VIII МЕЖДУНАРОДНЫЙ СЪЕЗД СЛАВИСТОВ

СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

СОВЕТСКИЙ КОМИТЕТ СЛАВИСТОВ

Редакционная коллегия:

академик
М. П. АЛЕКСЕЕВ,

член-корреспондент АН СССР
Д. Ф. МАРКОВ,

доктор филологических наук
А. Н. РОБИНСОН,

кандидат филологических наук
В. П. ГРЕБЕНЮК

СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

VIII МЕЖДУНАРОДНЫЙ СЪЕЗД СЛАВИСТОВ

Загреб — Любляна, сентябрь 1978 г.

ДОКЛАДЫ СОВЕТСКОЙ ДЕЛЕГАЦИИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА» МОСКВА 1978

С $\frac{70202-099}{042\ (02)-78}$ БЗ-75-12-77

© Издательство «Наука», 1978 г.

I

ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР

А. С. БУШМИН

О ПОВТОРЯЕМОСТИ В ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

(Против релятивизма в литературоведении)

Пожалуй, никто так много не говорит о неповторимости изучаемых ими явлений, как литературоведы.

Гений и талант всегда неповторимы. Личность писателя всегда единственная в своем роде. Каждое произведение уникально. Никто не может написать «Гамлета» за самого Шекспира, «Евгения Онегина» — за Пушкина, «Войну и мир» — за Толстого, и т. д.

Подобным суждениям нет числа. От частого употребления они, хотя и произносятся обычно в тоне торжественной декларации, стали уже банальными.

По существу говоря, все это, конечно, верно. А если верно, то возникает вопрос: есть ли какой-либо серьезный смысл обсуждать проблему повторяемости в литературном развитии? Прежде чем ответить на это, напомним некоторые общенаучные положения, относящиеся к теме доклада.

1

Проблема повторяемости в процессе исторического развития активно обсуждается современными философами и историками. Нарастающий интерес к ней имеет свои основания. В XVIII—XIX вв. господствовало понимание исторического процесса как непрерывно восходящего движения, исключающего повторяемость. Затем в связи с кризисом буржуазной культуры сама идея общественного прогресса была подвергнута сомнению. В наш век стали влиятельными среди буржуазных ученых пред-

ставления, восходящие к древности, о движении истории по замкнутым кругам (циклические теории Шпенглера, Тойнби и др.).

Метафизическая концепция полной повторяемости или же изменчивости только в пределах возвращающихся циклов, как и противоположная ей релятивистская концепция, отрицающая всякую повторяемость, находится в полном противоречии с длительной историей человечества. Ученые-марксисты доказывают односторонность и несостоятельность этих концепций и утверждают, что в историческом процессе проявляется единство поступательного движения и элементов циклизма [1].

Необратимость исторического процесса не исключает повторяемости. Изменчивость, текучесть явлений не уничтожают их качественной определенности. Не каждое мгновение приносит что-то абсолютно новое, полностью порывающее с прошлым. Всякому развитию, в том числе и развитию литературы, присуще — в той или иной мере, но тем не менее всегда — единство изменчивости и устойчивости, неповторимости и повторимости. На языке диалектической логики это называется тождеством развивающегося предмета.

В. И. Ленин сформулировал следующее фундаментальное положение. Материалистической теорией Маркса, писал он, «был применен к социальной науке тот объективный, общенаучный критерий повторяемости, возможность применения которого к социологии отрицали субъективисты» [2]. Они удовлетворялись ничего не говорящим положением, что историю делают живые личности, и не хотели разобрать, какой социальной обстановкой и как именно обусловливаются их действия. «...Подведение «индивидуальностей» под известные общие законы давным-давно завершено для мира физического, а для области социальной оно твердо установлено лишь теорией Маркса» [3].

