили пить и на другую ночь разбудил всех, и мы в лодках поехали их сторожить. Алексей» Макс»имович», Мар»ия» Ф»едоровна» и я видели одну самку; поразительно красиво она нас испугалась и поскочила через воду на другой берег в заливе.

Лазали на горы, купались — одним словом проводили время совсем на лоне природы. На обратном пути я изловил интересную ящерицу и немедленно ее в спирт посадил, т»ак» ч»то» наша натуралистическая коллекция обогатилась.

Алексей» Макс»имович» все бабочек ловит — много хороших экземпляров. Через недели 1½ здесь в Summer Brook's будет съезд социалистов и потому мы выселяемся, т. е. Алексей» Макс»имович», Мар»ия» Ф»едоровна», Зиновий, Miss Brooks, Miss Jones и я. Переселяемся в лес, где будем жить в постройке без окон, с одной общей дверью. Свет проходит только между крышей и стенами. Готовить нам будет Мар»ия» Фед»оровна». Как-то раз я принимал участие в стряпне и делал пельмени вместе с Алексеем» Макс»имовичем». Он ведь мастер по тесту, не даром служил в булочной».

В мемуарах Н. Е. Буренина нет сведений о супругах Мартин, которые содержатся в этом письме, в частности об их связях с социалистическими кругами. Между тем принадлежность супругов Мартин к социалистическому движению — немаловажное обстоятельство потому, прежде всего, что оно проливает несколько иной свет на приглашение Престоной Мартин Горького и М. Ф. Андреевой по сравнению с тем, как это представлено в буренинских мемуарах. Там приглашение объяснено возмущением

П. Мартин тем ханжеским надругательством над достоинством М. Ф. Андреевой, которым сопровождалось изгнание ее и Горького из гостиницы и устроенный вокруг этого скандал. Сведения о принадлежности супругов Мартин к социалистическому движению заставляют предположить, что приглашение могло быть вызвано соображениями общественной солидарности, и тем самым еще раз указывает на политическую подоплеку нью-йоркского скандала.

Следующее письмо, от 3 сентября, подтверждает сведения о съезде и содержит описание обстановки, в которой Горький завершал работу над повестью «Мать», и оценку повести Бурениным под впечатлением чтения ее Горьким своим спутникам. Начинается оно, однако, сообщением о предстоящем отъезде Горького и его спутников в Европу, причем речь идет о намерении Горького и М. Ф. Андреевой обосноваться в Париже. «Приближается время отъезда и потому больше уже не пиши сюда, — писал Н. Е. Буренин матери. — Куда я направлю свои стопы из Парижа, я совершенно не знаю. В Париже, должно быть, Горький и Мар»ия» Ф»едоровна» обоснуются надолго — сейчас там ищут для них квартиру или даже виллу. Мы теперь живем очень своеобразно. У наших хозяев Martin съезд социалистов и потому мы переехали на бывшую ферму. Спим в сарае без окон в небольших каморках, вроде как бы стойлах, на полу. Всего таких стоил 12, но мы четверо там: Мар»ия» Ф»едоровна», Miss Brooks (она едет с нами в Париж к Madame Кюри заниматься радиумом), затем Зиновий и я. Алексей» Макс»имович» в другом доме, состоящем из большой комнаты, можно даже сказать громадной, кухни и каморки, где мы завтракаем и Мар»ия» Ф»едоровна» печатает рукопись Алексее» Макс»имовича» на пишущей машинке. Готовят Miss Brooks и, главным образом, Мар»ия» Ф»едоровна», а мы моем посуду, метем, вообще убираем и помогаем. Так как спать приходится почти на открытом воздухе и недавно была смертная холодина, спим в фуфайках и колпаках — просто преуморительно!» Затем следовало описание сцены чтения Горьким повести «Мать»: «Мы плакали, когда он читал, да и сам он сидит, и слезы так и льются. Такие есть места, что просто все нутро выворачивает. Как только напечатает, я тебе подарю эту книгу. Прямо кровью сердца написана».

Отъезд Горького из Америки в Европу был ускорен ходом революционных событий в России. «Все события в Кронштадте <и> в Свеаборге еще больше подогрели желание ехать, — говорилось в этом письме. — Я тоже, как и ты, крайне против был этих вспышек, но это показывает что даже революционные партии не в силах удержать то, что уже назрело. Правда социалисты-револю-

ционеры сыграли плохую роль, поддержав восставших, но другие партии присоединились к восстанию только тогда, когда уже нельзя было не присоединиться. Конечно не без следа прошли эти восстания, но ужасны жертвы. Что еще будет впереди?»

В высшей степени знаменательно, что эта оценка Крошгадтского и Свеаборгского восстаний в окружении Горького — слова Буренина, несомненно, выражали именно ее — совпадала с позицией петербургских большевиков, которые предостерегали против авантюристических призывов эсеров, но когда стало ясно, что удержать массы невозможно, решили возглавить движение матросов и солдат, чтобы придать ему организоганный характер.

«Наш отъезд решен на 1-ую половину октября, — писал Н. Е. Буренин 17 сентября (приписка к письму от 16 сентября). — Сегодня буду писать в разные компании, искать лучшего парохода через Гибралтарский пролив. Надо полагать, поедем в Париж через Италию. Здорово? 13 дней путь океаном и Средиземным морем». Тем временем продолжались американские встречи Горького. «Вчера было у нас двое фермеров (американские крестьяне?!) муж и жена, и двое американцев Mr. и Mts. Noise (Нойс), — читаем в той же приписке. — Ужинали, и так как как он бывший японский миссионер, то он декламировал японски и опи оба пели. Потом Mts. Нойс представляла танцовщицу на проволоке просто на полу, подоткнув юбку вроде панталон, с зонтиком (очень хорошо!), а Mr. Нойс танцевал с Зиновием по-индейски — все под мою музыку. . . А Алекс(ей)-то Макс(имович)! Говорит, что на него нашел административный восторг. Мало того, что пельмени сделал, напек превкусных булок, напек даже впрок вермишели и сам весь стол накрыл. Курьезно, да и только — для американских фермеров! Да еще сегодня им будет лепешки печь, так им понравилось. Это человек, которому посвящается вновь строящийся дворец для „конференции мира“ всего света!»

Отъезд Горького и его спутников в Европу был назначен на 13 октября. Они вернулись в Нью-Йорк. 10-го Н. Е. Буренин сообщал о своих впечатлениях, явно окрашенных мрачным цветом со времени травмы Горького после приезда в Америку: «Ночью ехал в поезде, в спальном вагоне, так что спал — и вот теперь в Нью-Йорке. Странно — точно я в новый город попал. Чувство у меня такое же, как когда я был маленьким. Живешь в деревне — и вдруг в Питер. Шум, суета, люди, люди и люди. И все какие-то не такие люди, как им надо быть. Что-то дикое кругом. Все эти дома — скребницы неба, как они их называют,

прямо гнетут. И эмигранты. . . везде, везде, в каждом закоулке. В особенности по линии жел(езной) дор(оги), смотря в окно, видишь сотни итальянцев рабочих».

Короткое пребывание в Нью-Йорке по пути в Европу у Горького и его спутников было заполнено встречами отнюдь не светского характера, а связанными с интересами русской революции. Одной из них была, судя по письму Н. Е. Буренина к сестре от 10 октября, встреча с А. Н. Матюшенко («Знаешь, кого сейчас увижу? Матюшенко, матроса с Потемкина, который был во главе вспыхнувшего тогда восстания»). 11 октября к письму была сделана приписка: «Сегодня визиты, еврейский театр днем, а вечером [нрзб.] у профессора Дуэ. . .»

«Планы теперь таковы: Ал(ексею) Макс(имовичу) надо кончить повесть, и он предполагает пробыть в Италии недели 3—4, мне вряд ли удастся уехать от него раньше, и мы устроимся или в Cosumella или Tramontano, если М. Ф. и А. М. понравится Sorrento, — писал Н. Е. Буренин с немецкого парохода «Принцесса Ирэн» 21 октября. — . . . Нью-Йорк, да и вообще Америка, скверный сон для меня, несмотря, конечно, и на бывшие хорошие минуты, и на тот опыт, который многому меня научил. Очень уж не светло будущее М(арии) Ф(едоровны), да и Ал(ексея) Макс(имовича), хотя для него всегда останется весь мир, который он способен вмещать в себя, и потому его жизнь всегда будет чащей, через край которой льется ее содержание, несмотря на всю тяжесть той обстановки в которой, по видимому, она будет находиться. А М(арии) Ф(едоровне) будет все трудней и трудней».

«Страшно трудно будет расстаться с Максимычем и с М(арией) Ф(едоровной), — писал Н. Е. Буренин из Неаполя 2 ноября, делясь с матерью своим главным впечатлением о Горьком — о «чистоте его души». — С ним третьего дня выпили на „ты“, но никак это „ты“ не говорится. Тебе, мама, смешно покажется, но в нем, несмотря на всю его величину, несмотря на его genialность, есть что-то детски простое, временами, в особенности когда ему приходится сталкиваться с обыденной жизнью, он становится прямо ребенком, которого надо чуть ли не направлять».

Разумеется, это было образным преувеличением. Непрактичность Горького в житейских делах не мешала ему в исполнении революционного долга.

Как и другие источники, письма Н. Е. Буренина свидетельствуют, что пребывание М. Горького в США было наполнено мыслями о революции и подчинено служению ее интересам.

Ф. А. Узунколов

А. Т. ТВАРДОВСКИЙ — ПЕРЕВОДЧИК Т. Г. ШЕВЧЕНКО

Первый Всесоюзный съезд советских писателей дал мощный толчок международному общению литератур народов СССР. Он стимулировал творческие связи писателей на всех уровнях — идейно-эстетическом, общественно-политическом, социально-нравственном. Переводческое дело в литературе приобрело принципиально важное значение. Многие видные русские писатели включились в эту деятельность, многие издательства стали выпускать специальные сборники и антологии произведений прозы, поэзии, драматургии, фольклора народов СССР на русском языке. Широко переводились русские писатели на языки народов СССР. Трудно переоценить значение этого начинания для дальнейшего развития советской литературы.

А. Т. Твардовский включился в эту работу довольно активно: он переводит специально для сборника «Творчество народов СССР» (М., 1937) ряд украинских народных песен («Ой, как небо потемнело», «Ой, где же ты, дивчина», «Сына провожая», «Дед Данила»), а также белорусских («Зять и теща», «Про горе», «Проводы», «Пьяница»), черкесскую «Колыбельную», армянскую народную песню «Выбор» и чеченскую народную песню «Не надейся».

То, что переводческая работа Твардовского началась с фольклорных произведений, имеет глубокий и закономерный смысл. В дальнейшем он обращался к переводам только тех поэтов, которые органически близки народно-поэтическому творчеству, и среди них первое место принадлежит Т. Г. Шевченко.

С самого начала понимая важность этой работы, Твардовский всегда подчеркивал ответственность переводчика, огромные и иногда непреодолимые трудности, стоящие перед ним. «Обозначение „перевод“ в отношении поэзии, — писал А. Твардовский, — чаще всего в той или иной мере отталкивает читателя: оно позволяет предполагать, что имеешь дело с некоей условной копией поэтического произведения, именно „переводом“, за пределами которого находится недоступная тебе в данном случае подлинная прелесть оригинала».¹ Именно поэтому он считал, что наибольшего успеха достигает тот переводчик, который умеет создать иллюзию подлинности, то есть наибольшего приближения к оригиналу. Принцип своеобразного перевоплощения стал определяющим в работе Твардовского-переводчика, и, вероятно, именно поэтому он обращался только к народным песням и только к поэтам, близким ему по духу.

¹ Твардовский А. Статьи и заметки о литературе. М., 1972, с. 177.

Поэт создал целый цикл стихотворений, вошедших в 1938 году в книгу «Про деда Данилу». Анализируя этот период, П. С. Выходцев справедливо писал: «Переводческая деятельность Твардовского — строго продуманная и требовательная — была органически связана со всей его поэтической работой и имела большое значение в выработке мастерства и углублении народности его творчества».²

Общность русского, украинского и белорусского деревенского быта, с его говорами и песнями, природы — с ее колосющимися нивами и раздолными лугами — с раннего детства осознавалась поэтом и принималась близко к сердцу. Позже в стихотворении «Тебе, Украина» автор словно будет переключаться с мыслью Шевченко о том, «що ми одної матері діти, що всі ми слав'яне»:

Как будто я сам в Украине родился
И белую пыль эту с детства топтал,
И речи родимой, и песням учился,
И ласку любимой впервые узнал.

.....
В просторе степей, в созревающем жите
И детство, и все мое милое — тут.³

Не случайно главную реку, соединяющую эти три края, Твардовский постоянно называет «нашим Днепром». Он с любовью переводит белорусских поэтов — Я. Купалу, Я. Коласа, А. Кулешова, М. Засима, украинцев — И. Франко и С. Головановского. В 1945 году поэт публикует на русском языке стихи и песни украинской девушки-полонянки Надежды Коваль «Из песен о немецкой неволе».⁴ Но все же самой значительной его работой как переводчика являются переводы произведений Т. Г. Шевченко — поэмы «Гайдамаки»,⁵ а также десяти стихотворений — «Течет вода в сине море...»,⁶ «Думка» («Тяжко, тяжко жить на свете...»),⁷ «Думы мои, думы мои...»,⁸ «Тополь»,⁹ «Н. Марке-

² Выходцев П. С. А. Т. Твардовский: Семинарий. Л., 1960, с. 41.

³ Твардовский А. Т. Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1977, т. 2, с. 32. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома арабской цифрой.

⁴ Известия, 1945, 22 дек.

⁵ Знамя, 1939, № 3, с. 73—107.

⁶ Красная новь, 1939, № 1, с. 80.

⁷ Там же, с. 81—82.

⁸ Рабочий путь, 1939, 6 февр.

⁹ Шевченко Т. Г. Стихотворения. Л., 1939, с. 50—57. (Библиотека поэта, малая серия).

вичу»,¹⁰ «Сва»,¹¹ «Завещание»,¹² «И в самых радостных краях...»,¹³ «NN» («Тогда мне лет тринадцать было...»),¹⁴ «Как у той у Катерины...».¹⁵

Первым произведением Шевченко, которое А. Твардовский перевел на русский язык в 1938 году, было стихотворение «Сова». Эта работа автора уже широко известной поэмы «Страна Муравия» сразу же получила высокую оценку критики: «Твардовский словно создан для переводов Шевченко. То народное, не красовское, что есть в его творчестве, чрезвычайно пригодились ему для передачи шевченковских интонаций и ритмов. В его великолепном переводе „Совы“ так и слышишь подлинный шевченковский голос».¹⁶

В чем же состоял успех Твардовского? Здесь можно говорить и о точности передачи исторических, этнографических и географических реалий подлинника, и о глубине проникновения в самый дух оригинала.

В стихотворении «Сова», представляющем собой небольшую поэму, Шевченко рисует тяжелую жизнь украинской крестьянки, у которой царская армия отобрала сына. Об этом периоде В. И. Ленин писал: «Поколения три тому назад, во времена николаевские, отдача в солдаты была естественным наказанием, вполне соответствовавшим всему строю русского крепостного общества... крестьянина отдавали в солдаты как в долголетнюю каторгу, где его ждали нечеловеческие пытки „зеленой улицы“».¹⁷

Твардовский стремится передать горестные переживания героини и авторское сочувствие им. Причем в процессе работы переводчик зачастую даже жертвует второстепенными деталями, чтобы добиться точности и полноты отображения внутреннего лирического голоса самого Шевченко, смыслового и экспрессивно-эмоционального соответствия подлиннику.

Одной из самых характерных черт поэзии Шевченко вообще, и стихотворения «Сова» в частности, является ее народно-поэтическая песенная основа. Она присуща и авторскому повествованию («Породила мати сина // В зеленій діброві...»), и лирическому излиянию героини («Ой, сину мій, сину, // Моя ти

дитино!»). Твардовский чуток к этой особенности стиха Шевченко. Он воссоздает не только песенную ритмику, но и образную ткань стиха в русле народной поэтики, находя близкую в русском фольклоре. Таков, например, песенный образ доли-кукушки в «Сове». Внутренний монолог героини:

Е... е... лю-лі,
Питала зузулі...¹⁸ —

А. Твардовский перевел в форме русской колыбельной:

Баюшки-бай,
Спи, засыпай...
(т. 1, с. 338)

Переводчик внимателен к передаче звукового строя, сохраняя при этом материнский запев. И в дальнейшем он добивается точности даже тогда, когда сталкивается с малоупотребительными для русского языка словосочетаниями. Так, например, строки Шевченко:

Чи є ж таки на сім світі
Слухняная доля? —

(с. 180)

Твардовский перевел, казалось бы, почти не изменяя их:

Разве может быть на свете
Послушная доля?

(т. 1, с. 339)

Легкость подобного перевода кажущаяся. Например, П. Карабан перевел эти строки так:

Разве есть на этом свете
Счастливая доля?¹⁹ —

и мы хорошо видим, что именно Твардовский нашел верное слово, полностью соответствующее шевченковскому «послушная», и что П. Карабан допустил вольность, так как у Шевченко речь идет не о счастливой или несчастной, а именно о «послушной» судьбе. Избегает Твардовский и описательности, которую допускает П. Карабан в этом монологе, переводя первые строки отрывка:

Спи, мой милый...
Я в рощу ходила.

(I, 253)

Темы и сюжеты из жизни простого народа в произведениях Шевченко имеют

¹⁸ Шевченко Тарас. Кобзар. Симферополь, 1969, с. 179. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

¹⁹ Шевченко Тарас. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1977, т. 1, с. 254. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома римской цифрой.

¹⁰ Красная новь, 1939, № 1, с. 80—81.

¹¹ Лит. газ., 1938, 15 сент.

¹² Красный флот, 1939, 6 марта.

¹³ Шевченко Тарас. Избр. произв. Л., 1952, с. 172—174.

¹⁴ Красная новь, 1939, № 1, с. 82—83.

¹⁵ Шевченко Т. Г. Избр. произв. / Под ред. Корнея Чуковского. М.; Л., 1939, с. 250—253.

¹⁶ Чуковский К. За советский стиль переводов Шевченко. — Красная новь, 1939, № 3, с. 205.

¹⁷ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 4, с. 393.

глубокие фольклорные корни. Он с бесхитростной прямоотой, свойственной украинским народным песням, говорит о бедствиях, подстерегающих людей со всех сторон:

Крались злидні із-за моря
В удовину хату. (с. 181)

Твардовский находит в русском фольклоре вполне адекватную форму:

Пришло горе из-за моря,
Тучи налетели. . . (т. 1, с. 341)

Переводчик пожертвовал и образом «злыдней», и образом вдовьей хаты, но достиг глубокой внутренней точности в передаче народно-поэтического мышления Шевченко. И это становится очевидным при сравнении этих строк с переводными, например, П. Карабаном:

Кралось горе из-за моря
Через леса и степи. (I, 256)

Однако и Твардовскому не всегда удается выразить лиризм шевченковских строк, иногда он пользуется описательными средствами. Например, нам представляется не совсем удачным перевод следующих строк:

Понад ставом увечері
Хитається очерет.
Дожидає сина мати
До досвіта вечерять. (с. 182)

У Шевченко в лироэпической картине вечера заключен традиционно-фольклорный образ матери, ожидающей сына, отчего стихи становятся более лиричными. У Твардовского образ матери-старухи как бы обытовлен.

Подобные трудности более всего подстерегали переводчиков там, где Шевченко с огромной внутренней болью и очень динамично передает переживания матери в самый кульминационный момент ее судьбы.

Скалічені старі руки
До бога здіймала,
Свою долю проклинала,
Сина вимовляла.
То од жалю одходила
І мовчки журилась
Та на шлях той на далекий
Крізь сльози дивилась.
І день і ніч дивилася
Та й стала питати:
«Чи не чув хто, чи не бачив
Москаля-солдата.
Мого сина. . .» Ніхто не чув,
Ніхто і не бачив.

Сидить вопа, не йде в село,
Не пита й не плаче,
Одуріла! . .

(с. 183)

Т. Г. Шевченко рисует образ матери, которая в неизбывном горе, в последней надежде спрашивает каждого встречного о сыне. Надломленность, горечь переживаний, когда даже вопросы и восклицания не могут отразить напряженность чувств, — это состояние поэт передает через многоточие и сухие стветы: никто не слышал, никто и не видел. Сидит она, не идет в село, уже и не спрашивает и не плачет. И прорывается истинно шевченковское: «Одуріла! . . .», звучащее как приговор. Даже этот отрывок обнаруживает стиль поэта — страстного художника, протестующего и негодующего: Дрімаяють. . . ; навіки бодай задрімали! (с. 81)

Твардовский находит точный поэтический образ:

Вдовьи высохшие руки
К небу поднимала.
Злую долю проклинала,
Сына призывала. . .
То как будто онемев
В думе безотрадной,
На пустынную дорогу
Смотрит, смотрит жадно.
Вот проезжий, вот прохожий
Держит путь куда-то. . .
«Не видали. . . не встречали
Моего солдата? . . .» —
«Не видали, не слыхали», —
Отвечают старой.
Уж и спрашивать устала,
Плакать перестала.
Помутился разум с горя. . .

(т. 1, с. 343)

Особенно удачен русский эквивалент народной оценки трагического финала «Одуріла!» — «Помутился разум с горя». Ни «помешалась», ни тем более «одурела», которые мы видим в других переводах, не могли бы передать тот предел внутренних переживаний героини, который заключен в одном народном украинском слове.

Переводы Твардовского подлинно творческие, лишённые субъективизма; они одновременно и реалистические, и дословные, и вольные, как этого требует необходимость передачи истинного духа переводимого произведения. Сохранение индивидуального и национально-исторического своеобразия поэзии Шевченко или Янки Купалы становится одной из главных задач Твардовского.

Большое значение приобретает точно воссозданный Твардовским образ вдовы-казачки, в котором заключена полная горести судьба простого народа, высокая напряженность развивающихся событий:

женщина-мать лелеет сына, всю жизнь она искренне и нежно заботится о нем, желает ему всяческих благ и хотя, преодолев все трудности, вырастила его таким, что «нету лучшего», жестокие условия жизни приводят к трагедии.

В стихотворении нет резко вычерченных индивидуальных особенностей образов матери и сына. В них, как и в народных песнях, подчеркнуты общие черты, свойственные народу. Поэт более внимателен к типическому, чем к индивидуально-неповторимому. Но как раз эта особенность — постоянное стремление к созданию национальных типов — присуща и Шевченко, и Твардовскому. Сближает обоих поэтов и характер авторского освещения своих героев: как правило, нескрываемое соучастие в их судьбе, подчеркнутая душевная родственность их переживаниям. Такая особенность наиболее проявляется там, где чувства героев освещены проникновенной народно-поэтической образностью:

Ой ты, доля, ты доля,
Ой, життьє ты худое,
Ходишь следом за вдовою
Торною тропюю.

(т. 1, с. 340)

Все это помогало Твардовскому естественнее доносить обнаженную правду шевченковского подлинника и избавляться от всяческих примесей и вольностей.

В начале 1939 года Твардовский публикует переводы еще трех стихотворений Шевченко — «Течет вода в сине море. . .», «Думка», («Тяжко, тяжко жить на свете. . .») «Думы мои, думы мои. . .». В этих ранних произведениях великий украинский поэт, опираясь на опыт народного творчества, рисует картину казацкой недоли, в которой присутствуют все элементы украинских песен — и сине море, и поиск счастья на чужбине, и трагический финал. К тому же перечисленные стихотворения исполнены скорбной грусти. Твардовский пытается с первых же строк передать это ощущение.

У Шевченко:

Тече вода в сине море,
Та не витікає;
Шука козак свою долю,
А долі немає.

(с. 9)

У Твардовского:

Течет вода в сине море —
Назад не вернется.
Ищет казак свое счастье —
Счастье не дается.

(т. 1, с. 317)

Поэт всегда стремится сохранить образность шевченковских стихов. В данном случае он находит различные средства для передачи очень емких у Шевченко и сквозных для всего его твор-

чества образов доли и чужбины, которые близки и Твардовскому (они разными своими гранями разработаны, например, в поэме «Страна Муравия» и во многих его стихотворениях). Но эти образы, в свою очередь, также уходят в глубину народно-поэтической стихии.

У Шевченко:

. . . На чужині не ті люде, —
Тяжко з ними жити!
Ні з ким буде поплакати,
Ні поговорити.

(с. 9)

У Твардовского:

. . . На чужбине встретят люди
Чужие сурово.
Не с кем будет ни поплакать,
Ни промолвить слова.

(т. 1, с. 317)

Здесь несколько изменены первые две строки, но они не только не искажают смысловое содержание, но и укрепляют образ: в них такая же четкая, лаконичная завершенность — на чужбине тяжело!

Твардовский выполняет нелегкую задачу, найдя в богатстве русского народного эпоса близкие мотивы для передачи состояния оставшегося на чужбине казака.

У Шевченко:

А журавлі летять собі
Додому ключами.
Плаче козак — шляхи бити
Заросли тернами.

(с. 9)

У Твардовского:

Журавли вдали курлычут,
Летят над водою.
Казак плачет — все дороги
Заросли травюю. . .

(т. 1, с. 317)

Нетрудно заметить, что здесь исчезло «Додому ключами», а все произведение заканчивается многоточием, но Твардовский ищет свои пути в передаче целостности картины: журавли летят за далекие моря — туда, где ждут не дождутся возвращения казака. Эмоциональное настроение героя как бы скрыто во внешней картине полета журавлей.

Авторскую лирическую взволнованность в произведениях Шевченко Твардовский бережно передает, прибегая часто к народным формам языка. Так, строфу:

Тяжко-важко в світі жити
Сироті без роду:
Нема куди прихилитися, —
Хоч з гори та в воду! —

(с. 11)

Твардовский переводит:

Тяжко, тяжко жить на свете
Сироте без роду:
От тоски-печали горькой
Хоть с моста — да в воду!
(т. 1, с. 318)

Здесь жизненная сила перевода состоит в том, что переводчик дорожит не фразой, а шевченковской мыслью и чувством, народными по своей сути. Именно поэтому такой поэтической правдой обернулись заключительные строки этого четверостишья: «Хоч з гори та в воду!». Твардовский передает эту поэтическую фразу столь же устоявшимся русским выражением: «Хоть с моста — да в воду!».

Получив свободу в 1838 году, Шевченко, живя в мастерской своего учителя Карла Брюллова, много и плодотворно работает. Об этом периоде он вспоминал: «Странно подумать. Я занимался тогда сочинением малороссийских стихов, которые впоследствии упали такой страшной тяжестью на мою убогую душу. Перед его (Брюллова, — Ф. У.) дивными произведениями я задумывался и ледел в своем сердце своего слепца-Кобзаря и своих кровожадных Гайдамаков... Передо мной красовалась моя прекрасная, моя бедная Украина...»²⁰

В этот период Шевченко серьезно размышляет о назначении своего творчества. Он пишет изумительное стихотворение «Думы мои, думы мои...», в котором раскрывает самые заветные желания. Переводчику нужно было найти простые, но поэтические слова, чтобы выразить настроения поэта, готового скрывать все, чтобы о его думах не говорили:

«Нічого робить», —
Не сказали б на сміх...
(с. 38)

Подобные словосочетания при переводе представляют значительные трудности. Твардовский, хорошо чувствуя подлинник, иногда передает лишь смысл фразы, отчего текст только выигрывает:

«От безделья, знать...» —
Смеясь, не сказали б...
(т. 1, с. 326)

Шевченковское «Як я з вами плакав? Може, і вгадав...» (с. 38) у Твардовского звучит так: «Как я с вами плакал, один-одинёнок?» (т. 1, с. 326). Пожертвовав фразой «Може, і вгадав», он усилил основную мысль о тоске и одиночестве поэта, сохранен и ритмический строй всего произведения, его многогранность. Или еще пример. Украинское слово «мо-

гила» — это прежде всего курган, но оно иногда переводится и как «могила», и этим очень избирательно пользуется Твардовский.

За степи та за могили,
Що на Україні...
(с. 38)

Но про степи да курганы,
Что на Украине...
(т. 1, с. 327)

Лягла спочить... А тим часом
Выросла могила...
(с. 39)

Прилегла. Минули годы.
Выросла могила.
(т. 1, с. 327)

Передавая тоску поэта об Украине, которой он посылает свои думы, переводчик тонко улавливает исповедальную тональность текста.

Привітай же, моя ньенько,
Моя Україно,
Моїх діток нерозумних,
Як свою дитину.
(с. 40)

Привечай же, мать родная,
Моя Украина,
Моих деток неразумных,
Как родного сына!
(т. 1, с. 328)

Внимательное отношение к оригиналу помогает Твардовскому удачно передать обращение «моя ньенько».

Твардовский с необычайной естественной интонацией и непосредственностью поэтического выражения одинаково верно раскрывает тему горького сиротства или судьбу покинутой чернобровой девушки и в стихотворении «Тополь».

По діброві вітер віє,
Гуляє по полю,
Край дороги гне тополю
До самого долу.
(с. 42)

Мотив нежной и грустной женской любви усиливается у Твардовского определением «тонкий», если особенно иметь в виду, что «тополя» в украинском языке — слово женского рода. Определением «тонкий» Твардовский как бы компенсирует естественную потерю при переводе. Благодаря этому сохраняются и важнейшие интонационные нюансы образа:

Ходит ветер по дубраве,
По полю гуляет,
У дороги тонкий тополь
До земли сгибает.

²⁰ Шевченко Тарас. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1956, т. 5, с. 45.

Если сравнить этот отрывок с переводом А. Безыменского, то увидим, что в нем есть и роща, и ветер, и тополь, но переводчик, пытаясь усилить шевченковскую выразительность, сделал рощу темной, а ветер превратил чуть ли не в настоящего демона, который валетает на тополь, и тем самым изменил всю картину. К тому же стихи А. Безыменского звучат влелеречиво, чего нет ни в стихах Шевченко, ни в переводе Твардовского. Твардовский, как и Шевченко, умело сочетает высокий пафос с естественностью разговорной речи.

Конечно, каждый переводчик, определяя значимые слова в тексте, подходит к ним со своей меркой. Но известно, что даже одно неверно переданное слово может исказить весь образ.

Хто ж викохав тонку, гнучку
В степу погибати?
Постривайте, все розкажу,
Слухайте ж, дівчата.

(с. 43)

Перевод Твардовского:

Кто ж растил его средь поля,
Вдалеке от хаты?
Погодите, по порядку
Расскажу, дивчата!

(т. 1, с. 320)

В этих строках отчетливо слышится начало медлительного рассказа слепого Кобзаря о трагической судьбе девушки-тополя. Сравнив с переводом, например, А. Безыменского, можно обнаружить, что оба переводчика изменили первые две строки, но если Твардовскому удалось точно воссоздать дух оригинала, то А. Безыменский, изменив в четвертой строке лишь одно слово «розкажу» на «скажу», разрушил образ.

К сожалению, еще встречаются случаи, когда буквалистский перевод приводит к неверному толкованию смысла произведения. Твардовский ни разу не допустил такого просчета. Приведем лишь один пример. Стихотворение «Н. Маркевичу» Шевченко посвятили украинскому поэту, историку и этнографу, известному автору «Истории Малороссии», приехавшему в Петербург в 1840 году хлопотать о цензурном разрешении на опубликование книги. Стихотворение наполнено грустными мыслями о далекой родной Украине. Трагизм его усиливается тем, что поэт осознает свое одиночество и у себя на родине, и здесь, в Петербурге:

Бандуристе, орле сизий!
Добре тобі, брате:
Маєш крила, маєш силу,
Є коли літати.
Тепер лежиш в Україну —
Тебе виглядають.
Полетів би за тобою
Та хто привітає.

Лїй тут чужий, одинокий.
І на Україні
Я сирота, мій голубе,
Як і на чужині.

(с. 52)

Твардовский передает очень точно это настроение:

Бандурист, орел могучий,
Орел сизокрылый,
Полетишь куда захочешь:
Крылья есть и сила.

Полетишь на Украину,
Всяк тебя приветит.
Полетел бы я с тобою —
Да кто меня встретит?

Сирота я, всем далекий,
Живу на чужбине.
На чужбине — одинокий
И на Украине.

(т. 1, с. 329)

Если сравнить этот перевод Твардовского с переводом, например, Т. Волгиной, можно увидеть, что последняя из-за нечуткого восприятия украинизмов допускает ошибочное толкование взаимоотношений Шевченко и Маркевича. Она употребляет слишком много неточных слов: «орел мой», «мой милый», «брат мой», «голубь мой». У Шевченко есть «брате» и «мій голубе», но они несут меньшую эмоциональную окраску, экспрессию, чем в русском тексте. Известно, что Шевченко в 40-х годах, во время своих поездок по Украине, несколько раз встречался с Маркевичем, однако близко с ним не сошелся. Свою любовь и сердечную теплоту вносит Шевченко в картину украинской природы, очеловечивая ее.

Там повіе буйнесенький,
Як брат, заговорить. . .

(с. 52)

Твардовский умеет передать, например, высокую поэзию оригинала даже в наиболее трудных случаях, не называя предмета, автор воспроизводит ощущение и ласкающего ветерка, его нежного шепота, и родных степей Украины:

Там в степи гуляет буйный
Ветер на просторе. . .

(т. 1, с. 329)

Творческая палитра Твардовского-переводчика богата и разнообразна. В переводе стихотворения Шевченко «NN» («Тогда мне лет тринадцать было. . .») ему мастерски удается передать и трагедию матери, потерявшей сына, и чувства ребенка. Более того, поэт воссоздает саму атмосферу крестьянского детства, всей деревенской жизни, такой близкой сыну крестьянина-кузнеца. Родство душ

поэтов, знакомившихся с литературой через народное восприятие, позволило Твардовскому передать и спокойное состояние, и горечь осознанного положения, и нечаянную, короткую и незабытую радость.

Мені тринадцятий минало.
Я пас ягнята за селом.
Чи то так сонечко сяло,
Чи так мені чого було?
Мені так любо, любо стало,
Неначе в бога. . .

(с. 315)

Тогда мне лет тринадцать было,
За выгоном я пас ягнят.
И то ли солнце так светило,
А может, просто был я рад
Невесть чему. Все походило
На рай небесный. . .

(т. 1, с. 346)

На первый взгляд, иногда Твардовского можно упрекнуть в нагромождении определений. Однако введение отсутствующих прилагательных «горький» и «убогий» вполне оправдано духом текста оригинала. Нагнетание слов открывает перед читателем картину безрадостного детства. Кажется, что именно это видение предстало перед ссыльным Шевченко в Орской крепости, где он писал стихотворение.

У Шевченко:

Не дав мені бог нічого! . .
І хлинули сльози,
Тяжкі сльози! . .

(с. 316)

У Твардовского:

Ничего господь мне не дал! .
Горький и убогий,
Я заплакал! . .

(т. 1, с. 346)

Исследователи творчества Шевченко единодушны в мнении, что его поэзия своими корнями уходит в гущу народной жизни. И. Франко указал, что в стихотворении «Как у той у Катерины. . .» поэт воспользовался одной из самых популярных песен украинского народа — песней о «Тройзелье», изменив основной мотив: вместо добывания «тройзелья» освобождение казака из неволи. Поэтому воссоздание народно-песенной основы шевченковского стихотворения становится настоящим испытанием для переводчиков. Твардовский этот экзамен блестяще выдержал. В своем переводе стихотворения «Как у той у Катерины. . .» он показывает исторически сложившуюся общность простых людей и художнически раскрывает типы свободолюбивых запорожцев. Даже фамилии героев: Босый, Голый или вдовий сын Иван Ярошенко, с определением «славный», помогают глубже понять нравственные ха-

рактеристики каждого. Вместе с тем правдивое отображение быта придает стихотворению широкий эпический размах. В обрисовке открытых, щедрых и мужественных героев Шевченко, готовых идти на смерть, но не терпящих измены, переводчик стремится сохранить и казацкую удаль, и ту уверенность, когда знаешь:

Нет того на свете,
Чего я не мог бы сделать. . .

(т. 1, с. 348)

Стихотворение «И в самых радостных краях. . .» Шевченко написал в 1849 году далеко от Украины — в Кос-Арале. Поэт создает в нем прекрасный образ матери с ребенком на руках как символ жизненной красоты и стойкости человека перед злом мира. Сила материнской любви приобретает возвышенно-символический характер. Отсюда патетичность стиха. Твардовский прекрасно сохраняет и его торжественность, и романтичность образа.

У нашiм раї на землі
Нічого кращого немає,
Як тая мати молода
З своїм дитяточком малим.
Буває, іноді дивлюся,
Дивуюсь дивом, і печаль
Охватить душу; стане жаль
Мені її, і зажурюся,
І перед нею помолюся,
Мов перед образом святим
Тієї матері святої. . .

(с. 437—438)

И в самых радостных краях
Не знаю ничего красивей,
Достойней матери счастливой
С ребенком малым на руках.
Бывает иногда: смотрю я,
Любуюсь ею, и печаль
Охватит сердце вдруг; и жаль
Ее мне станет, и, тоскуя,
Пред нею голову склоню я,
Как перед образом святым
Марии — матери прекрасной. . .

(т. 1, с. 350)

Тонкий художественный вкус переводчика помогает ему творчески воссоздать дух подлинника, хотя нередко поэт жертвует частностями (например, опускает целые строки — «У нашiм раї на землі», «. . . зажурюся, // У перед нею помолюся» — и заменяет их своими). Образ матери на протяжении всего стихотворения остается конкретным, в то же время он постоянно расширяется в своей жизненной содержательности и становится обобщенным национальным характером.

Сравнивая оригинал и русский перевод, мы отмечаем, что стихи производят одинаковой силы художественное впечатление. А ведь переводчик не копировал

подлинник. Более того, он часто словно сознательно уклонялся от дословной передачи многих поэтизмов. Твардовский умело передает лиризм, свойственный великому Кобзарю, а также национально-исторические особенности произведения:

Бо не дійде
До зросту дитина,
Піде собі сліщця водить. . .
(с. 439)

У Твардовского:

. . .сын уйдет мальчишкой
Бродить со слепцами.
(т. 1, с. 352)

Знаменитое стихотворение «Заповіт», в котором звучит мотив неизбежности народной революции, стало одним из самых переводимых стихотворений Т. Г. Шевченко. Только в 1939 году журнал «Молодая гвардия» вместе с украинским текстом опубликовал пять новейших переводов «Завещания» — В. Ключевой, В. Россельса, А. Безыменского, Н. Тихонова и А. Твардовского, а также переводы И. Белоусова и Ф. Сологуба. Известны и более ранние варианты, но они, за редким исключением, устарели; однако нельзя отрицать важность этих работ, так как, опираясь на их опыт, советские переводчики создавали лучшие образцы, в числе которых, несомненно, перевод, выполненный А. Твардовским. Поэт наряду с сохранением украинского колорита и правильной передачей ритма творчески воссоздал и социально-призывную мощь голоса великого Кобзаря:

Як умру, то поховайте
Мене на могилі,
Серед степу широкого,
На Вкраїні милій,
Щоб лани широкополі,
І Дніпро, і кручі
Було видно, було чути,
Як реве ревучий.
Як понесе з України
У синєє море
Кров воробжу. . .
(с. 286)

Перевод Твардовского:

Как умру, похороните
На Украине милой,
Посреди широкой степи
Выройте могилу,
Чтоб лежать мне на кургане,
Над рекой могучей,
Чтобы слышать, как бшует
Старый Днепр под кручей.
И когда с полей Украины
Кров врагов постылых
Понесет он. . .
(т. 1, с. 345)

В переводе каждое слово автора передано во взаимодействии, поэтической целостности с идейной направленностью стихотворения. Даже слово «Украина» Твардовский передает так, как писал его Шевченко в своих дневниках или в серии гравюр «Живописная Украина».

Для сравнения приведем хотя бы первые строки перевода Н. Тихонова:

Как умру — похороните
Вы меня в могиле. . .

(I, 375)

Неужели Шевченко просит похоронить его в могиле? Отнюдь.

Мы уже говорили, что по-украински «могила» — это прежде всего курган. Именно с этого кургана поэт сможет видеть, как Днепр понесет кровь врагов. И мы видим, как точен и поэтичен перевод этой строки у Твардовского.

Самые значимые строки в стихотворении, те, в которых Шевченко призывает народ разорвать ненавистные цепи гнета и окропить волю «вражью злою кровью», Твардовский вначале перевел как «. . . и горячей вражьей кровью», что ослабило политическую направленность стихов. Стремясь привести каждую отдельную деталь в соответствие со смысловым, стилистическим и экспрессивно-эмоциональным содержанием оригинала, поэт изменил перевод на «злою вражескою кровью».

В переводе Твардовского стихотворение не утратило национально-исторического своеобразия. В нем не только переданы наиболее характерные приметы украинского пейзажа: Днепр, кручи, широкие украинские поля, но и душевная атмосфера, которая выпестовала бунтарский дух Кобзаря.

А. Твардовский воссоздает аналогичное подлиннику философское настроение стиха: просьба поэта быть похороненным на возвышенном месте, откуда была бы видна вся Украина, вполне согласуется с желанием видеть просторы любимой Отчизны, постоянно ощущать рядом родной народ, служить ему и после своей смерти. Переводчик в лирическом излиянии чувств и стремлений автора как бы типизировал черты всего украинского народа, заострив основное внимание на его борьбе с врагами. Все эти особенности делают перевод стихотворения «Завещание» как бы поэтической эмблемой как социально-философской лирики самого Шевченко, так и самой песенной Украины, ее народной души. В этом стихотворении, как и в поэме «Гайдамаки», национальные характеры предстают в почти символической форме.

Хотя в 60-е годы «Завещание» переводят Н. Ушаков и С. Поделков, а в 70-е — Вл. Полетаев и А. Озеров, перевод, сделанный А. Т. Твардовским, остается лучшим, его можно назвать классическим.

Одним из самых революционных произведений Шевченко является поэма

«Гайдамаки», где впервые в украинской поэзии подлинным героем стал простой мужик, глубоко верящий в победу над угнетателями. В ней автор рисует картину крестьянского восстания на Правобережной Украине, названного «Колывщина» (это название объясняют тем, что повстанцы были вооружены преимущественно колыями).

Если раньше украинских повстанцев, гайдамаков, реакционные историки считали разбойниками и убийцами, то Шевченко увидел в них бедных хлеборобов, гнувших спины на плодородных полях Украины, которыми владели польские паны. Используя устные народные рассказы, поэт рисует кровавые события как стихийное восстание закабаленных крестьян, борющихся за свободу.

В своей поэме Шевченко не только обращается к прошлому славному периоду в жизни украинского народа, выражая революционный протест против крепостничества, но спустя годы отстаивает народное представление о гайдамаках, когда в 1845 году А. Скальковский в книге «Наезды гайдамак на Западную Украину 1733—1768 гг.» клеймил сельское революционное движение и показал восставших как «преступных» и «жестоких» людей. В том же году Шевченко написал стихотворение «Холодный Яр», явившееся ответом реакционному историку.

Творчество Шевченко соединило в себе крестьянскую непосредственность и бунтарский дух. Не случайно таким и предстает перед нами центральный образ поэмы Ярема: рабская покорность в начале поэмы и бунт — в конце. Шевченко не лакирует события. Мы видим, как над Яремой издевается хозяин-кабатчик:

Яремо! герш-ту, хамів сину?
Піди кобилу приведи. . .

(с. 61)

Перевод Твардовского:

Ярема, герш-ту, хам ленивый,
Веди кобылу, да сперва. . .

(I, 121)

В смысловом отношении перевод близок тексту. Неизменным остается еврейское «герш-ту» — это оправдано тем, что даже в оригинале фраза объясняется. Сохранено ритмическое движение стиха. Если сравнить его с переводом Б. Турганова, то нетрудно заметить, что в последнем исчезло «герш-ту», а некоторые фразы и вовсе искажены. У автора Ярема еще молча терпит вместе с народом «Пішов Ярема, похиливсь», у Б. Турганова «Пошел Ярема сам не свой». Это несколько не обогащает, а, наоборот, искажает образ.

О вдумчивой и кропотливой работе А. Твардовского над переводом поэмы говорит и то, что в изданиях собрания сочинений Т. Г. Шевченко 1964—1965 го-

дов он вносит в текст изменения, чтобы достичь большей точности в передаче интонаций и стиля. Так, переводчик обращает внимание даже на разбивку шевченковских строк. Если, например, в ранних вариантах было:

. . . на то божья воля.
Только деды — гайдамаки. . .

то в последнем издании эти строки разделены в соответствии с оригиналом. В ранних изданиях было «Господа подписчики», в последнем, как и в оригинале, — «Господа субскрибенти».

В сцене свидания героя с Оксаной Твардовский находит нужные и точные слова, чтобы передать его внутренний мир, нравственную чистоту и одухотворенность. Переводчиком не только сохранена жизненная ситуация, но и использованы те же поэтические средства для воспроизведения целостности картины. Кроме того, поступки героев показаны в единстве с их переживаниями. Твардовский подчеркивает общность мировоззрения и настроений Яремы, Зализняка, Гонты и других представителей народа.

Шевченко часто использует разговорно-бытовые фразы. Например, «Гріха на всю губу!», «. . . та цур йому» и др.

А мати
Або батько як побачать,
Що ви, мої любі,
Таке диво читаете, —
Гріха на всю губу!
Тоді, тоді. . . та цур йому. . .

(с. 70)

Выражение «Гріха на всю губу!», не совсем привычное для русского читателя, Твардовский точно переводит русским «Тут греха не оберешься».