Марксизм отвергает как неокантианское противопоставление наук о природе наукам о культуре, так и неопозитивистское игнорирование различий между ними. Повторяемость в общественной истории характеризуется глубоким своеобразием. Критикуя Дюринга, стремившегося, исходя из метафизического понимания повторяемости явлений, установить «окончательные истины в последней инстанции», Энгельс писал: «В органической природе мы все же имеем дело, по крайней мере, с последовательным рядом таких процессов, которые, если иметь в виду область нашего непосредственного наблюдения, в очень широких пределах повторяются довольно правильно. Виды ор-

---

[1] См.: *Кедров Б. М.* О повторяемости в процессе развития. М., 1961; *Штаерман Е. М.* О повторяемости в истории.— Вопросы истории, 1965, № 7; *Баллер Э. А.* Преемственность в развитии культуры. М., 1969, с. 69—70.

[2] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 1, с. 429.

[3] Там же, с. 430.

ганизмов остались со времен Аристотеля в общем и целом теми же самыми. Напротив, в истории общества, как только мы выходим за пределы первобытного состояния человечества, так называемого каменного века, повторение явлений составляет исключение, а не правило; и если где и происходят такие повторения, то это никогда не бывает при совершенно одинаковых обстоятельствах» [4].

Следовательно, диалектическая повторяемость в историческом процессе не означает точного воспроизведения предшествующего в последующем, простого возврата к старому. Известные черты, свойства низшей стадии развития, повторяясь на высшей стадии, не остаются теми же самыми, находятся в иных связях, проявляются в новых формах, приобретают новое значение.

Разумеется, применение критерия повторяемости к явлениям общественной истории — дело сложное, оно сопряжено со многими трудностями методологического порядка [5]. Трудности возрастают, когда речь идет о литературе и искусстве, поскольку здесь особенно велика роль творческой индивидуальности, личного дарования.

Имея в виду это, иные авторы склонны вообще считать область искусства неподвластной общенаучному критерию повторяемости [6]. «У нас нет,— справедливо возражает им Ю. Я. Барабаш,— ни малейших оснований настаивать на таком исключении для художественного творчества. Конечно, область эта в высшей степени специфична, однако специфика ведь не упраздняет общенаучные критерии, а лишь означает, что их применение в каждом случае имеет свои особенности» [7].

Эти особенности заключаются прежде всего в том, что для предмета, изучаемого литературоведением, по сравнению с предметом других наук, повторяемость, может быть, наименее характерна. Она проявляется здесь реже и всегда в сильно осложненных формах, потому и ее научное постижение встречает большие трудности. «Мировая история — величайшая поэтесса» [8]. Примечательно, что в этом своем образном выражении Энгельс поясняет наиболее сложные ситуации, складывающиеся в социальной истории, через сравнение с поэзией, как именно той областью духовной деятельности, которая характеризуется неисчислимым многообразием непредвидимых индивидуальных проявлений.

---

[4] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 20, с. 90.

[5] См.: Философские проблемы исторической науки. М., «Наука», 1969, с. 222—223.

[6] Поскольку мой доклад посвящен обсуждению закономерностей развития художественного творчества, я вовсе не касаюсь широко распространенной «повторяемости», связанной с таким негативным явлением, как эпигонство.

[7] *Барабаш Ю. Я.* О повторяющемся в неповторимом.— В кн.: Современные проблемы литературоведения и языкознания. М., «Наука», 1974, с. 68.

[8] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 33, с. 43.

А если дело обстоит так, то спрашивается: о какой повторяемости в художественной литературе может идти речь и нуждается ли понятие неповторимости творческой личности в каких-либо ограничениях и оговорках?

М. Б. Храпченко пишет: «Спорить о том, что творческая индивидуальность писателя — явление неповторимое, нет необходимости, однако лишь при том условии, если неповторимость эта не рассматривается как выражение обособленности, «несоприкасаемости» творчества различных писателей. Своеобразие художников слова вовсе не означает, что между ними не существует внутренних связей, что в их произведениях не проявляются общие начала и тенденции. Эти общие начала и тенденции не только существуют, они играют важную роль в литературном процессе, представая в различных формах» [9].