Основной мотив главы «Праздник в Чигирине» — горькое чувство за пораженную Украину.

. . . А ви Україну ховайте:
Не дайте матері, не дайте
В руках у ката пропадать. . .

(с. 80)

Перевод Твардовского сохраняет шевченковский призыв беречь родину и, более того, выражает как бы спрессованную народную мысль:

. . . А вы Украину охраняйте,
Не дайте матери, не дайте
В руках у палача стенать. . .

(I, 141)

Для переводчика каждая историческая или психологическая деталь имеет глубокий смысл. Фраза «Діти нехрещні ростуть» усиливается Твардовским («А дети в нехристях растут») и становится типично украинской, характери-

зующей многовековую борьбу народа с иноземными захватчиками. «Нехристь» — это человек иной веры, а чаще — враг, захватчик, угнетатель или басурман. Ближкое значение этого слова встречаем и в белорусском языке.

Наиболее же ощутимо обнаруживается своеобразие поэта, когда переводчик во всей полноте воссоздает реальную картину народной жизни: перед нами Украина и ее народ. Твардовский, говоря словами Новалиса, выступает поэтом поэта, он нигде не вторгается в текст. И как в духе самого Шевченко отмечено: «Легли, поганые, не знали. . .», хотя у автора здесь «Легли и в головы не клали. . .». Но у Шевченко ранее было «поганці».

Образ могучего Днепра с его кручами и полными водами, как бы воскрешающего в памяти воспоминания детства, так часто повторяющегося во многих произведениях Шевченко, мы встречаем и в главе «Третие петухи»:

Ой Дніпре мій, Дніпре, широкий та дужий!
Багато ти, батьку, у море носив
Козацької крові. . .

(с. 83)

Русскому переводчику необходимо в совершенстве знать психологию украинца, чтобы понять, почему очеловечен Днепр, почему к нему, пережившему суровые лихолетья, как у русских к Волге или березе, обращена мысль автора в самые напряженные моменты преддверия народного восстания, чтобы ощутить всю полноту чувств, настроений, готовых вот-вот выплеснуться всенародной мезтью.

Ой, Днепр мой могучий, стремася к низовью,
От крови казацкой бывал ты багрян,
И море ты красил казацкою кровью. . .

(I, 145)

Опираясь на русские эпические традиции, Твардовский достигает усиления шевченковского мотива героической доли украинского народа, его страданий и жертв. Однако переводчик не фантазирует, оп словно бы исходит из украинских дум, когда за текстом возникает образ старого Кобзаря, поющего о славном прошлом народа. Б. Турганов, например, несколько изменил обращение к Днепру, в текст дополнительно вставлены «ты», «обильный» и т. п. — все это не соответствует интонации Шевченко.

Особенность дарования Твардовского-переводчика в полную силу проявилась в главе «Кровавый пир», где ему удалось добиться наибольшего слияния широкого эпического настроя с нежной лирической задушевностью (поиск Яремой Оксаны).

Первые строки открывают широкую картину событий.

Зазвонили в усі дзвони
По всій Україні. . .

(с. 84)

Зазвонили по Україні
Со всех колоколен.

(I, 146)

Восстание стихийно. Люди сами еще не понимают всей его важности. Не случайно Твардовский вслед за Шевченко вложил в уста гайдамаков глагол «погуляем». Но как органически сливается с содержанием живая образная народная речь, лишняя книжной сухости! Правдивость изображения является корневой во всей поэме, что делает ее более значимой с точки зрения историко-познавательной.

В поэме встречаем не только названия населенных пунктов Правобережной Украины, мы видим и чувствуем психологию и нравы героев. Поэт часто незаметно переходит от конкретного изображения к широким художественным обобщениям, в которых воплощены наиболее типические черты характера и поведения людей. На основе народно-поэтических традиций социально резко очерчены образы Яремы и Зализняка, Гонта и Кобзаря. Раскрывая жизненные коллизии героев, Твардовский сохраняет атмосферу, формировавшую их неповторимую индивидуальность, их жизненность и пластичность. Типические образы поэмы «Гайдамаки» столь значимы, что они выступают как персонализация народа целой эпохи.

Умение проникать в духовный мир своего народа, характерное для Твардовского на протяжении всего его творчества,²¹ помогло поэту воссоздать правдивую картину, получившую сильное оптимистическое звучание. В обрисовке начала восстания, которому свойствен мерный и могучий размах, он избегает внешней занимательности и подчиняет сюжетное направление яркому раскрытию особенностей народной войны. Если сравним перевод Б. Турганова с оригиналом, то увидим, что в последнем нет ни бойкого начала «Зазвонили, зазвонили. . .», ни «Небу станет жарко», ни «Небо светит ярко» или «Поглядели — Медведевка небо озаряет».

Недостатки в общем добротного перевода, сделанного Б. Тургановым, явственней обнаруживаются при сравнении его с переводом А. Т. Твардовского.

Иногда Твардовский, стремясь полнее передать эмоциональную нагрузку поэтического образа, изменяет ритм

²¹ См.: *Выходцев П.* Александр Твардовский. М., 1958, с. 345—346.

стиха, как, например, в главе «Пир в Лысянке».

Смеркалося. Из Лисянки
Кругом засвітило:
Ото Гонта в Зализняком
Люльки закурили!
Страшно, страшно закурили!
І в пеклі не вміють
Отак курить.

(с. 92)

У Твардовского:

Зализняк да Гонта люльки
На ночь закурили.
Страшно, страшно закурили,
Земля пламенеет.
Вряд ли даже в преисподней
Так курить умеют!

(I. 155)

Как видим, переводчик заменил слово «смеркалось» словами «на ночь», ввел в текст свои слова и даже целые фразы («Земля пламенеет» и др.), однако все изменения органично слиты с текстом, они внесены на основе глубокого изучения и усвоения языка, мировоззрения и стиля украинского поэта. Твардовский стремился овладеть даже манерой письма Шевченко. В своем переводе он умеет сохранить музыкальность и живописность украинских народных песен.

У Шевченко:

Од села до села
Танці та музики:
Курку, яйця продала —
Маю черевики...

(с. 94)

У Твардовского:

От села до села
Праздник, пир великий.
Я курицу продала,
Ношу черевики...

(I, 157)

А. Т. Твардовский с большой осторожностью относится к введению украинских слов. В отрывке «Погуляем, батько! // При пожаре на базаре...» всего несколько украинских слов: «батько», «хлопцы», «гайдамаки», «чует», но переводчик сумел сохранить образную картину. Следует заметить, что и у Шевченко, и у Твардовского одной из важнейших особенностей является слияние литературного стиля с фольклорным. У Шевченко очень часто возникают устоявшиеся народно-поэтические выражения и разговорно-бытовые фразы: «світ широкий», «сине море», «старо собако», у Твардовского — «земля родная», «свет белый», «туманы седые» и др. В связи с этим очень верным кажется замечание П. С. Выходцева о том, что «поэтическая выразительность языка (Твардовского, — Ф. У.) достигается благодаря органическому сочетанию народной фразеологии с авторской речью».²²

Личность автора оригинала накладывает отпечаток на форму произведения, интонацию и социальную направленность. Поэтому нам кажется верным, что устранение отклонений, тем более сознательных (имеется в виду теория Г. Гаччиладзе о наличии двух авторов перевода), даст русскому читателю возможность узнавать произведение Т. Шевченко с первых же строк. Поэтическое воспроизведение национально-исторических реалий и максимально полная передача своеобразия личности поэта в переводах А. Твардовского — лучшее тому подтверждение.

Твардовскому удалось избежать и «русификации» переводимого материала, от которой предостерегал М. Горький. В его переводах Шевченко остается глубоко национальным поэтом, что, в свою очередь, является лучшей оценкой А. Т. Твардовского как мастера перевода.

²² Там же, с. 90.

С. П. Фатеев

ОБ ЭВОЛЮЦИИ МИРОВОЗЗРЕНИЯ С. Т. АКСАКОВА

(ПИСЬМО С. Т. АКСАКОВА К СЫНУ ИВАНУ СЕРГЕЕВИЧУ)

До сих пор в среде отечественных и зарубежных литературоведов проскальзывает мнение, высказанное русскими литературными критиками еще в XIX веке, о том, что Сергей Тимофеевич Аксаков «оставался одним и тем же человеком, живым и впечатлительным, совершенно индифферентным к общественным движениям и партиям».¹ Так, не-

давно американский исследователь творчества Аксакова А. Дёркин нашел для характеристики произведений Аксакова оригинальный термин — «пастораль в прозе», увидел в его творчестве «уход из сложного современного автору мира — сложного с точки зрения социального, лично-психологического и художественного планов — в мир, где время, пространство, общество и художественные формы являются упрощенными в разных

¹ Миллюков П. Н. С. Т. Аксаков. — Русская мысль, 1891, кн. 9, с. 91.

отношениях». ² Применительно к С. Т. Аксакову эта точка зрения явно ошибочна, ее можно объяснить либо недостаточной осведомленностью (так как до сих пор нет полного собрания сочинений и писем С. Т. Аксакова), либо нежеланием видеть в Аксакове кроме «певца природы» еще и демократически настроенного писателя, претерпевшего эволюцию взглядов и считавшего, что в обществе все, за исключением «мужика», — «гниль» и «скучность». На самом деле, уход писателя в природу состоялся не оттого, что социальный мир сложен, а природа деревни проста.

Для Аксакова было неприемлемо по своему несовершенству общественное устройство России, природа же — безгранично совершенна и истинна. Туда необходимо, по мнению Аксакова, «бежать от праздности, пустоты и недостатка интересов; туда же бежать от неутомной, внешней деятельности, мелочных, своекорыстных хлопот, бесплодных, бесполезных, хогя и добросовестных мыслей, забот и попечений» ³ Это порыв писателя, не желавшего подчиняться гнетущим социальным нормам России крепостников, от «ложной жизни» к жизни истинной и прекрасной. В этом бегстве — аксаковское «решение» всех проблем. О том, что Сергей Тимофеевич видел их, говорят материалы его неопубликованных писем, хранящихся в архивах Москвы и Ленинграда.

Эпистолярное наследие Аксакова представляет для исследователей русской литературы большой интерес, так как в нем отразилась литературно-эстетическая жизнь России от Г. Р. Державина до Л. Н. Толстого: с большинством русских писателей и критиков Аксаков был знаком лично. Кроме частично опубликованной переписки С. Т. Аксакова с Н. В. Гоголем, ⁴ И. С. Тургеневым ⁵ и др., весьма значительна переписка Сергея Тимофеевича с сыновьями, ⁶ особенно с Иваном, который в отличие от Константина подолгу находился вне дома. В своих письмах-дневниках осенью

1845 года он постоянно информировал отца о службе (Иван Аксаков в это время служил чиновником Уголовной палаты города Калуги), давал оценку окружающей действительности. Вот некоторые выдержки из его писем к отцу, датированных сентябрем—октябрем 1845 года.

От 24 сентября: «... дамы были все те же, — мужское общество было немножко почище, а то на прошедшем балу я встретил лица, которые за мошенничество и взятки преданы суду нашей Уголовной Палаты!» ⁷

От 2 октября: «... что толку в этой блестящей дряни, которую называют высшим обществом? Разумеется в нем нет никакого толку, да и нас то всех оно сбивает с толку. . . как бесит меня это высшее общество. . .» (с. 249—250).

От 6 октября: «А 4-го октября опять получил билет: „Калужское Дворянство покорнейше просит сделать честь пожаловать на бал и ужин“ . . . Я поехал, пробыл часа два и воротился домой, особенного ничего не было: все те же фигуры, те же шуты и мошенники. . .» (с. 252).

От 16 октября: «Удивительный город Калуга. Общественное мнение столь слабо, что мошенники, которым оно изобилует, играют наглую, важную роль. Я не знаком с ними, но принужден буду часто встречаться, обедать за одним столом, участвовать в одном деле! Дело честного человека — было бы открыто объявить, что это люди такие-то, что он с ними никакого сношения иметь не хочет, но никто этого не объявит. . . Поучительна и отвратительна губерния!» (с. 261).

В ответ сыну Сергей Тимофеевич писал 28 октября 1845 года из Радонежья, где начинал работу над «Записками об уженье рыбы»:

«... Последние твои письма произвели на меня особенное впечатление: мне так живо представилась вся гниль, вся скудность всего того, что не мужик в наших губерниях и уездах, что я вполне почувствовал, каково молодому, образованному и строго нравственному человеку видеть себя посреди этого вертепа мерзости.

Мы, теперь 55-летние старики, были совсем другие люди; в молодости нам и во сне не спились те мысли, которые, например, тебе, который из того начинает, чем я окаячиваю, видеть себя осужденным вязнуть в этом болоте? А разве Москва, кроме немногих исключений, не то же, что и губернии? О Петербурге уже не говорю. Поистине мне же жаль

² Дёркин А. Пастораль в прозе: Аксаков и Немцова. — В кн.: Резюме докладов и письменных сообщений. IX Международный съезд славистов. М., 1983, с. 327.

³ Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1956, т. 4, с. 11.

⁴ Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960.

⁵ Письма С. Т., К. С. и И. С. Аксаковых к И. С. Тургеневу / С введением и примечаниями Л. Майкова. М. 1894.

⁶ Отрывки из писем С. Т. Аксакова к сыновьям вошли в 56-й и 58-й тома «Литературного наследства» (М., 1950, 1952) и использовались в модельных работах (см., например: *Машинский С. И. С. Т. Аксаков. Жизнь и творчество*. 2-е изд., М., 1973).

⁷ И. С. Аксаков в его письмах. М., 1888, ч. 1, т. 1, с. 245. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

тебя даже как постороннего человека. Нередко приходит мне в голову, что уж не лучше ли не так далеко видеть и не так глубоко чувствовать? Ведь помочь нельзя, ей богу, нельзя! Бог и время, может быть век целый, — вот помощники. Прощай до завтра». ⁸

Это откровенное письмо лишает почвы утверждения о «политической индифферентности» и «неизменяемости» убежде-

⁸ ЦГАЛИ, ф. 10, оп. 3, ед. хр. 5 (1, 2), л. 19—20.

ний С. Т. Аксакова. Уход писателя от «ложной жизни» уездов, губерний и столиц к жизни истинной в деревню, где рядом с неисторченной природой живет единственный представитель здоровой России, мужик, — это акт реализации мировоззренческой программы С. Т. Аксакова, которая нашла свое воплощение в «Записках об ужении рыбы» (1847), «Записках ружейного охотника Оренбургской губернии» (1852), «Рассказах и воспоминаниях охотника о разных охотах» (1855), «Семейной хронике» (1856), «Детских годах Багрова-внука» (1858) и других произведениях великого русского писателя.

А. В. Корнеев

«ПРОИЗВЕДЕН БЫЛ В НЕМЦЫ»

(О ПРОИСХОЖДЕНИИ И. И. ГОЛЬЦ-МИЛЛЕРА)

В едва ли не единственной до сих пор обстоятельной статье, посвященной поэту революционной демократии И. И. Гольц-Миллеру, увидевшей свет более полувека назад, отмечалось: «Биографические сведения о Гольц-Миллере не отличаются особым обилием и богатством». ¹ За прошедшие десятилетия положение не изменилось. Между тем необходимость создания полной, «подробной и откровенной» биографии поэта подчеркивалась сразу же после смерти Гольц-Миллера — в некрологе, посвященном его памяти. ²

До сих пор совершенно неизученным остается вопрос о происхождении Гольц-Миллера, хотя и сам поэт, и его отец в своих письмах настоятельно подчеркивали, что, несмотря на немецкую фамилию, по происхождению они русские. «По рождению и по духу — русский, хотя с немецким прозванием», — писал И. И. Гольц-Миллер-старший о своем сыне в письме М. М. Стасюлевичу от 16 августа 1871 года. ³ О своем русском происхождении говорит и сам поэт — в прошении на имя министра внутренних дел от 28 августа 1864 года. ⁴ Известно, что и сам Гольц-Миллер-старший, и

его дети — православного вероисповедания. ⁵

Найденные архивные материалы убедительно доказывают, что семья Гольц-Миллеров действительно была русской. Письма отца поэта Ивана Ивановича Гольц-Миллера-старшего и официальные документы позволяют по-новому осветить трагическую судьбу человека, всю жизнь тяготившегося положением незаконнорожденного.

17 февраля 1871 года отец поэта обращается с письмом к основателю журнала «Русская старина», видному историку М. И. Семевскому, в котором, предлагая для публикации свои воспоминания, пишет: «Затем мне еще остается высказать главное и самое для меня тягостное, и это я решаюсь сделать собственному потому, что мне жить уже немного остается (мне 65 л[ет] и здоровье мое окончательно убито), а „мертвые срама не имут“. Хотя фамилия моя немецкая, но я имел несчастье родиться от русского графа и девицы старинной дворянской фамилии, притом не развратницы какой-нибудь или содержанки, и значит *незаконно!* Смеею думать, что это, до поры до времени, вы изволите сохранить в тайне. Если я говорю так откровенно о своем позоре, то это единственно потому, что желал бы знать, не найдет ли редакция „Русской старины“ возможным, хоть со временем, когда меня не будет на свете, вывести на свет божий еще один пример безнравственности русского графа.

Когда я родился в белокаменной Москве, 30 августа 1806 года, несчастная моя мать искупила свой проступок смер-

¹ Гаврилов Н. Забытый революционный поэт: (Ив. Ив. Гольц-Миллер). — Каторга и ссылка, 1929, № 12, с. 67.

² С [стасюлевич] М. Некролог: Ив. Ив. Гольц-Миллер. — Вестник Европы, 1871, № 11, с. 454.

³ М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке. СПб., 1913, т. 5, с. 166.

⁴ Учен. зап. Ульяновского пед. ин-та им. И. Н. Ульянова, 1963, т. 18, вып. 3, с. 154.

⁵ ЦГИА БССР, ф. 295, оп. 1, д. 1864, л. 348—349.

тию, вскоре после моего рождения, а сиятельный родитель, воспользовавшись этим, ни знать, ни слышать обо мне не хотел, предоставив ведать со мной повивальной бабке Гольц-Миллер, и если б сострадательная старуха-немка и ее старик-муж, не имевшие детей, не жались и не взяли меня к себе, без всякого со стороны отца моего влияния, я или попал бы в воспитательный дом, или со мной могло случиться *что-нибудь еще худшее*.⁶

Можно понять сквозящую в строках письма обиду его автора. Однако, видимо, отец мальчика все же как-то позаботился о нем и не без его участия супруги Гольц-Миллер взяли к себе ребенка (вероятно, он оставил им деньги на воспитание сына).

«Когда старики Гольц-Миллеры скончались обои на одной неделе. . . меня взяла к себе *на воспитание*, или лучше сказать — *на прокормление* помещица Владим[ирской] губ[ернии] Бехтеева, знавшая тайну моего рождения и сообщившая мне о ней, когда мне было уже 18 лет. Она мне также говорила, что знала хорошо и любила мою мать. В доме Бехтеевых, в роскошном селе Дубках я был выращен, но не воспитан — воспитание мое было *сиротское*».⁷

Более подробно о своем пребывании в доме Бехтеевых Гольц-Миллер-старший рассказывает в присланной Семейскому главе своих воспоминаний «Село Дубки и мое в них воспитание (1814—1821)», начинающейся словами: «Таким образом, после скромной и тихой, до 8 лет, жизни в доме немки-акушерки я вдруг, неожиданно, попал в роскошный и шумный дом русского барина тогдашних времен».⁸

И сами Бехтеевы, которых автор воспоминаний с горькой иронией именует «благодетелями», и воспитанники гувернера их сына француза Лафоржа, содержавшего в Дубках нечто вроде пансиона, и прислуга обращались с мальчиком грубо и пренебрежительно. «Благодетели мои имели обыкновение рекомендовать меня всякому, в присутствии прислуги, так: „Это бедный сирота, без роду и племени, которого мы из жалости призрели“. Смекая из этого, что я, должно быть, *подкидыш*, лакейство обращалось со мной очень бесцеремонно и нередко даже меня колотило. . . Жаловаться я боялся, потому что это всегда приписывалось неуживчивости и строптивости моего нрава».⁹

Автор воспоминаний упоминает об образовании, полученном им в отроческие годы. В виде благоденствия Бехтеевы позволяли мальчику посещать занятия

в пансионе Лафоржа, однако проводились они столь отрывочно и несистематично, что говорить о серьезном образовании не приходится. Кроме того, как с иронией отмечал Гольц-Миллер-старший, закону божию учила его старуха-ключница, заставляя читать молитвы утром и вечером, пьяница-конторщик обучал письму, а арифметику он проходил практически, считая шары, когда Бехтеев играл на бильярде.

В доме «благодетелей» была обширная библиотека, однако не имевшего ни малейшего представления о современной отечественной словесности мальчика заставляли читать Ломоносова, Хемницера, Сумарокова, а из французской литературы — творения Корнеля, Буало, Расина, Жанлис, Сталь.

Небольшое наследство, доставшееся мальчику после смерти стариков Гольц-Миллеров (можно предположить, что там были и деньги, оставленные им его отцом на воспитание сына), полностью было растрчено Бехтеевым.

К письму Гольц-Миллера-старшего приложен крайне любопытный документ — копия свидетельства, составленного Бехтеевым и его знакомыми, с которым юноша начал самостоятельную жизнь:

«Свидетельство

Объявитель сего Иван Иванов Гольц-Миллер, сын прусской службы поручика Гольц-Миллера, после смерти коего остался малолетним и наконец обучался разным наукам в доме надворного советника Алексея Алексеевича Бехтеева, читать, писать и говорить по-французски и русски умеет, арифметике и географии учился; от роду ему 16 лет; не быв ни в каком сословии записанным, желает вступить в статскую службу; поведения он весьма хорошего и ни в каких пороках не замечен. В чем мы, нижеподписавшиеся, сие свидетельство за нашим подписанием и дали ему, Ивану Гольц-Миллеру. — Ноября 6 дня 1820 года. — Подлинное подписали: надворный советник Алексей Алексеев сын Бехтеев, майор и кавалер Лев Михайлов сын Прокудин-Горский, титулярный советник Дмитрий Петров сын Епимахов, отставной штабс-капитан Никанор Иванов сын Толмачев, титулярный советник Александр Алексеев сын Садовников, статский советник и кавалер Михайла Бенедиктов, коллежский советник и кавалер Иван Горяинов, коллежский советник и кавалер Михаил Флейшер, титулярный советник и кавалер Василий Кутанин».¹⁰

Спустя четыре дня после того, как исконно русский человек «официально составленным документом произведен был в немцы», как с горькой иронией напишет Гольц-Миллер-старший М. М. Стасколевичу,¹¹ он начинает самостоятельную

⁶ ИРЛИ, ф. 274, оп. 1, ед. хр. 125, л. 1—2 (архив М. И. Семейского).

⁷ Там же.

⁸ Там же, л. 6.

⁹ Там же, л. 7.

¹⁰ Там же, л. 5.

¹¹ Там же, ф. 293, оп. 1, ед. хр. 4152, л. 11 (архив М. М. Стасколевича).

жизнь. Складывалась она нелегко — внебрачный сын родителей, принадлежавших к старинным дворянским фамилиям, занимавшим высокое положение в обществе, он сам, без чьей-либо помощи должен был добиваться места в жизни. Об этом убедительно свидетельствуют материалы хранящегося в Центральном государственном историческом архиве СССР дела о дворянстве рода Гольц-Миллеров,¹² и прежде всего — копия формулярного списка Гольц-Миллера-старшего.¹³

Как явствует из формулярного списка, 10 ноября 1820 года его обладатель начинает службу — канцелярским служителем в отделении питейного сбора Владимирской казенной палаты. Год спустя (1 декабря 1821 года) его переводят в штат губернского правления с назначением в канцелярию губернатора.¹⁴

Только через четыре года после начала службы — 31 декабря 1824 года — Гольц-Миллер-старший получает первый классный чин — коллежского регистратора. 26 апреля 1826 года он был уволен по прошению из канцелярии владимирского губернатора, а 4 мая определен в канцелярию нижегородского, казанского, симбирского, саратовского и пензенского генерал-губернатора. 8 января 1828 года произведен в губернские секретари.¹⁵

Как свидетельствуют дальнейшие записи в формулярном списке, молодой человек решает сделать крутой поворот в судьбе: «не быв ни в каком сословии записанным», видимо, тяготясь неопределенностью своего положения, он увольняется из гражданского ведомства для определения в военную службу и 13 октября 1828 года поступает фейерверкером 4-го класса 1-й батарейной роты 13-й артиллерийской бригады — первый же офицерский чин давал право на потомственное дворянство. С началом польской кампании Гольц-Миллер значится в числе поступивших на укомплектование артиллерии действующей армии определенным в 4-ю батарейную роту 23-й артиллерийской бригады. Он принимает участие в военных действиях, в частности в переправе через Буг и взятии крепости Замостье 8 октября 1831 года. Поочередно получает звание фейерверкера 3-го и 2-го классов. До возвращения в пределы России (по 17 мая 1832 года) значится находящимся в походах.¹⁶

23 февраля 1834 года Гольц-Миллер-старший получает чин прапорщика с определением в Староингерманландский пе-

хотный полк, а два года спустя — 9 мая 1836 года — увольняется по прошению от военной службы с награждением чином подпоручика.¹⁷

Сын родителей, принадлежавших к высшему обществу, вновь становится скромным провинциальным чиновником. 15 августа 1836 года он определяется в канцелярию виленского, гродненского, минского и белостокского генерал-губернатора помощником секретаря. Год спустя — 26 августа 1837 года — его переводят столоначальником в канцелярию попечителя Белорусского учебного округа. 10 сентября 1837 года указом правительствующего сената Гольц-Миллер-старший возвращен в прежний чин губернского секретаря.¹⁸ Человек, тянувший шесть лет солдатскую ляжку, участвовавший в сражениях, награжденный знаком польского ордена за военные достоинства пятого класса, произведенный в офицеры и повышенный в чине при выходе в отставку с военной службы, вновь становится губернским секретарем, чин которого был им получен почти десять лет назад!

Только 31 января 1839 года Гольц-Миллер-старший получает следующий чин — коллежского секретаря. С 1 августа 1840 года он — смотритель приходских училищ. 9 января 1843 года произведен в титулярные советники, а 22 августа того же года награжден знаком отличия беспорочной службы за 15 лет.¹⁹

На этом находящийся в деле формулярный список Гольц-Миллера-старшего оканчивается. Однако мы знаем, что в дальнейшем его обладатель так и не смог ни сделать карьеры, ни достигнуть материального благополучия, хотя его служебная деятельность продолжалась без малого полвека — в 1868 году он занимает скромную должность секретаря Минского губернского акцизного управления, имея чин коллежского асессора.²⁰

Только будучи человеком семейным, имея двух сыновей, Гольц-Миллер-старший решает ходатайствовать о том, чтобы его семейство было внесено в родословную книгу дворян Ковенской губернии. И хотя он представляет все необходимые для этого документы (копии патента о присвоении ему чина подпоручика и формулярного списка, а также метрические свидетельства о рождении сыновей Ивана и Александра), в департаменте герольдии ему отказывают. Первоначальная редакция отказа заключается в том, что «фамилия Гольц-Миллер принадлежит более к числу иностранных фамилий».²¹ Однако

¹² ЦГИА СССР, ф. 1343, оп. 19, ед. хр. 2947 («Правительствующего сената департамента герольдии дело о дворянстве рода Гольц-Миллеров»).

¹³ Там же, л. 6—9.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ ЦГИА БССР, ф. 295, оп. 1, ед. хр. 1864, л. 348—349.

²¹ ЦГИА СССР, ф. 1343, оп. 19, ед. хр. 2947, л. 15, об.

затем эти слова были вычеркнуты — чиновники департамента герольдии вовремя вспомнили о множестве дворян, обладателей иностранных фамилий, тем не менее занимавших высшие посты в Российской империи. Новая формулировка отказа гласит: «...поелику удостоверения в том, принадлежит ли он к числу подданных России, со стороны его не представлено и дв[орянским] собранием, как из дела видно, такового требуемо не было».²²

Отказ департамента герольдии, видимо, не обескуражил привыкшего к различным перипетиям в своей жизни Гольц-Миллера, не замедлившего представить через Ковенское дворянское депутатское собрание обоснованное «объяснение», «что он, будучи рожден в России, крещенный по обрядам православной церкви и находясь на службе 28 лет, до сих пор не считал себя иностранцем. . . Кроме того, при вступлении благополучно царствующего государя императора на престол в 1825 году, находясь в то время на службе в канцелярии владимирского гражданского губернатора, он учинил в тамошнем правлении присягу на верность подданства, о чем присяжный лист отослан в правительствующий сенат общему собранию с.-петербургских департаментов; из сего явствует, что он и дети его принадлежат к числу природных подданных России, ибо в противном случае, то есть если б он считал себя подданным другой державы и желал таковым остаться, то при вступлении государя императора на престол мог бы не исполнить присяги на верность подданства, объяснив, что он иностранец. . . Если герольдиею и за сим признано будет, что учиненной им в 1825 году присяги на верность подданства недостаточно, то он во всякое время готов возобновить данную им присягу за себя и за детей своих».²³

Хорошо продуманный и тщательно аргументированный ответ сыграл положительную роль: указом правительствующего сената от 14 февраля 1849 года было решено «утвердить определение ковенского дворянского собрания о признании в дворянском достоинстве титулярного советника Ивана Гольц-Миллера с сыновьями Иваном и Александром — как правильное».²⁴

Человек, с трудом добившийся причисления к привилегированному сословию, несмотря на, казалось бы, неоспоримые права, заслуженные им с офицерским чином годами солдатчины и участием в сражениях, по иронии судьбы с детских лет находился в аристократическом обществе. В доме Бехтеевых Гольц-Миллер-старший видел семейство дочери А. В. Суворова графини Н. А. Зубовой и играл в лошадки с ее младшим сыном Валерианом. Он слушал рассказы

Бехтеева о многих видных деятелях трех царствований, которых тот, начавший служить еще при Екатерине II, хорошо знал, в том числе о М. М. Сперанском (село Черкутино, где он родился, находилось поблизости от имения Бехтеевых).²⁵

Начав самостоятельную жизнь, Гольц-Миллер-старший служил в канцелярии владимирского губернатора графа П. И. Апраксина и жил у него в доме «в качестве благодетельствованного сироты», где, по собственным словам, «встречал немало знаменитых людей тогдашней эпохи».²⁶ Редакции «Русской старины» он предлагает свои воспоминания о встречах в доме Апраксина с графом Разумовским, проводившим почти двадцать лет «в самом строгом заточении в Суздальском Спасо-Евфимьевском монастыре», из которого он был освобожден по ходатайству губернатора. В мире этих людей Гольц-Миллер постоянно ощущал свою неполноправность и чувствовал себя в нем отверженным. Достаточно сказать, что в доме Апраксина его поселили вместе с Разумовским, чтобы тому «не было так скучно». Подобное соседство с человеком, перенесшим долгое заключение, отразившееся на его психике, представляло немалую опасность для юноши — во время одного из припадков помешательства граф чуть было не ударил его ножом.²⁷ Позднее, во время пребывания в Вильно, Гольц-Миллер женился, по собственному признанию, на девушке столь же злополучной судьбы.²⁸

Необычная судьба Гольц-Миллера-старшего наложила отпечаток на формирование его личности. «Вращаясь с малолетства и при особенных совсем условиях в высшем кругу, — пишет Гольц-Миллер-старший Семевскому, — я многое подмечал, и мой рассказ не может быть односторонним уже собственно потому, что в этом кругу я вращался случайно — как чужой и посторонний, против воли. Я могу указать на совершившиеся в нем темные дела, на бесчеловечие и все возмутительные безобразия крепостничества, на которые я в детстве насмотрелся».²⁹

Убежденный противник крепостного права, он со скрытой ненавистью относился к аристократии, поместному дворянству и духовенству. Взгляды этого

²⁵ ИРЛИ, ф. 274, оп. 1, ед. хр. 125, л. 2 (архив М. И. Семевского).

²⁶ Там же.

²⁷ Там же, л. 1.

²⁸ Это свидетельство представляет большой интерес как единственное упоминание о матери поэта. До сих пор не известны ни ее девичья фамилия, ни даже национальность. Все сведения, которыми мы располагаем, сводятся к имени и отчеству — Каролина Егоровна — и вероисповеданию — католического (ЦГИА СССР, ф. 1343, оп. 19, ед. хр. 2947, л. 5).

²⁹ ИРЛИ, ф. 274, оп. 1, ед. хр. 125, л. 1.

²² Там же, л. 15, об. — 16.

²³ Там же, л. 18 — 18, об.

²⁴ Там же, л. 20, об.

человека достаточно ярко отражены в его неопубликованных воспоминаниях, которые он безуспешно предлагал в журналы «Русская старина» и «Вестник Европы» (нам известны отдельные части этих воспоминаний), а также в письмах редакторам журналов. Так, в уже цитированном нами письме Семевскому Бехтеев характеризуется как «изверг и самодур, каких было немного даже и тогда».³⁰ О доме, в котором прошли его отроческие годы, автор письма замечает: «Это был прототип тех барских домов минувшего времени, где гордость, мотовство и роскошь шли рука об руку с унижением, невежеством и варварством».³¹ В письме Стасюлевичу от 6 января 1874 года Гольц-Миллер-старший отмечает, как иеромонах Московского Донского монастыря «заметал бороδο пыль под билиардом», а «духовенство за деньги лобызало руки самодура-помещика».³²

Гольц-Миллер не терял надежды передать гласности печальную историю своей жизни. Он обращается к М. И. Семевскому, а позднее — к М. М. Стасюлевичу, принявшему близко к сердцу смерть его сына-поэта и оказавшему отцу помощь — как моральную, так и денежную.³³ Их отказы Гольц-Миллер воспринимал очень тяжело. Так, 6 января 1874 года он писал Стасюлевичу: «Получив прискорбный для меня отказ ваш, я принимаю смелость просить о возвращении мне рукописи. . . От старости, а больше от горькой моей жизни (сознаюсь чисто-сердечно), я, так сказать, совершенно отупел, и потому мне казалось, что в моих записках общественный интерес, кроме всего, что относится до меня лично, мог отчасти заключаться в описании жизни и деяний некоторых наших бар 50 лет тому назад. Если вы, при ваших занятиях, имели терпение прочесть мои записки (которые я обдумывал несколько лет), то изволили, вероятно, заметить, что я — русский по рождению, официально составленным документом произведен был в немцы, а также много кой-чего относящегося до безобразий тогдашнего времени. . .»³⁴

Восстановление биографии Гольц-Миллера-старшего интересно не столько само по себе, сколько по той роли, какую оно сыграло в формировании характера его сына — поэта-революционера. Следует отметить, что любовь к литературе

тот бесспорно восприимчив от отца, на протяжении всей жизни стремившегося пополнить полученное в юности образование, много читавшего и неплохо владевшего пером. В 50—60-е годы Гольц-Миллер-старший сотрудничал в «Минских губернских ведомостях», «Виленском вестнике» и других изданиях, помещая там театральные обозрения³⁵ и выступая по общественным вопросам. Однако наибольший интерес представляют его статьи мемуарного характера. Помимо главы неопубликованных записок, о которых мы уже говорили, его перу принадлежат статьи о сыне-поэте,³⁶ а также воспоминания о поэте первой четверти XIX века М. В. Милонове, бывшем предшественником К. Ф. Рыльева в гражданской поэзии.

В письме Гольц-Миллера-старшего Семевскому, не раз цитированном в настоящей статье, есть и такие строки: «В числе замечательных личностей, с которыми я встречался в [еле] Дубках, укажу, между прочим, на сатирического писателя М. В. Милонова. Он был в родстве с Бехтеевым, приезжал к нему гостить, и этого замечательного, но песчаного человека я наблюдал целую зиму».³⁷

Присланная Гольц-Миллером-старшим в «Русскую старину» глава воспоминаний не удовлетворила редактора журнала. Сделанная им на письме пометка свидетельствует о том, что он предложил автору «прислать более интересный отрывок из записок». По всей вероятности, просьба эта была в скором времени исполнена, и в редакционном портфеле «Русской старины» появились воспоминания Гольц-Миллера-старшего о Милонове. Там они пролежали долгое время и были напечатаны на страницах журнала лишь в 1896 году.³⁸

Однако первоначальный краткий вариант этой статьи был напечатан значительно раньше — в декабре 1860 года в журнале «Иллюстрация» появилась небольшая заметка «Воспоминание о Милонове»,³⁹ подписанная криптонимом И. Г. л. ц. М. л. р. Этот криптоним, как удалось нам установить, принадлежит И. Гольц-Миллеру-старшему. Такая же,

³⁵ Как считает театровед И. Ф. Петровская, в литературе статьи о театре старшего Гольц-Миллера ошибочно приписаны его сыну (*Петровская И. Ф.* Театр и зритель провинциальной России: Вторая половина XIX века. Л., 1979, с. 65).

³⁶ «Не совсем обыкновенная история. (Рассказ старика-отца о сыне)» и «Сведения о жизни и деятельности покойного сына моего. . .» (См.: М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. 5, с. 165—167 и с. 170—173).

³⁷ ИРЛИ, ф. 274, оп. 1, ед. хр. 125, л. 2.

³⁸ Воспоминание о Михаиле Васильевиче Милонове. — Русская старина, 1896, № 1, с. 142—144.

³⁹ Иллюстрация, 1860, № 148, с. 359.

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

³² ИРЛИ, ф. 293, оп. 1, ед. хр. 4152, л. 11 (архив М. М. Стасюлевича).

³³ М. М. Стасюлевич напечатал на страницах издаваемого им журнала написанный им самим некролог, посвященный памяти поэта («Вестник Европы», 1871, № 11, с. 450—454), и выслал его отцу солидную сумму денег — 100 рублей.

³⁴ ИРЛИ, ф. 293, оп. 1, ед. хр. 4152, л. 11.

за исключением одной буквы, подпись — И. Г. л. ц. М. лл. р. стоит и под его статьей «На пути от Вильно до С.-Петербурга», увидевшей свет в «Северной пчеле» полтора года спустя.⁴⁰ Между тем в «Словаре псевдонимов» И. Ф. Масанова заметка «Воспоминание о Милонове» в «Иллюстрации», как и статья в «Северной пчеле», приписана поэту И. Гольц-Миллеру.

В свое время нам уже приходилось указывать на ошибку, допущенную в «Словаре псевдонимов», в котором напечатанная в «Северной пчеле» статья, написанная И. И. Гольц-Миллером-старшим, приписывалась его сыну — поэту И. И. Гольц-Миллеру.⁴¹ Ныне пользуемся возможностью, чтобы исправить другую неточность, вкравшуюся в «Словарь псевдонимов».

Следует отметить также, что при публикации статьи «Воспоминание о Михаиле Васильевиче Милонове» в «Русской старине» была допущена ошибка в подписи автора. Дело в том, что в силу особенностей почерка И. Гольц-Миллера-старшего его подпись можно прочитать как Н. Гольц-Миллер — именно так подписаны воспоминания в «Русской старине».

Заканчивая статью о трагической судьбе Гольц-Миллера-старшего, время открыть истинных его родителей. Они названы им в конце письма Семевскому, неоднократно цитировавшегося нами: граф Илья Андреевич Толстой и Екатерина Яковлевна Перфильева.⁴² В наше время достоверность этих сведений подтверждена архивными разысканиями, часть которых уже опубликована, другие приводятся впервые.

В родословной графов Толстых значатся два Ильи Андреевича, однако только один из них жил в 1806 году и, следовательно, мог быть отцом Гольц-Миллера-старшего. Под № 158 в родословной росписи значится граф Илья Андреевич Толстой, в 1811 году бригадир, а затем — тайный советник, умерший в 1820 году.⁴³ Там же указана его сестра Александра Андреевна, бывшая во втором браке замужем за Перфильевым.⁴⁴ В числе других детей у Ильи Андреевича был сын — граф Николай Ильич, отставной подполковник (№ 201). Под № 272 в родословной росписи значится сын Николая Ильича и внук Ильи Андреевича — граф Лев Николаевич Толстой.

как я его понимаю, человек ограниченный, очень мягкий, веселый и не только щедрый, но бестолково мотоватый, а главное — доверчивый»,⁴⁵ — читаем мы в воспоминаниях Л. Н. Толстого.

До некоторой степени И. А. Толстой послужил прототипом графа Ильи Андреевича Ростова в «Воине и мире».⁴⁶

Родословная дворян Перфильевых до сих пор не опубликована. Обращение к материалам фонда генеалога Н. П. Чулкова в Государственном литературном музее позволило установить следующее. В пятом колене родословной росписи Перфильевых, сделанной Чулковым, значится Екатерина Яковлевна — смолянка выпуска 1785 года. Там же указаны ее брат Андрей Яковлевич (1765—1823) — морской офицер, бывший одно время адъютантом генерал-дежмейстера И. А. Ганнибала — героя штурма Наварина и Чесменского сражения, предка А. С. Пушкина, ставший потом капитаном над портом главного гребного флота, впоследствии архангельский губернатор, и сестры Евдокия и Елизавета Яковлевны — смолянки выпуска 1782-го и 1788 годов. Их отцом в росписи значится Яков Васильевич Перфильев — подполковник, обер-крюжкомиссар, депутат Суздальского уезда в комиссию о сочинении нового уложения 1767 года. Там же названа его жена — графиня Александра Андреевна Толстая.⁴⁷

В тетради со схемами родословных Чулкова указана дата ее рождения — 1768 год.⁴⁸ Следовательно, Александра Андреевна Толстая не могла быть матерью детей Якова Васильевича Перфильева, в том числе и Екатерины Яковлевны, окончившей в 1785 году Смольный институт. Вместе с тем нельзя не верить данным материалов, составленных авторитетным генеалогом Н. П. Чулковым, свидетельствующим, что графиня А. А. Толстая была женой Я. В. Перфильева.

Можно сделать единственно возможный вывод — Александра Андреевна была второй женой Якова Васильевича. Это предположение подтверждают материалы частного собрания ныне здравствующего московского генеалога Ю. Б. Шмарова, согласно которым женой Якова Перфильева — отца Екатерины Яковлевны —

⁴⁰ Северная пчела, 1862, № 16, с. 62.

⁴¹ Корнеев А. В. К вопросу о псевдонимах И. И. Гольц-Миллера. — В кн.: Русские писатели и народничество: Межвуз. сб. Горький, 1975, вып. 1, с. 149—150.

⁴² ИРЛИ, ф. 274, оп. 1, ед. хр. 125, л. 2.

⁴³ Руммель В. В., Голубцов В. В. Родословный сборник русских дворянских фамилий. СПб., 1887, т. 2, с. 501 и далее.

⁴⁴ Имя и отчество Перфильева не указаны.

⁴⁵ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. М., 1952, т. 34, с. 359.

⁴⁶ Там же, 1955, т. 16, с. 136.

⁴⁷ ГЛМ, ф. 230, № 22, с. 70 (архив Н. П. Чулкова). Об Андрее Яковлевиче и Якове (отчество не указано) Перфильевых см. статьи в «Русском биографическом словаре».

⁴⁸ Там же, № 17, с. 139 (архив Н. П. Чулкова).

была Евдокия Гавриловна Багракова.⁴⁹

Как свидетельствуют пометы, сделанные рукой Н. П. Чулкова на полях страниц «Родословного сборника русских дворянских фамилий» (экземпляр из библиотеки исследователя хранится в отделе рукописных фондов Государственного литературного музея) в разделе поколенной росписи Толстых, графиня Александра Андреевна Толстая, сестра Ильи Андреевича Толстого, была во втором браке замужем за Яковом Васильевичем Перфильевым.⁵⁰ Следовательно, Илья Андреевич Толстой был знаком с семейством

⁴⁹ О собрании Ю. Б. Шмарова см.: Петрова О. В. Генеалогия и поиск документов личного происхождения XIX—начала XX в. — Сов. архивы, 1973, № 2, с. 36—38.

⁵⁰ Руммель В. В., Голубцов В. В. Указ. соч. т. 2 (экземпляр отдела рукописных фондов Государственного литературного музея). См. также: Петрова О. В. О родословных справочниках с руко-

Перфильевых и, разумеется, с Екатериной Яковлевной.

Таким образом, можно считать установленным, что И. П. Гольц-Миллер-старший приходится дядей Л. Н. Толстому, а поэт И. И. Гольц-Миллер — двоюродным братом великому русскому писателю. Однако никаких отношений между этими людьми не существовало — они даже не были знакомы. Таково устройство русской дворянской жизни.

Подробности биографии И. И. Гольц-Миллера-старшего помогают нам лучше понять ту атмосферу, в которой формировался характер видного деятеля революционного движения 60-х годов XIX века, талантливому поэту некрасовской школы, сумевшего передать в своем творчестве неповторимость этой эпохи во всей полноте, И. И. Гольц-Миллера.

писными дополнениями и исправлениями генеалогов. — В кн.: Археографический ежегодник за 1976 г. М., 1977, с. 217—220.

В. П. Мещеряков

НОВОЕ О ГРИБОЕДОВЕ

Творческий путь и биография А. С. Грибоедова все еще остаются недостаточно полно исследованными. Особенно нуждаются в изучении и осмыслении те эпизоды жизни автора «Горя от ума», в которых выявляются его литературные и социальные позиции. Очевидно, что освоение «белых пятен» в биографии и литературно-общественной деятельности великого русского писателя является важным не только для грибоедоведения, но и позволяет глубже разобраться в сущности литературного процесса 1810—1820-х годов.

1

О раннем детстве Грибоедова и о семейной атмосфере в родительском доме мы располагаем лишь беглыми сообщениями нескольких современников. Известно, что мать драматурга Н. Ф. Грибоедова была женщиной с самостоятельным и властным характером, а ее отношения с мужем оставляли желать много лучшего. Большую часть времени супруги проживали врозь.

Обнаруженные нами четыре письма Н. Ф. Грибоедовой позволяют углубить эти сведения, документально подтвердить справедливость свидетельств мемуаристов. Письма эти сохранились в составе грибоедовского собрания Н. К. Пиксанова, которое сейчас находится в ИРЛИ АН СССР. Коллекция грибоедовских

материалов, принадлежавшая ученому, до настоящего времени обследована далеко не полностью. Есть все основания полагать, что исследователей ждет здесь немало новых находок.

Все четыре письма адресованы Д. П. Руничу (1768—1860) и его близким. Три из них датированы, однако написание числа, месяца и года выполнено сокращенно и столь нечетко, что год можно прочесть и как 91, и как 97. Точный год написания позволяют установить содержащиеся в двух письмах упоминания об ожидаемом возвращении царя в Петербург (на письме, датированном 1 мая) <17>97 года и адресованном в Москву, стоит петербургский почтовый штемпель) и о «зубовском деле». Коронация Павла I состоялась в Москве 5 апреля по старому стилю, а из Москвы в столицу он отбыл 3 мая 1797 года. П. А. Зубов, последний фаворит Екатерины II, был уволен императором в отставку 6 декабря 1796 года, после чего он получил предписание выехать за границу с дозволением посетить Литовские земли (указ от 3 февраля 1797 года). В «Записках» Д. П. Рунича, род которого имел какие-то связи с Зубовым, упоминается, что опальный вельможа «был сослан в свои владения во Владимирской губернии под надзор местных властей».¹

¹ Русское обозрение, 1890, № 8, с. 656.

Настойчиво повторяющийся в посланиях Н. Ф. Грибоедовой мотив неполучения ответов, скорее всего, объясняется тем, что именно в это время (1 мая 1797 года) Рунич получил назначение на должность секретаря-переводчика при русском посольстве в Вене, откуда он был отчислен 25 сентября того же года.²

Из писем Н. Ф. Грибоедовой явствует, что у нее была дочь Софья, неизвестная ни одному из биографов Грибоедова. В мемуарной и научной литературе, посвященной А. С. Грибоедову, всюду фигурирует только одна его сестра — Мария Сергеевна. А. И. Ревякин, обследуя регистрационные книги, Успенской церкви, «что в Остоженке, Пречистенского сорока», обнаружил, что у Грибоедова был и брат Павел, родившийся 13 января 1795 года.³ Тем самым, согласно гипотезе А. И. Ревякина, годом рождения драматурга должен считаться не 1795-й, а 1794-й.

Это было оспорено П. С. Красновым. Он отметил «неквалифицированность» записи о рождении Павла Грибоедова, поскольку в книге упомянут лишь один восприемник поворожденного — Н. Я. Тиньков.⁴ «... По существовавшим тогда правилам, — подчеркивает Краснов, — кроме восприемника, при крещении должна еще присутствовать и восприемница». Поскольку это правило не соблюдено, считает исследователь, запрашивается предположение, что в записи перегуганы имя и дата рождения младенца: вместо Александра указан Павел, а 4 января заменено на 13-е. В той же ведомости, сообщает П. С. Краснов, обнаруживается еще одна ошибка (пропущен один из крестившихся в 1795 году, что было обнаружено и исправлено через 48 лет), а это дает основание поставить под сомнение и верность оформления записи о рождении Павла Грибоедова.

Но главный аргумент Краснова абсолютно несостоятелен. Уже ревизовавший указанную метрическую книгу «член комитета Николаевлевский священник» Петр Быков не нашел в ней никаких серьезных отступлений от правил регистрации рожденных, умерших и брачующихся.⁵ И он был совершенно прав.

² См.: Русский биографический словарь: Романова — Рясовский. Пг., 1918, с. 593.

³ Ревякин А. И. Новое об А. С. Грибоедове. — Учен. зап. Московск. гор. пед. ин-та им. В. И. Потемкина, 1954, т. 43, вып. 4, с. 113. Впоследствии А. И. Ревякин поставил под сомнение эту свою гипотезу (см.: Ревякин А. И. История русской литературы XIX века. М., 1977, с. 174, а также: 2-е изд., М., 1981, с. 169).

⁴ Краснов П. С. Еще раз о дате рождения Грибоедова. — Русская литература, 1975, № 4, с. 152—154.

⁵ См.: ЦГАМ, ф. 203, оп. 475, ед. хр. 98, л. 38, об.

Еще митрополит Киприан в XIV веке в «Поучении новгородскому духовенству о церковных службах» указывал: «... неслучно два крестити, ни мужю с чужею женою, ни с своею женою, но одному годится крестити, или от мужского полу или от женского».⁶ То же правило действовало и в XVIII и в XIX веках. В «Пособии к изучению устава богослужения православной церкви» К. Никольского отмечалось: «Необходимо при крещении лиц мужского пола быть одному восприемнику, а для лиц женского пола — одной восприемнице. Непротивно правилам церковным быть при крещении и двум восприемникам».⁷ Таким образом, державшаяся на Руси традиция записывать при рождении ребенка двух восприемников не отвергалась церковью, но строго формально вполне достаточно было и одного. Поэтому считать, что вместо Александра был ошибочно записан Павел, причем одновременно был указан и неправильный день рождения, у нас нет оснований. Определение истинной даты рождения Грибоедова дается нами в отдельной работе (см.: «Новый мир», 1984, № 12).

Иное дело, что Павел умер в раннем детстве и потому не отложился в памяти тех, кто общался с семейством Грибоедовых. Надо полагать, что та же участь постигла и Софью Грибоедову, последнего ребенка Настасьи Федоровны, о здоровье которого она так печется в письмах к Д. П. Руничу.

Письма воспроизводятся нами с приближением орфографии и пунктуации к современным нормам правописания.

19 ф<евр<аля> <17>97 <года>

Я, мои друзья, третье письмо пишу к вам, но ответу ни на одно не имею, и для того просила сестру,⁸ чтобы она к вам оное доставила. Я знаю, что у вас были больные, что меня много беспокоило; теперь знаю через сестру, что вы все здоровы. В последнем моем письме поздравляла вас с новым родством. Мамонов, кажется, человек хороший, все его хвалят. Иван Николаевич пишет к сестре, что удивляется, что мы к нему не пишем, а я даже писала тогда, когда у меня ребенок был при смерти; я уверена, что вы любите меня и для того и возьмете участие в моей радости. Сонька моя начала ходить, вот уже год, как оный ребенок был без ног. Вы мо-

⁶ Русская историческая библиотека. СПб., 1880, т. 6, ч. 1, стлб. 238.

⁷ Никольский К. Пособие к изучению устава богослужения православной церкви. 6-е изд., СПб., 1900, с. 633, прим.

⁸ Александра Федоровна Грибоедова, чей брак с Н. Я. Тиньковым был зарегистрирован в Московской «церкви священномученика Власия, что в Старой Конюшенной», Пречистенского сорока 6 февраля 1789 года (см.: ЦГАМ, ф. 203, оп. 745, ед. хр. 66, л. 138).

жете вообразить, каково мне было и что я в это время терпела; я так в это время состарилась, что сама себя не узнаю. Пожалуйста, когда муж мой будет в Москве, не оставьте его, и я по гроб мой верный вам друг

Н. Грибоедова

Деточек в мыслях целую. Ивану Александровичу плаваюсь.

<Апрель 1797 года>

Я, мои друзья, давно к вам не писала. Но причину оному было то, что думала скоро с вами увижусь, но бог определил иное. Думаю теперь, что всю зиму (явная описка, так как из содержания видно, что дело идет к весне, — В. М.) проведу здесь, к моему прискорбию, и для того и поспешаю напомнить вам о себе, чтобы вы не совсем забыли ту, которая искренно и душевно вас любит. В май месяце непременно уж буду в Москве и заранее воображаю, как мне будет приятно приехать к вам в подмосковную, об которой мне все множество наговорили, какой у вас порядок и как деревни хороша. Сонька моя вас обнимает, и я тоже вместе с нею целую несколько раз ваших малюток. Ежели сестра моя уже с вами, то скажите ей, что у Грушецкого умерла невестка, и он очень огорчен, но лучше бы она какому-нибудь другому написала об зубовском деле; теперь, говорят, скоро будет государь, то, чтобы хорошенько осведомиться. Прощайте, будьте здоровы, спокойны и счастливы, чего желает вам искренно ваш друг

Н. Грибоедова

Пожалуй, мой друг, Дмитрий Павлович, когда получишь деньги из моей деревни, купи мне белую шаль, только очень хорошую, или выспиши, ежели можно, чтобы кругом была гирлянда и с хорошей полосочкой.

Милостивому государю моему Дмитрию Павловичу его высокоородию Рупичу в Москве

1-е мая <17>97 <года>

Я, мои друзья, век от вас писем не получала, писала к вам несколько раз, но ответу не имею. Правда, тот человек, который всегда носил письма на почту, был в отлучке. А тот, который носил письма после того, крал, может быть, деньги. Но главное для меня то, что я совершенно лишена утешения знать об вас обстоятельно. Муж мой скоро вас увидит, что мне очень завидно, я бы на крыльях полетела в матушку-старушку Москву; здесь надо жить не так, как я люблю, и делать все против своей воли, к чему я не могу привыкнуть. Здесь говорят, что царь скоро будет. Авось либо прибавка дороговизны выгонит нас отсюда. Вам желаю доброго здоровья, обни-

маю и от всей моей души деточек в мыслях целую, а моя бедная Сонька все больна.

Верный вам друг по век мой

Н. Грибоедова

Ивану Александровичу скажите мой поклон.

Милостивому государю моему Дмитрию Павловичу его высокоородию Рупичу в Москве.

8-го <сентября> <17>97 <года>

Друг мой Дмитрий Павлович!

Я не знаю, на что подумать, что после родни твоей жены не имею от вас ни строчки. Да! боже, чтобы письмо мое нашло вас в совершенном здравьи и детей ваших, которых в мыслях целую, а у меня моя бедная Соня совсем уж пропала, видно богу угодно. И последнее утешение у меня отнято; грустно очень, что так долго, но не так делается, как хочется, а как бог велит. А тому вам живая грамотка об нашей жизни; что до этого касается, я уже привыкла и мне хорошо. Но впереди ничего доброго не вижу и предвидеть не могу.

Верный вам друг по век мой

Н. Грибоедова

У бедного Алексея ⁹ ребенок умер.

2

Одной из загадок в биографии Грибоедова, представляющей собой не только частный интерес, но и имеющей значение для истории начального периода декабристского движения, являются его отношения с членами Союза спасения.

Напомним, что Союз спасения был основан в 1816 году короткими знакомыми и друзьями Грибоедова. С двумя из них Грибоедова связывали давние отношения: П. П. Муравьев-Апостол учился в Московском университете одновременно с будущим автором «Горя от ума»; И. Д. Якушкин, который также был однокашником Грибоедова по университету, познакомился с ним еще ранее, в Хмелите. Часто бывал Грибоедов в обществе С. П. Трубецкого, А. Н. Муравьева и П. Я. Чаадаева, причем с последним у него установилась самая близкая дружба.

Подробно изучившая деятельность Союза спасения академик М. В. Нечкина отмечает, что Союз в 1816 году «был еще очень слаб и малочисленен, — он насчитывал всего три десятка человек».¹⁰ И почти все они знали Грибоедова.

Членом Союза спасения (по другим данным — Военного общества) стал и

⁹ Алексей Федорович Грибоедов, брат Н. Ф. Грибоедовой.

¹⁰ Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. 3-е изд., М., 1977, с. 157.

ближайший друг Грибоедова С. Н. Бегичев, хотя произошло это несколько позже, в 1817 году, в Москве. Грибоедов же, который несомненно полностью был осведомлен об образе мыслей друзей, оказался вне тайного общества, несмотря на то, что его политические воззрения были такими же.

Он писал С. Н. Бегичеву 5 сентября 1818 года из Москвы: «Ты жалуешься на домашних своих казарменных готтенотов; это — участь умных людей, мой милый, большую часть жизни, своей проводить с дураками, а какая их бездна у нас! чуть ли не больше, чем солдат; и этих тьма: здесь все солдаты — и на дороге во всякой деревне, точно завоеванный край».¹¹ Эти строки явно перекликаются со «Стансами» Рыльева, созданными шестью годами позже:

Всюду встречи безотрадны!
Ищешь, суетный, людей,
А встречаешь трупы хладные
Иль бессмысленных детей. . .

Но в этом же грибоедовском письме вскоре возникает и автоирония, совершенно несвойственная участникам начального периода декабристского движения. Только что совершенно серьезно рассуждавший о глупости военизированной России драматург переходит на подчеркнуто легкомысленный тон: «. . . ты можешь судить, сколько я сделался основателем. . . на другой день по приезде сюда отправился заказывать себе все нужное для Персии. Эти благие намерения, однако, не исполнились: я заехал к приятелю, оттуда в ресторацию, плотно поел, выпил бутылку шампанского и после театра слез в постель с чрезвычайною головою болью» (там же).

Представление Грибоедова о чести не совпадает ни с официальным, ни с тем, что исповедовали его друзья-декабристы. Он с усмешкой пишет Бегичеву: «. . . ты, надеюсь, как пынче всякий честный человек, служишь из чинов, а не из чести» (III, 128). Для Д. И. Завалишина, например, подобное восприятие проблемы было совершенно невозможным. Он, по определению Ю. М. Лотмана, даже с «некоторой наивностью»¹² говорит о тех своих однокурсниках, которые в погоне за чинами бросили серьезные теоретические занятия, «а потому почти без исключения обратились в простых людей».¹³

¹¹ Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3-х т. Пг., 1917, т. 3, с. 131. Далее ссылки на это издание даются в тексте; римской цифрой обозначен том, арабской — страница.

¹² Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни: (Бытовое поведение как историко-психологическая категория). — В кн.: Литературное наследие декабристов. Л., 1975, с. 69.

¹³ Записки декабриста Д. И. Завалишина. СПб., 1908, с. 46.

И вместе с тем Грибоедов разделял воззрения друзей: как и они, желал «преобразования России». «Мы не составлялись в общество, — определял общие настроения передовых кругов П. Г. Каховский, — но совершенно готовые в него лишь соединялись. Начало и корень общества должно искать в духе времени и положении, в котором мы находимся. Смело говорю, что из тысячи молодых людей не найдется ста человек, которые бы не пылали страстью к свободе».¹⁴

Будучи политическим единомышленником своих друзей, Грибоедов в то же время, с их точки зрения, не удовлетворял тем требованиям, что предъявлялись ими к нормам бытового поведения людей своего круга. Об этом периоде биографии автора «Горя от ума» Д. И. Завалишин говорил, что Грибоедов воспринимался как человек, «принесший из военной жизни репутацию отчаянного повесы, дурачества которого были темою множества анекдотов, а из петербургской жизни — славу отъявленного и счастливого волокиты, наполнявшего столицу рассказами о своих любовных похождениях, гонявшегося даже и за чужими женами, за что его с такою горечью и настойчивостью упрекал в глаза покойный Каховский».¹⁵ Последние слова чрезвычайно выразительны. Каховский вступил в тайное общество позже, к Союзу спасения он не принадлежал, хотя «еще со студенческих дней был глубоком и сознательным „вольнодумцем“, и поэтому общение Грибоедова с ним, как и с другими декабристами, есть живая связь с настроениями передовой молодежи, в среде которой формируется тайное общество».¹⁶

Но Грибоедов не склонен был поддаваться на увещевания. Он терпеть не мог ничьих правоучений и рассматривал их как покушения на его свободу. Единственным результатом подобного перерождения у Грибоедова становилось подчеркнутое афиширование прежней линии поведения на людях, хотя в глубине души он мог и согласиться с другом-советчиком.

Не нравилось членам Союза спасения и увлечение Грибоедова светской жизнью: он охотно и довольно часто посещал рестораны, много времени проводил за кулисами, водился с записными бретерами и гуляками, в исходе 1817 года сам принял участие в дуэли Шереметева с Завадовским (был секундантом последнего).

«Готовыми для дела» на рубеже самороспуска Союза спасения и возникновения Союза благоденствия были признаны

¹⁴ Цит. по: Нечкина М. В. Движение декабристов. М., 1955, т. 1, с. 139.

¹⁵ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980, с. 141.

¹⁶ Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы, с. 171.

С. Н. Бегичев и П. А. Катенин. Грибоедов такой характеристики не удостоился.

Грибоедов мог бы быть принят в Союз благоденствия в начале 1818 года, однако помимо того, что внешний образ жизни драматурга мало изменился; возникло новое обстоятельство, еще усилившее настороженность заговорщиков к нему. В начале весны 1817 года в костромских владениях Н. Ф. Грибоедовой начались волнения крепостных, длившиеся почти три года. История костромского бунта подробно освещена Н. К. Пиксановым.¹⁷

События эти стали широко известны: о них сообщал в своих мемуарах И. Д. Якушкин, делом заинтересовался сам царь. А Грибоедов? Анализируя его позицию в этом деле, Н. К. Пиксанов пришел к выводу: «Можно было бы гипотетически предположить, что создатель Чацкого будет спорить и ссориться с матерью, дойдет до полного разрыва с нею, как совершеннолетний человек и совладелец имения (владения трюх Грибоедовых не были поделены) вмешается в тяжбу, сделает все, что в его силах, чтобы успокоить волнения, предотвратить возможное кровопролитие и т. д. Если бы Грибоедов сделал все это, или хотя бы часть этого, мы узнали бы о таком его вмешательстве — или из самого оригинального делопроизводства, или из личных писем Грибоедова, или из воспоминаний современников. Но таких сведений у нас нет, — значит, такого вмешательства и не было».¹⁸

Напротив, письма Грибоедова начиная с осени 1818 года информируют нас о том, что, даже не находя общего языка с матерью, он ни в чем не перечит ей. А ведь именно в это время обострилась борьба Настасьи Федоровны с ее «крешеной собственностью»! Грибоедов же писал тогда Бегичеву: «Я ей это (пронический отзыв о стихах сына, — В. М.) от души прошоаю, но впредь себе никогда не прошу, если позволю себе чем-нибудь ее огорчить» (III, 133).

Все это так. И все же, думается, что суровый приговор Н. К. Пиксанова может и должен быть несколько смягчен. Прежде всего необходимо уточнить заявление о том, что владения матери, сына и дочери не были поделены. С. И. Грибоедов скончался в 1815 году. В том же году, перед отъездом сына в Петербург, Настасья Федоровна начала хлопотать об «устройстве» Марии, которую пришла пора отдавать замуж. Возникла мысль о необходимости выделить часть владений в приданое дочери. И Александр Сергеевич, очень любивший сестру, охотно идет навстречу этому замыслу. Как

установила В. Титова, в делах Покровского уездного суда Владимирской губернии 24 марта 1816 года был зарегистрирован документ об отказе Грибоедова и его матери от усадьбы с деревней Митрофаныха в пользу Марии Сергеевны.¹⁹

Грибоедов, отказавшийся от части родового имения и живший в Петербурге на средства матери, почитал себя не в праве обсуждать ее действия. Н. К. Пиксанов, судя о поведении Грибоедова в костромском деле, в определенной мере модернизирует его психологию. В начале XIX столетия дети не могли распоряжаться имуществом родителей. Нелишне напомнить, что Настасья Федоровна с ее крутым нравом и не потерпела бы никаких посягательств на ее власть. И Александр Сергеевич знал это лучше других. Не случайно вырвались у него однажды горькие слова: «Я почти уверен, что истинный художник должен быть человек безродный. Прекрасно быть опорой отцу и матери в важных случаях жизни, но внимание к их требованиям, часто мелочным и нелепым, стесняет живое, свободное, смелое дарование» (III, 175).

Сознавая свое бессилие в этом процессе, Грибоедов, надо полагать, предпочитал не затрагивать данную тему даже в разговоре с близкими друзьями. Они же могли воспринимать его молчание как симптом безразличия к происходящему. А для членов Союза благоденствия это пронисшествие оказалось лишним доводом, чтобы не вовлекать Грибоедова в тайное общество.

Завершая анализ причин, помешавших присоединению Грибоедова к ранним декабристским союзам, сошлемся на аналогию, подтверждающую наше предположение и доказывающую системность действий заговорщиков и единство их политических и нравственных представлений.

Несмотря на то, что стихи Пушкина использовались будущими декабристами как агитационные, видимые, так сказать, наружные грани поведения поэта в юношеские годы в Петербурге и в период южной ссылки все-таки осуждались даже ближайшими друзьями его (И. И. Пущин). Их недовольство вызывали «чрезмерная подвижность пылкого нрава» Пушкина, его неосторожные реплики в общественных местах, «проказы». По словам И. И. Пущина, декабристы желали, чтобы поэт «не переступал некоторых границ и не профанировал себя».²⁰ и Пушкин тоже не был принят в «тайное братство».

¹⁹ См.: Призыв, 1979, 11 февр.

²⁰ Пущин И. И. Записки о Пушкине; Письма. М., 1956, с. 71. Несколько далее мемуарист еще раз отметил, что декабристов останавливало почти то же, что его самого «пугало»: «... образ его [Пушкина] мыслей всем хорошо был известен, но не было полного к нему доверия» (с. 72—73).

¹⁷ См.: Пиксанов Н. К. Грибоедов и крепостные рабы: По неизвестным документам. — В кн.: Пиксанов Н. К. Грибоедов: Исследования и характеристики. Л., [1934], с. 83—158.

¹⁸ Там же, с. 145.

«Для современников молодости Грибоедова и Пушкина, — вспоминал Д. И. Завалишин, — они были совсем иные люди, чем для следующих поколений, которые смотрят на них сквозь призму последующих разъяснений из произведений и действий и еще чаще судят на основании позднейшей уже их деятельности».²¹

3

Нам уже приходилось исследовать обстоятельства, в результате которых возникла комедия «Студент», написанная Грибоедовым совместно с Катениным.²² В ходе дальнейшего изучения этого сюжета выявились некоторые дополнительные доказательства того, что комедия была ответом на фельетон М. Н. Загоскина «Знатоки, или История одного дядя» (Северный наблюдатель, 1817, № 2), в котором пародировались литературные взгляды Грибоедова. До этого в научной литературе «Студент» трактовался как отклик Грибоедова на рецензию Загоскина на «Молодых супругов» (Северный наблюдатель, 1817, № 15). Выявление подлинных обстоятельств полемики между двумя начинающими писателями не сводится лишь к уточнению отдельных подробностей периферийной литературной борьбы 1810-х годов — оно позволяет охарактеризовать ранее неизвестную нам систему эстетических взглядов Грибоедова этих лет.

Д. А. Смирнов в «Рассказах об А. С. Грибоедове, записанных со слов его друзей» передает беседу с И. И. Сосницким, близко знакомым с драматургом в этот период. «Сосницкий, — писал Смирнов, — успел мне только подтвердить свои прежние слова о том, как Загоскин задел Грибоедова. Это подтверждение было мне тем особенно важно, что как ни внимательно просматривал я „Северный наблюдатель“ — не мог найти того, о чем два раза говорил мне Сосницкий. . . Надо хоть после, а добаться непременно, потому что это хороший факт в материалах для биографии Грибоедова. . .»²³

Нет никаких сомнений, что Смирнов имел в виду оставшийся для него неизвестным фельетон, а не рецензию Загоскина. Обнаружить последнюю, в которой назывались имя Грибоедова и его произведение, не составляло особого труда: «Северный наблюдатель» выходил всего один год и количество номеров журнала было невелико. Фельетон же нуждался в расшифровке.

²¹ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980, с. 140—141.

²² См.: Мецераков В. П. А. С. Грибоедов: Литературное окружение и восприятие (XIX—начало XX в.). Л., 1983, с. 41—51.

²³ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980, с. 256.

Но полемика Загоскина с Грибоедовым на этом не кончилась. После распространения Грибоедовым в публике своей ядовитой «фацеции» Загоскин пожелал отплатить ему той же монетой. 12 ноября 1817 года состоялась премьера загоскинской новой комедии «Вечеринка ученых». Сюжет пьесы не отличался особой замысловатостью: пьеса высмеивала модные тогда в петербургском свете литературные вечера. Героиня комедии вдова Радугина на старости лет решает заняться самообразованием и особенно изящной словесностью, заводит знакомство с писателями-дилетантами и журналистами, устраивает у себя литературные чтения. Все эти сцены на живую нитку связаны любовной интригой.

Одновременно с этим Загоскин хотел высмеять в пьесе Грибоедова. Он доверил пасквильные намеки на своего литературного противника сразу нескольким персонажам, причем они так «затеряны» в репликах действующих лиц, что лишь немногие театралы и литераторы могли бы догадаться, о ком идет речь.

Так, Радугина, заочно рекомендуя князя Вечеславина, характеризует его: «Он человек знатный, важной фамилии; а уж учен. . . учен. . . Подлинно уж надобно удивляться! . . чего он не знает! . . По-немецки, по-гречески, кажется, и полатыни; а о французском и говорить нечего. . . и всеми этими языками он говорит лучше, чем по-русски. . . А науки-то что ль? Литературу, словесность, поэзию, стихотворство. . . Психологию, хронологию, географию, землеописание. . . Эстетику, статистику. . .»²⁴ В сущности, насколько это позволяли рамки комедии, Загоскин изложил здесь «тезисы» своего фельетона.

Выпады против Грибоедова доверены и журналисту Шмелеву. Судя по его разговору с Вечеславиным, Загоскину стало известно о пьесе, сочиненной Грибоедовым и Катениным. И не только сам факт существования комедии, но и ее содержание, в частности то, что в «Студенте» высмеивалась малограмотность Загоскина. В «Вечеринке ученых» этот упрек преподносится как злонамеренная придира. Вечеславин и Шмелев обсуждают сочинения некоего Честонова, которые они собираются преподнести публике как бездарные:

Ш м е л е в. . . .Чтоб доказать это, надобно было сделать выписку, найти дурное.

К н я з ь. И вы без сомнения нашли.

Ш м е л е в. И да и нет; в первом томе, на одном месте, вместо предлога поставлен союз.

К н я з ь. Хорошо: вы намекаете, что Честонов худо учился синтаксису.

Ш м е л е в. Точно так. В третьем томе я заметил лишнюю запятую и. . . и двоеточие не на своем месте. . .

²⁴ Загоскин М. Н. Собр. соч. СПб.; М., 1901, т. 11, с. 215—216.

К н я з ь. Прекрасно! Прекрасно! вы можете сказать, что автор не знает правописания.

Ш м е л е в. Конечно, и хотя очень заметно, что это типографские ошибки. . .

К н я з ь. Какая вам до того нужда! Разве вы обязаны отгадывать, кто ошибся, наборщик или сочинитель?»²⁵

Однако месье Загоскина не состоялась. Грибоедов спектакля не видел. Вечером 12 ноября ему было не до театра, он сидел у постели умирающего В. В. Шереметева, секундантом противника которого несколько дней назад он был. Едва ли он видел эту пьесу вообще, хотя «Вечерняяк ученых» и впоследствии иногда ставилась на петербургской и московской сценах и, по словам знатока театра Н. В. Сушкова, относилась к числу пьес, которые «нравились в свое время публике».²⁶

Прошли годы, прежние разногласия забылись. В 1826 году Грибоедов был с Загоскиным на «ты» и даже обращался к нему с небольшой просьбой.²⁷ А фельетон Загоскина, послуживший в 1817 году яблоком раздора, теперь вошел в историю литературы как документ, который зафиксировал литературные воззрения драматурга в молодости.

4

После того, как принадлежность Грибоедова очерка «Загородная поездка» доказана свидетельством очевидцев,²⁸ все же остается нерешенным вопрос: что побудило автора «Горя от ума», только что освобожденного из-под ареста, поспешить опубликовать произведение, в котором предметом повествования избрана всего-навсего увеселительная прогулка? Напомним, что напечатана «Загородная поездка» была в «Северной пчеле» (1826, № 76, 26 июня).

Все уже знали, что следствие подходит к концу, все ждали этого момента со страхом и надеждой. В данной ситуации представляется по меньшей мере странным появление такого «легкомысленного» произведения, приличествующего иным, не столь мрачным временам.

Но вчитаемся в «Загородную поездку» внимательно — поймем, что появление очерка в печати являлось для Грибоедова насущной необходимостью. Он спешил объясниться с друзьями, заточенными в казематы, с теми, кто разделял, если не участь их, то убеждения; торопился, пока еще имелась хоть малейшая возможность, высказать свое отношение к узникам и их делу, а им самим рас-

крыть глаза на главную причину, определившую успех восстания.

Очерк начинается с того, что автор изъявляет желание удалиться куда-нибудь подальше от «душного однообразия наших площадей и улиц», от «центра отменно мелкой, ничтожной деятельности, кипящего муравейника» (III, 115). Путники отъезжают от Петербурга на шесть верст, и «душе легче, просторнее». Облегчение, правда, временное, ибо уже чуть ниже говорится, что «под скудной тенью их (елей, — В. М.) редких ветвей, в их тощей зелени, в их *бездушных* иглах нет отрады» (там же; курсив здесь и далее мой, — В. М.).

Начало очерка — всего лишь интродукция, необходимая, чтобы подготовить к усвоению главной задушевной мысли автора. Вот вдали синее полоса леса, «. . . и вид неизмеримости сообщает душе гордые помышления». Следующая фраза уже прямо обращена к «проницательному читателю», к друзьям, у которых Грибоедов был оторван навсегда, по которым он скорбел. Скорбел, но все же не мог не высказать им горькую правду, какой она ему представлялась. «В сообществе равных нам, выспих нас, так точно *мы, ни ими, ни собой недовольные, возносимся иногда парением ума над целым человечеством, и как величественна эта зыбь вековых истин и заблуждений, которая отогасяду простирается далеко за горизонт нашего зрения!*» (III, 116).

Это не что иное, как оценка деятельности декабристов, оценка их «звездного часа». Их «парение ума», по Грибоедову, имеет глобальные масштабы, поднимает их «сообщество» над целым человечеством. Пусть их действия относятся к разряду «заблуждений», пусть они и «зыбки», но тем не менее «величественны!» Величественны настолько, что лишь потомкам дано оценить их, для современников это пока еще задача непосильная, так как размеры содеянного уходят «далеко за горизонт нашего зрения».

«Один из умнейших людей России», как называл его Пушкин, не мог, разумеется, ограничиться лишь оценочным моментом случившегося. Грибоедов размышляет и о том, что обрело на провал грандиозный замысел «преобразования России». Постановка новой проблемы в очерке обуславливает резкий переход от «целого человечества» к «простоте деревенского храма», который возбуждает «другого рода мысли и чувства» (III, 116). Тема получает последовательное и пространное развитие, причем в начале дается, так сказать, «антитезис», т. е. констатируется разлад между желаемым и действительностью, а затем следует рассуждение о том, как все *могло бы быть*. «Наше зрелище ограничивалось тем живописным озером, мимо которого сюда ехали: далее все было подернуто сизыми парами; и вот одно ожидание рушилось, как идея поэта часто тускнеет при неудачном исполнении. В замену изящной

²⁵ Там же, с. 228—229.

²⁶ Раут, 1854, кн. 3, с. 290.

²⁷ Подробнее об этом см.: Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1954, вып. 35, с. 223—230.

²⁸ См.: Мещеряков В. П. Указ. соч., с. 163—166.

отдаленности мы любовались тем, что было ближе» (там же). Близким же здесь оказывается народ.

Проблема народа и взаимоотношений его с дворянством для Грибоедова в эти дни была центральным пунктом его горьких дум. По рассказу Булгарина, именно о народе и об изолированности от него образованного меньшинства Грибоедов мучительно размышлял после своего освобождения. «Жизнь народа, как жизнь человека, есть деятельность умственная и физическая, — говорил Грибоедов. — Словесность — мысль народа об изящном. Греки, римляне, евреи не погибли оттого, что оставили по себе словесность, а мы... мы не пишем, а только *переписываем!* Какой результат наших литературных трудов по истечении года, столетия? Что мы сделали, и что могли бы сделать!». ²⁹ Совпадение общего смысла подлинных слов Грибоедова с разговором, записанным Булгариним, очевидно.

Тот же Булгарин сохранил и еще одну подробность их бесед. «Когда в 1826 году незабвенный Александр Сергеевич Грибоедов (автор «Горя от ума») жил со мною на даче, он привез однажды из города „Дух законов“, соч. Монтескье в русском переводе. Я удивился... „Если ты хочешь прочесть эту книгу, то мне кажется, что лучше было бы, если б ты прочел ее в подлиннике“, — сказал я. „Я читал ее несколько раз в подлиннике“, — отвечал Грибоедов, — но мне весьма любопытно знать, в каком виде представлено содержание этой книги русскому читателю, не знающему французского языка, и как русский человек будет понимать это сочинение». ³⁰

На этом сообщении стоит остановиться. Русский перевод книги III. Монтескье «О духе законов» был осуществлен в 1809—1814 годах, причем и перевод и подлинник принадлежали к числу настольных книг декабристов. Интерес декабристов и Грибоедова к сочинению Монтескье глубоко закономерен, поскольку в нем доказывалось преимущество древних республик над монархиями совсем недавно минувшего XVIII столетия. Французскому философу наиболее «практичной» казалась английская конституционная монархия, тогда как республиканский строй в реальных условиях нового времени представлялся недостижимым идеалом. Так думали и многие декабристы.

Не приходится сомневаться, что, обратившись к Монтескье, Грибоедов размышлял о событиях, совершающихся на его глазах. При этом он не мог не вспомнить и о карамзинской трактовке смысла истории. Ведь в 1823 году Грибоедов проявлял живой интерес к «Истории»

Карамзина. Читал он ее и летом 1825 года, а в июне 1824 Грибоедов дважды посещал русского историографа и долго беседовал с ним. Через несколько дней после визита к Карамзину Грибоедов писал П. А. Вяземскому: «...Стыдно было бы уехать из России, не видевши человека, который ей наиболее чести приносит своими трудами; я посвятил ему целый день в Царском Селе и на днях еще раз поеду на поклон...» ³¹

Но при всем уважении к прославленному писателю Грибоедов, как и декабристы, расходился с ним в главном. По Карамзину, полное и неограниченное самодержавие — «палладиум России», хотя он и стремился изобразить историю отечества так, чтобы она стала уроком самодержцам, научила бы их государственной мудрости. Отрицая этот постулат, Грибоедов не мог не оценить и то, что Карамзин впервые обратился к национальному прошлому как предостережению современному национальному бытию.

Таким образом, мысль Грибоедова все время обращена к одной теме: что можно было бы сделать и что сделано. Эта тема составляет и идейный стержень «Загородной поездки». Наблюдая «смелые черты и вольные движения» крестьянских мальчигов, рассказчик «невольно» сравнивает их со «слушателями-наблюдателями», к которым причисляет и себя. «Им казалось дико все, что слышали, что видели: их сердцам эти звуки незнакомы, эти наряды для них странны». Симптоматично, что Грибоедов хотя и говорит о своей принадлежности к «поврежденному классу полувосточных», но тут же и отделяет себя от них («им казалось... и, сердцам... для них...»). Противопоставление легко объяснимо. Грибоедова в поездке сопровождали Булгарин и Греч, далекие от русского народа.

Нижеследующий текст на первый взгляд также кажется странно противоречивым: «Каким черным волшебством сделались мы чужие между своими! Финны и тунгусы скорее приемлются в наше братство, становятся выше нас, делаютя образцами, а народ единокровный, наш народ разрознен с нами и навеки!» (III, 117). Если к тому же учесть, что в конце очерка те же финны характеризуются как обладатели «мертвых взглядов, сонных лиц», а тунгусов Пушкин и позднее, не обинуясь, называет «дикими», то возникает недоумение: как мог Грибоедов говорить, что тунгусы и финны «становятся выше нас, делаютя образцами»?

Разумеется, речь идет не о конкретных тунгусах и финнах (великодержавный шовинизм был решительно чужд Грибоедову), а об иностранцах вообще, которые тогда составляли основную массу государственных деятелей в России. Тунгусы и финны здесь всего лишь условный знак

²⁹ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929, с. 30.

³⁰ Северная пчела, 1848, № 226.

³¹ Грибоедов А. С. Сочинения. М.; Л., 1959, с. 547.

для наименования «чужеродного». Что же касается засилья иностранцев в верхах, оно общеизвестно. Недаром такое широкое хождение имела острота Ермолова, который хотел бы сделаться «немцем». Вспомним, что один из параграфов «Статута» Союза спасения обязывал членов общества бороться за отстранение иностранцев от влияния в государстве.

Как ни горьки размышления Грибоедова, он, как совсем недавно это делали декабристы, черпает оптимизм в историческом прошлом русского народа, который, казалось ему, прежде был монолитен.

Вслед за общей мыслью об отторженности дворян от народа Грибоедов рисует сценку с народным театром, лаконично давая понять, что упоминается произведение с героической тематикой, народная драма «Лодка», которая заканчивается разгромом помещичьей усадьбы. Естественно, что сказать прямо об этом было невозможно, но драматург все-таки достаточно прозрачно намекает, что некогда народная вольница способна была потрясать царские престолы. «Былые времена! как живо воскрешает вас в моей памяти эта народная игра, когда удальцы, «по словам Шардена, в роскошном Фирузабате, угрожали блестящему двору шаха Аббаса», а затем «возвращались домой, где ожидали их любовь и дружба; их встречали с шумною радостью и славили в песнях» (III, 117).

Ссылаясь на Шардена, написавшего десятитомное «Путешествие в Персию» (оно было издано в Париже в 1811 году),³² Грибоедов тем самым вводит в повествование запретное в ситуации лета 1826 года имя Степана Разина. У Шардена есть упоминание о том, что разинцы в 1699 году разорили Фирузабат (Ферах-Абат). «Проницательный читатель» с помощью этой отсылки направлялся к выводу, что народ прославляет в песнях только того, кого считает своим.

В настоящее время, подводит Грибоедов итоги, между народом и дворянством лежит глубокая пропасть. Да и народ не тот, что был когда-то. Не зря в начале очерка упомянуты белолицые красавицы и «торопливость их услужников», которые хотя и не относятся к числу «поселян», однако же живут среди них и даже недалеко от церкви (иными словами, даже святыни и те находятся в забвении). Вот почему «из нашей поездки ничего не вышло, кроме благотворного утомления для здоровья».

Грибоедов не скрывает, что им владеют смятение и тоска, что настоящее и

будущее окрашены для него в мрачные тона. «Дым от выжженных и курившихся корней носился по дороге». Но это совсем не сладкий «дым отечества!» «Солнце в этом мраке походило на ночное светило. Возвратились опять в Парголово; оттуда в город. *Прежнюю дорогой, прежние уныние.* К тому же суровость климата! При спуске с одного пригорка мы разом погрузились в *погребной, влажный воздух*; сырость проникала нас до костей. *И чем ближе к Петербургу, тем хуже:* по сторонам *предательская трава*; если своротить туда, типистые хлибы, вместо суши» (III, 117—118).

Грибоедов, мучительно переживавший крах восстания, который, по справедливому определению М. В. Нечкиной, для него был «не только горем личной дружбы, но исторической катастрофой»,³³ как писатель и гражданин не мог не выразить своих дум и чувств. И это ему вполне удалось. В «Загородной поездке» все сказано между строк, но сделано это столь искусно, что цензура беспрепятственно пропустила очерк в печать, да и Булгарин, по всей вероятности, счел его вполне невинным.

А Грибоедов не только изъяснил причину неуспеха восстания и излил душу друзьям, но и мимолетно намекнул, что более радикальная программа Южного общества, с представителями которого он встречался летом 1825 года, казалась ему практичнее и ближе, чем намерения Северного. С этой целью очерк и был снабжен подзаголовком «Отрывок из письма южного жителя». Если бы Грибоедов не придавал подзаголовку какого-то специального смысла, он бы вообще не понадобился. Кроме того, как уже отмечалось в научной литературе, эпитет «южный» не приложим к автору «Горя от ума». Его следовало бы определять как «кавказского» или «восточного» жителя, так как под югом в начале XIX века подразумевали Новороссийскую губернию и Крым.³⁴

Номер «Северной пчелы», в котором появилась «Загородная поездка», вышел в свет, когда до казни пятерых и отправки остальных декабристов на каторгу оставалось две с половиной недели. В обстановке смятения и первозности никто, видимо, не обратил внимания на анонимную статью с невинным заголовком. При беглом взгляде на газетную страницу «Загородную поездку» можно было принять за один из многочисленных фельетонов Булгарина, которыми он наводнял «Северную пчелу». Это тем более вероятно, что ровно год назад Булгарин уже напечатал в своей газете очерк «Поездка в Парголово. 21 июня».

Проделав тот же самый маршрут и наблюдая народное гулянье, Булгарин

³² Труд Ж. Шардена (1643—1713), прожившего много лет в Персии, на протяжении первой половины XIX столетия являлся наиболее полным и достоверным европейским источником сведений об этой стране и хорошо был известен читателям (см.: P. Larousse. Grand dictionnaire universel du XIX siècle, t. 3, p. 979).

³³ Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы, с. 596.

³⁴ См.: А. С. Грибоедов: Творчество; Биография; Традиции. Л., 1977, с. 202.

увидел однако совсем иную картину. В его очерке говорилось: «На вершине Парнаса я застал множество дам и мужчин, приехавших из Петербурга, и в том числе несколько иностранцев, которые сожалели, что искусство вовсе отказалось помогать природе в Парголове. Громкие песни раздавались на Парнасе; пели и плясали не музы, а русские крестьянские девушки. Деревенские мальчики забавляли городских весельчаков своими уловками и проказами. По данному знаку человек двадцать мальчиков бросались с горы вниз головой и кубарем катились во всю прыть там, где мы едва могли сходить тихим шагом. . .»³⁵

Безобидную традиционную тему правописательного очерка, выражавшего у Булгарина «вкусы и интересы воинствующего мешанства», Грибоедов «переводит в план философско-проблемный»,³⁶ а сохранив камуфлирующую привычную форму, надежно защищает свое произведение от цензуры.

Грибоедов, может быть, был первым среди тех, кто, пережив 14 декабря, понял, что революцию без народа не сделать. Иное дело, принимал ли он такую революцию, в которой народным массам отводилась решающая роль. Здесь нельзя не согласиться с В. Н. Орловым, который подчеркивал, что Грибоедов, «ощутив слабость дворянских революционеров и обдумывая вопрос о решающей роли народа в истории. . . тем не менее, подобно Пушкину, оставался в кругу идей просвещенного дворянства», не разделяя мысли о необходимости и неизбежности массовой народной революции.³⁷ Такая идея будет усвоена передовой русской общественностью значительно позже.

У Грибоедова, выступившего с «Загородной поездкой» в газете, было очень мало шансов на то, что его услышат. До узников Петропавловской крепости журналы и газеты не доходили. Прочсть и понять подтекст грибоедовского очерка смогли всего два-три человека и прежде всего А. А. Жандр, с которым Грибоедов встречался в это время.

Так и осталось страстное обращение Грибоедова не прочитанным теми, кому оно предназначалось в первую очередь, а впоследствии «Загородная поездка» стала рассматриваться лишь как размышления автора «Горя от ума» о проблемах национальности и народности.

5

Исследователям творчества Грибоедова до сих пор не ясно, где подписывались третий и четвертый акты «Горя от ума».

³⁵ Северная пчела, 1825, № 77.

³⁶ Костелянец Б. О. Русский очерк. — В кн.: Русские очерки, М., 1956, т. 1, с. XXI.

³⁷ Орлов В. Н. Грибоедов. М., 1952, с. 141.

В воспоминаниях Д. Д. Оболенского об этом было сказано: «. . . Грибоедов посещал Енифанский уезд, где в с. Екатериенском жил его приятель Степан Никитич Бегичев, у которого и сохранилась подлинная рукопись „Горя от ума“. В Екатериенском сочинил Грибоедов несколько сцен бессмертной комедии. Между прочим, сцену Платона Михайловича с женой».³⁸ Но это не согласуется с письмом самого Бегичева, который в 1838 году сообщил А. А. Жандру: «„Горе от ума“ в Грузии написал только 2 действия (начал в Персии), а остальные действия в Ефремовской моей деревне, селе Дмитровском, в саду, в ветхой беседке, которую я сохраняю».³⁹

На свидетельство Бегичева опирался и Н. К. Пиксанов, указывавший в 1913 году в примечаниях к так называемому «музейному автографу» комедии: «Летом 1823 г. Грибоедов жил в Тульском имении Бегичева, Дмитриевском, и здесь написал третий и четвертый акты» (II, 220). Но уже в третьем томе Полного собрания сочинений Грибоедова (1917) ученый отметил, что Бегичев с 1823 года жил в Екатериенском (III, 306). Эту же версию он повторил в 1969 году. «Третье и четвертое действия, — теперь заявлял он, — были написаны летом 1823 г. в Тульском имении Бегичева, Екатериенском».⁴⁰

Первое утверждение Пиксанова было оспорено еще в 1925 году. А. Миловидов сообщал, что Грибоедов писал третий и четвертый акты комедии в Екатериенском. Имени это, по его словам, было куплено Бегичевыми у Льва Васильевича Давыдова (брата Д. В. Давыдова). Исследователь подчеркивал: «Все мои сведения о поэте идут из не подлежащих сомнению источников: от лиц, близко стоявших к Грибоедову и семье Бегичевых, в которой строго и аккуратно хранились у нем все предания далекого прошлого».⁴¹ Но в 1960 году в тульской газете «Коммунар» появилась заметка Н. Милонова «Где писалось „Горе от ума“», подвергавшая сомнению версию о селе Екатериенском и доказывающая, что третье и четвертое действия комедии создавались в Дмитровском.⁴²

Вот почему автор комментариев ко второму изданию книги Пиксанова «Творческая история „Горя от ума“» А. Л. Гришунин вынужден был заметить: «. . . вопрос о том, в которой из двух

³⁸ Русский архив, 1898, т. 11, с. 417.