Установление тех или иных закономерностей в литературе, типологические исследования творческих методов, литературных этапов, направлений, жанров, стилей, сравнительное изучение литератур, выявление в них близости, сходства, родства, соответствия и т. д., т. е. все, без чего немыслимо построение научной теории и истории литературы, основывается на понимании единства индивидуального и общего, изменчивого и устойчивого. «Всякий писатель, тем более всякий крупный писатель, имеет свой облик, единственный и неповторимый... Но единственности и неповторимости творческого облика писателя нисколько не противоречит обнаружение то более полных, то частичных и все-таки существенных «соответствий», которые нужно установить, описать, объяснить. Из этих соответствий... вырастает понимание общих законов развития мировой литературы» [10].

Познание единства в многообразии есть вместе с тем и познание многообразия на основе единства.

Из работ последнего времени, авторы которых успешно применяют критерий повторяемости к изучению типологических явлений в русской и других литературах, назову книги Д. Ф. Маркова [11], Н. С. Надъярных [12], труд коллектива авторов [13].

Применение научного критерия повторяемости в литературоведении нередко дискредитируется порочной методикой исследования, которая выражается в двух крайних формах. Во-первых, в дроблении целого, ради поисков желаемого сходства, до

---

[9] *Храпченко М. Б.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1975, 242.

[10] *Чичерин А.* Соответствия в истории разных литератур.— Вопросы литературы, 1965, № 10, с. 172.

[11] *Марков Д. Ф.* Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур. М., «Наука», 1970.

[12] *Надъярных Н. С.* Типологические особенности реализма. Годы первой русской революции. М., «Наука», 1972.

[13] Общее и особенное в литературах социалистических стран Европы. М., «Наука», 1977.

размеров отдельных фраз и слов. При таком подходе круг совпадений, повторений, соответствий оказывается тем шире, а обнаружение их достигается тем легче, чем элементарнее те частицы формы и содержания, которые извлекаются из сравниваемых произведений. Но это мнимый успех. Любые два произведения, в целом не похожие одно на другое, можно превратить в сумму похожих частностей.

Во-вторых, к столь ложным выводам о повторяемости можно прийти и путем сравнения произведений на основании слишком отвлеченных признаков, пустых абстракций. Так, например, французский литературно-театральный критик Жорж Польти высчитал, что сюжеты мировой драматургии исчерпываются комбинацией тридцати шести ситуаций. «При некотором усилии,— иронизирует Б. Г. Реизов,— эти тридцать шесть ситуаций можно было бы свести к еще меньшему числу, так же как содержание мировой истории можно свести к формуле: рождались, жили и умирали. Следовательно, нетрудно было бы найти сходство между сотнями драматических произведений, так же как между сотнями романов, стихотворений и т. д... Но это будет умственный трюк, бессмысленная гимнастика ума, полезная тем, что она могла бы предупредить о серьезной опасности, подстерегающей литературоведа — «охотника за параллелями» [14].

Специальное выискивание внешних совпадений, микроскопически малых или, напротив, расплывающихся в беспредельном пространстве,— занятие совершенно бессмысленное, не имеющее никакого отношения к науке.

«Повторяемость,— пишет Д. Ф. Марков, поясняя научное значение этого термина,— понимается отнюдь не как абсолютное тождество явлений, а лишь как близость, аналогичность, подобие общих тенденций, которые могут возникать независимо друг от друга и проявляться в самых разнообразных формах; притом иногда они возникают в разных литературах параллельно, одновременно, а иногда и со значительным интервалом во времени. Это зависит от уровня общественного и литературного развития отдельных стран. Будучи связанными с закономерным развитием исторического процесса, типологические литературные факты и явления служат ярчайшим показателем общих закономерностей мировой литературы. И именно в этом состоит смысл их изучения» [15].

Однако следует признать, что, несмотря на большие успехи в области конкретного сравнительного изучения литературы, *проблема сравнимости* — одна из сложнейших в литературоведении — еще недостаточно разработана в теоретическом мето-

---

[14] *Реизов Б. Г.* Сравнительное изучение литературы.— В кн.: Вопросы методологии литературоведения. М.— Л., «Наука», 1966, с. 180.

[15] *Марков Д. Ф.* Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур, с. 245.

дологическом и методическом аспектах. Но серьезные сдвиги заметны. Актуальность этой проблемы, связанный с нею широкий круг вопросов, разного рода трудности, встречающиеся на пути ее изучения, критический обзор разноречивых ее толкований, итоги некоторых достижений в ее решении, конструктивные соображения о перспективах ее исследования — все это применительно к истории всемирной литературы обстоятельно освещено в новейшей работе И. Г. Неупокоевой [16].

2

Считаю необходимым сделать несколько замечаний относительно ставшего уже стереотипным выражения «*неповторимая* творческая индивидуальность художника».

Подчеркнутый мною эпитет отдельные авторы употребляют почти обязательно. Уместность его сомнительна. Ведь не бывает же индивидуальности повторимой. Неповторимая индивидуальность — это просто удвоение термина, тавтология, равнозначная выражению: индивидуальная индивидуальность или неповторимая неповторимость. Но прижился этот плеоназм не случайно, а в силу стремления некоторых авторов не допустить ни малейшего намека на возможность какой бы то ни было повторяемости. В мире вообще нет абсолютно тождественных явлений, каждое из них, отдельно взятое, неповторимо, и в то же время оно обладает общими чертами, которые связывают его с другими явлениями.

Не следует понимать дело так, что общее, «повторяющееся» в писателях идет от среды, а свое, индивидуальное складывается в отчуждении от окружающего мира. Субъективное духовное богатство писателя — это не то, что «спонтанно» зародилось в нем: оно является результатом развития его как представителя определенного социального коллектива, итогом приобщения его художнической творческой силы к большому социальному содержанию. Данное произведение неповторимо не только потому, что одаренная личность вложила в него свою природную энергию и свой субъективный опыт. Оно неповторимо еще потому, что является выражением определенной, *этой* конкретной жизненной ситуации. Следовательно, неповторимое, индивидуальное в подлинном искусстве имеет объективное основание, и если последнее не всегда может быть полностью раскрыто, выяснено, то только потому, что эмпирические обстоятельства, формирующие творческую личность, бесконечно разнообразны. Каждая личность включена в них по-своему, имеет, помимо общей для всех среды, еще и свою микросреду. И этим разнообразием конкретных ситуаций, а не «спонтан-

---

[16] *Неупокоева И. Г.* История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., «Наука», 1976.

ным» развитием личности объясняется неповторимость индивидуальностей.

Иногда говорят, что большой художник-новатор — это «полюс гения», неподвластный социальным закономерностям [17]. Полагаем, что ничто так не противоречит сущности гения, как это противопоставление его обществу. Гений владеет в высочайшей степени тем, что в той или иной мере свойственно многим. Его величие состоит не в самодовлеющей «уникальности», а в широчайшем и глубочайшем соответствии его стремлений лучшим духовным потенциям человечества. Его яркая индивидуальность заключает в себе всеобщность. «Имя гения — миллион, потому что в груди своей носит он страдания, радости, надежды и стремления миллионов. И вот в чем заключается *всеобщность* его идей и идеалов: они касаются всех, они всем нужны, они существуют не для избранных, не для того или другого сословия, но для целого народа, а через него и для всего человечества» [18].

Вопреки распространенному мнению можно утверждать, что, чем крупнее писатель, чем богаче и активнее его связи с миром, в котором он живет и творит, тем меньше в его произведениях «личного», тем больше в этом личном общечеловеческого. Оригинальность Льва Толстого, говорил В. И. Ленин в своих статьях о нем, заключается в том, что он сумел с замечательной силой передать настроения и искания многомиллионной массы русского народа.