³⁹ Цит. по: Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М., 1971, с. 97.

⁴⁰ Пиксанов Н. К. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». — В кн.: Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1969, с. 225.

⁴¹ Миловидов А. А. С. Грибоедов в селе Екатериенском, Тульской губ. — В кн.: По Тульскому краю (пособие для экскурсий). Тула, 1925, с. 536.

⁴² Коммунар, 1960, 18 дек.

деревень дописывалось „Горе от ума“, не вполне прояснен в грибоевской литературе». ⁴³ Действительно, в новейших разысканиях по Грибоедову отмечается, что в 1823 году Грибоедов гостил у Бегичева в Дмитровском. ⁴⁴

Обнаруженный нами документ позволяет подтвердить верность этого указания. В духовном завещании А. И. Бегичевой (жены С. Н. Бегичева), составленном 4 февраля 1826 года, сказано: «... дошедшее мне по купчей вместе с полковником Дмитрием Никитичем Бегичевым от тайного советника и кавалера Петра Львовича Давыдова сего 1826 года генваря 25 дня состоящее Тульской губернии Епифанского уезда в селе Екатериненском, Ивановское тож. . .» ⁴⁵

Грибоедов знал о намерении друга приобрести новое имение, поскольку писал Бегичеву ровно за три недели до того, как покупка состоялась: «Послушай: моя тысяча лежит дома еще за прошлый год; выручи ее, брат, в уплату 2300, или подождешь? Ты ведь замыслишь о расширении своих владений, так монета нужна» (III, 166).

Путаница в определении места написания третьего и четвертого актов «Горя от ума» породила и еще одно недоразумение. 9 декабря 1826 года Грибоедов писал С. Н. Бегичеву из Тифлиса с оказией (посылать письмо по почте он, только что освобожденный из-под ареста, не

решился: это было опасно). Но и отправляя письмо с доверенным лицом, драматург пользовался полунамеками, называя Катенина «Андромахой», а Ермолова только по инициалам («А. П.»). В письме между прочим содержались и такие слова: «Когда-нибудь и, может быть, скоро свидимся. . . Ты удивисься, когда узнаешь, как мелки люди. Вспомни наш разговор в Екатериненском. Теперь выкинь себе все это из головы. Читай Плутарха и будь доволен тем, что было в древности. Ныне эти характеры более не повторяются» (III, 196).

Комментируя это место, М. В. Нечкина пишет: «В „Екатериненском“, то есть в тульском имении Бегичева, Грибоедов до этого письма был лишь в 1823 г. Следовательно, в это время и происходил какой-то важный и на годы запомнившийся разговор о великих и мелких людях. . . Вывод из разговора в Екатерининском в 1823 г., очевидно, был оптимистическим: такие люди, какие у Плутарха изображены, найдутся и в России. Теперь, после разгрома декабристов, вывод иной, пессимистический». ⁴⁶

М. В. Нечкиной не была известна правильная дата приобретения Екатериненского. Теперь мы знаем, что Грибоедов вспомнил разговор не трехлетней давности, а самое большее пяти-четырёхмесячной. Грибоедов мог посетить Екатериненское не ранее июля — не позднее августа 1826 года, ибо до середины июня он еще был в Петербурге, а в Тифлис прибыл 3 сентября. Разговор с Бегичевым, состоявшийся в Екатериненском, конечно же, не мог быть оптимистическим. Настроения Грибоедова летом 1826 года известны нам хотя бы по «Загородной поездке».

* * *

Нерешенных проблем, связанных с биографией и творчеством С. А. Грибоедова, остается все еще немало. Мы почти ничего не знаем о его детстве, о службе в Иркутском полку и т. д. Все это требует дальнейших разысканий, объединенных усилий многих исследователей.

⁴⁶ Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы, с. 433—434.

С. И. Николаев

ОВИДИЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII ВЕКА

Овидий стал проникать в древнерусскую литературу давно, первое упоминание — довольно глухая ссылка на «Фасты» — относится к XII—XIII векам. ¹ На протяжении последующих трех

веков цитаты из его произведений обнаруживаются в переводных памятниках, например в «Шестодневе» Георгия Писиды. В XVI веке число таких цитат возрастает, и особенно примечательно то, что они встречаются в оригинальных русских произведениях: в обработке жития Михаила Клопского, сделанной

¹ См.: Берков П. Н. Овидий в русской литературе XVII—XVIII вв. — Вестник ЛГУ, 1973, № 14, с. 88—92.

В. М. Тучковым, и в посланиях Ф. Карпова.

В XVII веке Овидий становится самым известным и часто упоминающимся в русской литературе античным автором, однако ни одно его произведение до конца XVII века полностью переведено не было. Только в Петровскую эпоху появятся переводы нескольких латинских авторов. Среди них первенствовать будет опять Овидий: на рубеже XVII—XVIII веков «Метаморфозы», ставшие для русских читателей в полном смысле слова «введением в античность», были переведены с латинского, дважды с польского и дважды с немецкого языков.² Тогда же появляются и отдельные произведения на сюжеты этой громадной мифологической энциклопедии.

Но это случилось уже в Петровскую эпоху, которая сама была неслыханной метаморфозой русской культуры. Когда же мы говорим об известности Овидия (как и всякого другого античного автора) до XVIII века, то прежде всего имеем в виду его репутацию в писательском и читательском сознании. Эта репутация может быть реконструирована несколькими путями. Для второй половины XVII века это можно показать на материале учебных курсов поэтики и риторики, а также по описям библиотек той поры: в них Овидий всегда занимает почетное место, причем его авторитет уже в первой четверти XVII века закрепляется в хорошо известной русским книжникам Риторике Макария.³ Для более раннего периода единственным источником являются упоминания имени Овидия и цитаты из его сочинений.

Упоминание имени всегда имеет характер ссылки на авторитет, это формула выражения писательского самосознания. При этом «Овидий», равно как и «Омир», суть только имена из каталога авторов, ссылки на них вовсе не говорят о непосредственном знакомстве с их произведениями, о котором для раннего периода мы можем судить только на основании цитат. Особенно ценны для историка литературы фрагменты в оригинальных русских памятниках. Часто это скрытые цитаты, и обнаружение их является легкой задачей.⁴ Отрывки в переводных памятниках говорят, конечно, лишь о пас-

сивном восприятии, тем не менее необходим и их полный учет, хотя бы до начала XVIII века.

В настоящей заметке речь пойдет о фрагментах из произведений Овидия, обнаруженных как раз в переводной литературе.

В обширной теме «Овидий в русской литературе» совершенно самостоятельное место принадлежит периоду ссылки Овидия в Томы на берегу Черного моря. К этому периоду относятся два предания, бытовавшие в славянских странах в XVI—XIX веках.

Первое из них связано со смертью Овидия в Томах. Место захоронения осталось неизвестным, хотя его искали долго, на протяжении нескольких столетий. Интересовался им и А. С. Пушкин, сам находившийся в южной ссылке.⁵

На протяжении трех веков могилу поэта не раз «обнаруживали» в самых разных местах: на берегу Черного моря, на польских землях, в Киеве и т. д. В 1709 году «прах римского питыя кавалера Овидиуса» был найден даже под Воронежем. Легенда о гробнице Овидия имела широкое распространение и изучена в настоящее время достаточно полно.⁶

Второе предание отразилось в литературе менее заметно, хотя к истории поэзии имеет непосредственное отношение. Речь идет о следующих стихах из «Писем с Понта»:

Даже я — стыдно сказать! — написал
посланье по-гетски,
В наш уложив размер варвара-трудную
речь.
Можешь поздравить, стихи понравились;
дикие геты
Стали поэтом меня с этой поры
величать.⁷

Судьба этих строк в славянских литературах, прежде всего в русской, долга и интересна. Известный польский историк XVI века М. Стрыйковский в своих рассуждениях о происхождении славян от древних сарматов неоднократно ссылался, как и другие польские историки, на свидетельства Овидия, которого историографы польского Возрождения считали поляком, а все его известия о сар-

⁵ См.: *Формозов А. А.* Пушкин и легенда о гробнице Овидия. — В кн.: *Формозов А. А.* Пушкин и древности: Наблюдения археолога. М., 1979, с. 41—57, 110—112.

⁶ См.: *Формозов А. А.* Легенда о гробнице Овидия в русской литературе. — *Вестник древней истории*, 1976, № 4, с. 122—130; *Przychocki G.* Grób Owidiusza w Polsce. Warszawa, 1920; *Mikulski T.* U grobu polskiego Owidiusza. — In: *Mikulski T.* Rzeczy staropolskie. Wrocław, 1964, s. 303—323.

⁷ *Овидий Публий Назон*, Скорбные элегии; *Письма с Понта*. М., 1978, с. 156.

² Этим переводам мы собираемся посвящать следующую статью об Овидии в России. Напомним, что обычно в научной литературе упоминается только один перевод, сохранившийся в единственном списке, который был сделан с польского языка. Нам известно четыре списка этого перевода.

³ См.: *Lachmann R.* Die Makarj-Rhetorik. Wien, 1980, S. 164—165.

⁴ См.: *Freydank D.* Zu Wesen und Begriffsbestimmung des russischen Humanismus. — *Zeitschrift für Slawistik*, Bd XIII (1968), H. 1, S. 98—108.

матах и гетах относили к славянам и полякам.⁸

Это замечание Стрыйковского⁹ не ускользнуло от внимания Мелетия Смотрицкого. Раздел «О просодии стихотворной» своей знаменитой «Грамматики» (1619) он начал ссылкой на Стрыйковского: «Матфей Стрыйковский, каноник самонтийский, дей славенских хронограф достоверный, в четвертой своей хронологии кнзисе пишет Овидиа, славнаго онаго латинскаго поету в сарматских народ заточении бывша и языку их совершенне навывкша, славенским диалектом за чистое его красное и любоприемное стихи или вирши писавша. Заеже возможну стихотворну художеству в славенском языке и аз быти судив, по силе во кратце правила его по мне тожде искуснее творити хотящим божию помощю предаю». ¹⁰

Несмотря на то что свою теорию славянского стихосложения Мелетий Смотрицкий освятил авторитетом первого «славянского» поэта, она, как известно, не получила распространения в русской поэзии. И в московском переиздании «Грамматики» 1721 года к этому разделу было добавлено следующее разъяснение: «Сия зде о художестве лингвистичесем вкратце предложихася не толико ради употребления, елико ведения, ибо аще у древних еллин и латин в величнем почтении бяше (по свидетельству многих историков), обаче ныне за трудность многими едва не оставлена на лучший плод иных художеств, нужнейших время златое жития своего определившим». ¹¹ Далее все же следует рекомендация читать и «удовольствоватися до сытости» чтением «греческих Омира и Испода, латинских Овидия, Виргилия и прочих».

Более строгой критике подвергли Мелетия Смотрицкого реформаторы русского стиха. М. В. Ломоносов в «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) раскритиковал рассуждения Смотрицкого о долготе гласных, писал, что «его, как из первого параграфа его просодии видно, обманула Матфей Стрыйковский сарматская хронология или он, может быть, на сих Овидиевых стихах утверждался: de Ponto, lib. IV, eleg. 13», и привел уже цитированное нами место.¹²

В 1755 году В. К. Тредиаковский в своей известной статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» высказал предположение о том, что Смотрицкий «так... был влюблен в греческий древний и латинский способ стихосложения, что составил свой, для наших стихов, совсем греческий, и потому ж латинский. Впрочем, удостоверят, что сделал он сие, подражая Овидию, римскому стихотворцу, который, по объявлению летописца Матфея Стрыйковского в 4 книге, навывк, в ссылке своей у сарматских народов, славенскому языку и писал стихи сим языком, да еще и охотно, как говорят; а писал он не иначе, как токмо по римскому составу стихов». ¹³

Во всех приведенных суждениях почти ничего не говорится о главном: о самом отождествлении гетского или сарматского языка, на котором якобы писал Овидий, со славянским. Стрыйковский, а за ним Смотрицкий говорят о славянском или русском языке. Эта точка зрения в XVII веке была общепринятой и не требующей пояснений, так как восточные славяне считались потомками сарматских племен. Сам Смотрицкий писал о «сарматских новорастных музах», «Ликуй, Россия, сарматское племя!» — восклицал Симеон Полоцкий (1667). ¹⁴ Но в целом идеалы сарматизма лишь в незначительной степени отразились в русской литературе, да и то в сочинениях выходцев из Белоруссии и Украины.

Вот еще одна реминисценция XVII века из Овидия, на этот раз псевдоэпиграф. Лазарь Баранович послал в октябре 1668 года Симеону Полоцкому письмо с извещением о военных действиях на Украине. Отзываясь о казаках, он пишет: «Казацкая война показала свойственное ей непостоянство. Еще Овидий писал об них (казаках): „Где только гордый турок поставит свои великолепные ставки, там черкасы обыкновенно поднимают страшную бурю. Бывает, впрочем, и мир иногда у них, но на него никогда нельзя полагаться. Если где сегодня мир, там на утро, смотри, кровавое оружие. Живя между неприятелями, постоянно нахожусь в опасности“». ¹⁵ Эту цитату Лазарь

⁸ См.: Ulewicz T. Sarmacja: Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w. Kraków, 1950, s. 117, 187—188.

⁹ См.: Strykowski M. Kronika polska, litewska, zmódzka i wszyskiej Rusi. Warszawa, 1846, t. 1, s. 105.

¹⁰ Смотрицкий Мелетий. Грамматика славенския правилое синтагма. Евье, 1619 (переиздание: Киев, 1979, с. 474).

¹¹ Цит. по: Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1862, т. 2, с. 501. Ср.: Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы. СПб., 1900, т. 1, ч. 1, с. 21, 25—35.

¹² Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1952, т. 7, с. 10.

¹³ Тредиаковский В. К. Избр. произв. М.; Л., 1963, с. 432.

¹⁴ Симеон Полоцкий. Орел Российский. / Сообщил Н. А. Смирнов. СПб. 1915, с. 23.

¹⁵ Письма преосв. Лазаря Барановича, с примечаниями. 2-е изд. Чернигов, 1865, с. 50. Письмо опубликовано в переводе, польский оригинал не приведен. Последняя фраза находит соответствие в «Письмах с Понта» (1, 2). Что касается всего отрывка, то соответствия ни в «Письмах с Понта», ни в «Скорбных элегиях» мы не нашли. Лазарь Баранович, несомненно, цитирует здесь «Хронику Европейской Сарматии» А. Гваньини, где этот отрывок (четверостишие) приведен

Баранович заимствовал, конечно, из польской историографии.

М. В. Ломоносов считал славян потомками сарматских племен,¹⁶ а об Овидии писал, что он «старинным славенским, или болгарским, или сарматским языком стихи на латинскую статью писал».¹⁷ Пожалуй, только В. К. Тредиаковский заметил: «Но гетический и сарматский тогдашний язык был ли нынешний славенский?»¹⁸ Несмотря на это сомнение (или вопреки ему) в 1785 году Евгений Булгарис пишет обстоятельное сочинение «о том, что древние сарматы говорили языком славенским».¹⁹ Хотя в его «Письме» Овидий и не упоминают, он легко мог прийти на мысль читателю. Во всяком случае, уже на следующий год после публикации «Письма» Евгения Булгариса (в 1805 году) И. Т. Александровский, впоследствии преподаватель Кременецкого лицея, в «Рассуждении о постепенном возвышении российской словесности» патетически писал: «Во времена Августа, когда гордый Рим, упоенный чувствованием своего величия, ограничивал всемирное просвещение своими стенами, когда в надменности своей почитал он всех других народов грубыми варварами — язык славянский стоял уже на видной степени образования и своею плодотворностью показывал, что он давно уже пережил дни варварства. Тонкий и разборчивый вкус Овидия не мог не чувствовать красоты его. Находясь в заточении в стране Сарматской, познал он силу его и выразительность, и любимец Муз мог ли не принести им новой жертвы? В тихой меланхолии изливал он пред ними внутренние свои чувствования и жилище своей горести оглашал славянскими стихами. Так пишет Стриковский в четвертой книге своей Хронологии, и если сие справедливо, то вероятно, что в сии времена, или, по крайней мере, вскоре после эпохи нашего летосчисления имели славяне и собственных бардов, подобных бардам древних цельтов».²⁰

на латинском и на польском языках, но без последней фразы из письма Барановича (см.: *Gwagnin* А. *Kronika Sarmacji Eugorejskiej*. Kraków, 1611, kS. VIII, s. 26). Однако у Гваньини указания на Овидия нет и сказано просто «поэт». Возможно, что Лазарь Баранович приписал это четверостишие Овидию (добавив один стих) «по аналогии», так как на соседних страницах книги Гваньини (с. 25, 28 и др.) помещены дву- и четверостишия Овидия с указанием его авторства.

¹⁶ См.: Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., 1952, т. 6, с. 177.

¹⁷ Там же, 1952, т. 7, с. 10.

¹⁸ Тредиаковский В. К. Указ. соч., с. 432.

¹⁹ См.: Вестник Европы, 1805, ч. 24, № 9, с. 3—23.

²⁰ Лицей, 1806, ч. 2, кн. 1, с. 14—15.

Таким образом, на протяжении двух столетий в России бытовала легенда о «славянских стихах» Овидия, тесно связанная по происхождению с легендой о гробнице «римского пииты кавалера Овидиуса». Особо примечательных вариаций в этом предании нет. Самым значительным в нем является то, что Мелетий Смотрицкий использует авторитет Овидия для обоснования самой возможности стихотворства на славянском языке, а для И. Т. Александровского такой проблемы, конечно, не существует, потому Овидий у него открывает историю русской словесности. Примечательно, что Ломоносов, критиковавший Смотрицкого, был убежден, что Овидий писал славянские стихи согласно правилам, изложенным в «Письме о правилах российского стихотворства».

Источник легенды указывался всеми приводившими ее авторами. Это «Хроника» М. Стрыйковского — важнейший источник XVI века по истории Восточной Европы. Но, ссылаясь на Стрыйковского, все цитировали Смотрицкого, а между тем обращение к самой «Хронике» и ее русским переводам XVII века позволяет найти новые материалы для темы «Овидий в русской литературе», причем не легендарные, а вполне конкретные вещи.

М. Стрыйковский, живописуя быт древних сарматов, несколько раз цитирует Овидия, в сочинениях которого, действительно, содержится богатый материал по истории древней Скифии.²¹ Поскольку Стрыйковский приводит, по понятным причинам, только те отрывки, в которых речь идет о сарматах и гетах, то неискушенный русский читатель XVII века мог смотреть на Овидия только как на бытописателя предков славян. Это соображение можно подтвердить и рукописным материалом.

«Хроника» Стрыйковского в XVII веке была хорошо знакома русским читателям. Ее не только читали в оригинале, но и охотно переводили: в 1668—1688 годах она четыре раза была переведена (не всегда в полном объеме) на русский язык.²² Интересующие нас отрывки из Овидия вовсе не единственное поэтическое вкрапление в «Хронике». Стихотворные описания баталий и посвящения насчитывают в общей сложности не одну тысячу строк. На таком фоне отношение переводчиков к Овидию можно

²¹ См.: Латышев В. В. Известия древних писателей о Скифии и Кавказе. — Вестник древней истории, 1949, № 1, с. 222—246.

²² См.: Рогов А. И. 1) Древнерусские переводы «Хроники» Стрыйковского. — В кн.: Археографический ежегодник за 1962 год. М., 1963, с. 206—214; 2) Русско-польские культурные связи в эпоху Возрождения: Стрыйковский и его «Хроника». М., 1966, с. 259—306.

представить наглядно. Очень показателен перевод, датированный 1673—1679 годами. Описания сражений переданы чаще всего прозой, зато все фрагменты из Овидия переведены стихами и каждая строка отмечена графически точкой. Отрывки из Овидия, приводимые Стрыйковским, использовал другой историкограф XVI века, А. Гваньини, в «Истории европейской Сарматии»,²³ которая в XVII веке трижды была переведена на русский язык (один раз с латинского и дважды с польского языков).²⁴ Таким образом, мы можем сопоставить несколько стихотворных переводов одного восьмистишия из «Писем с Понта». Приводим соответствующие польские и русские тексты.

W pośrodku nieprzyjaciół mieszkam
niebezpieczny,
Jakby mi był z ojczyzną pokój
odjęt wieczny;
Którzy jadem jaszczurczym mażą
strzały swoje,
By do śmierci przydali przyczyn
tyle dwoje.
Tu rycerz zbrojny mury dręczy obleżone,
Właśnie jak owce w chlewie wilk
straszy zamkniętych.
Dachy się od strzał jeżą ze wszęch
stron natkniętych,
Ledwo mocna strzyma gwałt kłótki
bram zamkniętych.²⁵

Посреди неприятель живу аз увечный,
Аки ми с отечеством отъят есть мир
вечный;
Иже ядам язщерчим мажут стрелы свои,
Дабы к смерти придали вин великих
двое.
Зде воин оруженный стены все осадил,
Буто овец в хлевине волк страшный
оградил.
Кровли от стрел ежатся с сторон
наперенных

²³ Первое издание на латинском языке вышло в 1578 году, а в 1611 году — польский перевод. Труд А. Гваньини находится в сложных отношениях с некоторыми произведениями Стрыйковского, последний просто считал Гваньини плагиатором (см.: Рогов А. И. Русско-польские культурные связи в эпоху Возрождения, с. 24—25).

²⁴ См.: Соболевский А. И. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII вв. СПб., 1903, с. 76—78; Waugh D. C. Notes on Seventeenth-Century Translations from the Polish «Kronika» of Alexander Guagnini. — In: Keenan E.-L. The Kurbskii—Groznyi Apokrypha. Cambridge (Mass.), 1971, p. 149—151.

²⁵ Strzykowski M. Kronika polska. . . , t. 1, s. 104. Орфография упрощенная. Латинский текст не приводится, так как все переводы сделаны с польского языка. См. современный русский перевод в кн.: Овидий Публий Назон. Указ. соч., с. 88.

И одва здержит крепость 'ворот
затворенных.²⁶
В середине неприятелей живу небезпечный,
Як бы ми был со отчеством покой
отнят вечный;
Которые ядом ящюрчим мажут стрелы
свое.
Абы до смерти придали причин толко
двое.
Ту воин збройный стены други obleжены,
Власно яко овцы в хлеве волк страши
замкнены.
Покровы суть от стрел жмут, от всех
стран на(т)кненых,
Едва силна удержит тяжесть колотка
врат замкненых.²⁷

Среди сопостат пребываю небезстрашно,
Яко отечества лишихся невозвращно,
Нрав их зминым ядом стрелы помазати,
Дабы к смерти возмогли две причины
дати.
Зде воин обстоит и каменные стены
И яко волк страшит овцы в хлеве
замкнены,
Кровы их стрелами отвсюду отячены,
Едва крепость их стерпят врата
заключены.²⁸

Польский текст у Гваньини несколько отличается от Стрыйковского. Приводим соответствующие отрывки польской и русской версий «Истории европейской Сарматии».

W pośrodku nieprzyjaciół i między
poganą
Mieszkam, jakbym z ojczyzny wiecznie
był wygnany;
Którzy przyczyny śmierci sowiце
zmyślają,
A strzały swe jaszczurczym jadem
napuszczają.
Tu żołnierz konnolotny wojska
przepatruje,
Jako wilk głodny krążąc kędy owce
szuje.
Łuk w ręku raz napięty z niezłomną
ciężką
Puszczą z siebie po raz hart
z trucizną żywą;
Ściany zewsząd srogimi strzałami okryte.
Oreża ledwie znoszą kotarhy rozbite.²⁹

Среде супостат, среде и страхов витаю,
Якобы отчиною мир отнят мне чаю;
Иже смерти язвою вину обретают,

²⁶ Перевод Хроники Стрыйковского 1673—1679 годов (ГПБ, Ф. IV. 131, л. 129).

²⁷ Перевод Хроники Стрыйковского 1688 года (БАН, Арх. С., № 136, л. 130).

²⁸ Лызлов А. Скифская история (1682). — ГПБ, собр. Погодина, № 1494, л. 348. об. В публикации Н. И. Новикова (Лызлов А. Скифская история. М., 1787, ч. 2, с. 12) следующие разночтения: ст. 4 — возмогли к смерти; ст. 7 — отвсюду стрелами; ст. 8 — егда.

²⁹ Gwagnin A. Kronika Sarmacji Europejskiej, kś. VIII, s. 9.

Вся стрелы ехидным ядом напаяют.
Вооружен зде воин вой окружает,
Яко³⁰ волк в кущах своих овца
назирает.
Отвсюду суть стрелами дома уязвлены
И врата от них тяжко стают
отворенны.³¹

Посреде неприятеля и меж поганы
Живу,³² бутто из отчины вовеки
выгнаны,
Которые всегда смерть в двою розмышляют,
А стрелы свои ящериц ядью напушают.
Тут воин полки устовляя,
Как волк голодной за овцами гоняя.
Стены отовсель стрелами покрыты,
А ружья насилу носят каторги
розбиты.
Никаторой народ как готы злея быть
не возможно,
В стрелах их яд имеет смертное ложе.³³

Сличение всех версий достаточно показательно и очень хорошо характеризует уровень культуры стихотворного перевода последней трети XVII века. Из трех переводов Хроники Стрыйковского первый и третий выполнены 13-сложником, во втором — колебания от 13-ти до 16 слогов. В этом переводе все рифмы заимствованы из оригинала, тогда как в первом только одна, а Лызлов не заимствовал ни одной. Наиболее филологически точным является первый отрывок: в нем соблюден размер и порядок слов в каждом стихе оригинала, между тем рифмы, за одним исключением, не заимствованы, а для них подобраны точные соответствия, полонизмов нет. Второй отрывок очень точно копирует оригинал, отсюда полонизмы и неравносложность стиха, рифмующиеся слова практически транслитерированы. Перевод Лызлова по технике схож с первым отрывком, но в нем отчетливо видна тенденция к стиховой корреляции, а не к точному соблюдению порядка слов оригинала.

В переводах из Гвашини наблюдается та же картина, хотя здесь нет такой точности, как в более ранних. В первом отрывке 13-сложник с отклонением в 4-м стихе (12 слогов) и свободная перестановка слов в пределах одного стиха; во втором — большая текстуральная зависимость от оригинала сказалась сразу на стихе (неравнорасположенный — 11—16 слогов) и на рифмах, половина которых заимствована из польского текста.

Все переводчики буквально следовали оригиналу, тем не менее одинаковых текстов мы не встретили, хотя близость языкового строя играет в этих переводах существенную роль. Следует подчеркнуть, что стихотворные вкрапления занимают скромное место в обширных хрониках,

поэтому переводы стихотворных цитат в прозаическом тексте отражают не теорию поэтического перевода, а общие принципы передачи иноязычного текста.

Отрывки в «Скифской истории» А. Лызлова оказались наиболее плодотворными в исторической перспективе, и в дальнейшем практика стихотворного перевода развивала как раз те принципы соответствий, которые воплотил он. Для конца XVII века его переводы могут быть названы адекватными, если эта позднейшая категория приложима к столь отдаленной эпохе. Приводим еще два отрывка из «Писем с Понта», на этот раз только из «Скифской истории» (1682) А. Лызлова.

И что творят сарматы, страшные и злые,
Такожде таврицкие народы иные.
Егда в зиме замерзнут дунайския воды,
Скачут прямо чрез реку на конех
в заводы
Тех людей большая часть ни тебе бояться,
Кр>асный Риме! ниже сил авсонских
страпатся;
Серца им умножают луки скорострельны,
И клячи в нужном часе терпеливо
зельны.
Труд всякий, жажду и глад подъяти
умеют,
Всяко дело воинско добре разумеют.³⁴

Савроматы и бетты, и гетты злые,
И прочии оные народы иные,
Вбегши на жарких конех в дунайския
воды,
Плавают ту и инде без всякия шкоды;
Носят смертныя разы со железом острым,
Пустошащи со всех своих смыслом
непростым;
Народ весь от их злаго страха отбегает,
А псом ненасыщенным корысть
оставляет;
Где емлет поганец все, что в дому остана,
Стада скот многих, ничтоже о них
трудяся;
Часть пленников связанных пред собою
гонит
В плен (яко позрев на се, око слезы
ронит!),
Посеченных, старых и младенцев невинных
Свежая кровь течет по потоках
долинных.
Домы от поган позжены дымом курятся,
А ти, зло множащи, никого бояться.
Там бедный житель в своих отеческих
местех,
Слышащи о тех страшливых поганских
вестех,
И во время смирения войны боится,
И в час оракия оружия держится.
Во странах тех аще и не видят поганых,
Близко себе во оружия убранных,
Обаче страхи от лютости прибывают
Бедным орачем, яко вне себе бы-
вают.³⁵

³⁰ Исправлено, в рукописи *веки*.

³¹ ГПБ, F.IV.130, л. 15.

³² Исправлено, в рукописи *живут*.

³³ ГПБ, F.IV.180, л. 25.

³⁴ БАН, 32.4.27, л. 120, об.

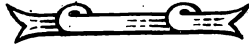
³⁵ Там же, л. 120, об.—121. Ср.: *Овидий Публий Назон*. Указ. соч., с. 46—47.

Публикуемые отрывки являются первыми стихотворными переложениями произведений Овидия на русский язык. То, что они сделаны с польского языка, вполне естественно: польская литература в XVII веке была литературой-посредницей. В XVIII веке большая часть переводов Овидия будет сделана с французского языка. Более того, путь от этих первых опытов до стихотворного перевода всех без исключения сочинений Овидия с латыни был очень долгим и завершился лишь несколько лет назад изданием как раз тех произведений, в которых опальный поэт описал свою жизнь в изгнании.

Описанный нами эпизод в русской овидиане занимает, конечно, скромное место. В «Скифской истории» А. Лызлова современному читателю, может быть,

трудно почувствовать то, что заставило Пушкина написать при чтении «Скорбных элегий»: «Сколько яркости в описании чуждого климата и чуждой земли! Сколько живости в подробностях! И какая грусть о Риме! Какие трогательные жалобы!»³⁶ У читателей XVII, и особенно XVIII века, достаточно искушенных в античных авторах, не хватало смелости проверить Стрыйковского самим Овидием и разрушить его нехитрые построения. Им приятно было сознать, что древнейшим бытописателем предков славян был «римский пиита кавалер Овидиус», который «жилаще своей горести оглашал славянскими стихами».

³⁶ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.], 1949, т. 12, с. 84.



ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Л. В. Полякова

ПУТИ РАЗВИТИЯ ТЕОРИИ ЖАНРА В РАБОТАХ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Полувековой юбилей Союза советских писателей и его Первого съезда — одно из тех событий, в связи с которыми обычно подводятся итоги, намечаются перспективы. Как известно, по проблемам генологии — науки, изучающей роды и жанры художественной литературы, — на съезде специальной дискуссии не было. Однако тогда были сформулированы, теоретически оформлены основные направления движения советской литературы, ярче всего выразившиеся в новом художественном методе. Перемены, происшедшие или происходящие в литературных жанрах на современном этапе, родовые трансформации, подмеченные наукой, свидетельствуют об изменениях во всей литературе, а не только в какой-то отдельной ее области.

Такой широкий, учитывающий целый комплекс литературоведческих проблем подход к теории жанров и родов свойствен И. Кузьмичеву — автору последней по времени выхода из печати монографии о типологии жанров.¹ В ней освещены пути развития современной науки о жанрах у нас и за рубежом, предпринята попытка дать ответы на дискуссионные вопросы теории. Есть в работе И. Кузьмичева и та увлеченность и заинтересованность поставленными проблемами, которые продиктованы не только профессиональными интересами автора, но и чувством причастности к складывающейся на наших глазах судьбе отечественной литературы, личной ответственности за нее. В деятельности теоретика, более других литературоведов имеющего дело с абстракциями и обобщениями, это немаловажно. Внимательное отношение к истокам искусства, к его традициям и непреходящим ценностям, стремление не допустить в теоретических построениях формул, способных обернуться по отношению к литературе и ее завоеваниям разрушительными, — это хороший стимул для плодотворного научного поиска. И многое ученому удалось.

Книга И. Кузьмичева обращена преимущественно к проблемным и недостаточно обоснованным в науке положе-

ниям, что дает повод, где-то идя за И. Кузьмичевым, где-то не соглашаясь с ним, привлекая иные теоретические работы, продолжить обсуждение и еще раз вернуться к наиболее актуальным вопросам жанровой теории, имеющим непосредственный выход в современную литературу, в искусство наших дней, активно обновляющееся и столь же активно порождающее научные гипотезы. Среди них есть более и менее убедительные, оригинальные и такпе, в связи с которыми говорят, что новое — это хорошо забытое старое.

* * *

В 1948 году Г. Н. Поспелов, и ныне один из активно и плодотворно работающих в области генологии, не без доли преувеличения, по все же своевременно констатировал: «Проблема жанра до сих пор не только не решена, но даже еще и не поставлена достаточно правильно и отчетливо».² Сегодня теория жанров привлекает пристальное внимание советских и зарубежных ученых, критиков, историков и теоретиков литературы в крупных научных центрах и на периферии. Только за последние пять—шесть лет опубликованы работы, один перечень которых занял бы несколько журнальных страниц.³

² *Поспелов Г. Н.* К вопросу о поэтических жанрах. — Докл. и сообщения филол. фак-та МГУ, 1948, вып. 5, с. 58.

³ Назову лишь некоторые работы: *Колмина Р. В.* Современная советская литература. М., 1978; *Балтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979; *Кожин В.* Стихи и поэзия. М., 1980; *Жанр: Эволюция и специфика.* Кишинев, 1980; *Кусов В. В.* Характер средневекового мифосозерцания и система жанров древнерусской литературы XI—первой половины XIII в. — Вестник МГУ. Сер. IX. Филология, 1981, № 1; Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе: Сб. науч. тр. Вып. VI. М., 1981; *Жанр и композиция литературного произведения.* Вып. VI. Калининград, 1983; Проблемы литературных жанров. Томск, 1983 и др. Активно изучаются отдельные жанры. См.: *Эсалке А. М.* Своеобразие романа как жанра. М., 1978; *Федь Н. М.* Искусство комедии. М., 1978; *Хализев В.*

¹ *Кузьмичев И.* Литературные перекрестки: Типология жанров, их историческая судьба. Горький, 1983. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

Столь активный интерес к жанрам обусловлен прежде всего устремленностью научной мысли к познанию историко-литературного процесса во взаимодействии всех его компонентов. В жанрах и их разновидностях материализуется и концентрируется художественная практика в ее историческом движении, их изучение способствует исследованию литературных произведений в единстве их содержания и формы, осмысленно не только того, что изображено, но и как изображено.

В своей книге И. Кузьмичев говорит о достижениях науки, называет труды А. С. Бушмина, Б. И. Бурсова, А. Н. Соколова, В. А. Ковалева, А. В. Чигерина, Л. Ф. Ершова, П. С. Выходцева, В. В. Кожина, Г. Д. Гачева, В. Д. Сквозникова, Г. Н. Поспелова, М. М. Бахтина, А. И. Овчаренко, А. М. Абрамова и многих других современных исследователей и вместе с тем справедливо отмечает: «... нельзя не подчеркнуть, что состоянием изучения проблемы жанров никак нельзя удовлетвориться... в решении кардинальных вопросов жанровой теории наши литературоведы продвинулись недалеко» (с. 82, 83; курсив мой, — Л. П.). Исследователь среди причин называет «теоретической разноречивостью» и «некорректностью» в подходе к исходным положениям науки о жанрах.

Конечно, наука о жанрах сколь ответственна, столь и сложна. В ней перекрещиваются многие, если не все, литературоведческие проблемы, вопросы формы и содержания, метода и композиции, стиля и языка произведений. Это не ради яркого словца И. Кузьмичевым сказано: «... у современной литературы путь к прогрессу лежит через жанр» (с. 4).

На протяжении столетий жанры и роды привлекают к себе пристальное внимание крупнейших эстетиков. И тем не менее XX век стал временем рождения многих концепций, которых классическая наука не могла предугадать, в частности концепций «нигилистических». Именно наше столетие, время бурных перемен в искусстве — не только усложнения предшествующих направлений, но и зарождения новых, резко антагонистических (модернизма и социалистического реализма), — спровоцировало требование критиков отвергнуть всякое разделение на жанры как «случайную и запоздалую систематизацию, не имеющую ни практического, ни теоретического инте-

реса, затрудняющую и искажающую понимание литературы» (Б. Кроче). «Парадоксальность современной критики (которая, правда, хочет считать себя не критикой, а наукой) состоит в том, — пишет Мешэнник, — что она вновь берется за поэтику жанров в тот момент, когда литература от нее избавилась. Такая критика применима лишь к традиции, сформированной теорией жанров и жанрами; гораздо менее она применима к современности» (с. 50).

В современном советском литературоведении, если говорить о работах последних лет, стабилизируется внимание ученых к жанрам как к постоянно функционирующему органу живого литературного организма, активно аккумулирующего энергию творческого поиска художника. И это обнадеживающая тенденция, свидетельствующая, с одной стороны, об открытости, незавершенности движения и исторической судьбы жанров как органичной части литературного процесса, с другой — о намечающемся повороте жанровой теории к художественной практике современности. Даже те критики, кто двадцать лет тому назад ожидал «недалекую эстетическую революцию»,⁴ теперь формулируют ценнейшие теоретические заповеди. «Так же, как и язык, как и речь, жанры создаются народом веками, — пишет, например, В. Турбин, — сообща создаются... жанры наследуются... передают идеологический опыт от поколения к поколению... полюби человека — полюбишь и жанры, пойми жанры — человека поймешь».⁵

К таким выводам наша наука идет трудными путями, преодолевая увлеченность ярко сформулированными теориями русской формальной школы. В свое время теоретик ОПОЯЗа писал: «Не плавномерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение... каждое новое явление сменяло старое... говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принципа которой — борьба и смена». Расширение влияния какого-нибудь жанрового принципа, распространение его на возможно большие области поэтики Ю. Тынянов называл «империализмом» конструктивного принципа.⁶

Если Ю. Тынянову казалось, что «исчезло ощущение жанра... рассказ... повесть... больше не ощущается как жанр»,⁷ то в еще более категоричной форме в защиту идеи наступления гибели

Драма как явление искусства. М., 1978; Ивашина Е. С. О специфике жанра «путешествия» в русской литературе первой трети XIX века. — Вестник МГУ. Сер. IX. Филология, 1979, № 3; Субботин А. С. Маяковский и жанровые процессы в советской поэзии. — В кн.: Становление социалистического реализма в советской поэзии. М., 1981; Кижанс В. П. Современная советская поэма. Рига, 1982 и др.

⁴ Турбин В. Товарищ время и товарищ искусство. М., 1961, с. 10.

⁵ Турбин В. Пушкин; Гоголь; Лермонтов: Об изучении литературных жанров. М., 1978, с. 8, 9, 34.

⁶ Тынянов Ю. Н. Поэтика; История литературы; Кино. М., 1977, с. 256, 258, 267.

⁷ Там же, с. 150.

этой эстетической категории выступили тогда соратники писателя по ОПОЯЗу: «Отмирают традиционные конструктивные элементы повествовательных жанров — герой, пейзаж, любовь и т. д. Устарели жанры — самое трудное и вместе с тем самое плодотворное для искусства положение».⁸ О «разрушении русского романа»⁹ говорил в своем докладе «На Запад!» и теоретик «Серапионовых братьев» Л. Луцк.

Как видим, жанрам пели отходную как раз в тот момент, когда русская литература, в том числе проза, набирала новые силы. Пора интенсивного жанрового обновления показала разрушением жанров. Во внимание принимались только внешние, лежавшие на поверхности и зафиксированные в структуре произведений процессы, происходившие в советской литературе.

В том же русле находятся и некоторые утверждения авторов академической «Теории литературы» (1964), в частности о том, что в современной литературе (уже с учетом почти полувекового опыта развития советской литературы) наблюдается «атрофия» жанров, жанры теряют границы, расплываются, новых жанров не возникает. И хотя сегодня эта позиция вызывает самое активное сопротивление жанрологов,¹⁰ еще недавно она имела поддержку со стороны некоторых ученых. «Принцип открытого размывания междужанровых границ лежит в самой основе структурного своеобразия жанровой системы реализма», — писал Ю. В. Степник.¹¹

Таким образом, как бы вступая в запоздалую полемику с авторами работ десятилетней и более давности, И. Кузьмичев оказывается на стрекже жанровой теории в ее новейшем оформлении. Он солидарен с Л. В. Чернец, полагающей, что теория «атрофии» или «романизации» (М. М. Бахтин) жанров современной литературы «логически ведет к признанию неактуальности проблемы жанров в новой литературе».¹² «Между тем, — пишет горьковский исследователь, — жанры были и продолжают оставаться живой реальностью живого литературного процесса, хотя в искусстве XIX—XX веков они и изменились во многих отношениях» (с. 52).

⁸ Эйхенбаум Б. В поисках жанра. — Русский современник, 1923, № 3, с. 230.

⁹ Беседа, 1922, № 3.

¹⁰ Кроме книги И. Кузьмичева здесь можно назвать интересную работу Л. В. Чернец «Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики)» (М., 1982).

¹¹ Степник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе. — В кн.: Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. Л., 1974, с. 198.

¹² Чернец Л. О функциях литературного жанра. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1979, т. 38, № 6.

Зададим, однако, себе вопрос: что породило «нигилистический» (сохраним определение И. Кузьмичева) подход к жанрам современной литературы со стороны таких крупных теоретиков, какими являются, например, авторы «Теории литературы»? Только ли их «беззаботность», «некорректность», «разнобой» теоретических оценок и выводов? Не только. Есть вполне объективные причины.

Все исследователи искусства XX ст. — констатируют крупные сдвиги, происходящие в жанровых системах. Тут полное единодушие. Подмечен процесс более интенсивного, чем прежде, обновления и усложнения литературы, взаимодействия национальных традиций, художественных методов, стилей, типов речи (прозы и поэзии) и т. п. И этот процесс не может не сказываться на принципах взаимодействия, взаимодействия жанров, а отсюда — на самой жанровой структуре. Одним показалось, что происходит «атрофия», ослабление «мускулатуры» жанров, другим — «размывание» жанровых границ, третьи выдвинули понятие «диффузии» жанров.¹³ Сложность проблемы жанров породила разнобой в терминологии, ее спорность. И дело, конечно, не только в явном процессе.

Столкнувшись с таким процессом художественного обновления, наука о жанрах оказалась не готовой ответить на многие вопросы, поставленные литературной жизнью, что говорит об отсутствии оперативности, мобильности, подвижности науки, и о несовершенстве теории, ее инструментария. Вместо конкретных решений исследователи фактически предлагают отказ от попыток изучения жанров, ибо они размываются, исчезают. Снимается сама проблема, как якобы несуществующая.¹⁴

Вопросы жанровой определенности, исторической судьбы отдельных жанров и их систем могут быть решены только в одном случае — когда на место констатации сложности проблемы встанет действительная попытка изучить систему жанров современной литературы.

Прав И. Кузьмичев, когда энергично защищает идею сохранения определен-

¹³ Кубилюс Витаутас. Предисловие. — В кн.: Кинкас В. П. Указ. соч., с. 4. В. Кубилюс считает, что «самые интересные творческие достижения осуществляются на стыке жанров».

¹⁴ Столь кардинальные «меры» в отношении усложнившихся к концу XX столетия проблем в современной науке стали довольно распространенными. Аналогичным образом некоторые критики «расправляются» ныне с «положительным героем» современной литературы, предлагают «отказаться от терминологической инерции, именуя его положительным героем» (Михайлов Ал. Будущее нашей литературы. — Лит. Россия, 1981, 20 ноября, с. 5).

ности жанровых границ произведений. Он одобрительно цитирует остроумное замечание В. Турбина: «Но литература не может „избавиться“ от жанров, так же как человек не может избавиться от необходимости общаться с другими или убежать от своего собственного лица» (с. 50). Прав автор «Литературных перекрестков» и когда считает жанровые теории Гегеля и Белинского самыми совершенными, пока никем не поколебленными. Бесспорно и замечание по поводу удач великого русского критика в развитии им открытий Гегеля на основе именно *нашей* литературы, литературы своего времени.

Однако высказываясь за необходимость решительного поворота генологической науки к современной литературе («Читатель найдет на страницах второго тома „Теории литературы“ немало интересного и поучительного, — пишет И. Кузьмичев. — Вместе с тем нельзя не посоветовать, что, увлекшись временами давно минувшими. . . авторы оказались, мягко говоря, недостаточно внимательны к современности. Они сияли без особых на то оснований проблему жанра. . .» (с. 49)), горьковский ученый не преодолел барьеров прошлого в своем «опыте классификации» жанров.¹⁵ Что касается современности, то И. Кузьмичев лишь выдвинул и сформулировал, намеренно оставив вопрос открытым, приглашая к его обсуждению, как он называет, «основной жанровый закон нашего времени» — «синтез родовых и дифференциация внутривидовых, или жанровых, форм» (с. 4). Однако сформулированный тезис не подкреплен фактами литературной жизни. И, как мне представляется, тоже не бесспорен.

Синтез родов — эпоса, лирики и драмы — отмечал в русской литературе еще Белинский. А если учесть интерес советской литературы к коренным образом изменившимся в условиях советского государства взаимоотношениям общего и личного, государства и личности, личности и народа, учесть также роль в структуре произведений социалистического реализма художественного действия, связанного с активным героем-преобразователем, то синтез родовых начал действительно надо рассматривать как одну из ярких закономерностей новейшей литературы. Но синтез этот вовсе не упичтожает границ и не отменяет критериев эпического, лирического, драматического.

¹⁵ Этот раздел монографии И. Кузьмичева по-своему интересен. Исследователей привлечет постановка вопросов об истоках художественного творчества, о генезисе искусства слова. В современных условиях всеобщего внимания к мифотворчеству необычайно ценны наблюдения ученого над мифом в философском, эстетическом и литературоведческом аспектах.

Хотя, надо признать, в каждом конкретном случае определение этих границ — дело чрезвычайно непростое.

Что же касается дифференциации жанров при родовом синтезе, то вряд ли И. Кузьмичев здесь точен. Дифференциация как процесс, сопровождающий движение, противоположен синтезу. Но разве эти процессы, происходящие в литературных родах и в их разновидностях, видах, жанрах, противоположны и разве могут быть таковыми? Если происходят перемены в целом (в родах), то они не могут не затронуть его часть (жанры), и наоборот. Разве Белинский, отмечая «смешанность», взаимопроникновение различных родов, не говорил о взаимопроникновении, например, в поэмах Байрона и Пушкина этих родовых форм и в то же время о сохранении главных родовых и жанровых черт произведений?¹⁶

В художественной литературе понятия синтеза и дифференциации не абсолютны, а весьма и весьма относительны: синтез не означает растворения, такого слияния, когда исчезает специфика и грань синтезирующихся частей, а дифференциация не возводит непроходимых границ между явлениями. Ведь и Кузьмичев не имеет в виду процессы стирания, исчезновения в советской литературе родов, когда говорит о явлении родового синтеза как литературной закономерности. Как раз наоборот, он считает действующей и ныне классическую систему деления поэзии на три рода. Можно согласиться и с дифференциацией жанров в современной литературе, но при условии, если дифференциацию рассматривать как стремление и способность отдельных жанров сохранить свою специфику при постоянном и интенсивном их взаимодействии, обновлении черт, обусловленном движением жанра в истории.

Но и тут нас подстерегает еще один проблематичный вопрос: как, за счет чего, вследствие каких изменений осуществляется движение, развитие, обогащение жанра? В прошлом эта проблема не однажды привлекала к себе внимание жанрологов. Ф. Брюнетгер в конце прошлого столетия спрашивал: «Где. . . следует искать модификацию вида, что за силы влияют на его изменение?» Он искал ответа в эволюционной теории Дарвина, считал, что «дифференциация видов в истории литературы происходит так же, как и в природе, т. е. прогрессивно, переходом единичного во множественное, простого в сложное, гомогенного в гетерогенное, в силу дивергенции характеров. . .» «При помощи этого метода он стремится воссоздать чисто гипотетически родословное дерево отдельных жанров, развивает идею „искон-

¹⁶ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 42—43.

ной формы», пражанра» (с. 73, 74), — пишет И. Кузьмичев. С тех пор прошло много времени. Идея пражанра осталась не воплощенной в конкретную научную теорию. Вопрос о «силе», влияющей на изменение жанра, остался не проясненным.

Для советской науки подход к жанру как к явлению конкретно-историческому является общепринятым.¹⁷ Эта позиция все активнее завоевывает сочувствующих и в зарубежной науке. Американская исследовательница М. Л. Прэтт в своей работе о жанре рассказа специально говорит о необходимости рассматривать жанр в его связи с социальной жизнью, ибо «именно здесь решается вопрос о процветании или отмирании жанра и, соответственно, о его продуктивности».¹⁸ Автор введения и редактор коллективного сборника статей «Формы литературы» западногерманский ученый О. Кверрих считает жанр исторически обусловленной категорией, представляющей собой «социально-культурные установления литературной жизни».¹⁹

Однако если считать обоснованной идею исторической детерминированности литературных жанров, а с другой стороны, столь же убедительными утверждения о том, что «жанровая структура есть „отвердевшее“ содержание»,²⁰ что жанр — это «определенная устойчивая система организации»²¹ содержания того или иного типа воссоздания жизни, «отражение известной законченности этапа познания, формула добытой эстетической истины»,²² то закономерно возникает вопрос: как происходит движение жанра в истории и его развитие, каково основное внутреннее диалектическое противоречие жанра, позволяющее ему исторически меняться вместе с меняющейся жизнью?

Думается, диалектическое движение жанра связано с преодолением в структуре произведения противоречий разного порядка, прежде всего содержания и формы, жанра и метода. Может оказаться

так, что этого преодоления не произойдет: тогда не последует и *движения*, развития жанра. Особенно это характерно для того уровня изменений жанра, на котором происходит сталкивание художественного метода писателя, его художественной *индивидуальности*, и тяготения произведения к «определенному образцу», к «одному центру», к определенной жанровой структуре. Роль индивидуально-художественного фактора в судьбе жанра тогда оказывается чрезвычайно активной.

В плане этих рассуждений становится понятным заострение И. Кузьмичевым внимания на вопросе: существует ли «индивидуальная жанровая форма»? Исследователь полемизирует с точкой зрения Я. Эльсберга, в частности с положением о том, что «закономерности развития родов и жанров как содержательной формы могут быть теоретически осмыслены лишь в том случае, если иметь в виду, с одной стороны, действительно общие тенденции этого исторического процесса, а с другой — наиболее *индивидуально-своеобразные* его проявления».²³ «Встает вопрос, — пишет И. Кузьмичев, — правомерна ли, вообще говоря, идея так называемых индивидуальных жанров? Существуют ли они в природе? Не подменяется ли в данном случае проблема жанра проблемой стиля? Ведь если предположить, что идея об индивидуальных жанрах теоретически состоятельна, то будет состоятельно и утверждение, согласно которому в искусстве окажется столько же индивидуальных форм, сколько существует произведений. А это непременно приведет к отождествлению „индивидуального жанра“ с отдельным произведением, что само по себе равноценно ликвидации жанра... Конкретное художественное произведение, скажем „Война и мир“, есть и должно быть индивидуально-неповторимым. Но в данном случае мы имеем дело с проблемой стиля, а не жанра, так как жанр выжидается на *общности* содержательных структурных признаков не одного, а ряда художественных произведений. С этой точки зрения „индивидуальная жанровая форма“ есть не что иное, как несостоятельное понятие» (с. 34).

Прав И. Кузьмичев, когда задает вопрос: «Правомерна ли, вообще говоря, идея так называемых индивидуальных жанров? Существуют ли они в природе? Не подменяется ли в данном случае проблема жанра проблемой стиля?» Но, на мой взгляд, не менее прав и Я. Эльсберг в своем высказывании об общих закономерностях литературного развития, выступающих «через своеобразные и свободно сложившиеся творческие индивидуальности писателей, их стили и вырабатывавшиеся в них жанровые формы».²⁴

¹⁷ Утверждение Г. Н. Поспелова, что «жанры — явление не исторически конкретное, а типологическое», видимо, результат переконструирования в постановке проблемы. См.: *Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы*. М., 1972, с. 155.

¹⁸ *Pratt M. L. The short story: the long and the short of it*. Poetics, Amsterdam, 1981, vol. 10, № 2/3, p. 175—194.

¹⁹ *Formen der Literatur: In Einzeldarstellungen* / Hrsg. von O. Knörrich. Stuttgart: Kroner, 1981, VIII, S. 5.

²⁰ Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении; Роды и жанры литературы. М., 1964, с. 172.

²¹ Там же, с. 210.

²² *Стенник Ю. В.* Указ. соч., с. 189.

²³ Теория литературы, с. 7.

²⁴ Там же, с. 9.

Не об «индивидуальных жанрах» идет речь, а об индивидуальных формах выражения жанровой сущности, об индивидуальном насыщении жанровой содержания, т. е. о конкретном, внутри жанра, проявлении диалектического единства общего и индивидуального, особенного и всеобщего, того закона, о котором И. Кузьмичев на страницах книги вспоминает не однажды.

«История вся складывается именно из действий личностей, представляющих из себя несомненно деятелей», из действий, обусловленных «социальной обстановкой»²⁵ — это ленинское положение, думаю, имеет прямое отношение к осмыслению истории литературы в ее жанровом выражении. Наша наука о жанрах занята преимущественно выявлением общих процессов, происходящих в истории становления, формирования того или иного жанра или жанровой группы. Изучение же генезиса и эволюции жанров с учетом конкретного влияния на них и в целом на структуру жанровой системы в тот или иной литературный период художественной индивидуальности, определение ведущей роли в этом процессе конкретного художника, жанровой самобытности его произведений — это дело будущего жанровой теории, хотя и сегодня есть работы, заслуживающие внимания именно в плане анализа индивидуального выражения природы жанра. Как правило, подобные исследования принадлежат не «чистым» теоретикам, а ученым, не только рассматривающим литературные явления в теоретическом аспекте, но и освещающим историко-литературные вопросы, проблемы мировоззрения и художественного метода писателя, его фундаментальный вклад в национальное искусство. В таких исследованиях жанр рассматривается как внутрилитературная, а не надлитературная или оторванная от содержательности критериев категория, каким он выглядит в наших порой слишком «затеоретизированных» обобщениях.

В 1978 году в издательстве Воронежского университета вышла коллективная монография о поэтике сказа. Это, пожалуй, первый столь фундаментальный опыт одновременного обращения к истории, теории, типологии этого жанра, к специфике его в творчестве разных писателей, представителей разных литературных эпох. Авторам удалось раскрыть богатство содержания традиционного вида искусства слова, наметить основные пункты в изучении его исторической поэтики. В монографии можно встретить самые разные определения сказа: как «вида стилизации», «формы повествования», «типа повествования», «структурно-типологического образования», «речевое-стиля», так и «родовой категории

повествования от первого лица (Ichform)», «одной из форм общения читателя с автором» и, наконец, как собственно «жанра».²⁶ Можно в этих определениях найти нечеткость разграничения жанра и стиля, жанра и композиции, типа повествования и речи и т. д. Можно упрекнуть исследователей и в неточностях (например, утверждается, что в 30—40-е годы XX века интерес к сказу в литературе падает).²⁷ Эти шероховатости, думаю, неизбежны в работе тех, кто идет почти непроторенным путем и стремится охватить явление по возможности полнее и всестороннее.

Интересна постановка авторами вопроса о сказе как характерной черте именно русской литературы, о традициях фольклорного сказа в ней, о роли этого вида литературы в процессе ее демократизации, в реализации стремления писателей к максимальному раскрытию именно *народного* характера. Монография подкупает попыткой рассмотреть теорию жанра в контексте литературной истории, но, к сожалению, принцип *историзма* в оценках некоторых литературных явлений не выдержан.

Работа воронежских ученых построена в историко-хронологическом плане, сказ рассматривается от Пушкина до Зощенко. Наиболее ярко, с тонким анализом, с глубокими обобщениями главных достижений и открытий художников написаны главы о Гоголе и Лескове (автор Е. Г. Муценко). Анализируя «художественную концепцию народного характера» в русской литературе XIX века, Е. Г. Муценко пишет о роли сказа в процессе соединения правдивости изображения с гуманистическим пафосом: «Благодаря этому трезвая мысль (поднимающаяся до сатирической беспощадности в понимании народной жизни) и горячее чувство (рождающее восхищение перед народным словом и духом) „работали“ рядом» (с. 65). Исследовательница не раз подчеркивает мысль о близости Гоголя и Лескова к народу, о той близости, которая передана через «сказителя». Сказ активен в структуре произведений Гоголя и Лескова и не менее активен в утверждении «одной из привитых обществу литературой 30—40-х гг. идей: изменить социальные условия, используя потенциальные возможности народного характера, нравственную, очищающую силу народной души» (с. 92). «Правда, идея эта существовала в сказе Гоголя

²⁶ Муценко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978, с. 4, 62, 73, 33, 35, 272, 19. Далее ссылки на это издание даются в тексте. Кстати, для исследователей сказа небезынтересны размышления на страницах книги И. Кузьмичева об отличиях сказа и устного рассказа (с. 131—132).

²⁷ Именно в эти годы к сказу обращаются Бажов, Житков, Пришвин.

²⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 159, 430.

как художественная гипотеза, — отмечает Е. Г. Мущенко. — В сказе Лескова она превращается в своеобразную „теорию“, лишается вероятности, пройдя целую систему проверок и доказательств» (с. 92).

Такие обобщения, выход из сказа в народный характер, исчезают из главы пятой, посвященной прозе начала XX столетия (автор В. П. Скобелев). Хотя одобрительно цитируется высказывание В. А. Келдыша о том, что сказовую речь в литературе этого периода, «больше всего простонародную, мастерски воспроизводят Бунин, Шмелев, Сергеев-Ценский, Пришвин, Тренев, Подъячев и др.» (с. 122), сам автор главы сосредоточил внимание преимущественно на прозе Андрея Белого, Е. Замятина и А. Ремизова. Не однажды на страницах книги говорится о гоголевских традициях в литературе этого периода, но в главе пятой «традиция» ограничивается «персонафицированным повествованием» (с. 161) или другой чертой сказового изложения. «Гоголевская традиция воссоздания коллективного мироотношения, принадлежащего демократическому большинству» (с. 165), осталась в главе не раскрытой. И не могла быть раскрытой, ибо это невозможно сделать, опираясь, например, на повесть Андрея Белого «Серебряный голубь».

Дело ведь не в том, что «народный материал» не достигал до «высокого интеллектуализма» автора (В. П. Скобелев единодушен с Г. А. Белой, сказавшей однажды, что в повести Белого «народный материал... не совпадал с высоким интеллектуализмом автора, который составлял иную плоскость по отношению к народному мироощущению» (с. 163)). Дело в том, что автор «Серебряного голубя» не поднялся до высот народного духа периода происходивших в стране революционных перемен. Им в то время владела другая идея, идея «религиозного возрождения России». На вопросы русской и мировой истории Андрей Белый искал ответы в «эпизоде из жизни сектантов», как он сам определял содержание своей книги.²⁸ Для России он открывал путь в мистику и религию, которые и рассматривал в качестве духовных высот русского народа.

Переключка повести Белого со знаменитыми «Вехами» того же периода (1909—1910 годы), с программными выступлениями Бердяева, с восторгом принявшего «Серебряного голубя», стремившегося вести нападение «по всей линии против демократии, против демократического мирозерцания... со всей решительностью и во всей полноте восстановить религиозное мирозерцание»,²⁹ —

такой объективный прицел повести Андрея Белого не дает оснований ставить ее на ведущую магистраль развития русского реалистического сказа, несмотря на имеющиеся формальные сходства с ним. «Серебряный голубь» А. Белого — яркий образец, так сказать, тотального воздействия художественной индивидуальности А. Белого, выраженной в этом произведении, на его жанр. А. Белый создал, по сути дела, антисказ. И это не «индивидуальный жанр» А. Белого, а индивидуальная, в данном случае не согласованная с историей сказа, выламывающаяся из нее эксплуатация жанра. Произошло разрушение сказа, его истинного смысла и назначения.

Как видим, теория жанров, теория «отвержденного содержания» отнюдь не нейтральна в своем отношении к общим вопросам литературоведения, в том числе и мировоззренческого характера. Не нейтральна она и к творческим индивидуальностям. «... Наше творчество должно остаться индивидуальным по формам», — говорил М. Горький о задачах советских литераторов в заключительной речи на Первом съезде писателей и тут же уточнял, что оно должно быть «социалистически лепинским по смыслу его основной, руководящей идеи».³⁰ Стремление игнорировать индивидуальные формы выражения жанра приводит, как мы видели, к серьезным отступлениям от научной истины. Методология жанровой теории незамедлительно воздействует на степень ее убедительности.

* * *

«Без классификации нет науки», — пишет И. Кузьмичев. — Разумеется, любая наука, в том числе и литературоведение, не сводится к поискам классификаторских принципов, но она непременно начинается с этого» (с. 53). Проблема жанровой классификации — одна из наименее разработанных в общей теории жанров. После Гегеля и Белинского, как справедливо замечает автор «Литературных перекрестков», она «мало пружела, хотя и была предметом постоянного внимания» (с. 69). И. Кузьмичев дает развернутую картину попыток русских, советских и зарубежных ученых в создании классификации за последние почти полтора столетия. А. Н. Веселовский и Ф. Брюнетьер, А. А. Потенция и Б. Кроче, Д. Н. Овсянко-Куликовский и Р. Мюллер-Фрейенфельс, А. И. Белецкий и И. Ганкисс, Ю. Тынянов и М. Верли, В. Днепров и Ю. Клейвер — их классификации довольно подробно освещены в книге И. Кузьмичева.

Распространенные недостатки, уязвимые места жанровой теории не предолены и в одной из последних классификаций, поспеловской. Надо сказать, сов-

²⁸ Белый А. Серебряный голубь: Повесть в семи главах. М., 1910, «Вместо предисловия».

²⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 19, с. 169, 168.

³⁰ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1953, т. 27, с. 340.

ременные теоретики не слишком часто пытаются систематизировать литературные жанры. Поэтому к классификации Г. Н. Поспелова относился с особенно пристальным вниманием.

Г. Н. Поспелов ориентирует не на богатство и многообразие жанров литературы определенного периода, а на осознание наличия в искусстве жанровых групп, жанровых типов, ибо, как помним, «жанры — явление не исторически конкретное, а типологическое».³¹ В основу своей классификационной концепции современный ученый кладет категорию «жанрового содержания», «типологический, исторически повторяющийся аспект проблематики произведений».³² Г. Н. Поспелов уточняет: «... родовые и жанровые свойства произведений — это не свойства их формы, выражающей содержание, это — типологические свойства самого их художественного содержания» (с. 14).

Классифицируя произведения только по «жанровому содержанию», по типологическим особенностям проблематики, поскольку «содержание произведений искусства — это духовное содержание, а художественная форма — это система материальных средств его выражения» (с. 14, 15), Г. Н. Поспелов помимо *мифологической*, составляющей «предысторию» искусства, выделяет еще три жанровые группы. «Национально-историческое (героическое) жанровое содержание — это такие произведения, которые «познают жизнь в аспекте становления национальных обществ». Произведения «романического» жанрового содержания «осмыслиют становление отдельных характеров в частных отношениях». Произведения «этологического» жанрового содержания раскрывают «состояние национального общества или какой-то его части». Подобно литературным родам, уточняет далее исследователь, «национально-исторические, этологические, романтические жанры — это форма развития художественной литературы» (с. 15).

По мнению Г. Н. Поспелова, типологическими свойствами обладают не только перечисленные группы жанрового содержания, но и «выражающие их формы, которые должны иметь свои терминологические обозначения» (с. 15). Сказка, легенда, повесть, рассказ, поэма, стихотворение, лирическая поэма, стихотворная пьеса и прозаическая пьеса — каждая из этих форм, а их, оказывается, следует называть «родовыми формами», может выражать, как уточняет автор, различное жанровое содержание в его трех раз-

новидностях: национально-историческое, романтическое и этологическое (правоописательное) — о них шла речь выше. Однако, говорит нам исследователь, есть

словесное искусство и другие образования, которые с полным правом можно называть «жанровыми формами». «Это такие формы, которые возникли как выражение какого-то определенного жанрового содержания»: эпопея, басня, очерк и т. д. (с. 16, 17). И еще одно авторское уточнение. «Очевидно, — пишет исследователь, — что жанровые формы всегда представляют собой так или иначе разновидности родовых форм. Так, эпопея — это монументальная по объему поэма или повесть. Баллада — это короткая лиро-эпическая поэма. Басня и очерк являются рассказами или небольшими по объему поэмами этологического содержания, отличными от рассказов и небольших поэм, которые выражают романтическое содержание и поэтому могут быть названы *новеллами*» (с. 17).

Г. Н. Поспелов, естественно, признает, что его типология жанров «идет вразрез с давними исторически сложившимися представлениями, будто все эти *формы выражения* различного жанрового содержания также являются жанрами. По традиции они осознаются нами как жанры. Мы говорим: жанр сказки, жанр песни, жанр рассказа, поэмы, повести и т. д. Это вошло в терминологический обиход и прочно закрепилося в сознании литературоведов и критиков. Но чтобы верно решить проблему жанров, необходимо отрешиться от этих представлений...» (с. 15). Таково довольно категоричное мнение видного ученого.

Мы вправе задать вопрос: если «песни и сказки, поэмы и повести, медитативные и описательные стихотворения, пьесы в стихах и прозе представляют собой исторически сложившиеся разновидности отдельных литературных родов» и «вместе с тем они являются формами выражения того или иного жанрового содержания», и «поэту называть их „жанровыми формами“ нет достаточного основания, если это родовые формы, а к жанровым формам принадлежат эпопея, басня, баллада, очерк, новелла и т. д. (с. 16, 17), то где же в этой классификации собственно жанры? Их нет. Есть лишь группы жанрового содержания, жанровых форм и родовых форм. Поэтому справедлив был урек в адрес данной концепции со стороны Н. Л. Лейдермана за намерение ученого разорвать жанровые формы и их содержание.³³ На наш взгляд, прав и И. Кузьмичев, который пишет: «Г. Н. Поспелов признает, что его жанровые определения непривычны, а мы бы сказали:

³¹ Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы, с. 155.

³² Поспелов Г. Н. Типология литературных родов и жанров. — Вестник МГУ. Сер. IX. Филология, 1978, № 4, с. 15. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

³³ Лейдерман Н. Л. Жанр и проблема художественной целостности. — В кн.: Проблемы жанра в англо-американской литературе: XIX—XX вв. Свердловск, 1976, вып. 2.

субъективны. Литературные произведения, взятые в отрыве от их жанровой формы, оказываются очень податливыми и позволяют зачислять себя по любому жанровому ведомству. В свою очередь жанровое содержание, оторванное от формы, может быть загнано в самые неожиданные формальные обличья. Так, роман может обернуться, по мнению того же Г. Н. Пospelова, и повестью, и поэмой, и сказкой, и даже... басней...» (с. 125). И если Л. В. Чернец полагает, что все претензии оппонентов к концепции Г. Н. Пospelова свидетельствуют лишь о «недостаточно внимательном изучении концепции», или «провоцирует неудачная терминология, используемая ученым вплоть до публикации 1978 года» (с. 104), то вывод напрашивается один: концепция сформулирована нечетко, есть в ней свои противоречия, падо подумать и пад терминологией, и может быть, именно пад терминологией в первую очередь.

В самом деле, вопрос о жанрово-родовой терминологии — вопрос особый. Всем памятные категоричные и размашистые призывы, звучавшие в 20-е годы, в пору интенсивного обновления художественной литературы: «Пересмотру должны быть подвергнуты все ее (истории литературы, — Л. П.) термины, и прежде всего самый термин „история литературы“» (курсив мой, — Л. П.).³⁴ Желание «пересмотреть» все термины диктовалось ощущением небывалых в истории литературы процессов. Коснулось это и жанров. «Давать статическое определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр *смецается*; перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции...»³⁵ — писал Ю. Тынянов.

Вопрос о терминологии — один из наиболее дискуссионных в современной жанровой теории. Можно сказать, проблема терминологии — вполне самостоятельная в теории жанров область. От уровня ее разработанности зависит зрелость, совершенство генетической науки. Неопределенность, дискуссионность жанровой терминологии создает невероятные трудности на пути осмысления судьбы литературных видов. Заметим, насколько деликатно, бережно обращается с терминологией, введенной древними философами и Гегелем, Белинский, хотя в отличие от них его генетическая концепция обращена к новейшему времени, более того, к такому уникальному феномену в мировой литературе, как русское словесное искусство XIX века, искусство, в котором в сравнении с предшествующими этапами произошли коренные изменения, сказавшиеся, естественно, и на системе жанров и их структурах.

Конечно, термины и сами понятия, этими терминами обозначаемые, по мере

развития литературы меняются, обновляются, совершенствуются. «Человеческие понятия, — как отмечает В. И. Ленин, — не неподвижны, а вечно движутся, переходят друг в друга, переливаются одно в другое, без этого они не отражают живой жизни. Анализ понятий, изучение их, искусство оперировать с ними» (Энгельс) требует всегда изучения *движения* понятий, их связи, их взаимосреходов; «всесторонняя, универсальная гибкость понятий, гибкость, доходящая до тождества противоположностей, — вот в чем суть».³⁶ Вместе с тем В. И. Ленин не однажды подчеркивал необходимость четко разграничивать научное и бытовое, обыденное значение того или иного термина. Отличительная черта и непременное условие научного термина — это устойчивая однозначность его.

Игнорирование формалистами содержательной стороны понятия жанра, ориентирование преимущественно на его формально-структурные нормы, введение необычной терминологии означало, как об этом справедливо пишет современный исследователь, «отказ от понятия жанра как относительно устойчивого типа произведения»,³⁷ признание в произведении примата формы над содержанием.

Г. Н. Пospelова нельзя обвинить в чрезмерном увлечении формотворческими процессами в эволюции жанров в ущерб их содержательной стороне. Тем не менее наметившийся в его концепции разрыв жанрового содержания и жанровой формы, попытка поставить жанровую теорию, имеющую многовековую историю и приобретенную поэту прочные общие научные основания, которые могут быть лишь развиты далее, а не отвергнуты, в нулевое, так сказать, положение, стремление начать эту теорию заново, думается, не могут привести к серьезным и убедительным научным открытиям.

Классификация произведений по их национально-историческому, этологическому содержанию — это классификация не жанровая, а деление по проблематике. В свою очередь романтическое содержание отнюдь не сводится к «осмыслению становления отдельных характеров в частных отношениях». Назвать сказку, повесть, поэму формами выражения жанрового содержания, а эпопею, басню, новеллу, балладу — жанровыми формами, вместе с тем считать сказку, повесть, поэму еще и родовыми формами и тут же написать: «Жанры не являются видами литературных родов...» (с. 13) — все это чрезвычайно запутывает проблему, лишает всякий термин и понятие определенности.

³⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 226—227, 99.

³⁷ Чернец Л. В. Литературные жанры, с. 68.

³⁴ Тынянов Ю. Н. Указ. соч., с. 274.

³⁵ Там же, с. 256.

Завершая разговор о жанровой концепции Г. Н. Пospelова, следует напомнить, что аналогичные по своей решительности попытки пересмотреть классическую жанрово-родовую классификацию были в зарубежной науке, есть они и сейчас. Помимо широко известных и довольно подробно освещенных в нашей науке классификаций послевоенного времени, скажем, Э. Штайгера, Н. Пирсона, Р. Уэллека и А. Уоррена, Э. Олсона³⁸ можно напомнить работу К. Гамбургер в области создания жанровой классификации на основе «структур языка художественных произведений».³⁹ Она выделила лишь два рода художественной литературы: «миметическую литературу» (эпос, роман, драма, баллада) и лирическую поэзию, включая и роман от первого лица. Современная исследовательница из Лондонского университета М. Э. Затши, давая характеристику концепции К. Гамбургер, называет ее метод «весьма негибким», хотя и сыгравшим роль в рождении теоретических дискуссий. Увлечшись анализом общетипологических процессов, стремясь охватить любые литературные формы с помощью концепций, построенных на анализе лишь ограниченного числа произведений, К. Гамбургер, по мнению английской исследовательницы, оторвала анализируемые произведения от их исторического содержания во имя определения «внеисторических констант», что и сделало ее метод «по существу статическим».⁴⁰

Показательна попытка профессора Висконсинского университета (США) Э. Ротштейна отказаться от рассмотрения особенностей творческих направлений и течений при анализе поэзии эпохи Реставрации и XVIII века (1660—1780). Он предлагает проблемно-тематический подход и таким образом выделяет четыре жанровые группы. По его оценкам, в основу которых положено отношение содержания произведения к теме власти, получается, что ода, элегия, панегирик и дидактическая поэзия построены на стремлении воспеть чью-либо силу, мощь, власть. Сатира — это произведение, где герой, критикуя, сам становится властью. Любовная лирика ставит проблему власти чувства и красоты. Пастораль адекватно выражает отвращение поэта к «неутолимой жажде власти».⁴¹ Таким образом, жанры как таковые не анализируются ис-

следователем. Все его внимание приковано к жанровым группам, причем построенным на узкотематическом принципе деления. Так эпическая поэма оказывается, по воле Э. Ротштейна, вместе с одой и посланием разновидностью панегирика.

И еще одна попытка классификации. Ученый из Мюнхенского университета М. Шрадер обращается к малым формам эпической прозы для определения универсальных терминологических и понятийных критериев этих форм, называя саги, сказки, шванки, притчи, басни и анекдоты. Исследовательница обращает внимание на роль и способ осуществления «коммуникативного намерения»⁴² жанров: в сказке — создание иллюзии, в басне — передача опыта, в саге — интерпретация исторических событий. Она считает современные разграничительные критерии жанров несовершенными и намерена выработать универсальные определения, чтобы можно было учитывать особенности исследуемых жанровых форм всемерно: специфически структурные, исторические, индивидуально-этнические и даже «имплицитную» коммуникативную ситуацию, модель толкования мира. Она предлагает выделять «миметические формы» и «амиметические», а дополнительно к ним называет систему «базисных элементов»: 1) соотношение автор—текст (безличное повествование или от лица повествователя), 2) форма изложения (*modus dicendi* в стихах или прозе, письменная или устная и т. п.), 3) организация и уровни изображаемого (герои, действие, время, пространство), 4) способ восприятия и роль изображаемого.⁴³ Как видим, М. Шрадер недалеко ушла от лингвистической концепции своей соотечественницы К. Гамбургер. Речь идет о чем угодно, только не о собственно жанровой природе искусства.

Есть основания еще раз повторить вывод, сделанный И. Кузьмичевым, хотя и в связи с другими работами наших и зарубежных исследователей, о том, что бесчисленные неудачные попытки отвергнуть, заменить или хотя бы исправить классическую жанровую систематику свидетельствуют о невероятной трудности проблемы. «Однако при всей их несостоя-

⁴² Наши исследователи тоже учитывают место читателя в жанровой природе произведения. Л. В. Чернец, например, называет это свойство связи произведения и читателя «жанровым ожиданием». На это обращал внимание Л. В. Щерба, а в наши дни В. Д. Левин в статье «Литературный язык и художественное повествование» (в кн.: Вопросы языка современной русской литературы. М., 1971, с. 14).

⁴³ Schrader M. Epische Kurzformen: Theorie und Didaktik. Königstein/Ts.: Scriptor, 1980.

³⁸ См., например, соответствующие разделы в названных здесь книгах Л. В. Чернец и И. К. Кузьмичева.

³⁹ Hamburger K. Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1957, S. 46.

⁴⁰ Zutshi M. E. Literary theory in Germany: A study of genre a. evolution theories. 1945—1965. Bern etc., 1981, p. 84.

⁴¹ Rothstein E. Restoration and Eighteenth-century poetry. 1660—1780. Boston etc., 1981, XIV, p. 2.

тельности и противоречивости они не проходят бесследно, так как продиктованы благородным стремлением освободить живую литературный процесс от остатков школярской схоластики и привести его в возможно большее соответствие с реальной действительностью» (с. 127).

* * *

Видному швейцарскому филологу Э. Штайгеру в свое время казалось целесообразным отделить от понятий «эпос», «лирика» и «драма» категории «эпическое», «лирическое», «драматическое», так как они являются «априорными идеями» и так или иначе находят место в каждом литературно-художественном произведении.⁴⁴ Современная геологическая наука, в том числе и зарубежная, многое сделала для того, чтобы прояснить картину движения жанров как видов или разновидностей определенных родов. Точки зрения, связанные с коренным пересмотром классического подхода к родовому делению художественной словесности, остаются эпизодами в истории науки. Пока не нашли сочувствующих среди широкого круга исследователей попытки сблизить в одном роде «эпос» и «драму» (Г. Н. Поспелов),⁴⁵ прибавить к трем известным еще и четвертый род — сатирический («Теория литературы») или лиро-эпический («Введение в литературоведение»). Еще менее убедительны систематизации Л. Тимофеева (к трем родам он добавляет еще и лиро-эпический, художественно-исторический, сатирический) и А. Богданова, помимо общеизвестных трех родов выделяющего лирико-эпический, лирико-вокальный, литературно-публицистический, музыкально-драматический и кинодраматический.⁴⁶

Сегодня в науке остается господствующей родовая классификация класси-

ческая, предусматривающая наличие эпоса, лирики и драмы. Однако давно назрел и требует всестороннего освещения вопрос о содержательном смысле самих этих категорий: лирическое, эпическое, драматическое, — ибо существующий хаос в эксплуатации терминов и категорий самым отрицательным образом сказывается на научном поиске и порождает порой ничем не подкрепленные историко-литературные концепции. Особенно это касается еще не устоявшихся общих оценок современного литературного процесса и — шире — литературы XX столетия.

Когда М. Горький в своем докладе на Первом съезде писателей говорил о качественно новом характере литературного героя советской эпохи, о «сознании им самого себя как силы, действительно изменяющей мир», когда замечал: «Мы живем в стране и атмосфере, для которых характерна именно эпика»,⁴⁷ связывая ее с героическим началом жизни советского народа, он, вероятно, не мог предвидеть, что спустя полвека, на этапе развитого социализма, появятся гипотезы о наступлении «прозаического» (в противовес героическому) периода бытия, об «отливе» в связи с этим эпического начала в литературе.⁴⁸ Причиной столь ошеломляющей теории стало не критическое отношение к учению Гегеля о двух этапах человеческого и общественного сосуществования: «индивидуальная самостоятельность: век героев», когда сливаются интересы личности и общества, когда «имеется непосредственное единство субстанционального начала и индивидуальных склонностей», и, с другой стороны, «прозаическое», сопутствующее развитой государственности, состоянию мира. Для Гегеля образцом прозаического бытия было буржуазное общество его времени. «В нашем современном состоянии мира... — замечал немецкий философ, — человек... выступает не как самостоятельная, целостная и индивидуально живая фигура этого самого общества, а лишь как ограниченный в своем значении ее член...»⁴⁹ Исторический скепсис великого философа отозвался в его историко-культурной концепции, не позволил в эстетику Гегеля проникнуть жизнеутверждающим аккордам: на будущее искусства он смотрел весьма скептически.

В период развитой государственности, на качественно новой общественной

⁴⁴ Steiger E. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1946.

⁴⁵ Аналогичную попытку заменить три рода на два, объединив в один эпос и драму, предпринимала М. Юнович. См.: Юнович М. Проблема жанра в социологической поэтике. — Русский язык в советской школе, 1929, № 6. Недостаточно убедительно сближены эпос и драма в IX главе «Введения в литературоведение» («Общие свойства формы эпических и драматических произведений»), написанной В. Е. Халпезовым. Мало убеждает и вывод о необходимости «различать», с одной стороны, эпос, лирику, драму как литературные роды, с другой — эпичность, драматизм, лиризм как «свойства пафоса произведений» (с. 155). Различать-то их надо, но в произведении если есть пафос эпический, то есть и средства его выражения, есть родовые черты эпоса.

⁴⁶ См.: Дудучава М. И. Роды литературных произведений. — В кн.: Проблемы эстетики и теории литературы. Тбилиси, 1979, с. 169—175.

⁴⁷ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т., т. 27, с. 322; 1955, т. 30, с. 442.

⁴⁸ См.: Кузьменко Ю. Советская литература вчера, сегодня, завтра. М., 1981. Критику концепции Ю. Кузьменко см. в рецензии В. Сурганова («Лит. газ.», 1981, 9 сент.) и в моей статье о социалистическом реализме («Русская литература», 1981, № 4).

⁴⁹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х т. М., 1971, т. 1, с. 195, 203.

основе, утвержденной в Стране Советов, на основе социалистической, которую Гегель не мог разглядеть на очередном витке спирали, совершенно по-новому зазвучала героическая и эпическая литература, литература советской эпохи. Эта героическая эпоха, конечно же, не завершилась с наступлением этапа развитого социализма, хотя возникли свои проблемы, появились свои противоречия. Приобрела новые сложности и сама проблема эпического в современной литературе, выразившиеся в различных концепциях, не только в концепции «отлива».

«Именно с конца 50-х годов начался и процесс лиризации литературы в целом», — замечает Н. Мазепа и формулирует этот процесс как «отказ от описаний, от подробных картин, от развернутых характеров, от временной последовательности».⁵⁰ Н. Анастасьев процесс «деэпизации» современного романа связывает не с одним литературным этапом или одной литературой, а считает «закономерностью» литературно-художественного движения мировой литературы всего XX столетия,⁵¹ без дифференциации ее на художественные методы.

И. Кузьмичев в «Литературных перекрестках» обращает внимание на концепцию двадцатилетней давности, не потерявшую, как видим, своих сторонников и ныне. В свое время В. Днепрову казалось, что в советской литературе эпос переживает кризис и что «роман — результат кризиса эпического отношения к действительности, а не дальнейшее — пусть осложненное — его развитие».⁵²

Как известно, в буржуазной литературоведческой науке на рубеже XIX—XX веков под влиянием усложнившихся форм искусства возникла теория «общего кризиса» монументальных форм. Эта теория была активно подхвачена теоретиками и обогащена новыми положениями, в частности о связи деэпизации искусства с «дегероизацией» жизни (Г. Лукач). У нас эта теория получила известность в основном в 30-е годы. Деэпизация, по Лукачу, означала деградацию литературы в лице ведущего ее жанра — жанра романа.⁵³ И хотя методологический тезис о соответствии эпического начала в ли-

тературе социалистического реализма духу эпического и героического времени остается главным в эстетике ведущего художественного метода советской литературы и его еще никому не удалось поколебать, время от времени и в среде наших исследователей появляется соблазн взять пробу «деэпизации» с художественного творчества писателей социалистического реализма, снимая тем самым саму проблему эпического в нем.

Новое героико-эпическое состояние мира, под влиянием революционных преобразований на всей планете приобретающее свои неповторимые черты, укрепляющиеся принципиально новые отношения человека и мира, человека и среды — все это находит адекватное воплощение прежде всего в эпических творениях. «Возрождение эпической природы романа» в советской литературе В. В. Кожин справедливо связывает с «необычайно существенными процессами» эпизации и героизации самой действительности. «Накануне становления романа социалистического реализма (а в западной литературе — и до сих пор), — писал он двадцать лет тому назад, — явно наметилась тенденция размывания или хотя бы затемнения эпической сущности романа. Наиболее ясно это выразилось в том направлении, которое можно более или менее верно назвать литературой потока сознания и которое характерно вовсе не только для западного романа; оно вполне самостоятельно выступило и в русской литературе первой четверти XX века. Достаточно назвать здесь повествования Андрея Белого, целый ряд прозаических произведений Федора Сологуба, Пастернака, Ремизова, Мандельштама, Андрея Соболя и т. д. Происходила своего рода деэпизация прозы, которая иным теоретикам представлялась уже необратимым процессом. Однако само состояние мира, ярко выявившееся после революции, определило мощное возрождение эпического начала. . . перед нами подлинная эпическая эпоха становления народа и человека. . . Если ранее народ и государство существовали отдельно, как несовместимые начала, теперь встает гигантская задача слияния их в единое целое».⁵⁴

Новая вспышка интереса к распространной когда-то теории деэпизации в условиях усложнившихся родовых связей литературы на современном этапе, думаю, во многом вызвана отсутствием в науке четкого и согласованного представления об эпическом. Характеристика эпического начала только как развернутых во времени и пространстве событий, описанных в произведении в их хронологической последовательности, менее всего соответствует истинному смыслу классической эстетической категории. Мы знаем, что наилучший образец эпиче-

⁵⁰ Мазепа Н. Р. В поэтическом поиске: Об эпическом и лирическом начале в современной русской поэзии. Киев, 1977, с. 136.

⁵¹ Анастасьев Н. А. Диалог: Советская литература и художественный опыт XX века. — Вопросы литературы, 1983, № 3. См. критику его концепции в моей статье «Споры о методе — спор о человеке. . .» («Вопросы литературы», 1984, № 4).

⁵² Подробнее см.: Кузьмичев И. Литературные перекрестки, с. 104—112.

⁵³ См. об этом подробнее в кн.: Кузьмичев И. Герой и народ. М., 1973, с. 35—64.

⁵⁴ Теория литературы, с. 171, 172.

ского творения «Илиада» осмысливает десятилетнюю Троянскую войну, но сюжет поэмы непосредственно связан с последним военным годом, с событиями, занимающими всего 51 день, и по существу изображен один эпизод войны. Ни в «Илиаде», ни в «Одиссее» нет последовательности в изложении событийного материала.

Видимо, не годится для подлинно научных изысканий и арифметический способ определения типа изложения в художественном произведении, способ, предложенный Г. Н. Поспеловым. Анализируя «Железную дорогу» Некрасова, ученый обнаруживает «количественное равновесие лирического и эпического „начал“: 22 четверостишия — собственно лирических, 7 — лиро-эпических и 8 — собственно эпических.⁵⁵ Как высчитать, например, количество лирических или эпических элементов в таких произведениях, как «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» Маяковского, где эти два начала связаны в неразрывном единстве?! По этому поводу своевременно замечает А. Карпов: «Неправомерным представляется, в первую очередь, стремление установить ведущую роль в структуре названных поэм одного из родовых начал. Сращенность родовых начал в поэме Маяковского, порождающую не сумму качеств, а принципиально новое жанровое образование, выражает встречающийся в отдельных исследованиях термин „лирический эпос“, содержание которого не определено еще сколько-нибудь полно».⁵⁶ «Сращенность» родовых начал, особенно эпического и лирического, вообще характерна для поэтики социалистического реализма, где эпическое начало обусловлено торжеством и размахом коллективного созидания.

В произведениях социалистического реализма эпическое выражено не только в массовых сценах народной жизни, а и в осознании — это принципиально новаторская черта — отдельной личностью своей исторической миссии как части коллектива. Сфера личностного, «анатомия души» настолько эпизировалась, раздвинулась, что стала способной вместить в себя и выразить огромный объективный мир. Это процесс не «деэпизации», а обновления литературы за счет эпизации субъективного момента в произведении, укрупнения его идейно-художественного масштаба.

Найти и сформулировать именно черты эпического начала в произведении — задача нелегкая не только для исследователей литературы социалистического реализма. Формы, способы, типы и средства

художественного выражения этой категории у каждого художника индивидуально неповторимы, что отнюдь не исключает наличия в художественном эпическом мироощущении типологических аналогий.

История литературно-художественного эпоса с древнейших времен до наших дней у разных народов, в разных художественных направлениях, у самых разных писателей — это необычайно богатство и разнообразие не только форм выражения эпического начала, но и форм взаимодействия его с другими родами, исторически меняющегося соотношения этих родов. Все это пока не нашло последовательного и всестороннего освещения в научной литературе, хотя в последнее время все чаще появляются работы, исследующие, так сказать, полисемантический характер эпического.⁵⁷ Время настоятельно требует осмысления именно этого аспекта генологической науки. И тут помогут открытия Гегеля и Белинского. Их учение об эпическом дает нам теоретические и методологические посыпки, общие направления и для осмысления эпического опыта литературы социалистического реализма — специфики литературного характера в ней, соотношения коллективного и индивидуального начал, роли и типа автора в произведении, богатства и сложности поэтической системы социалистического реализма, ее основных черт и признаков, путей, наконец, взаимодействия современной литературы с действительностью.

Однако распространение положений Гегеля и Белинского на советское искусство предполагает учет качественных перемен, происшедших в истории народа, в судьбе отдельного человека, в характере литературного героя и принципах его художественного воплощения.

В заключительной речи на Первом Всесоюзном съезде советских писателей М. Горький отметил: «... в нашей стране логика деяний обгоняет логику понятий, вот что мы должны почувствовать».⁵⁸ Эта ситуация сохраняется и ныне, и ее хорошо осознают исследователи, занятые решением проблем теории жанров.

Многочисленны труды в этой области. Значительны научные достижения. Однако при всей решимости иных ученых подкорректировать «логику понятий» в жанроведении, при всем разнообразии генологических концепций, на сегодняшний день мы не имеем более стройной и аргументированной жанровой систематики, чем система Белинского. Развить

⁵⁵ Поспелов Г. Н. Лирика среди литературных родов. М., 1976, с. 191, 192.

⁵⁶ Карпов А. С. Эпос и лирика в советской поэзии. — В кн.: Становление социалистического реализма в советской поэзии: Межвуз. сб. науч. тр. М., 1981, с. 19.

⁵⁷ Интересен, к примеру, анализ новаторской концепции эпического героя «фрагментарного эпоса» «Листьев травы» У. Уитмена американским ученым Э. Хаджинсом. См.: Hudgins A. «Leaves of Grass» from the perspective of modern epic practice. — Midwest Quart., Pittsburgh, 1982, vol. 23, № 4.

⁵⁸ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т., т. 27, с. 344.

и усовершенствовать ее можно только с учетом «логики деяний» художников новейшего времени, как это делал в свое время великий русский критик, взявший

за основу теоретических построений не только учение Гегеля, но и творения своих современников-соотечественников.

Т. М. Вахитова

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ЗРЕЛОГО СОЦИАЛИЗМА *

Современная литература находится в центре внимания критиков и литературоведов, пытающихся постичь закономерности и своеобразие литературного процесса 70—80-х годов, соотносить художественные открытия современности с реальным ходом исторического процесса. В последнее время появилось немало интересных, оригинальных работ, представивших на суд читателя свою концепцию развития литературы на рубеже 80-х годов. Среди них небольшая монография коллектива авторов «Современная советская литература. 70-ые годы. (Актуальные проблемы)», выпущенная издательством Московского университета в качестве учебного пособия.