Творчество отдельного писателя не стоит над закономерностями общего художественного развития, не является прибавкой к ним, а включается в русло этих закономерностей, служит выражением их, и выражением тем более полным, чем выше писатель. Обособление, фетишизация индивидуальных особенностей художника, выдвижение на первый план идеи неповторимости творческой индивидуальности, при ослаблении внимания к ее социальной обусловленности, превращает самое понятие индивидуальности в нечто абстрактное, лишенное реального содержания. Место и роль писателя в истории литературы не могут быть определены без учета тех общественных сил, которые его сформировали и представителем которых он выступает в своем творчестве.

Встречающееся в современных литературоведческих работах утверждение о том, что будто бы каждая индивидуальность творит художественные миры по своим неповторимым закономерностям, несостоятельно перед судом строгой научной критики.

В статье, посвященной принципам разработки теории литературы, говорится, что каждое художественное произведение —

---

[17] См.: Симпозиум по социологии искусства.— Вопросы философии, 1967, № 7, с. 140—144.

[18] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. IX. М., 1955, с. 527.

это целый мир, «живущий по своим закономерностям», что изящные искусства — это «грозные, чудесные явления природы», «нечто природное, стихийное», что «художественный мир, встающий перед нами в литературном произведении, как и во всем творчестве писателя,— индивидуально неповторим», что в художественном образе сходятся «все солнечные нити... волшебной пряжи» [19], и т. д. Прежде всего заметим, что эти и подобные выражения придают теоретической работе излишнюю беллетристичность. Но основная беда не в этом, а в том, что, несмотря на массу оговорок относительно объективной обусловленности искусства, акцент на неповторимости творческих индивидуальностей, на особых, замкнутых в себе закономерностях каждого отдельного художественного произведения поставлен с такой силой, что остается совершенно непонятным, как, если быть логически последовательным, можно будет говорить после этого об общих закономерностях литературы.

Если выражение «*неповторимая индивидуальность*» — тавтология, то выражение «*неповторимые закономерности*» граничит с абсурдом. Это словосочетание, обессмысливающее само понятие «закономерности», только запутывает и затуманивает и без того сложный вопрос о соотношении субъективного и объективного в произведениях искусства. И в самом деле, как следует понимать «неповторимые закономерности» отдельного художественного произведения? Что они означают? Кто их творит? Если они проявляются одноактно, т. е. не выходят за пределы данного произведения, то придется признать, что каждый писатель творит закономерности свои, и только для собственного употребления. Ведь не может же объективная действительность снабжать каждую индивидуальность особыми законами. И не слишком ли много будет этих закономерностей для того, чтобы наука могла справиться с ними? Мы, как исследователи, оказываемся, таким образом, перед чрезвычайным затруднением, потому что понятие неповторимых закономерностей индивидуального творчества ставит нас на вязкую болотистую почву субъективизма, где подлинной науке нечего делать. Признание количества закономерностей равным количеству писателей или даже количеству отдельных произведений равносильно признанию отсутствия каких-либо действительных объективных закономерностей.

Очевидно, что те, кто говорит о неповторимых закономерностях индивидуального творчества, допускают неправильное, неуместное применение слова большого значения к понятиям частного характера, не имеющим никакого отношения к закономерностям. Очевидно, что о закономерностях можно говорить применительно только к совокупности творческих индивидуаль-

---

[19] Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. М., 1961, т. XX, вып. 5, с. 378, 383, 389.

ностей и произведений, выражать этим словом можно что-то общее, а не индивидуальное. Очевидно, наконец, что в индивидуальном творчестве мы имеем дело все-таки не с неповторимыми закономерностями, а лишь с индивидуальным преломлением общих объективных закономерностей историко-литературного процесса.

Социальной обусловленностью творчества объясняется тот факт, что каждый писатель, оставаясь самостоятельным, вместе с тем имеет нечто общее с другими. И это служит объективным основанием для применения и к творческим индивидуальностям, несмотря на все их различия, того приема обобщения, без которого немыслимо их научное изучение, изучение их как участников многообразного и в то же время единого в себе историко-литературного процесса.

Если бы каждый художник творил по своим «неповторимым» закономерностям, то невозможны были бы никакие сопоставления и обобщения при изучении искусства, и мы не имели бы никакого основания говорить о закономерностях развития искусства.

О достоинствах отдельного произведения, при прочих равных условиях, мы судим не по сходству с другими, а по его отличию от других. Казалось бы, произведение, мыслимое в идеале,— это абсолютно несходное с другими. Но появление такого произведения невозможно, а будь оно возможно, оно было бы обречено остаться «неведомым шедевром», так как оказалось бы вне преемственных связей со всем нашим духовным опытом. В парных полярных понятиях: различное и тождественное, единичное и общее, неповторимое и повторяющееся, новаторское и традиционное и т. д.— мы познаем одно только в связи с другим. Устойчивость столь же необходимое свойство вещей и явлений, как и их изменчивость, текучесть. И как всякое развитие вообще, преемственное развитие художественного творчества включает момент повторяемости.

Ни одно произведение искусства, как и вообще ни одно явление действительности, не повторяет целиком другого. Но в каждом неповторимом целом есть общие (повторяющиеся) элементы, черты, стороны. Чем обусловлена эта повторяемость? Во-первых, отражением в произведениях искусства общих (сходных, повторяющихся) явлений действительности. Во-вторых, художественное творчество, будучи индивидуальным по форме, является коллективным по существу. Произведение любого автора — результат не только его единоличных усилий, но и усвоенного им опыта предшественников. В-третьих, сама специфика литературно-художественного освоения мира придает произведениям — даже при изображении вовсе не сходных явлений и независимо от влияния профессиональных традиций — определенные черты общности, порождает некоторые устойчивые структуры. Таковы, например, литературные жанры.

Одному из своих критиков Бальзак писал: «Вы обвиняете, быть может несколько необдуманно, молодую литературу в том, что она стремится подражать иностранным шедеврам. Но не кажется ли вам, что фантастика Гофмана была заложена, как возможность, в «Микромегасе», который в свою очередь существовал уже у Сирано де Бержерака, где Вольтер и взял его? Жанры принадлежат всем, и у немцев не больше привилегий на луну, чем у нас на солнце или у Шотландии на оссиановы туманы. Кто может тут гордиться открытием? Я действительно не был вдохновлен Гофманом, я и узнал-то его после того, как обдумал свое сочинение» [20].

Таким образом, элемент повторяемости в неповторимом целом всегда в той или иной мере присутствует и выражает известную устойчивость связей в преемственном развитии литературы. В творческих личностях, при всей оригинальности каждой из них, повторяются — так или иначе, более или менее полно, более или менее очевидно, но повторяются — черты эпохи, нации, народа, класса, той или иной более узкой социальной, идеологической группы, особенности психики, человеческих характеров и т. д. Отдельный писатель, ни на кого не похожий в целом, сближается с другими в том или ином отношении. Но и различие и сходство никогда не бывают абсолютными в ряду родственных явлений. Иначе не мог бы образоваться сам этот ряд как многообразное единство.

Возьмем простое положение. *Иван есть человек*. В Иване повторяется *человек*. Но этот человек есть *Иван*, т. е. в нем есть свое неповторимое.