Важной отличительной особенностью этой работы является стремление дополнить историко-литературное рассмотрение материала обобщениями серьезного теоретического свойства. Рассказ о реальных проблемах, затрагиваемых известными современными писателями, об оригинальности творческих индивидуальностей, об эволюции художнического восприятия действительности соотносится с размышлениями о новаторских чертах социалистического реализма в эти годы. Книгу предваряет небольшое, но емкое теоретическое введение «Социалистический реализм на современном этапе», написанное А. И. Метченко. Именно это введение позволяет читателям воспринять исследование авторов в широком теоретическом освещении, осмыслить проблематику литературы и движение жанров не только как закономерность художественной практики, но и как материал для обобщений методологического свойства.

А. И. Метченко — крупнейший исследователь теории и истории советской литературы — в этой главе рассматривает коренные проблемы теории социалистического реализма.

Подчеркивая связь между уровнем развития общества и развитием литературы, А. И. Метченко тем не менее не склонен представлять путь литературы «как зер-

кальное отражение исторического процесса» (с. 3), когда каждый период в развитии литературы является более высоким по сравнению с предыдущим. Связь между литературой и действительностью более сложна и опосредованна. В противовес некоторым критикам, упрекавшим литературу семидесятых годов в «усталости» или находившим в ней черты «переходности», А. И. Метченко считает, что советская литература на современном этапе является достаточно интересным и сложным явлением.

Истоки зрелости литературы 70-х годов автор статьи видит в синтезе прогрессивных традиций мирового искусства и художественных открытий современности, обусловленных талантом писателя, марксистско-ленинским мировоззрением, способностью глубоко и масштабно воспроизводить конфликты времени. А. И. Метченко отмечает важную закономерность этого процесса: «...чем шире с ходом истории раскрывается перед социалистическим реализмом художественный опыт, накопленный человечеством, тем большее значение приобретает его собственный опыт, достигнутый им на собственной идейно-эстетической основе» (с. 6). Эта мысль весьма актуальна в наше время. Ведь не секрет, что иные критики, ратуя за усвоение советской литературой мирового опыта от фольклора, мифа до сверхсовременной фантастики, забывают о важности другого аспекта — о классических традициях литературы социалистического реализма (Шолохов, Леонов, Твардовский), собственном писательском опыте, добытом в освоении новой социалистической действительности, утверждении коммунистических идеалов.

Не менее интересными представляются наблюдения автора над обогащением важнейших принципов социалистического реализма — принципов партийности и народности. Полемизируя с заявлениями советологов о догматическом характере советской литературы, якобы скованной принципом партийности, А. И. Метченко раскрывает особенности современного понимания партийности.

Принцип партийности, сохраняя важнейшую роль в формировании художественного сознания, «выражается в верности высокой общечеловеческой миссии партии, выступающей в защиту всех на-

* Метченко А. И., Бузров Б. С., Герасименко А. П., Зайцев В. А. Современная советская литература. 70-е годы: (Актуальные проблемы). [М.]: Изд. МГУ, 1983. 231 с.

копленных человечеством за тысячелетия его существования ценностей, материальных и духовных» (с. 8).

Принцип народности, по заключению А. И. Метченко, в условиях победившего социализма «стал фактором сближения наций, интернационализации литературы и культуры. Получает свободное развитие национальное как народное, и в то же время народное благодаря объективным закономерностям развития социалистического общества становится интернациональным» (с. 8).

Большое внимание уделено в статье о социалистическом реализме понятию «правды жизни». В современную эпоху, когда идеологическая борьба двух миров приобретает новые формы и огромный размах, утверждать правду жизни — означает утверждать правду социализма, в котором сконцентрированы прогрессивные устремления всего человечества. Именно отстаивание социалистических идеалов, коммунистической морали является общечеловеческой миссией современного искусства.

Автор введения стремится не только расшифровать, раскрыть понятийную сущность критерия правды в искусстве, которая соединяет строгую верность воспроизводимому материалу и нравственную оценку изображаемого, но и показать возрастающую роль гражданской, нравственной позиции художника в наши дни. «Дело не только в том, что верности изображаемому (натуре) в состоянии достигнуть и натуралист, а и в том, — подчеркивает автор, — что требование верности натуре не обеспечивает гражданской и нравственной активности художника. Между тем чуткость к социальным и нравственным проблемам особенно сильно волнует сегодня как художника, так и читателя» (с. 10—11).

Серьезный и интересный разговор возникает в работе А. И. Метченко в связи с проблемой историзма. Стало уже общим местом в нашей критике обсуждение новых черт историзма, присущих современной литературе. Причем новаторство зачастую связывается критиками с расширением сферы писательского внимания к истории, переакцентировкой традиционных для русской советской исторической прозы проблем, так сказать, с экстенсивными моментами. Автор введения обращает внимание на корни этого явления, связанные с конкретными историческими факторами — построением общества развитого социализма, имеющего свою героическую историю. Поэтому восприятие современности наполняется чувством исторической преемственности. «Историзм, — отмечает Метченко, — чаще всего выступает не просто как руководящая идея, но как важнейшая черта целостного гуманистического и эстетического мировосприятия, позволяющего увидеть не только в прошлом, но и в настоящем — через призму истории и ее восприятия художником —

такие стороны и тенденции, какие при ином подходе, возможно, не были бы оценены должным образом» (с. 13).

Другими словами, обращение к истории есть не только художнический акт соотношения времен, поиск корней и эволюции социальных и эстетических идей, но и мощный стимул выявления в современности актуальных проблем и тенденций. «Память, — замечает А. И. Метченко, — как организующий структурный и идейно-эмоциональный принцип позволяет связывать не только разные эпохи, но и современное с вечным» (с. 21).

Размышления об особенностях социалистического реализма на современном этапе завершаются разговором о политизации современного художественного сознания. Одной из форм политизации в современной литературе является стремление писателей соотнести, противопоставить, выявить различия двух политических систем, двух типов цивилизации — социалистической и буржуазной. «Главный критерий оценки цивилизации, — считает исследователь, — ее прогрессивной или реакционной сущности — положение и роль человека. Возможности его духовного роста, выявления всех его творческих сил и способностей» (с. 27).

Современная литература, углубляя демократизм и гуманизм, стремится утвердить высокие нравственные принципы, раскрыть преимущества советского образа жизни, создать полнокровный образ нашего современника — строителя и защитника новой жизни, всего человеческого на планете.

Статья А. И. Метченко вводит читателя книги в круг рассматриваемых авторами проблем. Не будет преувеличением сформулировать главное направление поисков авторского коллектива как стремление выявить в современной советской литературе (прозе, поэзии, драматургии) особенности конфликтов и в связи с этим определить черты героя 70-х годов.

В главе, посвященной прозе этого периода (автор А. П. Герасименко), предпринята попытка охарактеризовать многообразие социальных типов, собственных литературе и предыдущих периодов, но обретающих в 70-е годы новые особенности. Чтобы подчеркнуть элементы преемственности, автор обращается к творчеству писателей 60-х годов.

А. П. Герасименко считает, что «современную прозу можно представить как массив, распадающийся на два огромных тематических пласта: повествование о современности и повествование о прошлом, причем первый связан с проблемой современного героя, второй — явление более сложное в структурном отношении» (с. 78).

В первой части главы исследуется материал прозы о рабочем классе, так называемой «деревенской прозы», рас-

смаатривается проблема «Литература и НТР» и проблема героя-современника. Вторая часть главы посвящена анализу «военной прозы», романа, посвященного истории советского общества, исторического романа.

Как и всякая схема, которой пользуются критики и литературоведы, композиция главы, предложенная А. П. Герасименко, достаточно условна, имеет свои положительные и отрицательные стороны.

Достоинство этой главы — широкий охват материала, точное и скрупулезное исследование характера современного героя на производстве, в быту, на колхозной ниве. Автор отмечает возрастающую ответственность личности за свой труд, страстное увлечение не только своей конкретной работой, но общими, глобальными заботами человечества. Интересны размышления А. Герасименко об отрицательных персонажах, об изменении в современную эпоху типа антигероя, связанного с философией индивидуализма. Возникает лишь сомнение, правомерно ли выделение разговора об антигерое в отдельную главу (с. 70—78).

В работе А. П. Герасименко, как и в других главах, использованы материалы критики этих лет, оценены с точных методологических позиций основные дискуссии 70-х годов, уделено внимание писательским выступлениям, что существенным образом обогащает читательское впечатление. В некоторых разделах работы предпринята попытка показать эволюцию той или иной тематической ветви нашей литературы, выявить своеобразие жанровых подвидов. Менее удачными представляются размышления о жанровых структурах «военного романа». Попытка теоретически обосновать рабочий термин «панорамный роман», употребляемый критикой, недостаточно убедительна.

Можно было бы в качестве пожелания порекомендовать автору уточнить логику изложения: так, к примеру, неясен переход от проблем «деревенской прозы» к разговору о «деловом» человеке. В работе встречаются длинноты (анализ прозы В. Шукшина) и скороговорки (главка об историческом романе), мало исследована «городская проза», «политический роман».

Однако эти частные замечания ни в коей мере не зачеркивают главного — серьезного разговора о закономерностях развития прозы, о ее движении и вершинных достижениях.

Существенной особенностью второй главы, посвященной поэзии (автор В. А. Зайцев), является стремление показать, как «расширяются и углубляются связи с жизнью, с эпохой, но не просто в проблемно-тематическом аспекте, а прежде всего в художественном воплощении обусловленных временем сдвигов и перемен в человеческой душе, в сознании и чувствах современника» (с. 116).

Разговор о поэзии начинается с ана-

лиза творчества крупных поэтов, оставивших художественное завещание поэзии 70-х годов, — А. Твардовского, Я. Смелякова, Н. Тихонова. Автор статьи исследует поэтическое видение эпохи в творческой практике представителей философского направления (Мартынов, Гамзатов, Межелайтис и др.).

Особый раздел в этой главе посвящен поэтам военного поколения, кратко рассказывается об их творчестве в 70-е годы (М. Лукоппин, М. Дудин, С. Орлов, С. Викулов, В. Винокуров). Опыт военного времени — прекрасной, героической поры, полной истинного патриотизма и мужества, страданий и боли утрат, — является в их поэзии той доминантой, тем камертоном, по которому сверяют итоги сегодняшних событий и свершений. В этом разговоре не хватает, пожалуй, имен С. Гудзенко и С. Наровчатова.

В центре разговора о послевоенной поэзии имена В. Соколова, А. Жигулина, А. Вознесенского, Ю. Кузнецова и др. Очень жаль, что из сферы авторского внимания выпал такой самобытный художник, как Николай Рубцов.

Интересным, хотя излишне торопливым представляется разговор о жанровых поисках в современной лирике (с. 158—160). Более обстоятельно выглядят размышления об эпических началах в современной поэзии (Е. Исаев, С. Наровчатов, Ю. Марцинкявичюс, Д. Кугультинов).

Автор статьи акцентирует в поисках современных поэтов стремление к сжатости, обобщениям, причудливому порой сочетанию сюжетно-повествовательных, лирических и драматических элементов. «Современная советская поэма — явление широкое и многогранное, разнообразное по тематическим и жанрово-стилевым особенностям. Авторы лиро-эпических произведений последних лет обращаются не только к темам Великой Отечественной войны и глубокой истории, путем становления нового общества или отдельным важным его этапам, но и к самой живой современности, осмысливая ее в неразрывной связи со всей большой революционной эпохой» (с. 175). В. А. Зайцев затрагивает вопросы преемственности в современной поэзии, хотя, к сожалению, не имеет возможности из-за небольшого объема книги показать в конкретном анализе поэтических текстов как многообразие, так и определенную направленность философско-художественной ориентации современных поэтов.

Отличительной чертой этой главы можно назвать стремление познакомить читателей не только с социально-нравственной проблематикой современной поэзии, но рассказать о новациях жанрово-стилевого характера, осмыслить движение поэтики. В главе представлено многообразие творческих индивидуальностей, работающих в поэтическом жанре советской многонациональной поэзии. Но, к сожалению, В. А. Зайцев не уделил достаточного внимания исследованию на-

ционального своеобразие творчества поэтов-современников.

Так же как и авторы предыдущих глав, Б. С. Бугров, анализируя драматургию 70-х годов, стремится показать «существенные изменения в проблематике искусства, живо откликающегося на новые жизненные явления в формах драматургического письма, в жанрово-композиционных свойствах пьес» (с. 181—182).

Отмечая характерный для современной эпохи интерес к производственной, социально-психологической проблематике, автор не ограничивается констатацией многообразия типа «делового» человека, а подробно рассматривает эволюцию этого типа от пьес И. Дворецкого «Человек со стороны», Г. Бокарева «Сталевары» — к произведениям И. Гельмана, А. Салынского. Характер «делового» человека, по мнению автора, усложнился, утратил жесткую однозначность, окрашился теплыми тонами. Герой производственной пьесы обрел большую психологическую достоверность, стал крупномасштабным и целеустремленным.

Автор главы раскрывает особенности современной социально-бытовой (В. Розов, А. Салынский, М. Рощин и др.), философской (И. Друцэ) и лирико-романтической (А. Коломиец) драмы, комедии (В. Шукшин, А. Макаенов, Н. Думбадзе, С. Михалков и др.), подмечая художественные особенности, проявляющиеся при создании активного в социальном, гражданском плане героя.

Особо выделена в последней главе роль А. Вампилова, чье творчество во многом

определило направление нравственно-философского поиска современной драматургии. Отмечая важность и нестареющую актуальность проблематики, поднятой писателем (поиски нравственного идеала, высокого гармоничного начала в жизни, чувства родства и сопричастности каждого человека судьбе народа), Б. С. Бугров характеризует и художественное новаторство драматурга. «Обладая прирожденным драматургическим мышлением, — замечает автор, — Вампилов создавал пьесы глубоко сленчные... отличавшиеся жанровой определенностью, которая четко выявляла авторскую идейную устремленность и способствовала укрупнению эмоционального потенциала произведения» (с. 222).

Раскрывая художественно-стилевое многообразие в драматургии 70-х годов, Б. С. Бугров подчеркивает важность исходной идейной позиции художника, определяющей нравственный и гражданский пафос его произведения.

Книга о советской литературе в 70-е годы, предназначенная для самого широкого читательского круга, и прежде всего для студенчества, не только знакомит с многообразными творческими индивидуальностями, работающими в нашей литературе, рассказывает об успешном освоении действительности современными художниками, она подчеркивает важность и актуальность гражданской позиции художника. И в этом ее достоинство, идейно-воспитательное значение, идеологическая направленность.

Е. В. Свиясов, Т. Б. Трофимова

ДВЕ ТУРГЕНЕВЕДЧЕСКИЕ МОНОГРАФИИ НОВОЗЕЛАНДСКОГО УЧЕНОГО-СЛАВИСТА ПАТРИКА УОДДИНГТОНА *

Вот уже на протяжении более чем полутора десятилетий новозеландский славист профессор Веллингтонского университета Патрик Уоддингтон сосредоточивает свои научные интересы в тургенеvedении. Сейчас П. Уоддингтон — автор уже более трех десятков тургеневских публикаций и исследований, в том числе двух книг, о которых и пойдет здесь речь.

Каждая новая работа Патрика Уоддингтона с вниманием встречается в научном мире, ибо каждая содержит в себе

большое или малое, — но всегда — открытие. По количеству и характеру опубликованных профессором Уоддингтоном документов он занимает в современном тургенеvedении одно из самых заметных мест. Прежде всего это письма Тургенева, как неизвестные, так и известные в неполных, искажающих их смысл публикациях. Эти письма, найденные ученым в частных коллекциях и архивах Англии, Франции и других стран, не только существенно пополнили содержание тургеневского эпистолярия, но и значительно расширили наши представления о самом круге корреспондентов писателя. И если бы деятельность П. Уоддингтона целиком сосредоточивалась лишь на публикации этих документов, то и тогда она заслуживала бы глубокого уважения, так как факты,

* *Waddington Patrick*. 1) *Turgenev and England*. London: Macmillan, 1980; 2) *Turgenev and George Sand: An Improbable Entente*. London: Macmillan and Wellington: Victoria University Press, 1981.

содержащиеся в этих документах, открывают не одну ранее неизвестную страницу тургеневской биографии и творчества, проливают дополнительный и подчас неожиданный свет на, казалось бы, давно и хорошо известное.

Однако профессор Уоддингтон не ограничивается лишь публикацией найденных им неизвестных писем Тургенева и страниц его творческих рукописей. Его конечная цель — исследование фактов, впервые вводимых им в научный оборот. И чем свободнее ориентируется ученый во всей совокупности того материала, в который вливается вновь открытый им факт, тем плодотворнее его исследование. А профессор Уоддингтон владеет исследуемым материалом вполне. Поэтому-то в его работах вновь открытое органически обрастает плотью всего ранее известного, имеющего как прямое, так и косвенное отношение к новому факту. Поэтому-то в своей деятельности ученый стремится к постановке больших тургеневедческих проблем, и в том числе тех, которым посвящены рецензируемые книги.

Характерно, что темы этих двух вышедших с таким коротким временным интервалом книг — «Тургенев и Англия», «Тургенев и Жорж Санд» — не пересекаются одна с другой, что уже само по себе свидетельствует о широте исследовательского диапазона их автора.

К теме «Тургенев и Англия» обращались многие ученые,¹ и тем не менее она в силу своей многоаспектности и сложности и по сей день представляет интерес и широкое поле деятельности для исследователя. Как известно, не столь уж частые посещения Тургеньевым Англии были, как правило, и кратковременными;

в общей сложности писатель прожил в Англии около года. Между тем эти короткие поездки были насыщены самыми разнообразными впечатлениями, многие из которых оставили неизгладимые следы в его жизни. Родина Шекспира и Байрона, Роберта Бернса и Вальтера Скотта дала кров и русскому политическому изгнаннику, современнику и другу Тургенева Герцену, стала родиной первой русской Вольной типографии и «Колокола», а в 1879 году Оксфордский университет чествовал самого Тургенева, присвоив ему за его литературные заслуги степень почетного доктора гражданского права. Это и еще многое другое наполняет тему «Тургенев и Англия» содержанием глубоким и значительным, придает собственно тургеневскому восприятию этой страны свои особые краски и неповторимые черты.

Исследование профессора Уоддингтона — по существу первая попытка дать целостную картину в освещении этой большой темы. Однако автор в своей книге не ставит задачу подробно рассмотреть весь комплекс вопросов, связанных с взаимоотношениями писателя с деятелями английской литературы и культуры, его влиянием на современную ему и позднейшую английскую литературу, а также воздействием на его творчество английских писателей-классиков. Книга «Тургенев и Англия» — это документальное повествование, более всего тяготеющее к хроникальному отражению событий тургеневской жизни в периоды пребывания его в этой стране.

Главное свое внимание исследователь обращает на общение писателя с его современниками, представителями английской литературы, культуры и политических деятелями, причем для автора рецензируемой книги очень важно показать двустороннюю связь Тургенева с Англией. Он специально сосредоточивается на вопросе о том, как и когда началось знакомство английского читателя с Тургеньевым, скрупулезно выявляя самые первые упоминания о нем в английской печати. Как полагает профессор Уоддингтон, англичане впервые могли узнать о Тургеньеве из работы Герцена «О развитии революционных идей в России», появившейся в Лондоне в 1853 году. Примерно к этому же времени относятся первые упоминания о Тургеньеве и в собственно английской печати, и появление их связано с журналом «Athenaeum» и его литературно-музыкальным критиком Г. Ф. Чорли. В свое время автор рецензируемой книги впервые опубликовал в «New Zealand Slavonic Journal» (1978, № 2) неизвестное письмо Тургенева к Чорли, которое вошло затем в первый том Писем второго академического издания Полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева. Публикация этого письма сопровождалась в новозеландском журнале обстоятельнейшим исследованием взаимоотношений Турге-

¹ Гутьяр Н. М. Поездки И. С. Тургенева в Англию. — Тр. Кубанск. пед. ин-та. Краснодар, 1929, т. 2—3, с. 243—252; Алексеев М. П. Мировое значение «Записок охотника» И. С. Тургенева (1852—1952). Сборник статей и материалов. Орел, 1955, с. 36—117; Левин Ю. Д. 1) Тургенев на английском языке. — Русская литература, 1965, № 2, с. 250—254; 2) Новейшая англо-американская литература о Тургеньеве. — Лит. наследство, 1967, т. 76, с. 505—540; Gettmann R. A. Turgenev in England and America. Urbana, 1941; Kain R. M. The literary reputation of Turgenev in England and America, 1867—1906. — Madison Quarterly, 1942, p. 14—23; Brewster D. East-West passage: A study in literary relationships. L., 1954; Phelps G. 1) The russian novel in english fiction. L., 1956; 2) The early phases of british interest in russian literature. — The Slavonic and East European Review, 1958, № 6, p. 418—433; Davie D. Turgenev in England, 1850—1950. — Studies in russian and polish literature in honour of Waclaw Lednicki. The Hague, 1962, p. 169—184 и др.

нева со своим корреспондентом, с которым писателя связывали многолетние знакомство и переписка. Профессор Уоддингтон в своей книге опирается на это исследование.

Столь же обстоятельно представлены в рецензируемой книге и взаимоотношения Тургенева с другим его корреспондентом, видным политическим деятелем Англии и литератором Ричардом Монктоном Милнсом. Три неизвестных письма к нему Тургенева были также опубликованы Патриком Уоддингтоном в «New Zealand Slavonic Journal» (1975, № 2). Кроме того, исследователю посчастливилось найти рукопись дневника Милнса и его жены, в котором зафиксированы посещения их дома Тургеньевым в 1856—1857 годах. К сожалению, дневник этот не содержит подробного описания приемов и обедов, на которых присутствовал Тургенев. Однако в нем перечисляются все те, с кем встречался здесь русский писатель. В основном — это видные представители английского политического мира, и в том числе будущий премьер-министр Англии Б. Дизраэлл. Но бывали здесь вместе с Тургеньевым и У. Теккерей, и Т. Маколей и Т. Карлейль. Краткость дневниковых записей Милнсов автор рецензируемой книги восполняет подробными сведениями о перечисляемых лицах, давая тем самым возможность восстановить общую атмосферу, царившую на этих обедах, и характер происходивших бесед. Однако дневник Милнсов дает недостаточный материал для того, чтобы корректировать воспоминания современников, основанные на свидетельствах самого Тургенева. Речь идет об отзывах Тургенева о Теккерее, которые сохранили в своих воспоминаниях Я. П. Полонский и Е. Я. Колбасин и которые едва ли правомерно ставит под сомнение профессор Уоддингтон.

Следует подчеркнуть, что наиболее богаты фактическими сведениями те главы книги, которые посвящены пребыванию Тургенева в Англии в 1857-м и 1860 годах. И не только на дневник Милнсов и другие неизвестные ранее архивные материалы опирается здесь исследователь. Для своей монографии он черпал сведения, щедро рассыпанные в английской периодике того времени, включая и провинциальные газеты. П. Уоддингтон не ограничивается изучением лишь собственно английских впечатлений и окружения Тургенева. Так, в частности, подробно останавливаясь на трехнедельном пребывании Тургенева на острове Уайт летом 1860 года, в преддверии создания романа «Отцы и дети», автор рецензируемой книги стремится с максимальной полнотой выявить имена соотечественников писателя, находившихся в одно время с ним в Вентноре, с которыми он мог общаться и, по-видимому, общался здесь. Среди них оказываются и небезызвестный Тургеньеву В. И. Касаткин, впоследствии вместе с ним привлекавшийся

по делу о сношениях с лондонскими пропагандистами («процесс 32-х»), а еще позднее ставший членом общества «Земля и воля», и Н. А. Мордвинов, арестованный затем за пропаганду произведений Герцена.

«Я брал морские ванны в Вентноре, маленьком городке на острове Уайте, — дело было в августе месяце 1860 года, — когда мне пришла в голову первая мысль „Отцов и детей“ — так Тургенев начинает свою статью „По поводу „Отцов и детей“», где указывает и на ближайшего прототипа Базарова некоего провинциального врача Д., фамилия которого расшифровывается как Дмитриев.² Врач этот, по свидетельству писателя, «умер незадолго до 1860 года».³ Где и когда встречался с ним Тургенев, неизвестно. Вопрос этот и на сегодняшний день остается дискуссионным. Патрик Уоддингтон касается этого вопроса в своей книге, не без основания полагая, что писатель мог ошибиться в указании времени смерти этого молодого провинциального доктора, с которым он, вероятно, встречался в Вентноре. Возможно, скажем мы, это было сделано умышленно, по соображениям этического свойства: ведь речь шла о человеке, которого уже не было в живых. Дело в том, что в одной из статей в журнале «The Quarterly Review» (1880) исследователь обнаружил следующие любопытные строки, посвященные Тургеньеву и проливающие, как нам представляется, весьма существенный дополнительный свет на этот вопрос: «Во время пребывания в 1860 году на острове Уайте Тургенев случайно повстречался с молодым русским по фамилии Андреев, который только что окончил Петербургский университет. Этот молодой человек, теперь его уже нет в живых, проповедовал теорию чистого отрицания. По интуиции, которая является особым даром гения, Тургенев заметил, что перед ним не единичный феномен, а тип. Он глубоко проникся сюжетом и в конце концов написал свой известный роман „Отцы и дети“» (см. с. 102 рецензируемой книги).

Заслуживают быть особо отмеченными и те главы книги П. Уоддингтона, где говорится об участии Тургенева в торжествах, происходивших в Эдинбурге по случаю столетнего юбилея Вальтера Скотта, и о чествовании самого Тургенева в Оксфорде. В первой из этих глав приведена юбилейная речь писателя — так, как она была напечатана в газетных отчетах. Речь эта только теперь, во втором академическом издании, включается в Полное собрание сочинений Тургенева. Поэтому публикация ее в рецензируемой книге, да еще в главе, где ей по праву отведено центральное место, на наш взгляд, не только оправданна, но и необходима.

² Тургеньев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Соч.: В 12-ти т. М., т. 11, 1983, с. 86, 90, 370.

³ Там же, с. 86.

Хронологический принцип, избранный автором для своего исследования, дает ему возможность показать постепенный, но неуклонный рост в Англии популярности Тургенева, которая еще при жизни писателя стала подлинной славой. Примечательно, что последнюю главу этой книги профессор Уоддингтон озаглавил шекспировской строкой, — той самой, которой заканчивал Тургенев и свою собственную речь о Шекспире: «This was a man!» — «Это был человек!» И здесь нельзя не сказать об особой эмоциональной приподнятости повествования в этом документальном научном исследовании, которая имеет своим источником подлинную увлеченность автора избранной темой.

Разумеется, не все обозначенные в рецензируемой книге проблемы в ней разрешены, не все высказанные в ней предположения достаточно аргументированы. Однако все сделанное в ней высвечивает и в этих неизбежных недочетах свой положительный смысл, ибо они уже намечают перспективы дальнейших исследований.

Вторая книга Патрика Уоддингтона посвящена личным и творческим взаимоотношениям Тургенева и Жорж Санд. Тема эта уже не однажды привлекала к себе внимание исследователей.⁴ Интерес к ней особенно оживился в последние годы в связи с публикациями неизвестных ранее документов, проливающих новый свет на эти многолетние отношения, включавшие в себя и дружеское общение и творческие контакты, как очевидные, так и нуждающиеся в прояснении. Уже опубликованные в 1970-е годы ранее не издававшиеся письма Тургенева к Полине Виардо и членам ее семьи существенно пополнили наши представления на этот счет.⁵ Начиная с 1964 года во Франции выходит многотомное собрание писем Жорж Санд, также содержащее новые материалы о ее отношениях с русским писателем. В 1979 году во Франции в связи с отмечаемым 175-летием со дня рождения писательницы был издан специально посвященный ей ежегодник Общества друзей И. Тур-

генева, П. Виардо и М. Малибран.⁶ Наряду со многими другими публикациями и исследованиями сюда вошли и письма, в том числе неизвестные страницы из переписки Жорж Санд с Тургеньевым.

Поэтому новое обращение профессора Уоддингтона к теме «Тургенев и Жорж Санд», изученной во многих частных моментах, но в то же время остающейся во многом неисследованной, можно только приветствовать. Сразу скажем, что в этой своей книге ученый верен самому себе, ориентируя рассматриваемое исследование на максимальную полноту и обстоятельность в освещении избранной темы. В рецензируемой книге представлен обширный материал, как ранее известный, так и архивный, относящийся к жизни и творческой деятельности обоих писателей. На этой основе профессор Уоддингтон ставит своей задачей раскрыть то главное, что связывало между собой столь различных людей.

История развития взаимоотношений Тургенева и Жорж Санд, возникновение их человеческой дружбы — основная тема книги. Уже в предисловии автор намечает два направления своего исследования — биографическое и сравнительно-литературное. Испытывая особое тяготение к биографическому жанру, исследователь повествует о событиях, происходивших в личной жизни Тургенева, придерживаясь строгой хронологической последовательности, и, быть может, даже излишне подробно. Однако такое изложение служит цели воссоздать не только событийную сторону тургеневской биографии, но и общую атмосферу эпохи и писательского окружения.

Так же, как и в упомянутых выше исследованиях, посвященных этой теме, вопрос о влиянии творчества Жорж Санд на Тургенева занимает важное место в рецензируемой книге. Тургенев, как и все его русские современники, в сороковые годы увлекался романами Жорж Санд. Исследователь полагает, что увлечение это началось раньше и что первое большое произведение Тургенева — его «драматическая поэма» «Стено» (1834) получила свое название по имени одного из героев романа Жорж Санд «Лелия». Однако, отдавая дань традиционной точке зрения в вопросе о влиянии на молодого Тургенева Жорж Санд, профессор Уоддингтон существенно корректирует ее, утверждая, в частности, что на «Записки охотника» романы французской писательницы не оказали определяющего воздействия. «До поездки во Францию в 1845 году, — пишет автор монографии, — Тургенев находился под огромным влиянием немецкой идеалистической философии, поэзии Байрона, Пушкина, Лермонтова, произведения которых он прочитал

⁴ См.: Каренин Влад. Тургенев и Жорж Санд. — Тургеневский сборник / Под ред. А. Ф. Кони. Пб., 1921, с. 87—129; Ладария М. Г. Живые ключи дружбы: (К вопросу о личных и творческих связях И. С. Тургенева и Ж. Санд). Сухуми, 1976; Кийко Е. И. Героиня жоржсандовского типа в повести Тургенева «Переписка». — Русская литература. 1984, № 4, с. 130—135.

⁵ Lettres inédites de Tourguénev à Pauline Viardot et à sa famille, ed. Henri Granjard and Alexandre Zviguilsky. Lausanne, 1972; *Turgenev I. S. Nouvelle correspondance inédite*, ed. Alexandre Zviguilsky. Paris, 1971—1972.

⁶ Hommage à George Sand. (Cahiers. Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran, 1979, № 3).

гораздо раньше, чем романы Жорж Санд, поэтому ее книги едва ли могли повлиять на его собственные произведения» (см. с. 27 рецензируемой книги). Тем не менее, как полагает Уоддингтон, впервые встретившись друг с другом в 1845 году в Куртавнеле, они уже тогда могли обсуждать новое направление их творческой деятельности, так как оба писателя почти одновременно обратились к изображению крестьянской жизни. Вслед за другими исследователями, занимавшимися изучением темы «Тургенев и Жорж Санд»,⁷ профессор Уоддингтон анализирует сходство героев рассказов Тургенева «Хорь и Калиныч» и «Касьян с Красивой Мечи» с героями романа Жорж Санд «Мопра», и в частности Касьяна и Пасьянса. Однако за чертами внешнего сходства автор рецензируемой книги не хочет видеть главного: Жорж Санд всегда оставалась писателем-романтиком, поэтому ее крестьяне идеализированы и абстрактны, тогда как герои Тургенева — полнокровные реальные люди.

Особый акцент П. Уоддингтон делает на вопросе о влиянии Тургенева на Жорж Санд, подчеркивая тот факт, что очерк «Пьер Боннен» был не только посвящен французской писательнице Тургеневу, но и написан под непосредственным впечатлением от его «Записок охотника».

Центральное место в книге «Тургенев и Жорж Санд» занимают 70-е годы. Именно в это время начинается расцвет дружбы писателей и их переписка. Жорж Санд зачитывается романами и повестями Тургенева, и ее письма к нему наполнены впечатлениями от прочитанного. Автор книги широко цитирует малоизвестные и совсем неизвестные, впервые публикуемые им в рецензируемой монографии, письма Жорж Санд. Прочитав повесть «Живые мощи», она пишет Тургеневу 13 апреля 1847 года: «Что за шедевр эта „Лукерья“! Какая глубина чувства и правды — и до чего восхитительно простой язык! Все должны учиться в вашей школе, все без исключения, даже этот далай-лама Виктор Гюго, который ищет простоту, но и отыскав ее, не может этой простоты придерживаться» (с. 87). В письме

от 1 апреля 1875 года Жорж Санд упоминает о повести «Пуниин и Бабуриин»: «...самым сильным наслаждением была для меня очаровательная история Пунина и т. д. Это еще один шедевр. Как любишь ваших героев! Как они правдивы — и как трогают! Говорят, вы — реалист, это неверно, ибо прежде всего вы великий поэт, но если созданные вами портреты относятся к реализму, я очень расположена к этой школе — как вы ее понимаете — и вижу в ней лишь примеры, которым надо следовать» (с. 92). Это письмо, как и следующее, находится в архиве наследников Полины Вязардо М. и А. Ле Сен и в этой книге публикуется впервые. В последнем письме к Тургеневу от 1 апреля 1876 года Жорж Санд благодарит его за подарки и пишет о напечатанной в «Le Temps» повести «Часы»: «Это еще одна жемчужина» (с. 99). Эти высказывания Жорж Санд о повестях Тургенева тем более интересны, что они редки и немногочисленны.

В своем исследовании профессор Уоддингтон опирается и на многие другие новые материалы. Среди них — неопубликованные дневниковые записи Жорж Санд, в которых, в частности, зафиксированы даты как известных, так и не дошедших до нас ее писем к Тургеневу. Широко используются письма Флобера, Хоецкого, Роллина и других, в которых так или иначе упоминается о Тургеневе. Весь этот материал представляет большой практический интерес, так как он может быть полезен для комментирования писем Тургенева в издаваемом сейчас вторым академическим собрании сочинений; необходимо отметить и тот факт, что в данной монографии и в книге «Тургенев и Англия» Уоддингтон приводит едва ли не исчерпывающую библиографию, которая включает почти все работы, относящиеся к данной теме, а также работы общего характера.

Как должно быть ясно из всего сказанного выше, обе книги представляют собой заметные явления в тургеноведении, и тем ограднее отметить это сейчас, когда они будут иметь не только чисто научное значение, но и прямое практическое применение в переиздающемся ныне Полном собрании писем И. С. Тургенева, деятельным участником которого является профессор Патрик Уоддингтон.

⁷ См.: *Ладария М. Г.* Указ. соч., с. 78.

Е. М. Лобковская

ТУРГЕНЕВСКИЙ ВЫПУСК НОВОЗЕЛАНДСКОГО СЛАВИСТИЧЕСКОГО ЖУРНАЛА *

Отмечавшееся в сентябре 1983 года по решению ЮНЕСКО столетие со дня смерти И. С. Тургенева показало, сколь велики и по сей день авторитет и популярность писателя во всем мире. Под знаком этой даты в памятные тургеневские дни проходил в Киеве IX Международный съезд славистов; близ Парижа, в Буживале, где Тургенев провел последние месяцы своей жизни и где он умер, открылся мемориальный музей и состоялся Международный конгресс тургеноведов; научные тургеневские конференции прошли во многих городах у нас и за рубежом; были изданы многочисленные публикации, статьи, монографии и сборники, посвященные Тургеневу. Однако одним из наиболее заметных событий юбилейного года стало появление специального выпуска выходящего в Веллингтоне ежеквартальника «New Zealand Slavonic Journal».

Этот славистический новозеландский журнал в последние годы привлекает к себе все большее и большее внимание тургеноведов. Систематической публикацией в нем неизвестных страниц тургеневского эпистолярия и творчества, базирующимся на их основе исследованиями. Появление этих материалов связано в первую очередь с именем профессора Веллингтонского университета Патрика Уоддингтона, редактора и одного из авторитетнейших и активнейших авторов журнала.

К участию в рецензируемом выпуске «New Zealand Slavonic Journal» профессор Уоддингтон привлек славистов из ряда стран, и в том числе из Австралии, Англии, Канады, что придает этой книге своего рода международный характер. Здесь представлены разнообразные материалы, касающиеся конкретных моментов творческой деятельности Тургенева, посвященные анализу отдельных его произведений, а также исследования, подробно и обстоятельно освещающие многочисленные и плодотворные интернациональные связи писателя, его влияние на современную ему западноевропейскую культуру. Едва ли не самое ценное в книге, придающее ей непреходящее научное значение, составляет публикация двенадцати писем Тургенева к Полине Виардо и другим его иностранным корреспондентам, которые в большинстве своем до последнего времени были известны по публикациям далеко не полным и подчас

искаженным. Заново прочитанные и опубликованные профессором Уоддингтоном по автографам, хранящимся в различных зарубежных, главным образом частных коллекциях, они отмечены той высокой степенью научной достоверности, которая является неотъемлемым качеством публикаторских работ этого исследователя. Столь же тщательно составлен им и Сводный каталог писем Тургенева к Полине и Луи Виардо с указанием местонахождения автографов и публикаций этих писем. Профессор Уоддингтон посвящает эту свою работу памяти академика М. П. Алексеева, воздавая дань высокого уважения его деятельности на тургеноведческом поприще, и прежде всего — на посту главного редактора первого и второго академических изданий Полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева. Второе академическое издание писем Тургенева еще далеко от своего завершения, и каталог, составленный профессором Уоддингтоном, — необходимое и ценное справочное подспорье в деле его осуществления.

Свой обзор тургеневского выпуска новозеландского славистического журнала мы начали с работ, завершающих его, не потому, что они принадлежат инициатору и редактору этого издания. На наш взгляд, они наиболее показательны для определения общего характера всей рецензируемой книги с ее очевидной установкой на введение в тургеноведческий научный оборот неизвестных или забытых документальных данных, относящихся к биографии и творчеству Тургенева. Этим стремлением отмечены и две другие помещенные здесь работы профессора Уоддингтона. Первая из них — это доклад на IX Международном съезде славистов в Киеве, посвященный теме «И. С. Тургенев и Международный литературный конгресс 1878 года». Исследователь ставит своей задачей показать роль и деятельность Тургенева во время этого первого Международного литературного конгресса, состоявшегося в Париже и созданного по инициативе Общества французских литераторов для обсуждения вопросов, связанных с охраной прав литературной собственности. Опираясь на воспоминания современников и участников конгресса (Л. А. Полонского, П. Д. Боборыкина, Б. А. Чивилева, М. П. Драгоманова, В. В. Чуйко и др.), протоколы заседаний, письма самого Тургенева, ученый буквально по крупицам реконструирует обстановку, поведение Тургенева и членов русской делегации, отстаивание ими русских национальных интересов в сфере международ-

* Ivan Sergejevich Turgenev: 1818 — 1883 — 1893 / Edited by Patrick Waddington. Wellington, 1983. Being the New Zealand Slavonic Journal, 1983.

ной охраны прав литературной собственности, впечатление, произведенное Тургеневым и его речью на слушателей.

Профессор Уоддингтон выступает в рецензируемой книге с подборкой этюдов, проливающих новый свет на интернациональные связи Тургенева, а также вносящих определенный вклад в изучение ближайшего окружения писателя — семейства Виардо. Так, в частности, исследователь вносит некоторые добавления и уточнения в опубликованную А. Ле Сенюм в 1971 году генеалогию семьи Гарсиа—Малибран—Виардо¹ и предпринимает попытку создания генеалогии Луи-Клода Виардо; особое внимание привлекают публикуемые здесь отрывки из писем Полины Виардо к сыну, рассказывающие о страданиях Тургенева во время его предсмертной болезни (см. с. 206—207 рецензируемой книги).

Несомненный интерес представляет в этой подборке этюд, посвященный взаимоотношениям Тургенева с его французским переводчиком Ксавье Мармье. Профессор Уоддингтон провел разыскания в библиотеке Кс. Мармье, хранящейся в г. Понгарлье (Франция), и сопроводил этот этюд перечнем находящихся в библиотеке книг Тургенева и журнальных отписок с его произведениями. Некоторые из них имеют дарственные надписи, сделанные рукой Тургенева, некоторые — содержат в себе писательские пометы и исправления. В перечне, прилагающемся к этюду, воспроизведены все эти автографические записи, что сообщает небольшому, изредка упоминаемому на изысканиях, но значимому и интересному материалу, позволяющему получить полную картину освещения темы исследования в значительной документальной публикации.

Малая жанровая форма не помешала профессору Уоддингтону остановиться в своих этюдах на ответственных и сложных вопросах, касающихся глубинных творческих контактов Тургенева с западноевропейскими писателями. Так, исследователь проводит параллель между тургеневскими «Призраками» и рассказом известного шотландо-американского магнетизера Д. Хьюма «A Vision». Выявляя точки соприкосновения этих произведений, ученый настаивает, что они могут свидетельствовать если и не о взаимовлиянии, то во всяком случае о совпадении весьма замечательном, обусловленном тем острым интересом, который питал Тургенев в то время к различного рода загадочным, необъяснимым, «таинственным явлениям человеческой психики», к феномену неведомого, что нашло отражение в его позднем творчестве. О благотворном влиянии Тургенева на творчество англо-ирландского романиста и беллет-

риста Дж. Моора и его идейной близости с ирландской писательницей Марией Эджеворт П. Уоддингтон пишет в двух последующих своих этюдах, расценивая их как откровенные точки для дальнейших изысканий.

Рецензируемый сборник демонстрирует известную широту научного диапазона зарубежного тургеноведения, что свидетельствует о его разносторонней заинтересованности в биографии и творчестве русского писателя.

Анализу повести Тургенева «Дневник лишнего человека» посвящает свою статью Дж. Армстронг (Австралия). По мнению исследователя, «Дневник лишнего человека» является кульминационным произведением в ряду небольшой группы повестей и рассказов писателя («Гамлет Щигровского уезда», «Бретер», «Переписка»), показывающих формирование характера молодого человека 1840-х годов. Тургенев в этой повести, утверждает Дж. Армстронг, так же как в «Гамлете Щигровского уезда» и в «Бретере», отходит от социально-политического толкования проблемы «лишних людей», сосредоточиваясь на разработке вопросов психологического характера. Глубину и сложность проблемы «лишних людей», ее общественно-политический и философский масштаб Дж. Армстронг сводит к вопросам нравственно-психологическим, что сообщает исследованию, небезынтересному в отдельных своих наблюдениях и выводах, известного рода тенденциозность.

Две статьи рецензируемой книги посвящены роману «Отцы и дети». Автор первой из них профессор Б. Криста (Австралия) сосредоточивает свое внимание на образе и характере выразительных средств языка, тех «кодовых знаков», которыми пользуется писатель, стремясь обозначить эпоху, выявить индивидуальные черты героев при помощи описаний их внешности, типов одежды. Эти так называемые «технические приемы», утверждает профессор Криста, могут много сказать о взглядах, вкусах, социальном статусе действующих лиц и вместе с тем помогают глубже постичь мысль писателя. Свои выводы автор статьи основывает на обстоятельном анализе текста тургеневского романа. Профессор Р. Фриборн (Англия) выступает со статьей, идея которой сформулирована уже в ее заглавии: «Базаров — портрет обреченного на гибель революционера». В трактовке исследователя трагический образ Базарова — воплощение черт «лишнего человека», ненужного России, а потому и обреченного на гибель революционера. Несостоятельность этого вывода, как нам представляется, очевидна.

Несомненной удачей сборника является помещенная в нем статья Н. Жекулина (Канада) «Крэдкет в Виндзоре» Тургенева». Как известно, еще при жизни Тургенева это его сатирическое стихотворение, направленное в адрес английского

¹ См. вкладку в книге: *Tourguénev Ivan. Nouvelle correspondance inédite / Textes rec., annot. et précédés d'une introd. par Alexandre Zviguilsky. Paris, 1971, t. 1.*

королевского двора, было переведено на английский язык, однако в британской печати стихотворение тогда так и не появилось. До последнего времени считалось, что оно вообще никогда не публиковалось в Англии. Между тем, как устанавливает Н. Жокули, тургеневское стихотворение в английском переводе, сделанном А. Баратынской, было опубликовано в Англии в 1909 году. И тем значительнее представляется заслуга исследователя, что найти эту публикацию было совсем не просто: она оказалась «запрятанной» в подстрочном примечании в книге В.-Т. Стэда, посвященной Ольге Новиковой.²

В статье «Клара Миллич» — лебединая песнь Тургенева» Дж. Харви (Новая Зеландия) акцентирует свое внимание на усилении философского начала в поздних произведениях Тургенева, справедливо полагая, что в обращении писателя к так называемым «мистическим» темам сказались общие тенденции времени. Повесть «Клара Миллич» в этом смысле служит выражением интеллектуального и эмоционального «климата» эпохи. Автора статьи занимает вопрос об отношении Тургенева к феномену неведомого, о проявлении им определенного интереса к области еще неисследованных или малоисследованных явлений психологического и психофизиологического свойства. И анализируя повесть и ее главных героев, Дж. Харви стремится прежде всего показать именно это. В характере Клары автор отмечает черты, которые, по его мнению, роднят ее с Полозовой из «Вешних вод», а также с такими героями Достоевского, как Свидригайлов, Ставрогин, Кириллов. «Клара Миллич» — одно из тончайших и прекраснейших созданий Тургенева, отразившее нравственно-философские искания эпохи и самого писателя, — и в этом Дж. Харви видит основную причину ее сегодняшней популярности.

В статье «Тургенев и Достоевский» А. Зохран (Новая Зеландия) исследует вопрос взаимоотношений этих писателей в самый разгар их так называемой «вражды». Автор предпринимает попытку выяснить, какое отражение нашли эти отношения на страницах редактируемой Достоевским газеты «Гражданин» (1873—1874 годы). А. Зохран констатирует, что в «Гражданине» за время редакторства Достоевского не только не встречается

нападок на Тургенева и его творчество, но, напротив, обнаруживается множество благоприятных и даже комплиментарных упоминаний. Один из наиболее интересных откликов на тургеневское творчество, появившийся на страницах «Гражданина», — это анонимный отзыв о рассказе «Живые мощи» («Гражданин», 1874, № 13—14, 8 апреля, «Нечто о терпении и терпеливости»). А. Зохран считает, что автором этого отклика мог быть Достоевский. В своем предположении исследовательница опирается на анализ темы, языка и стиля рецензии.

Профессор А. Б. Мерфи (Англия) выступает в рецензируемой книге со статьей «Тургенев и Флобер — контраст стилей». Сосредоточиваясь главным образом на анализе «Песни торжествующей любви» Тургенева, отмечая ее несомненную концептуальную близость произведениям Флобера, автор утверждает, что даже в этой намеренно флюберовской вещи влияние Флобера практически не ощущается; характеры и стиль остаются типично тургеневскими. На основании своих наблюдений профессор Мерфи заключает, что, несмотря на близость и духовное родство, существовавшие между этими писателями, оба они, будучи уже законченными, сформировавшимися мастерами ко времени встречи, не оказали друг на друга сколько-нибудь существенного влияния.

В статье «И. С. Тургенев и женский вопрос» Э. Фитцлайон (Англия) приходит к справедливому выводу о том, что позиция Тургенева в этом вопросе была неизменно благожелательной и сочувственной, хотя писатель не одобрял радикальных действий женщин-революционерок, считая их бесполовыми. Это, однако, не мешало ему восхищаться их личной храбростью и самоотверженностью. Всем своим творчеством, созданием таких незабываемых образов «новых женщин», как Елена в «Накануне», Марьяна в «Нови», героиня «стихотворения в прозе» «Порог», Тургенев заслужил почетное место в истории русского женского освободительного движения.

Наш обзор тургеневского выпуска новозеландского славистического журнала был бы существенно неполным, если бы мы не упомянули об иллюстрациях, помещенных здесь. Их двенадцать, и почти все они извлечены из частных коллекций наследников Визардо и публикуются впервые. Четыре рисунка, изображающих Тургенева, выполненные Полиной Визардо, ее дочерью Клоди и самим писателем, сообщают дополнительный интерес рецензируемой книге и являются заметным пополнением тургеневской иконографии.

² Stead W. T. (ed.). The M. P. for Russia: Reminiscences and Correspondence of Madame Olga Novikoff. London, 1909, vol. 1, p. 252—253.



ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

ЗАМЕТКИ О НЕКРАСОВЕ

КТО СКРЫВАЕТСЯ ЗА ИНИЦИАЛАМИ «А. С.»?

Хотелось бы обратить внимание на одну ошибку, допущенную в комментарии к «Русским женщинам» в четвертом томе выходящего сейчас полного собрания сочинений и писем Н. А. Некрасова. Автор комментария И. А. Битюгова, при участии Б. В. Мельгунова. На с. 583 читаем: «С положительным отзывом о поэме выступает А. С. Суворин, начинавший свою журнальную деятельность в конце 1860—начале 1870-х гг. как более или менее прогрессивный критик. Он возражает против статьи Буренина в „С.-Петербургских ведомостях“, обьявляя причину преднамеренной враждебности автора его личными счетами с „Отечественными записками“, в которых была напечатана поэма Некрасова. Суворин находит в поэме слабые стороны — некоторую растянутость, порой вялый стих, но считает, что они „исчезают совершенно в стройной гармоничности целого“. Княгиню Волконскую он характеризует как „сильную женщину“, которой „нужен был высокий идеал, и вот она нашла его в этом мученике и борце“. Образ ее, нарисованный Некрасовым, он называет „грандиозным образом созревшей под ударами судьбы женщины“. Особо отмечает критик глубоко лирические строки о народе. „За эти строки, — пишет он, — поэту отпустят все его ошибки и заблуждения, — кто умеет так глубоко чувствовать, тот никогда не умрет в благодарной памяти потомства“ (НВ <Новое время>, 1873, 6 февр., № 37; псевдоним — А. С.).¹

Действительно, некоторые свои статьи Суворин подписывал инициалами «А. С.».² Это обстоятельство вместе с названием газеты, которая невольно воспринимается как только суворинское издание, вероятно, послужило основанием, чтобы приписать статью Суворину.

Удивительно, что авторы комментария не обратили внимания на тон статьи, якобы принадлежавшей Суворину. «С.-Петербургские ведомости» обвиняются автором в «тупом непонимании» и «злостном глумлении» над «лучшей песнью нашего лучшего поэта». О нападках Буренина сказано так: «Недобросовестное отношение к делу и полнейшее отсутст-

вие способности чувствовать и понимать ширину и высоту замысла поэта довели журнального обозревателя этой газеты г. Z до неслыханной дерзости».³ Странно звучат эти слова в устах постоянного сотрудника и секретаря редакции «С.-Петербургских ведомостей», коим А. С. Суворин являлся в 1863—1874 годах, когда редактором газеты был В. Ф. Корш. Здесь Суворин под псевдонимом «Незнакомец» вел воскресный фельетон «Недельные очерки и картинки», принесший ему широкую популярность. «Новое время» же он, как известно, стал издавать с 29 февраля 1876 года. А до этого времени газета, основанная в 1868 году, чуть ли не каждый год переходила из рук в руки. С 1872-го по март 1873 года ее издавал Ф. Н. Устрялов, редактором был Н. Л. Пушкирев. Сотрудничать в газете была приглашена Александра Григорьевна Степанова (1846—1914, урожденная Перетц, по второму мужу Бородина). В своих воспоминаниях Степанова-Бородина пишет: «В число сотрудников была приглашена и я для составления журнальных обзоров и библиографических отчетов о вновь выходящих книгах».⁴ Подписывалась она инициалами «А. С.».⁵

Если обратиться к словарю Венгерова, то из него мы также узнаем, что «в 1872 году Бородина писала библиографические фельетоны в газете „Новое время“, ред. Устрялова, там же помещались ее еженедельные обзоры журналов, подписывавшиеся так же, как и фельетоны, инициалами А. С.».⁶ Добавим, что А. Г. Степанова-Бородина сотрудничала в газете не только в 1872-м но и в 1873 году, как явствует из ее воспоминаний.

Эти воспоминания были опубликованы В. Е. Евгеньевым-Максимовым в «Литературном наследстве» в 1946 году (т. 49—50). Во вступительной заметке к публикации В. Е. Евгеньев-Максимов писал: «Воспоминания Бородиной дополняются двумя ее статьями в „Новом времени“,

³ Новое время, 1873, 6 февр., № 37.

⁴ Лит. наследство, т. 49—50, 1946, с. 582.

⁵ См.: Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов, 1956, т. 1, с. 58.

⁶ Венгерова С. А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. СПб., 1897, т. 5, с. 278.

¹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15-ти т. Л., 1982, т. 4, с. 583.

² См.: Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов. М., 1960, т. 4, с. 458.

в которых речь идет о Некрасове (статьи подписаны инициалами «А. С.»). В первой из них («Новое время», 1873, № 37) содержится резкая отповедь Буренину за его нападки на „Русских женщин“ и дается восторженная оценка „княгини Волконской“.⁷ Кстати сказать, эти воспоминания как пример высочайшей оценки передовой молодежью 70-х годов новой поэмы Некрасова цитируются в комментарии четвертого тома (с. 584). Прочтя их внимательно, авторы были бы избавлены даже и от тех несложных, в общем, библиографических разысканий, которые мы провели выше: ведь в воспоминаниях А. Г. Степанова-Бородина говорит, что

⁷ Лит. наследство, т. 49—50, с. 579.

ее статьи о Некрасове в газете послужили поводом к знакомству ее с поэтом.⁸

З. П. Ермакова

⁸ Непосредственное отношение к теме нашей заметки имеет появившаяся в 1983 году (уже после выхода четвертого тома) статья Е. Г. Бушканца «Некрасов и „С.-Петербургские ведомости“», в которой автор уделяет большое место полемике «Нового времени» с Бурениным по поводу поэмы Некрасова, а в раскрытии инициалов «А. С.» также опирается на публикацию воспоминаний А. Г. Степановой-Бородиной в «Литературном наследстве». См. в кн.: Некрасов и его время: Сб. науч. тр. Калининград, 1983, вып. 7, с. 60—68.

К ДАТИРОВКЕ ЗАПИСКИ НЕКРАСОВА К Н. А. РАТЫНСКОМУ

В связи с продолжающейся работой над изданием полного собрания сочинений и писем Н. А. Некрасова нам представляется необходимым внести уточнение в датировку записки Некрасова к цензору Петербургского Цензурного Комитета Н. А. Ратынскому, опубликованной в журнале «Русская литература» (1965, № 3). Автор публикации Б. Л. Бесонов предвзято датировал записку периодом 1873—1874 годов. И конечно, по «внешнему» содержанию записки (приглашение на традиционный «четверговый» обед), а также на основании принятого мнения о взаимоотношениях Некрасова-редактора с цензорами только как с людьми «нужными» такая приближенная датировка выглядит достаточно единственно. Хотя записка действительно не поддается уверенной датировке и поныне, новое обращение к автографу Некрасова, его тексту, и новые сведения о личности Н. А. Ратынского — единственный раз представленного в переписке Некрасова — дают основание дать новую, более точную, по нашему мнению, датировку, а именно: конец 1876 года.

Вот ее текст: «Я продолжаю хворать и сидеть дома. К сожалению, Унковский сегодня быть не может, но Ераков будет. Приходите, отец, к 5-ти часам». Еда будет самая легкая. Четверг». Текст написан карандашом на визитной карточке Некрасова, вложенной в маленький, почти в размер визитки, конверт, на котором тем же карандашом написано: «Его Превосходительству Николаю Антоновичу Ратынско-му» От». И далее, по-видимому, были одна-две буквы подписи, не сохранившиеся, так как именно в этом месте вырвана полоска бумаги поперек всего конверта.

Как видно из текста — Некрасов болен. И, судя по прыгающему почерку, по нашему карандашу, слабешего от слова к слову, — очень серьезно. Это отнюдь не небрежность. Ему трудно написать несколько коротких привычных строк приглашения. Последнее слово — «Четверг» — уже едва различимо. Да и «самая легкая» еда — это уже не «деловой обед».

Известно, что резкий поворот к худшему в болезни Некрасова приходится на конец 1876 года, после Ялты, где он был и вернулся уже вместе с А. Н. Ераковым 30 октября 1876 года. А. М. Унковский, который, «к сожалению... сегодня быть не может», тоже лишь только в конце 1875 года вернулся в Петербург из-за границы, где он провел, с небольшими перерывами, около трех лет по болезни и приступил к служебной и общественной деятельности в 1876 году, как пишет его внук.

Оба они — А. М. Унковский и А. Н. Ераков — были давними приятелями Некрасова, но в последний период болезни поэта посещали его особенно часто. В начале января 1877 года Некрасов назвал их своими душеприказчиками. Все это говорит в пользу нашего предположения.

Что касается Н. А. Ратынского (1820—1887),¹ однокашника М. Е. Салтыкова-Щедрина и А. М. Унковского по Московскому Дворянскому институту, то он сблизился с Некрасовым, скорее всего, именно в это время, с 1876 года, когда стал одним из доверенных лиц М. Е. Салтыкова-Щедрина по Цензурному комитету. К сентябрю 1876 года относится

¹ ЦГИА, ф. 1343, оп. 28, № 717; Русская литература, 1970, № 4.

и первое упоминание имени Н. А. Ратинского в переписке Некрасова. В письме Г. З. Елисеева к Некрасову от 27 сентября читаем: «На днях видел только Ратинского, он, как и всегда, мил и любезен . . .»² — Имя Николая Антоновича Ратинского достойно отдельной статьи, так как оно было в течение нескольких десятилетий знакомо многим русским писателям. Н. А. Ратинский пользовался известной репутацией и как цензор, и как литератор, историк и библиограф.

По комбинации в записке этих четырех имен — Н. А. Ратинского, А. М. Унковского, А. Н. Еракова и самого Некрасова — можно предположить, что это была, возможно, одна из попыток смер-

тельно больного поэта утвердить прежний характер традиционных некрасовских «четвергов».

Остается добавить, что имя Н. А. Ратинского (единственного из цензоров) вошло в список, составленный А. А. Буткевич в марте 1879 года для издателя М. М. Стасюлевича и предназначенный для выдачи им в первую очередь первого посмертного издания стихотворений Некрасова, где кроме А. М. Унковского и А. Н. Еракова были такие имена, как А. Ф. Кони, Н. Курочкин, А. Плещеев, С. П. Боткин, Н. А. Белоголовый и др.³

Е. Б. Белодубровский

² Лит. наследство, т. 51—52, 1949, с. 258.

³ ИРЛИ, ф. 293 (М. Стасюлевич), оп. 1, № 286, л. 6.

О 300-М СТИХЕ ПОЭМЫ «САША»

В рассказе об Агарине, который много путешествовал и звал себя «перелетно-птицей», есть строки (299—300):

Много видал я больших городов,
Синих морей и подводных мостов. . .

В изданиях сочинений Некрасова строка о «подводных мостах» никогда не комментировалась. Однако это не значит, что она не привлекала внимания текстологов. Более того, стих о «подводных мостах» как типичный пример несправочного текста вошел в главу «Конъектуры» учебника по текстологии. «Бывают случаи, — пишет автор учебника, — когда текст в чем-то несправочен и настоятельно требует конъектурирования, но подходящая конъектура не подыскивается. Стих 300 поэмы Некрасова „Саша“ читается:

Синих морей и подводных мостов. . .

Что такое „подводные“ мосты, непонятно. Напрашивающаяся конъектура „надводных“ невозможна — в двух автографах, в корректуре и во всех авторизованных прижизненных изданиях „подводных“ — описка поэта остается несправленной».¹

Вообще, мостами в некрасовскую эпоху (и, разумеется, в более давние времена) называли не только сплошную постройку поперек реки или оврага для перехода. В словаре Даля первое значение этого слова раскрывается следующим образом: «Помост, стылка, стлань, накат, всякого рода сплошная настилка из досок, бревен,

брусьев для езды и для ходьбы».² Московская улица Кузнецкий мост никогда не была *мостом* в современном значении этого слова — просто *моцная* улица.

Но в поэме «Саша» речь идет о подводных мостах. Разгадка этой строки найдена нами случайно, в процессе внимательного просмотра периодики некрасовской эпохи. Приводим полный текст заметки о «подводных мостах», напечатанной в одном из популярнейших журналов 1840-х годов:³

«Железные трубообразные мосты в Англии. Новое чудо мира строится теперь в этой земле чудес. Тоннель, или подземный мост, под Темзою, сооружение баснословное, недавно еще мог сравниться с одною только Гроттою Позилиппа, подземным проездом сквозь гору возле Неаполя, прорытым рукою самой природы и который древние приписывали потехе гигантов. Лондонский тоннель, стоивший миллионов, тоже потеха: он совершенно бесполезен, потому что по Темзе, словно рой пчел, тысяча небольших пароходов беспрестанно движутся вперед и назад, и два из них ходят над самым тоннелем для перевозки пассажиров с одного берега на другой за безделицу. Но теперь почти нет железной дороги, которая бы не имела своей Гротты Позилиппа, своего лондонского тоннеля: в иных местах эти подземные проезды простираются на полторы версты, на две, и более. Тоннели стали

² *Даль Владимир.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб; М., 1881, т. 2, с. 356.

³ Библиотека для чтения, 1848, № 3, отд. VII, с. 10—11.

¹ *Рейсер С. А.* Основы текстологии. 2-е изд. Л., 1978, с. 49.

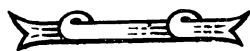
такой же пошлостью, как и железные дороги. Ездить *над водою* — это люди давно знают, с тех пор как изобретены мосты. Ездить *под водою* — и это уже не новость. Но ездить в воде, переправляться сухою ногою через реки и заливы, имея воду вровень с ногами, а иногда и выше головы — мудрость и чудо! К этому предназначены *трубообразные мосты*. Идея самая простая: вместо того чтоб воздвигать своды над водою или рыться в земле под водою, сделайте длинную четверугольную трубу, толщиною в три или четыре сажени, положите ее на дно реки, так, чтобы концы лежали на берегах, которые, разумеется, можно прорыть вровень с дном, для того чтобы труба не гнулась в центре, и путешествуйте преспокойно в этом футляре. В тех местах, где действуют морские приливы и уровень воды не постоянен, — где, следовательно, надводные мосты должны иметь необычайную высоту, — такие проезжие футляры представляют самый удобный и самый дешевый способ переправы. О предположении устроить такое сообщение между Англией и Францией через Канал мы уже говорили в одной из прошлогодних книжек. То покуда остается предположением, а в самой Англии нынче уже строят два трубообразные моста, оба для железных дорог, один на реке или в реке Conway, другой через Menai-Straits. Первый, который в скором времени будет открыт для езды, имеет длины четыреста футов; второй — более трех тысяч. Проезжие трубы шириною в двадцать четыре

фута и вышиною в тридцать сделаны из железных плит, которых толщина для боковых стен — один дюйм, а для полу и для потолка два дюйма. На полу лежат две пары рельсов для проезду двух паровозов с вагонами. Трубы изготовляются на досчатом платформе, устроенном на сваях вдоль берегу, над водою, возле мест, где назначено быть мостам. Предварительное испытание прочности будет произведено тут же. Как скоро трубы будут готовы, плашкоты подведутся под платформ во время приливу, который поднимет их до надлежащей высоты. Таким образом, гигантские трубы, из которых одна должна весить 55 000 пуд, а другая 186 000, будут спущены на воду без труда и положены по местам без всякого повреждения».

По-видимому, эта заметка и послужила материалом для характеристики героя поэмы Некрасова. Сам поэт, как известно, ко времени работы над произведением (1855—начало 1856) еще не выезжал за границу и потому не мог опираться на личные впечатления о западноевропейской жизни. Повествуя о «человеке сороковых годов», Некрасов, соответственно, использовал и наиболее яркие реалии того времени.

Таким образом, 300-й стих поэмы «Сапса» перестает быть загадочным и не нуждается в коньктировании.

Б. В. Мельгунов



Х Р О Н И К А

ВТОРЫЕ АЛЕКСЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

5—6 июня 1984 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР и в Ленинградском государственном университете им. А. А. Жданова состоялись Вторые научные чтения, посвященные памяти академика Михаила Павловича Алексеева — замечательного ученого-пушкиниста, тургеневода, одного из основоположников сравнительного литературоведения, исследователя западных литератур. Отныне эти чтения будут проходить периодически, через каждые два года.

Программа Вторых Алексеевских чтений состояла из трех тематических заседаний: «Пушкин и его современники», «Сравнительное литературоведение» и «Западные литературы». Вступительное слово произнес академик Д. С. Лихачев. Русское литературоведение XIX века, сказал он, было литературоведением особого типа: профессора, читавшие историю литературы, читали историю и русской, и западноевропейской литературы. Отсюда возникла плеяда исследователей литературы — энциклопедистов, таких, как, например, А. Н. Веселовский. К их числу с полным правом можно отнести и Михаила Павловича Алексеева. Трудно назвать другого ученого с таким широчайшим диапазоном знаний!

У каждого исследователя литературы есть свое представление о ней, свои интересы в литературе, чем определяется не только литературоведение, но и литературоведение, в котором в широкой степени проявляются черты личности исследователя. Михаил Павлович по натуре своей был человеком общительным, «праздничным». Не случайно он так любил конференции, международные съезды и разного рода встречи, любил праздничную сторону науки. Для него наука была праздником — он сам вносил в нее пафос и патетику.

Михаил Павлович занимался тем, что касается взаимоотношения писателей, судьбы их произведений — литературной и читательской, тем, что приобрело в некоторой части нашего литературоведения (не у Михаила Павловича) наименование «функциональное изучение литературы», но в работах М. П. Алексеева имело более широкое содержание. Наряду с крупными, обобщающими работами он с самого начала своей деятельности интересовался редкими сюжетами, неожиданными темами. Этот интерес Михаила Павловича к «раритетам» и «курьзам» — тоже

праздничность науки. У М. П. Алексеева было свое представление о мире культуры как о мире постоянных, взаимосвязей, мире влияний, заимствований, культурной одновременности (частично охватывающей и то, что получило название «типологическое изучение литературы»). Михаил Павлович был поборником представлений о литературе, культуре и человечестве как о взаимосвязанном единстве. Недаром одной из тем его исследований была тема «вечного мира» Пушкина и не случайно его любимыми писателями были писатели с мировыми связями — Пушкин, Тургенев, а в древней — произведения Владимира Мономаха, «Слово о полку Игореве» и затем Ренессанс в России XVI века. Если попытаться выяснить, как велик был этот мир взаимосвязей и очертить его границы, то они пройдут от Сибири к скандинавским странам, к Англии, перешагнут через океан, в Северную Америку, спустятся в Латинскую Америку, возвратятся через Испанию и Португалию в Европу и через самый юг Европы вернутся в Россию.

Личность М. П. Алексеева как ученого-энциклопедиста, как ученого со своим ярким и блестящим почерком в исследованиях, со своими представлениями о литературе, заслуживает такого же внимания, как личности наших крупнейших художников или музыкантов, как личности писателей. Писать о Михаиле Павловиче книгу, подобную тем, какие написаны о Шахматове, Буслаеве, Забелине, не касаясь его личности, невозможно. Вот почему крайне важно, чтобы было сохранено все, что мы о нем знаем, собраны воспоминания о нем, систематизирована его переписка, продолжена его библиография 1972 года.

Первое заседание Вторых Алексеевских чтений было посвящено А. С. Пушкину и его современникам и состоялось в канун 180-летия со дня рождения поэта. Открылось это заседание сообщением канд. филол. наук И. С. Чистойой «Из наблюдений над лирикой Пушкина». Это сообщение включало в себя два небольших этюда о стихотворениях Пушкина, связанных с его поездками в Псковский край: «Есть в России город Луга. . .» и «Простите, верные дубравы! . .». Исследовательница показала, что стихотворение «Есть в России город Луга. . .», традиционно датированное 1817 годом, в действительности относится к более позднему времени. Она представила убедительные

доводы в пользу датировки этого стихотворения периодом жизни поэта в Михайловском, впервые предложенной (впрочем, без какой-либо аргументации) П. В. Анненковым. В отличие от Анненкова, относившего экспромт «Есть в России город Луга...» к 1824 году, И. С. Чистова предположила, что оно было написано в 1826 году и адресовано С. А. Соболевскому. Среди поэтического наследия Соболевского она обнаружила стихотворение «Орел с его уздами», определенно корреспондирующее с пушкинской шуткой об «ужасном» городе Новоржеве. Таким образом, первая поездка Пушкина в псковскую деревню его матери, состоявшаяся в 1817 году, отмечена не двумя, а лишь одним стихотворением — «Простите, верные дубравы!...». И. С. Чистовой удалось обнаружить две неизвестные копии этой пьесы в альбоме А. Н. Вульф и в письме П. А. Осиповой к А. И. Тургеневу от 17 февраля 1837 года. Исследовательница всесторонне проанализировала: имеющиеся в этих копиях варианты первой строки: «Простите, милые дубравы!...» и «Простите, верные дубравы!...». В сообщении названные варианты квалифицированы как замены П. А. Осиповой пушкинского эпитета «верные» традиционными для сентиментальной элегической поэзии фразеологизмами.

Канд. филол. наук Р. В. Иезуитова выступила с докладом «Альбом Онегина». «Альбом Онегина», отметила докладчица, не столь уж частый в поэтической практике Пушкина пример того, как вполне сложившийся, художественно полноценный текст изымается из окончательной редакции, оставаясь вместе с тем одним из опорных звеньев общей эволюции замысла произведения (в данном случае — романа в стихах). Изучение «Альбома» с момента публикации белого и черного его автографов ограничивается преимущественно текстологическим аспектом. Содержание же и характер самих альбомных записей, общий смысл этого интересного и необычного художественного документа, его место в предполагаемой структуре пушкинского романа, указала Р. В. Иезуитова, все еще остаются вне поля зрения исследователей, за исключением, пожалуй, Н. Я. Соловья, коснувшегося в своей статье некоторых из этих проблем. Не соглашаясь с трактовкой записей «Альбома» как «светски тривиальных», Р. В. Иезуитова рассматривает их не только как исповедь героя, пережившего разочарование в светской жизни, не только как отражение его восприятия (в достаточной мере критического) окружающей среды, но и как тонкий анализ нравов этой среды, свидетельствующий о незаурядности Онегина. Материалом для создания портретов, острых сатирических зарисовок с натуры и даже карикатур альбома несомненно служили личные впечатления поэта, вернувшегося в Петербург весной 1827 года и после семилетнего перерыва снова соприкоснувшегося со светской средой.

В записях «Альбома Онегина» Р. В. Иезуитовой удалось выявить существенные биографические факты, увидеть за скрытыми под условными обозначениями персонажами «Альбома» реальных знакомых Пушкина. По мнению исследовательницы, «Альбом Онегина» был исключен из окончательной редакции романа по соображениям не этического, как полагал В. Набоков, а чисто художественного, творческого свойства: слишком очевидными были его биографические реалии, слишком значителен был временной разрыв, отделяющий работу над первой главой романа (с ее героем — светским «dandy») от седьмой главы, воссоздающей образ трагически настроенного Онегина (относящегося к петербургской жизни героя записи «Альбома» соответствовали именно этому, новому самочувствию героя!). Однако работа над «Альбомом» не прошла бесследно: она дала обильный материал и для лирических отступлений, и для картины великосветской жизни восьмой главы, а главное — дала верные ориентиры для создания образа Татьяны — светской дамы: недаром поэт наделяет этот образ деталями, впервые найденными в «Альбоме Онегина».

С докладом «Письма Пушкина о греческой революции» выступила канд. филол. наук Я. Л. Левкович. Этот доклад был посвящен выявлению адресатов и последовательности трех писем Пушкина 1821—1823 годов, содержащих реакцию поэта на ход греческой революции. Обратившись к автографам писем и соотнеся их с хронологией восстания под руководством А. Ипсиланти, исследовательница убедительно доказала, что третье письмо, написанное по-французски и датированное (как и второе) в академическом издании июнем 1823-го—июлем 1824 года, в действительности предшествовало второму письму и было адресовано не В. Л. Давыдову, как два других, а другому лицу. По обоснованному предположению Я. Л. Левкович, этим лицом, скорее всего, был А. Н. Раевский. В этом случае необходимо сместить и дату написания письма: оно могло быть написано после того, как с закрытием Одесского филантропического общества в конце 1821 года прекратилась помощь греческим беженцам, и до ноября 1823 года, когда Раевский приехал в Одессу. Письма Пушкина о греческой революции показывают, что отношение поэта к ее перипетиям было неоднозначным. Поэтому они не могут, как предполагал И. Л. Фейнберг, представлять собой остатки записок Пушкина о греческой революции.

Доклад канд. филол. наук В. Э. Вадуро «Денис Давыдов в писательском кругу» был посвящен творческой истории элегий Д. Давыдова «Бородинское поле». Сопоставив несколько автографов этого известного стихотворения, докладчик рассмотрел его окончательный текст как результат творческих усилий пушкинского литературного кружка. Стихотво-

рение было прочитано Жуковским, Вяземским, Баратынским; двое последних предложили свои коррективы, значительная часть которых была учтена Давыдовым при последующей работе над текстом.

В докладе доктора филол. наук Г. В. Краснова (Коломна) «Автобиографическая записка 1831 года» речь шла об отрывке «В конце 1826 года я часто видался с одним дерптским студентом. . .», который автором доклада включается в жанр путевых записок с установкой на изображение непривиденного, неизведанного, с образом рассказчика-путешественника, склонного к иронии и самоиронии. Холера как одно из происшествий — мотив и образ «дивовинки», играющей человеческими судьбами. Текст: «. . . бедствие, которое через пять лет сделалось мыслию всей Европы» — комментируется многими «известиями» о «вторжении холеры» в Европу («Вестник Европы», «Телескоп»). Автор — в отличие от мнения Я. Л. Левкович (см. «Русская литература», 1981, № 1, с. 127) — считает необходимым возвратиться к датировке отрывка 1831 годом.

Сообщение канд. филол. наук С. А. Фомичева «Катерина Тимашева — поэтесса пушкинской плеяды» было посвящено личности и творчеству Е. А. Тимашевой, которой Пушкин адресовал одно из своих стихотворений. На основе малоизвестных архивных материалов С. А. Фомичев дополнил творческий портрет поэтессы: в докладе приводились обнаруженные в рукописи стихи Е. А. Тимашевой, неизвестные сведения о ее окружении, отношениях с поэтами пушкинского круга. Обратившись к стихотворению Пушкина 1826 года «К. А. Тимашевой» («Я видел вас, я их читал. . .»), С. А. Фомичев предложил новое истолкование последней строфы. В сообщении было высказано предположение, что именно о Е. А. Тимашевой идет речь и в обращенном к Пушкину стихотворении Баратынского «Новинское».

Второе заседание Алексеевских чтений было посвящено сравнительному литературоведению. Доклад доктора филол. наук Н. К. Орловской (Тбилиси) «К вопросу о культурных контактах Запада и Востока», охватывавший период с XVII по XVIII век, касался интереса европейцев к восточным языкам, в частности к грузинскому языку. На основе сохранившихся печатных и рукописных материалов Н. К. Орловская раскрыла пути проникновения в Европу сведений о грузинском языке, показала уровень существовавших на Западе представлений о нем и обрисовала метод работы европейских ученых, занимавшихся каталогизацией и сопоставлением языков.

В докладе доктора филол. наук П. Р. Заборова «Русские путешественники в замке Жермены де Сталь» получил освещение один из аспектов весьма широкого интереса русских людей к личности и творчеству Жермены де Сталь — посе-

щение русскими на протяжении XIX века ее швейцарского поместья Коппе. Здесь в 1800-х годах побывали Ф. Г. Головкин, Г. А. Строганов, В. П. Кочубей, П. И. Тютякин, П. Ф. Балк-Полев; в 1810-х годах его посетил Н. И. Греч, в следующем десятилетии — В. А. Жуковский, А. И. Тургенев. Позднее его осматривали М. П. Погодин, П. В. Анненков, А. В. Никитенко, а в самом конце века — писатель-беллетрист Н. А. Попов. Паломничества эти отразились и в русской поэзии («Деревня» П. А. Вяземского, «Швейцария», Е. П. Зайцевского, «Сентенции и замечания госпожи Курдюковой за границую, дан л'эгранже» И. П. Мятлева). По наблюдениям докладчика, отношение русских людей к Коппе претерпело в течение названного времени существенную эволюцию: по мере того как уходил в прошлое романтизм, ослабевало и тяготение к этому «уголку земли», который в известном смысле символизировал романтическую эпоху.

В докладе канд. филол. наук М. В. Разумовской «Естественная история» Бюффона и русская литература XVIII века было показано, что интерес России XVIII века к Ж.-Л. Бюффону, одному из наиболее значительных деятелей европейского просвещения, не ограничивался только академическими рамками, но получил отражение и в литературе. Докладчица остановилась на том, что различные естественнонаучные проблемы, и среди них некоторые идеи, восходящие к «Естественной истории» Бюффона, занимают большое место в сборнике В. А. Левшина «Вечерние Часы, или Древние сказки славян древлянских». Далее М. В. Разумовская продемонстрировала отражение ряда основных положений «Естественной истории» в пьесах Фонвизина — «Бригадире» и особенно «Недоросле», где в духе Бюффона решается вопрос общего понимания связи, единства системы понятий «человек — животное» и обнаруживается папек на идею наследственности, одним из главных создателей которой в конце XVIII века был Бюффон.

Канд. филол. наук Н. А. Жирмунская выступила с докладом «Жерар де Нерваль и французско-немецкие литературные связи эпохи романтизма». Докладчица отметила огромную заслугу представителя младшего поколения французских романтиков в приобщении французских читателей, писателей и критиков к немецкой литературе. Нерваль перевел обе части «Фауста», многие баллады Гете, Шиллера, Уланда, стихотворные циклы Гейне и произведения других немецких авторов. Путешествуя по Германии, он систематически публиковал во французской прессе рецензии и очерки о событиях культурной жизни этой страны. Его собственное творчество испытало глубокое влияние немецкой литературы: в его новеллах отразились фантастика и гротеск Гофмана, философские искания Жан-Поля Рихтера дали пищу его философской

лирике, фольклоризм Гердера и гейдельбергских романтиков побудил его обратиться к собиранию и публикации песен и легенд родного края — провинции Валуа. В творчестве Нервала органически сочеталось восприятие иной национальной культуры со специфическими французскими традициями. Его посредничество между культурами двух соседних стран отразило практически все возможные формы и уровни взаимодействия национальных литератур.

Доктор филол. наук Ю. Д. Левин в докладе «Д. Е. Мин — переводчик Данте» кратко изложил биографию Д. Е. Мина (1818—1885), медика по профессии, и охарактеризовал в общих чертах его переводческую деятельность. Особое внимание докладчик уделил истории создания первого полного русского стихотворного перевода поэмы Данте «Божественная комедия», а также анализу творческих принципов переводчика и его манеры.

Отражению борьбы южных славян за свободу в период Восточного кризиса 1875—1878 годов в некрологических «Отечественных записках» посвятила свой доклад канд. филол. наук Л. И. Ровнякова. В огромной литературе вопроса, связанного с изучением возобновленного в 1868 году журнала, этот аспект затрагивается впервые. Анализ непосредственных откликов на Боснийско-Герцеговинское восстание 1875 года, апрельское восстание 1876 года в Болгарии, сербско-турецкую войну 1876 года и русско-турецкую войну 1877—1878 годов, а также выступлений в журнале писателей и публицистов народнической ориентации убедительно показывает, что «Отечественные записки» в решении так называемого «славянского вопроса» исходили из интересов русского народа и необходимости углубления критики царизма на новом этапе освободительного движения.

Канд. филол. наук И. И. Чекалов выступил с докладом «Л. Толстой и Дж. Рёскин», осветив проблему восприятия Л. Толстым взглядов английского критика и публициста. В ряду фактов литературной биографии Толстого, связанных с Рёскиным, докладчик особо выделил влияние идей Рёскина на замысел романа «Воскресение». Эти идеи, как показывает творческая история произведения, легли в основу положительных черт Нехлюдова. В окончательной редакции романа имя Рёскина не упоминается. Сопоставляя этот факт с некоторыми другими (в частности, с отсутствием ссылки на Рёскина в трактате «Что такое искусство?»), докладчик делает вывод о неоднозначности отношения Толстого к взглядам Рёскина: принимая в основном социальные убеждения Рёскина, Толстой существенно расходился с ним в понимании общественной роли этики и эстетики.

И. Станинич в докладе «Игорь Северянин и Иван Дучич» рассмотрел

творческие контакты выдающегося сербского поэта и современных ему представителей русской культуры, в частности И. Северянина. Северянин, дважды посетив Югославию, посвятил ей целую книгу стихов, написанных под влиянием «Царских советов» Дучича. Воспев Дубровник, Герцеговину, Ядрац, Ловчену, Северянин не только возвратился к славянским истокам, но и использовал классическую южнославянскую, дучичевскую поэтику. В поэтический сборник «Медальоны. Советы и вариации», посвященный крупнейшим поэтам и писателям мира, любимым и ценным Северяниным, вошел и совет «Дучич», в котором Северянин создал поэтический образ сербского поэта.

Вечернее заседание Алексеевских чтений, посвященное вопросам западного литературоведения, состоялось в помещении филологического факультета ЛГУ. Заседание открыла доктор филол. наук И. П. Куприянова докладом «Скорбные воспоминания» Леоноры Кристины Ульдфельдт как памятник мемуарной прозы XVII века, касавшимся единственного самобытного произведения датской литературы XVII века. Леонора была замужем за одним из первых сановников государства, обвиненным в заговоре против брата Леоноры, Фредерика III, и приговоренным к смертной казни. Мужу Леоноры удалось бежать, но сама она была схвачена и заключена в темницу, где провела двадцать два года, пока не умерла невидевшая ее невестка, супруга короля София Амалия. «Скорбные воспоминания» Леоноры Ульдфельдт — это семейный документ, ставящий целью посвятить детей в подробности трагедии и одновременно демонстрирующей силу воли, мужество его автора. «Скорбные воспоминания» Леоноры Кристины не только вошли в сокровищницу национальной датской литературы, но и раскрыли величественный образ женщины, которую Г.-Х. Андерсен назвал «лучшей, благороднейшей между датскими женами».

Свой доклад «Поэзия Альфонса X Мудрого (XII век)» доктор филол. наук З. И. Плавский посвятил поэтическому творчеству знаменитого короля Кастилии — выдающегося астронома, историка и писателя. Уделив основное внимание «Песнопениям в честь Девы Марии», докладчик показал гуманистический характер поэзии Альфонса Мудрого, переплетение в его творчестве идеального и реального, прославление им живой природы как божественного начала на земле.

В докладе «Мэтью Арнольд и английская культура XIX века» доктор филол. наук Н. Я. Дьяконова охарактеризовала основные черты, присущие поэзии и прозе Арнольда. Подчеркнув философичность и несентиментальность его творчества, докладчица особо отметила направленность произведений М. Арнольда против фарисейства и ханжества современного

ему общества, против буржуазной респектабельности и бездуховности.

Заседание завершил доклад «Герберт Уэллс в Новгородской губернии», в котором доктор филол. наук Ю. В. Ковалев рассказал о ранее неизвестном визите английского писателя-фантаста в Россию. Острая наблюдательность Г. Уэллса, о которой свидетельствует его книга «Россия во мгле», способность проница-тельно осмыслить события, происходящие в Стране Советов, поистине удивительны, если учитывать тот факт, что в 1920 году Уэллс пробыл в России менее двух недель. В результате исследо-

ваний, проведенных Ю. В. Ковалевым, выяснилось, что впервые Уэллс посетил Россию еще в 1914 году, остановившись в Новгородской губернии у народовольца Тыркова. Непосредственное знакомство с идеями «Народной Воли» и жизнью русского крестьянства подготовили почву для работы писателя над книгой, позволив ему глубже проникнуть в суть тех грандиозных перемен, которым он был свидетелем.

*Е. М. Волкова,
С. А. Кибальник*

ЧТЕНИЯ ПАМЯТИ В. И. МАЛЫШЕВА

2 мая 1976 года ушел из жизни доктор филологических наук, заслуженный деятель науки РСФСР Владимир Иванович Малышев. С тех пор его коллеги, ученики, почитатели ежегодно собираются в Пушкинском Доме на «Малышевские чтения», которые организуют сектор древнерусской литературы и Древле-хранилище ИРЛИ. В минувшем году, 25 апреля, Чтения состоялись в восьмой раз. В них приняли участие представители Ленинграда, Москвы, Таллина, а также Гомеля, Риги, Сыктывкара, Горького и других городов.

Как всегда, тематика докладов была тесно связана с научными интересами самого Владимира Ивановича: жизнь и творчество протопопа Аввакума, сочинения старообрядческих писателей, рукописная традиция русского Севера, народная крестьянская культура, работа Древлехранилища имени ученого.

«Малышевские чтения» 1984 года открылись докладом науч. сотрудника Г. В. Маркелова (Ленинград) о жизни и деятельности замечательного знатока русской старины, собирателя и исследователя древнерусских рукописей и прикладного искусства, друга В. И. Малышева на протяжении многих лет Ивана Никифоровича Заволоко (1897—1984). Как писал сам В. И. Малышев в заметке, посвященной 75-летию И. Н. Заволоко, сказал Г. В. Маркелов, «с Пушкинским Домом у Заволоко установилась давняя и тесная связь и дружба. Он принимал участие в заседаниях, совещаниях и конференциях Сектора, выступал с докладами, печатался на страницах ТОДРЛ. . . участвовал в экспедиции в Причудье». Г. В. Маркелов рассказал о деятельности И. Н. Заволоко — его издания старинных духовных стихов, мелодии и тексты которых были записаны им в Причудье, в Латгалии и Восточной Пруссии, издания альбомов, посвященных прикладному искусству русских старожилів При-

балтики, древнерусской вышивке, об иллюстрированном вестнике «Родная старина», издававшемся И. Н. Заволоко с 1927-го по 1933 год. Докладчик отметил, что «диапазон тем опубликованных материалов в „Родной старине“ чрезвычайно широк, но всегда в русле одной главной темы, всю жизнь волновавшей Заволоко, темы культуры и литературы Древней Руси и, как мостик к современности, истории старообрядчества». И. Н. Заволоко был связан историко-культурными и художественными интересами с А. М. Ремизовым, Н. К. Рерихом и другими видными деятелями русской культуры. Выпускник Карлова университета, участник знаменитого кондаковского семинария, И. Н. Заволоко, сказал Г. В. Маркелов, отдавал все свои силы делу воспитания национального самосознания и любви к родной старине у соотечественников. С именем Заволоко, было отмечено в докладе, связано археографическое открытие Прибалтики. И так же, как имя Малышева на Севере, в особенности на Печоре, имя Заволоко в Прибалтике открывало путь к сердцам многих хранителей старины. Г. В. Маркелов напомнил собравшимся о патриотическом и научном подвиге И. Н. Заволоко — о безвозмездной передаче им в 1968 году в Древлехранилище Пушкинского Дома Пустозерского сборника автографов Аввакума и Елифания. Позже, в 1974 году, И. Н. Заволоко начал передавать в Пушкинский Дом и свою коллекцию древнерусских рукописей. Их около 350-ти, и среди них есть немало уникальных. Заволоко всю жизнь исполнял величественный и осознанный долг — долг русского человека, гражданина, патриота. Иван Никифорович был выдающимся собирателем, сказал в заключение Г. В. Маркелов, но главной его жизненной функцией было дарить, отдавать. Перед нами яркий пример человека Великой Души.

Поводом для темы доклада науч. сотрудника М. Ю. Новицкой (Москва) явилось письмо писателя Б. В. Шергина В. И. Малышеву, в котором Шергин привел колыбельную песню о протопопе Аввакуме и боярыне Морозовой, слышанную на русском Севере. Сюжет «соколка», рвующего сапожок, сказала докладчица, является одним из популярных сюжетов детского фольклора, который существовал в двух версиях и записан в качестве колыбельной песни, прибаутки, считалки. Предполагается, что генетически он восходит к календарным и свадебным обрядным песням с брачной тематикой. В процессе перехода сюжета в новую среду бытования происходило взаимовлияние стилистических признаков обрядовых и необрядовых текстов, пародирование, постепенное исчезновение обрядовой иносказательности и бытовизация символического образа «соколка», утрата обрядового рефрена, приобретение текстом сказочного характера или трансформация его в реалистическую картинку из детской жизни. Севернорусская версия сюжета, заметила М. Ю. Новицкая, послужила либо основой старообрядческой переработки колыбельной песни, либо источником авторской переработки самого Б. В. Шергина.

Доклад доктора филол. наук Р. П. Дмитриевой (Ленинград) был посвящен вопросу об исторических реалиях в тексте Повести о Зосиме и Савватии Соловецких. Исследователи прошлого, в частности И. Яхонтов, сказала Р. П. Дмитриева, полагали, что Повесть дошла до нас только в одной редакции, автором которой считается Спиридон-Савва. Р. П. Дмитриева выделила четыре основные редакции Повести, включая и похвальные «Слова». Наиболее насыщены историческими фактами, отметила докладчица, записи о Зосиме и Савватии, делавшиеся «памяти ради», но эти записи до нас почти не дошли. Сведения о Савватии Соловецком, по наблюдениям докладчицы, во всех редакциях Повести одинаковы, что дает возможность сопоставлять их с историческим материалом.

Канд. филол. наук Н. Ю. Бубнов (Ленинград) остановился на истории рукописного наследия протопопа Аввакума, в частности на обнаруженном им фрагменте Жития Прянишниковской редакции в Вологодской рукописи XVIII века. Это третий из известных списков так называемой «Записки о последних увещаниях», вошедшей, по мнению докладчицы, наряду с другими фрагментами в состав Прянишниковской редакции. Известно, сказал Н. Ю. Бубнов, что архив пустозерских узников после их казни попал на р. Керженец, и, как считает докладчик, «Записка» была включена в Прянишниковскую редакцию уже там, когда составитель-компилятор «как бы реконструировал» первоначальный состав аввакумовского Жития. Эта компиляция была составлена, по мнению Н. Ю.