Принципиально точно так же обстоит дело и с творческой индивидуальностью, но только более сложно по форме проявления. Пушкин — великий русский и мировой поэт. Каждое из определений, стоящее при определяемом *Пушкин*, возводит индивидуальное к какому-то ряду общностей. Творчество Пушкина, неповторимое как целое, заключает в себе стороны, аспекты, черты, сближающие его в том или ином отношении с другими русскими национальными и мировыми поэтами. Неповторимое целое в каких-то отношениях повторяется в родственном ему ряду явлений. И само индивидуальное в творчестве писателя выявляет себя только в связи, в сопоставлении с общим, закономерным историко-литературным процессом. Наличие общего в индивидуальном творчестве служит объективным основанием для генерализации, без которой никакое научное представление об искусстве невозможно.

В каждом произведении искусства свое единичное (неповторимое), и оно находится в иных, по сравнению со всеми другими произведениями, соотношениях с общим (повторяющимся), а потому и возможности разнообразия безграничны.

---

[20] *Бальзак О.* Собр. соч. в 15-ти т., т. 15. М., 1955, с. 550.

С другой стороны, повторимое и неповторимое — это не просто сосуществующие, а сложно взаимодействующие противоположные стороны всякого индивидуального творчества. В процессе поступательного развития изменяется не только их взаимодействие, их соотношение, но и сами они изменяются вплоть до перехода одного в другое. В противном случае не появлялось бы новое общее и новое единичное. Общее возникает из единичного и может превратиться в единичное. То, что в творчестве Пушкина появилось впервые как завоевание его гения, как только ему принадлежащее,— это самое в его многочисленных последователях приобрело черты общности. Романтизм, определявший в начале XIX в. главное направление эстетической мысли, в наше время в таком качестве утратил свое значение.

3

Но и те, кто не отрицает единства элементов неповторимого и повторимого в художественном творчестве, расходятся в понимании, какой из этих элементов должен прежде всего интересовать исследователя: индивидуальное или общее, изменчивое или устойчивое, т. е., если использовать современное модное выражение, вариативное или инвариантное.

Споры по этому вопросу имеют свою давнюю историю, но меня интересует не история вопроса, а современное состояние дела. Поэтому, приступая к изложению своего мнения о тех, кто ныне настаивает прежде всего на изучении неповторимости, единственности творческой индивидуальности писателя, я не буду задерживаться на предшественниках такого взгляда — Дильтее, Виндельбанде, Риккерте и других поборниках идеографического метода в изучении культуры.

Вот одно из последних высказываний: «Все остальные науки стремятся найти в изучаемых ими предметах прежде всего сходное, повторяющееся, выражающее некую закономерность. Настоящее же произведение искусства ценно как раз своей особенностью, неповторимостью. Поэтому и наука об искусстве интересуется преимущественно не следованием художника правилам, а исключением из них» [21].

Не называю имени автора этих слов. Его суждение является лишь одной из бесчисленных вариаций ординарного представления о главной задаче изучения художественных явлений. И такое понимание задач науки об искусстве не заслуживало бы специального серьезного разбора, если бы оно не имело ныне своих авторитетных представителей.

Маститый советский литератор К. И. Чуковский, обращаясь к молодому поколению литературоведов, рекомендовал им преж-

---

[21] Методологические проблемы современного искусствознания. Сб. статей. Л., 1975, с. 15.

де всего изучить те неповторимые черты авторской индивидуальности, которые остаются за рамками эпохи, писать такие исследования, которые в какой-то мере «приблизились бы к беллетристическим жанрам» и воссоздавали бы средствами живописи «законченно художественный образ того или иного писателя» [22].

Это положение достойно внимательного рассмотрения, так как оно выдвинуто влиятельным литературным деятелем и имеет немало сторонников.

Автор этих рекомендаций, сочетающий в своем лице писателя и исследователя, превосходно справлялся с такой задачей, возникающей на переходе от литературоведения к художественному творчеству. Его мастерство в этом переходном жанре общепризнано. Воссоздание неповторимых черт личности писателя, выдвигаемое в статье в качестве важнейшей задачи литературоведа, в действительности, конечно, более свойственно художникам. В этом отношении ни одно самое совершенное собственно литературоведческое исследование о Льве Толстом не может стать рядом, например, с посвященным ему художественным очерком М. Горького.