Бубнова, на основе пустозерского архива и «Христианоопасного щита веры» шюка Авраамия. Таким образом, восстанавливаются источники Прянишниковской редакции Жития — самой важной части архива. *

В докладе канд. филол. наук Т. А. Новичковой и доктора филол. наук А. М. Панченко (Ленинград) «Скоморох на свадьбе» была сделана попытка реконструировать положение скоморохов в свадебном обряде Древней Руси на основе совокупности различных источников. Особое внимание было уделено фольклорным источникам этой темы. Обращение к былинам, жанру, донесшему до нас подробности быта Киевской и Новгородской Руси, позволяет охарактеризовать наиболее ранний период скоморошества. Эпические тексты показывают, считают докладчики, что именно свадебный пир, а не предсвадебные обряды, предполагал активное участие скоморохов. При этом скоморохи, как правило, оказывались «вне стола», объединявшего стороны жениха и невесты. В докладе была проанализирована былина «Добрыня и Алеша» и сделаны некоторые выводы относительно репертуара, характера игры и музыкальных инструментов скоморохов, формы их одаривания. Авторы подчеркнули также, что к моменту формирования скоморохов как профессиональных артистов русская свадьба была вполне сложившимся обрядом. Скоморохи, отметили докладчики, «вышивали» здесь по веками освященной канве, внесение же нового было ограничено традициями ритуала.

Канд. филол. наук А. Ф. Белоусов (Таллин) в докладе «Характер и специфика устных легендарных рассказов русских старожилов Прибалтики» обратился к изучению древнерусской литературной традиции в народной словесности. Он отметил, что в старообрядческой среде важную роль играл богатый пласт «писовой» письменности. Привлеченные к изучению материалы — пересказы легенд на новозаветную тематику, о героях библейской истории, христианских святых позднейшего времени — занимают особое, промежуточное между литературой и фольклором положение и нередко восходят к памятникам старинной письменности. Это, сказал докладчик, устные «редакции» литературных произведений. Автор пришел к выводу, что эпизодизация легенды, «разделение» ее на самостоятельные фрагменты является коренным свойством бытования текста в устной традиции.

Доклад канд. филол. наук Н. С. Демковой (Ленинград) был посвящен интереснейшему памятнику старообрядческой публицистики — «Жалобнице поморских старцев». Текст этого памятника сохранился лишь в уникальном сборнике первой четверти XVIII века из Кижского погоста. В нем выражен протест старообрядцев против самосожжения, ко-

торый позже, в 1691 году, зазвучит в известном трактате «Отразительное писание» Ефросина, сохранившемся в единственном списке. «Жалобницу» можно рассматривать, отметила Н. С. Демкова, как подготовительный материал для трактата Ефросина.

«Малышевские чтения» завершились докладом науч. сотрудника В. П. Бударягина (Ленинград) об итогах собирательской деятельности Древлехранилища в 1983 году. Как обычно, в результате этой работы коллекции Древлехра-

нилища пополнились новыми рукописными материалами разного времени из северных районов нашей страны, из Новгородской области, из Прибалтики. Привезенные рукописи, так же как и рукописи, приобретенные у частных собирателей и полученные в дар, демонстрировались на выставке новых поступлений, специально развернутой в Древлехранилище ко дню Чтений.

М. В. Рождественская

ВОПРОСЫ СЛАВЯНО-РУССКОГО РУКОПИСНОГО НАСЛЕДИЯ

26, 27 и 28 сентября в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР проходила конференция молодых специалистов, на которой выступили представители Москвы, Ленинграда, Новосибирска, Сыктывкара, Томска, Горького, Кемерово, Свердловска, Пензы. Ее тема: «Вопросы славяно-русского рукописного наследия». Подобные конференции, проводимые сектором древнерусской литературы Пушкинского Дома, стали уже традиционными (предыдущие состоялись в 1967, 1975, 1978, 1981-м годах).

Открывая конференцию, академик Д. С. Лихачев указал на важность для начинающего ученого твердого освоения точных разделов литературоведения — палеографии, флиграноведения, источниковедения, археографии, текстологии, биографии как науки и др. Науки, сказал Д. С. Лихачев, принято делить на «точные» и «не точные». Но наука, и гуманитарная в том числе, должна иметь твердый остов. В литературоведении это точные, «основные» дисциплины, по определению Н. М. Тихомирова, служащие генераторами литературоведческих идей. Открыть историю текста памятника, отметить Д. С. Лихачев, — значит, определить его идейное содержание. Именно поэтому настоящая конференция молодых специалистов посвящена, по преимуществу, проблемам источниковедения.

Молодой ученый, сказал он, встанет на правильный научный путь, если начнет с изучения рукописей, их детального описания и лишь после освоения специальных дисциплин перейдет к обобщающим проблемам. На «узкой» теме оттачивается литературоведческий метод. В заключенные академик Д. С. Лихачев пожелал успеха участникам конференции.

Большая часть выступлений на конференции была посвящена текстологии и литературной истории древнерусских произведений. В докладе «К вопросу о редакции А Повести о Тимир-Аксаке» И. Л. Жучкова (Москва) пересматривает соотношение первоначальных редакций

повести. Многочисленные списки редакции она разделяет на три группы. Текст редакции А докладчиком датирован не позднее 1461 года. При сопоставлении текстов редакций А и Б И. Л. Жучкова приходит к выводу о вторичности редакции А. Как указала докладчик, происхождение летописных текстов редакции А расходится с историей тех летописей, куда вошла повесть.

В докладе «Текстологический анализ ранних редакций Сказания о Тихвинской Одигитрии» М. В. Кириллин (Москва) на основе изучения ранних пяти списков Сказания XVI века и списка XVII века разделяет их тексты на две редакции, относя возникновение памятника не к началу XVI века, как считалось ранее, а к концу XV века. Редакция же В (вторичная к А), по мнению докладчика, составлена после 1509 года. М. В. Кириллин подчеркнул, что проновгородские идеи пропекают в текст памятника в списках второй половины XVI и XVII века.

Повестям о Шевкале посвятила свой доклад Е. Л. Ковьянская (Москва), в котором опровергла мнение о существовании нескольких редакций повести и сделала вывод о том, что мы располагаем двумя различными повестями, созданными, по-видимому, в разное время и независимо друг от друга. Докладчик проанализировала историю текстов отдельных повестей. Сводная редакция повестей для Никоновской летописи была составлена путем соединения одной из редакций первой повести с вариантом второй. Если в первой редакции первой повести наблюдается, по мнению докладчика, лишь переход от летописной записи к историческому повествованию, а вторая ее редакция близка к народному преданию, то второе произведение о Шевкале во многом связано с традициями воинской повести.

Некоторыми наблюдениями над списками Повести о Петре, царевиче Ордынском поделилась со слушателями М. М.

Белякова (Горький). Она дала археографический обзор списков и предполагаемых редакций повести, включив ее в идейно-политическое движение середины XIV—конца XV века.

Вопросам текстологии литературного наследия Аввакума был посвящен доклад Е. В. Яроцкой (Ленинград) «К вопросу об истории текста Первой челобитной протопопа Аввакума». На основе привлечения вновь найденных списков Первой челобитной автор возвращается к гипотезе Н. И. Субботина о соотношении автографа произведения и нескольких его вариантов и делает вывод о ходе творческой работы Аввакума над первым наброском автобиографии и первым опытом публицистического произведения. Первая челобитная сокращалась и перерабатывалась автором, причем общая тенденция изменений может быть представлена как постепенная трансформация «публицистической» челобитной в литературно-публицистическое произведение.

О. К. Беляева (Свердловск), выступавшая с докладом «Рукописная традиция начала XVIII века и работа выговских книжников над Поморскими Ответами», нашла новые материалы, свидетельствующие о том, что выговские книжники охотно использовали тематические сборники и компиляции, созданные представителями других старообрядческих направлений. Именно так, сказала О. К. Беляева, обстоит дело и с известным Егоровским сборником (ГБЛ, собр. Е. Е. Егорова, № 383), считавшимся ранее произведением выговцев.

В докладе о «Слове о князьях» О. А. Линдеберг (Ленинград) на основе текстологического исследования трех сохранившихся списков памятника и ранее не включившейся в анализ части текста «Слова» из «Степенной книги» доказала принадлежность первоначальному тексту памятника «вступления» к «Слову о князьях», традиционно считавшегося позднейшей вставкой. Одновременно выявляется особая редакция произведения и доказывается независимость списков ГПБ, Пог., № 833 и ГПБ, ОЛДЦ, № 189 от списка ГПБ, Пог., № 1024.

Предметом исследования М. Н. Климовой (Томск) стал интересный и малоизученный памятник русской литературы XVII века — Повесть об Андрее Критском. Привлеченные 43 списка Повести разделяются автором на шесть редакций. Оставившаяся подробнее на текстах трех редакций Повести, названных вторичными, М. Н. Климова делает вывод о том, что тексты этих редакций — определенный шаг в направлении обмирщения и беллетризации Повести, разрывающей связи героя с его историческим прототипом и вносящей жанровые и прочие изменения в текст.

Хотя доклад О. Д. Горелкиной (Новосибирск) «Сюжет о договоре человека с дьяволом в русской литературе конца XVII—XVIII века в связи с мифологи-

ческими представлениями позднего русского средневековья» и не был посвящен вопросам текстологии конкретных произведений, но, так же как и многие доклады конференции, основывался на широком рукописном материале. О. Д. Горелкину интересовали судебные дела, которые велись духовными и светскими следственными органами в XVII—первой половине XVIII века, в особенности те процессы, где рассматривались случаи применения «черной магии», связанные с обращением к дьяволу.

В последнее время наблюдается устойчивый интерес исследователей древнерусской литературы не только к отдельным памятникам, но и к крупным компилятивным произведениям, игравшим значительную роль в книжном репертуаре средневековой Руси, — таким, как Торжественник, Златоуст, Измарагд, и другим сборникам «определенного» состава. В русле этих исследований лежат и доклады М. С. Фомина (Москва) «Типология Златоустрия в русской литературе XII—XVI веков», М. С. Крутовой (Пенза) «К литературной истории Златой Чепи» и доклад И. В. Метелькиной (Москва) «К литературной истории древнерусского Синодика XV—XVII веков (по материалам рукописных собраний Москвы и Киева)». М. С. Фомина вводит в научный оборот около 50 новых списков Златоустрия XIII—XIX веков полной и краткой редакции. Тексты краткой редакции автор делит на три группы. М. С. Крутова, занимаясь также текстологическим анализом списков Златой Чепи, приходит к выводу о существовании трех совершенно самостоятельных типов этого сборника, где только первый тип — истинная Златая Чепь. Появился этот памятник на Руси, по мнению докладчика, в конце XIII—XIV веке в Новгородско-Псковских землях. И. В. Метелькина же на основе текстологического исследования списков Синодика датирует появление третьего типа этого произведения (литературного сборника) концом XVI века.

Ранее неизвестный науке памятник, входящий в круг произведений о Куликовской битве, стал предметом анализа М. В. Мелихова (Сыктывкар) в докладе «Вновь найденный текст „Сказания о Мамаевом воцестве“ (список XVIII века)». Произведение содержится в одном из сборников библиотеки Сыктывкарского университета, озаглавленном «Цветник». «Сказание о Мамаевом воцестве» представляет собой самостоятельное произведение, имеющее сюжетные параллели со «Сказанием о Мамаевом побоище» и со сказкой о Мамае Безбожном. Составитель его подходил к своей работе творчески, переосмысляя почти все известные ему мотивы «Сказания» в фольклорном духе, что очень важно для выявления более точных связей книжного текста и устной поэтической традиции, указал М. В. Мелихов.

Особый интерес вызвал доклад ленинградского школьника Д. О. Цыпкина «Некоторые наблюдения над „Книгой о скудости и богатстве“ И. Посошкова». Докладчик устанавливает основные этапы истории создания «Книги» — одного из важнейших произведений русской социально-экономической литературы конца XVII — начала XVIII века, анализируя ряд черновых набросков и некоторые сочинения, вошедшие в «Книгу», особо останавливаясь на анализе главы «О разбойниках».

Чрезвычайно насыщенным информацией стал для слушателей доклад В. В. Калугина (Москва) «Указ о художестве книжного переплета» как лингвистический источник для изучения профессионально-терминологической лексики книжного дела. На основе текстов списков ГБЛ, собр. Егорова, № 1296 и списка ИРЛИ, колл. Каликина, ранее не привлекавшихся для научного рассмотрения, докладчик выявил целый комплекс терминов книжного дела. Собранные автором сведения обогащают наши представления о книжном производстве Древней Руси в XVII веке, так как В. В. Калугин датирует «Указ о художестве книжного переплета» второй половиной XVII века. Это произведение предназначалось не только для переписчиков, но и для писцов, указал автор.

Своеобразной диалогией стали доклады И. Д. Иорданской (Москва) «Литературная история Житийной повести о Проконии Устюжском (до XVIII века)» и А. Н. Власова (Сыктывкар — Ленинград) «Устюжские житийные повести и сказания XVII века». И. Д. Иорданская ставит проблему изучения одного из крупнейших житийных произведений, анализирует состав, возможные истоки повести, считая началом Жития «Повесть о страшном чуде и необычном видении», и указывает на близость Жития жанру чудес от богородичных икон и жанру видений.

А. Н. Власов обнаруживает в литературной истории Устюжского края единый житийный «Иоанно-Прокониевский цикл», который состоял из памятников, сведенных вместе составителями сборников на протяжении конца XVI — XVII века. При этом биография Прокония Устюжского рассматривается А. Н. Власовым как позднейшее включение в этот цикл, состоящий из таких произведений, как Повесть о Соломонии, Повесть об избавлении града Устюга от литвы и черемис и пр. На периферии же больших устюжских циклов сложились отдельные произведения о создании монастырей и об устюжских подвижниках. Таким образом, перед нами, по утверждению А. Н. Власова, яркий пример позднего литературного регионализма (спор о наличии которого в науке пока не решен).

Тематически сходными оказались также доклады В. С. Белоненко (Ленин-

град) «Из истории книгописного дела в Иверском монастыре на Валдайском озере» и доклад А. Г. Боброва (Ленинград) «Книгописание и библиотека Лисицкого новгородского монастыря в конце XIV — начале XVI века». В. С. Белоненко рассказал о первом монастыре на Руси, построенном после Смутного времени, о деятельности монастыря в культурно-историческом плане и о той заметной роли, которую отводил этому монастырю патриарх Никон. Докладчик затронул также вопрос о книгопечатании в Иверском монастыре.

Доклад А. Г. Боброва явился попыткой реконструировать библиотеку Лисицкого монастыря по рукописям, выявленным в разных архивах и книгохранилищах. На материале известных докладчику тринадцати рукописей конца XIV — начала XVI века из Лисицкого монастыря А. Г. Бобров выявляет факты по истории монастыря и имена известных деятелей (Арсений Коневский, епископ Иларион, архиепископ Евфимий II). Сохранившиеся материалы Лисицкой библиотеки позволяют говорить о ней как о значительном культурном явлении Древней Руси.

Другой важной теме культурной жизни России в XVII — XVIII веках — истории классического образования — посвящен доклад С. Ю. Трохачева (Ленинград) «Греческо-русские рукописные Грамматики XVII — XVIII веков», построенный на материале рукописных Грамматик, хранящихся в БАН, — двух списков краткой греческой Грамматики братьев Лихудов, вводимых впервые в научный оборот автором доклада, и рукописи греческой Грамматики неизвестного автора. Ее С. Ю. Трохачев соотносит с учебным руководством Дионисия Фракийца (конец II века до н. э.) и грамматической системой александрийской школы. Изучение же одного из списков БАН позволяет докладчику выдвинуть гипотезу о том, что греческий текст этой рукописи написан рукой Софония Лихуды.

Рассмотрению символики растительного мира в сочинениях Кирилла Туровского был посвящен доклад С. В. Козлова (Кемерово), который сделал попытку подойти к текстам Кирилла Туровского с точки зрения общехристианской символики, сопоставив их с близкими им в функциональном и жанровом отношении сочинениями ранневизантийских авторов. С. В. Козлов выделил несколько наиболее важных для Кирилла Туровского образов и мотивов («поющие птицы», «древо», «гнездо — алтарь», «дом — храм — град — гора» и др.) и пришел к выводу о том, что «данная символическая аллегорическая схема была создана древнерусским автором на основе традиционной образности, получившей широкую экзегетическую разработку в средневековой письменности».

Доклад А. Л. Топоркова (Ленинград)

«Культ матери-земли в древнерусской письменности и по этнографическим материалам» был построен на материалах, собранных автором во время экспедиций под руководством доктора филол. наук Н. И. Толстого в Белорусском Полесье. Докладчик отметил, что особый характер поверий о матери-земле у восточных славян определяется оформлением своеобразной иерархии мать-Богородица—мать-земля, на которую еще в 1935 году указал Г. П. Федотов. Наиболее наглядно эта иерархия проявляется в слиянии образов земли и Богородицы, возникновении слитного образа Богородицы-земли, в наделении земли и Божьей матери функциями общей матери всех людей. Сопоставление источников древнерусской письменности с этнографическими источниками позволило А. Л. Топоркову придать последним историческую перспективу. В свою очередь, отметил докладчик, этнографический материал помогает вскрыть глубокий мифопоэтический смысл соответствующих образов древнерусской литературы.

О проблемах преемственности в фольклоре говорилось в докладе М. Ю. Новицкой (Москва) «Следы народной смековой культуры в произведениях детского фольклора». На материале стихотворных жанров автор выявляет разные способы освоения каждым новым поколением специфических черт национального юмора и сатиры.

С. А. Полозкова (Ленинград) посвятила свое выступление истолкованию

финала одного из самых «загадочных» произведений Н. С. Лескова — рассказу «Запечатленный ангел». Автор приходит к выводу о том, что устойчивое в научной литературе мнение об «искусственности», «приделанности» финального эпизода рассказа не подтверждается текстом произведения. Такое заключение стало возможным благодаря тщательному анализу отношения Н. С. Лескова к церкви и расколу, анализу мотива «чуда» в рассказе. С. А. Полозкова указала на важность сопоставления художественных приемов повествования Н. С. Лескова с художественными приемами древнерусской иконописи.

Два доклада на конференции были посвящены анализу рукописной традиции музыкальных сборников Древней Руси. Это доклады И. В. Ефимовой (Ленинград) «Роль многоголосной певческой традиции в становлении русской музыкальной культуры нового времени» и Н. В. Харинной (Ленинград) «Тропарь и кондак Михаилу Черниговскому „Творение Ивана богомудрого царя, самодержца российского“».

Конференция закончилась концертом ансамбля старинной музыки под управлением В. С. Копыловой и фольклорного ансамбля Консерватории под управлением А. Н. Мехнецова. Для участников конференции были организованы экскурсии в Меншиковский дворец и в Дрвлекхранилище ИРЛИ.

Е. П. Николаева



ГЕОРГИЙ МИХАЙЛОВИЧ ФРИДЛЕНДЕР

(К 70-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Георгий Михайлович Фридлендер завоевал в нашей стране и за ее пределами широкое признание как крупный специалист в области марксистско-ленинской эстетики и видный исследователь русской классической литературы XIX века, прежде всего творчества Достоевского, а также русской и зарубежной революционно-демократической эстетики и критики.

Творческие интересы Г. М. Фридлендера необычайно разнообразны. Ему принадлежат фундаментальные работы о литературно-эстетических взглядах К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, по теории классического и социалистического реализма и вопросам поэтики, по истории русской и западноевропейской марксистской литературной критики (А. Луначарский, П. Лафарг, Ф. Меринг, К. Цеткин). Книга Г. М. Фридлендера «К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы» (1962), которая вышла уже тремя изданиями (3-е изд. — 1983 год), пользуется заслуженным авторитетом у советской и международной научной общественности как одно из наиболее масштабных и основательных исследований, посвященных анализу идейного наследия основоположников научного коммунизма.

Г. М. Фридлендер родился 9 февраля (27 января) 1915 года в Киеве, но уже с детства вся его жизнь была тесно связана с Ленинградом. После окончания средней школы он в 1932 году поступил на вечернее отделение литературного факультета Ленинградского государственного института философии, истории, литературы и лингвистики (так в то время назывался филологический факультет Ленинградского университета), совмещая учебу с работой в Библиотеке Академии наук СССР.

В начале 1934 года Г. М. Фридлендер был переведен на дневное отделение ЛИФЛИ. Уже тогда ярко проявились его исследовательские способности, стремление к расширению своих знаний, большая работоспособность и трудолюбие. Острые и оригинальные по своей проблематике доклады Г. М. Фридлен-

дера на университетских семинарах, посвященных Гоголю и Белинскому, обратили на себя внимание руководителей этих семинаров — В. В. Гишпиуса и Н. И. Мордовченко. С 1936 года — за год до окончания университета — Г. М. Фридлендер начинает систематически выступать в журнале «Литературное обозрение» с рецензиями на издания произведений русской и зарубежной классической литературы. Тогда же в журнале «Литературный критик» появляются его первые статьи, посвященные вопросам теории литературы и методологии литературоведения. Статья «Ф. Энгельс и вопросы литературы» (1940) вызвала большой интерес у научной общественности.

Еще в студенческие годы Г. М. Фридлендер, наряду со своей основной специальностью — русской литературой, — усиленно занимается французской, английской и немецкой литературой, что дало ему необходимую широту историко-литературного кругозора. Неудовлетворенность распространенными в то время вульгарно-социологическими схемами побудила Г. М. Фридлендера к углубленному изучению марксистской философии и эстетики. Составленные им совместно с погибшим позднее на фронте А. Г. Выгодским обширные комментарии к сборнику «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» (1937) сыграли значительную роль в деле пропаганды эстетических идей Маркса и Энгельса в нашей стране и за рубежом. С тех пор они входят во все переиздания этого сборника.

В 1937 году Г. М. Фридлендер был принят в аспирантуру при кафедре русской литературы ЛГУ, которую он закончил в 1940 году. По окончании аспирантуры Г. М. Фридлендер был направлен на работу в Архангельский педагогический институт в качестве п. о. доцента кафедры литературы.

После Великой Отечественной войны, уже имея немалый опыт научной и педагогической работы в высшей школе (Архангельск, Ярославль, Ленинград), Г. М. Фридлендер успешно защитил в Пушкинском Доме кандидатскую дис-

сертацию о молодом Гоголе (1947 год) и был привлечен Б. В. Томашевским к работе по завершению начатого до войны академического издания сочинений Гоголя. Для этого издания Г. М. Фридлендер подготовил IX том, впервые прочитав и опубликовав в нем около 10 листов гоголевского текста. Опыт, приобретенный в работе над этим и другими томами сочинений Гоголя, позволил Г. М. Фридлендеру войти в число ведущих текстологов Пушкинского Дома, сотрудником которого он стал в 1955 году. Здесь Г. М. Фридлендер принял участие в академическом издании сочинений Гл. Успенского (т. XII), Белинского (т. V), Тургенева (письма к Достоевскому). Он выступал также со статьями и публикациями в ряде томов «Литературного наследства» и сборников «Литературного архива», осуществил в 1940—1970-е годы подготовку, редактирование и комментирование многих изданий русской и зарубежной классики для Гослитиздата. Особенно следует отметить в этой связи издания избранных сочинений Белинского и романа «Пролог» Чернышевского (вступительная статья к нему переведена на немецкий язык), а также издание «Лаокоона» Лессинга и комментарий к сочинениям Дидро, Шиллера, Гегеля, Гейне, Гоголя, Лермонтова, Достоевского. Многолетняя научно-текстологическая деятельность явилась хорошей подготовкой для успешного руководства работой над первым академическим собранием сочинений и писем Ф. М. Достоевского.

Г. М. Фридлендер — активный участник основных коллективных трудов Пушкинского Дома: десятитомной и четырехтомной «Истории русской литературы», «Истории русской критики», «Истории русского романа». Статьи, написанные им для этих изданий, охватывают широкий круг вопросов истории русской литературы XIX и XX веков и вопросов историко-литературной историографии.

Автор многих работ по вопросам истории эстетики и критики, постоянный участник Философской, Краткой литературной и Большой советской энциклопедий, а также антологий «Памятники мировой эстетической мысли», он в своих теоретических работах соединяет точность и объективность исторического исследования с осмыслением важных теоретических вопросов, имеющих общенаучное значение.

Стремление изучать творчество писателя как часть процесса национальной и мировой литературы, в свете преемственности и в то же время своеобразия отдельных литературных этапов, стилей, направлений, сочетать исторический и социологический аспекты литературоведческого исследования с эстетическим и собственно филологическим характерно для историко-литературных работ Г. М. Фридлендера.

В 60—70-е годы, наряду с вопросами

истории и методологии литературоведения, Г. М. Фридлендер обратился к кругу проблем, связанных с изучением внутренних закономерностей развития литературы, ее стилей и жанров, структуры отдельного литературного произведения. Завершением этого цикла исследований явилась его монография «Поэтика русского реализма» (1971).

Г. М. Фридлендер участвовал в работе IV, V, VI, VII и IX Международных съездов славистов. Он был также одним из участников и членов редколлегий коллективных трудов «50 лет Пушкинского Дома» и «50 лет советского литературоведения».

Г. М. Фридлендер — один из ведущих советских специалистов в области изучения творчества Ф. М. Достоевского. Им написаны книги «Реализм Достоевского» (1964) и «Достоевский и мировая литература» (1979; удостоена Государственной премии СССР за 1983 год). Г. М. Фридлендер в течение многих лет руководит группой по подготовке академического собрания сочинений и писем Ф. М. Достоевского. Вышедшие из печати 27 томов этого издания получили широкое научное и читательское признание. Г. М. Фридлендер является также ответственным редактором серии «Достоевский. Исследования и материалы».

Актуальное значение имеют труды Г. М. Фридлендера по методологии литературоведения, помещенные в издании сектора теоретических исследований ИРЛИ и посвященные разработке социологических аспектов литературоведения и критике различных антимарксистских литературоведческих школ и направлений. Итогом этих выступлений явилась монография ученого «Методологические проблемы литературоведения» (1984).

В настоящее время Г. М. Фридлендер курирует в качестве члена главной редакции отдел русской литературы XVIII—XIX веков вготавливаемый Институтом мировой литературы им. А. М. Горького «Истории всемирной литературы».

Г. М. Фридлендер ведет большую научно-организационную работу. Он член Ученого совета Института русской литературы и двух специализированных советов при ИРЛИ АН СССР по присуждению ученой степени доктора филологических наук, член редколлегий журнала «Русская литература» и «Ежегодника Рукописного отдела Пушкинского Дома», является членом Комиссии по истории филологических наук при Отделении литературы и языка АН СССР. При его участии изданы труды В. Р. Гриба, В. В. Гишпиуса, Б. М. Эйхенбаума, Н. Я. Берковского, П. Н. Беркова и многих других деятелей отечественной филологии. Г. М. Фридлендер — член совета и один из инициаторов создания Ленинградского литературно-мемориального музея Достоевского. Статьи Г. М. Фридлендера публиковались в журнале

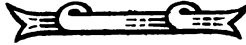
ЦК КПСС «Коммунист». Он член Союза писателей СССР.

Г. М. Фридендер неоднократно выезжал в составе советских делегаций на зарубежные научные съезды, конгрессы и конференции, где с честью представлял отечественную науку. За участие в деле укрепления культурных связей между СССР и ГДР он награжден почетным золотым знаком Общества германо-советской дружбы.

Многие труды Г. М. Фридендера переведены на языки народов СССР и языки других народов мира — немецкий, французский, английский, испанский, венгерский, чешский, болгарский.

Свое семидесятилетие Г. М. Фридендер встречает в расцвете творческих сил, полный новых разнообразных планов и замыслов.

*А. Н. Иезуитов,
В. А. Туниманов,
Е. И. Семенов*



НОВЫЕ КНИГИ

- Аникин В. П.** Русская народная сказка. М., «Худож. лит-ра», 1984. 176 с.
- Беззубов В. И.** Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, «Ээсти раамат», 1984. 335 с.
- Булакин Д. М.** Переводы и послания Максима Грека. Неизданные тексты. Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., «Наука», 1984. 277 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Венок Н. В.** Гоголю. Гоголь и время. [Сб. Сост. Б. Н. Левин]. Харьков, «Прапор», 1984. 151 с.
- Вяземский П. А.** Эстетика и литературная критика. [Сост., подгот. текстов, вступ. статья и коммент. Л. В. Дерюгиной]. М., «Искусство», 1984. 463 с.
- Гоголевские чтения, 2-е.** Полтава. 1984. Тезисы докладов Вторых гоголевских чтений, посвященных 175-летию со дня рождения писателя. Полтава, Б. и., 1984. 212 с.
- Демченко А. А. Н. А. Добролюбов.** Кн. для учителя. М., «Просвещение», 1984. 127 с.
- Из истории русской журналистики начала XX века.** [Сб. статей. Под ред. Б. И. Есина]. М., Изд-во МГУ, 1984. 237 с.
- Иоффе С. А.** Стихов мелодия живая. Этюды о поэтах. Иркутск, Восточно-Сибирское книжное изд-во, 1983. 285 с.
- Карпец В. Ш.** Федор Глинка. Ист.-лит. очерк. М., «Молодая гвардия», 1983. 111 с. (Жизнь замечат. людей. Серия биогр. Осн. в 1933 г. М. Горьким. Вып. 10 (637)).
- Колосова Н. П. А. К. Толстой.** М., «Молодая гвардия», 1984. 79 с.
- Колпакова Н. П.** А мы просо сеяли. Очерки об устной поэзии крестьян-земледельцев. Л., «Детская лит-ра», 1984. 157 с.
- Кузнецова А. А.** Моя мадонна. Повести [о Н. Н. Пушкиной]. М., «Сов. писатель». 1984. 429 с.
- Лазарев В. Я.** Уроки Василия Жуковского. Очерки о великом русском поэте. М., «Правда», 1984. 47 с.
- М. Ю. Лермонтов.** Вопросы традиций и новаторства. [Сб. науч. трудов. Под ред. И. П. Щеблыкина]. Рязань, РГПИ, 1983. 119 с. (Рязанский гос. пед. ин-т).
- Лихачев Д. С.** Литература — реальность — литература. [Сборник]. Л., «Сов. писатель», 1984. 429 с.
- Мани Ю. В.** В поисках живой души. «Мертвые души»: писатель — критика — читатель. М., «Книга», 1984. 415 с. (Судьбы книг).
- Мацкин А. П.** На темы Гоголя. [Театральные очерки. Послесл. Е. Поляковой]. М., «Искусство», 1984. 375 с.
- Межэтнические общности и взаимосвязи фольклора народов Поволжья и Урала.** [Материалы симпозиума 22—23 ноября 1979 г. Редколлегия: И. Н. Надилов (отв. ред.) и др.]. Казань, Ин-т языка, лит-ры и истории, 1983. 142 с.
- Мейлах Б. С.** Творчество А. С. Пушкина. Развитие худож. системы. Книга для учителя. М., «Просвещение», 1984. 160 с.
- Н. А. Некрасов и русская литература XIX—начала XX века.** [Сб. статей. Редколлегия: Ю. В. Лебедев (гл. ред.) и др.]. Ярославль; Кострома, Костромской пед. ин-т, 1983. 133 с.
- Ознобишин Д. В.** Литературные памятники. Справочник. [Вступ. статья Д. С. Лихачева]. М., Наука, 1984. 138 с.
- Панченко А. М.** Русская культура в канун петровских реформ. Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., «Наука», 1984. 205 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Пинаев М. Т. Н. Г. Чернышевский.** Худож. творчество. Пособие для студентов. М., «Просвещение», 1984. 224 с.
- Пирцхалава Г. А.** Поэтическая фразеология одического стиля М. В. Ломоносова. Тбилиси, Изд-во Тбилисского ун-та, 1983. 95 с. (Абхазский гос. ун-т им. А. М. Горького).
- Полещук В. Ф., Сытник Л. Р., Овчар Т. С.** Творческие биографии русских писателей XIX века. Учеб. пособие. М., Б. и., 1983. 338 с.
- Полифункциональность фольклора.** [Сб. науч. трудов. Редколлегия: М. Н. Мельников (отв. ред.) и др.]. Новосибирск, НГПИ, 1983. 174 с.
- Проблемы истории, взаимосвязей русской и мировой культуры (к 80-летию акад. М. Б. Храпченко).** [Межвуз сб., ч. 2. Редколлегия: А. Л. Гришунин (отв. ред.) и др.]. Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 1983. 128 с.
- Проблемы нравственно-психологического содержания в литературе и фольклоре Восточной Сибири.** [Сб. статей. Редколлегия: Е. И. Шастина (отв. ред.) и др.]. Иркутск, ИГПИ, 1982. 81 с.
- Проблемы поэтики русской литературы XIX века.** Межвуз. сб. научн. трудов. [Отв. ред. Н. В. Осмаков]. М., МГПИ, 1983 (вып. дан. 1984). 176 с.
- Прозоров В. В. Д. И. Писарев.** Книга для учителя. М., «Просвещение», 1984. 112 с.
- Пропп В. Я.** Русская сказка. [Вступ. ст. К. В. Чистова]. Л., Изд-во ЛГУ, 1984. 335 с.
- Пушкин А. С.** Мысли о литературе и искусстве. Сборник. [Сост., вступ. статья и примеч. М. Г. Зельдовича]. Киев, «Мистецтво», 1984. 318 с. (Памятники эстет. мысли).

- Пушкинские места России. Путеводитель. [В. С. Бозырев, Н. М. Волович, Т. Н. Кезина и др. Предисл. Д. С. Лихачева]. М., Профиздат, 1984. 318 с.
- Русские народные сказки Сибири о чудесном конце. [Сост., предисл. и коммент. Р. П. Матвеевой]. Новосибирск, «Наука», 1984. 335 с. (АН СССР. Сиб. отд-ние. Бурят. ин-т обществ. наук).
- Сибирские строки. Русские и сов. поэты о Сибири. [Сборник. Вступ. ст. С. Кунаева]. М., «Молодая гвардия», 1984. 463 с.
- «Слово о полку Игореве» и Чернигово-Северщина. Тезисы докладов и сообщений. Науч. конф., посвящ. 800-летию «Слова». [Сост. П. П. Охрименко]. Сумы, Б. п., 1984. 47 с.
- Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы. [Отв. ред. Д. С. Лихачев]. Л., «Наука», 1984. 246 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Тихомиров В. И. Тургенев и просветительство. Киев, «Вища школа», 1984. 120 с.
- Фольклор и этнография. У этногр. истоков фольклорных сюжетов и образов. [Сб. науч. трудов. Под ред. Б. Н. Пупилова]. Л., «Наука», 1984. 255 с. (АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
- Чекалин С. В. Наедине с тобою, брат... Записки лермонтоведа. Ставрополь, Книжное изд-во, 1984. 159 с.
- Альфонсов В. Н. Нам слово нужно для жизни. В поэтич. мире Маяковского. Л., «Сов. писатель», 1984. 247 с.
- Аспекты творческого содружества русских и узбекских писателей. [Сб. науч. трудов. Отв. ред. Т. Х. Хамидова]. Ташкент, ТГПИ, 1982. 95 с.
- Баскаков В. Н. Библиотека и книжные собрания Пушкинского Дома. Отв. ред. К. П. Лукирская. Л., «Наука», 1984. 37 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Бакланов Г. Я. Загадка простоты. Сб. статей. М., «Сов. писатель», 1984. 280 с.
- Богданов В. А. На переднем крае. (Беседы о соврем. сов. очерке). М., «Знание», 1984. 63 с.
- Братство народов — братство литератур. Стеногр. творч. обсуждений в дни Всесоюзного фестиваля сов. многонац. лит. в Узбекистане (Самарканд, Фергана, 20—25 сент. 1982 г.). [Редколлегия: С. А. Азимов и др.]. Ташкент, Изд-во лит-ры и искусства, 1984. 256 с.
- Брыжинский А. И. В едином строю. Саранск, Мордовское книжное изд-во, 1984. 120 с.
- Быть и остаться. Писатель Н. А. Задонский в воспоминаниях и письмах современников. [Сост. Н. Н. Задонская]. Воронеж, Центр.-Чернозем. книжное изд-во, 1984. 192 с.
- В мире Маяковского [Сб. статей. Кн. 2. Сост. Ал. Михайлов, Ст. Лесневский]. М., «Сов. писатель», 1984. 415 с.
- Варфоломеев И. П. Советская историческая романнетика: проблемы типологии и поэтики. Ташкент, «Укитувчи», 1984. 111 с. (М-во просвещения УзССР, Респ. пед. ин-т русского языка и лит-ры).
- Васильева Л. Н. Созвучия. [Сборник]. М., «Сов. Россия», 1984. 142 с. (Писатели о творчестве).
- Воронов В. П. Художественная концепция. Из опыта сов. прозы 60—80-х годов. М., «Сов. писатель», 1984. 382 с.
- Гинц С. М. Василий Каменский. Пермь, Книжное изд-во, 1984. 221 с.
- М. Горький и современная советская литература. [Межвуз. сб. Редколлегия: И. К. Кузьмичев (отв. ред.) и др.]. Горький, ГГУ, 1983. 91 с. (Горьковский гос. ун-т).
- Еремин В. А. На трудных перегонах. Лит.-критич. статьи. М., «Современник», 1984. 207 с.
- Ершов Л. Ф. Память и время. [Сб. статей]. М., «Современник», 1984. 287 с.
- Если ты рабочий человек... Критич. статьи. [Сост. В. В. Бирюлин]. Саратов, Приволжское книжное изд-во, 1984. 87 с.
- Идашкин Ю. В. Юрий Бондарев. М., «Радуга», 1983. 296 с.
- Идеологическая борьба и общественные науки. (По сов. лит-ре 1977—1982 гг.). [Ред.-сост. Л. Э. Венцовский]. М., ИНИОН, 1984. 147 с. (АН СССР, ИНИОН).
- История и художественный мир писателя. Сб. науч. трудов. Элиста, КГУ, 1983. 128 с. (Калмыцкий гос. ун-т).
- Каганович С. Л. Русский романтизм и Восток. Специфика межца. взаимодействия. Ташкент, «Фан», 1984. 113 с. (АН УзССР, Ин-т языка и лит-ры им. А. С. Пушкина).
- Камянов В. И. Доверие к сложности. Современность и классическая традиция. М., «Сов. писатель», 1984. 383 с.
- Кедрина З. С. На языке дружбы. Статьи, лит. портреты. М., «Сов. писатель», 1984. 287 с.
- Козьмин М. Б. Путь к Человеку. М., «Современник», 1984. 239 с.
- Коробов В. И. Юрий Бондарев. М., «Современник», 1984. 368 с.
- Краткий очерк истории русской советской литературы, 1917—1980. [Отв. ред. В. А. Ковалев]. Л., Лениздат, 1984. 414 с.
- Крылов В. П. Леонид Леонов — художник. Очерки. Петрозаводск, «Карелия», 1984. 224 с.

- Маяковский В. В. Слово в бою. [Сборник. Вступ. статья Е. Н. Лебедева. Примеч. Ю. Д. Виноградова]. М., «Сов. Россия», 1984. 153 с. (Писатели о творчестве).
- Методологические вопросы науки о литературе. Сб. науч. трудов. Под ред. А. С. Бушмина и А. Н. Иезуитова. Л., «Наука», 1984. 253 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Молдавский Д. М. В начале тридцатых. Л., «Сов. писатель», 1984. 374 с.
- Молодые о молодых. Сб. лит.-критич. статей молодых критиков. [Редколлегия: В. Горбачев и др.]. М., «Молодая гвардия», 1984. 256 с.
- Моложавенко В. С. «Был и я среди донцов...» Записки краеведа. Ростов н/Д, Книжное изд-во, 1984. 160 с.
- Надъярных Н. С. Интернациональное содружество литератур. М., «Знапше», 1984. 64 с.
- Ниню А. А. М. Горький и Ив. Бунин. История отношений. Проблемы творчества. Л., «Сов. писатель», 1984. 559 с.
- Нравственно-эстетические проблемы художественной литературы. [Сб. науч. трудов. Редколлегия: В. М. Головкин (отв. ред.) и др.]. Элиста, Калмыцкий ун-т, 1983. 179 с.
- Нургалин З. А. Интернационалистская по духу (Становление ленинских интернационалистских традиций в башкирской сов. лит-ре). Уфа, Башкирское книжное изд-во, 1984. 240 с.
- Образ героя — образ времени. Межвуз. сб. науч. трудов. [Редколлегия: С. Н. Филлюшкина (отв. ред.) и др.]. Воронеж, ВГУ, 1984. 137 с.
- Перцовский В. С. Продолжение поиска. Лит.-критич. статьи разных лет. Новосибирск, Запад-Сибирское книжное изд-во, 1984. 143 с.
- Петряев Е. Д. Живая память. [Предисл. А. Лиханова]. М., «Молодая гвардия», 1984. 288 с.
- Поспелов Г. Н. Искусство и эстетика. М., «Искусство», 1984. 325 с.
- Поэтика реализма. Межвуз. сб. [Редколлегия: Л. А. Финк (отв. ред.) и др.]. Куйбышев, КГУ, 1983. 160 с.
- Поэтика художественного произведения. Межвуз. науч. сб. [Редколлегия: В. С. Спенко (отв. ред.) и др.]. Уфа, БГУ, 1983. 168 с. (Башкирский гос. ун-т).
- Проблема положительного героя в советской многонациональной литературе 60—70-х годов. Сб. науч. трудов. [Редколлегия: Л. П. Егорова (отв. ред.) и др.]. Ставрополь, СГПИ, 1983. 160 с.
- Проблемы развития литературной критики. [Сб. статей. Ред. В. В. Ефимов, Б. Л. Мильявский]. Душанбе, ТГУ, 1984. 124 с.
- Проблемы типологических и контактных связей в русской и зарубежной литературе. [Сб. статей. Редколлегия: М. И. Воропанова (отв. ред.) и др.]. Красноярск, Красноярский ГПИ, 1983. 130 с.
- Розовский М. Г. Превращение. М., «Сов. Россия», 1983. 160 с.
- Ростовцева И. И. Николай Заболоцкий. Опыт худож. познания. М., «Современник», 1984. 304 с. (Лит. портреты).
- Русская классическая литература и идеологическая борьба. Сб. науч. трудов. [Редколлегия: Т. К. Черная (отв. ред.) и др.]. Ставрополь, СГПИ, 1983. 146 с.
- Скачков И. В. Нравственные уроки истории. Современ. ист.-рев. роман и проблемы воспитания нового человека. М., «Сов. писатель», 1984. 256 с.
- Структура литературного произведения. Сб. науч. трудов. [Отв. ред. А. Ф. Бритиков, В. А. Ковалев]. Л., «Наука», 1984. 222 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Тарасов Б. Н. Поиски правды. Лит.-критич. статья. М., «Молодая гвардия», 1984. 112 с.
- Теракопян Л. А. Параллели и пересечения. Современ. проза: герои, пробл., конфликты. М., «Худож. лит-ра», 1984. 367 с.
- Федоров В. В. О природе поэтической реальности. Монография. М., «Сов. писатель», 1984. 184 с.
- Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла. Учебное пособие. Калинин, КГУ, 1984. 79 с. (Калининский гос. ун-т).
- Функционирование жанровых систем. (Рассказ. Новелла). [Сб. науч. трудов. Редколлегия: В. Е. Балахонов (отв. ред.) и др.]. Якутск, Якутский ун-т, 1983. 167 с.
- Хамаганов М. П. Духовный мир, нравственный облик героя. Сб. статей. Улан-Удэ, Бурятское книжное изд-во, 1983. 93 с.
- Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. (Выражение авт. «я» в худож. произведении). [Сб. ст. Редколлегия: М. В. Кузнецова (отв. ред.) и др.]. Томск, Изд-во Томского ун-та, 1982. 144 с.
- Царик Д. К. Типология неоромантизма. [Отв. ред. Л. С. Радек]. Киев, «Штиинца», 1984. 167 с. (Кишиневский гос. ун-т им. В. И. Ленина).
- Эйдинова В. В. Стиль писателя и литературная критика. Красноярск, Изд-во Красноярского ун-та, 1983. 211 с.
- Яновский Н. Н. Вячеслав Шипков. Очерк творчества. М., «Худож. лит-ра», 1984. 272 с.

- Газеты СССР, 1917—1960. Библиогр. справочник. [В 5-ти т. Т. 5. Редколлегия: И. Я. Левин (отв. ред.) и др.]. М., «Книга», 1984. 263 с.
- Детская литература. Библиогр. указатель [1972—1973. В. П. Завьялова, Т. Б. Каминская, В. И. Латышева]. М., «Детская лит-ра», 1984. 590 с.
- Мельц М. Я. Русский фольклор. Библиогр. указатель. [В 2-х ч., ч. 1, 1966—1975. Под ред. С. Н. Азбелева, С. П. Луппова]. Л., БАН СССР, 1984. 420 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Словарь драматургии М. Горького: «Сомов и другие», «Егор Булычев и другие», «Достигаев и другие». В 3-х вып. [Вып. 1. А — З. Автор-сост. Н. И. Бахмутова, М. В. Глушкова, Н. А. Кирсанова и др. Ред. М. Б. Борисова]. Саратов, Изд-во СГУ, 1984. 223 с.
- Георгий Владимирович Степанов. [Библиогр. Сост. Р. И. Кузьменко, И. А. Махрова. Выступ. статья Е. М. Вольф, Ю. С. Степанова]. М., «Наука», 1984. 63 с.

Технический редактор Г. А. Смирнова

Корректоры Э. Н. Липпа, А. Х. Салтанаева и Г. И. Суворова

Сдано в набор 13.11.84. Подписано к печати 30.01.85. М-20727. Формат 70×108¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 22,40. Усл.-кр. отт. 22,67. Уч.-изд. л. 26,89. Тираж 11964. Тип. зак. 2080.

Издательство «Наука». Ленинградское отделение 199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, 1

Ордена Трудового Красного Знамени

Первая типография издательства «Наука». 199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12