И если критерий художественности, близости к беллетристическим жанрам распространить на все литературоведение, то тогда будет логичным считать лучшими литературоведами только художников слова, пишущих о собратьях по перу, а всех остальных исследователей, из работ которых не возникает «законченно художественный образ писателя», признать неполноценными. Но беда в конце концов не в этом: можно было бы удовлетвориться только художниками-литературоведами, а просто литературоведов занять каким-нибудь другим полезным делом.

Весь вопрос только в том, верна ли посылка, обязывающая литературоведа прежде всего воссоздавать средствами живописи «законченно художественный образ того или иного писателя»? Полагаем, что нет, неверна, так как в ней смешиваются специфика предмета и специфика науки об этом предмете.

В свое время Лев Толстой, имея в виду различие между историком-ученым и писателем-художником, обращающимся к историческим темам, говорил: «Историк и художник, описывая историческую эпоху, имеют два совершенно различных предмета. Как историк будет неправ, ежели он будет пытаться представить историческое лицо во всей его цельности, во всей сложности, отношений ко всем сторонам жизни, так и художник не исполнит своего дела, представляя лицо всегда в его значении историческом» [23].

---

[22] *Чуковский Корней.* Личность писателя неповторима.— Вопросы литературы, 1965, № 8, с. 149.

[23] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., т. 16. М., Гослитиздат, 1955, с. 9—10.

Наглядно-чувственное, конкретное во всем богатстве его индивидуальных оттенков полнее всего выражается именно в произведениях искусства. Если же наука будет гнаться в первую очередь за воспроизведением конкретного и субъективного, то она окажется в безнадежном соревновании с искусством и, не достигнув цели, рискует превратиться в суррогат искусства.

Всякое научное обобщение есть и упрощение, облегчающее наше поведение в сложном мире явлений.

Наука о литературе, как и вообще любая другая наука, не претендует на воспроизведение своего предмета во всем богатстве его проявлений и изменений. Исчерпать все индивидуальное своеобразие писателя в научных понятиях не только невозможно, но и не нужно. Для этого есть само творчество писателя. Наука призвана дать основные руководящие понятия для ориентации в бесконечном многообразии явлений искусства. Поэтому наука не может обойтись без генерализации, без выявления общего в писателях, без раскрытия тех связей, которые объединяют их в то, что называется литературой данного времени, общим историко-литературным процессом, литературным направлением и т. д. Только на основе известной общности писателей и можно установить различия между ними, выявить неповторимые черты каждого в отдельности. Без установления же этой общности, устойчивых, объективно обусловленных связей, законосообразности в явлениях литература распадается на отдельные индивиды, и при мысли об их изучении неизбежно напрашивается беллетристическая форма со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Одно неизбежно тянет за собой другое: индивидуализирующий подход к писателю порождает стремление к беллетризации формы, а беллетризация формы требует соответствующего себе индивидуализирующего подхода.

Это мы видели на примере суждений К. И. Чуковского. Приведем еще совсем недавнее высказывание другого видного советского литературоведа. Он пишет: «В свое время литературоведов ругали за плохой, тяжелый язык. Теперь редко можно услышать такого рода упреки в наш адрес. Очевидно, мы и в самом деле пишем более гладко. Однако по-прежнему остается задача превращения «литературоведения» в «литературу» [24].

Считать, что литературоведение бывает хорошо постольку, поскольку оно похоже на художественную литературу,— это значит недооценивать самостоятельное значение одной из важнейших гуманитарных дисциплин. Литературная наука играет свою, вполне определенную и незаменимую роль в руководстве культурным развитием общества. Во-первых, она имеет целью вырабатывать и распространять в народной массе правильные научные представления о литературе и тем самым помогать делу

---

[24] *Бурсов Б. И.* Критика как литература. Л., 1976, с. 130.

идейно-эстетического образования и воспитания человека. Во-вторых, она призвана содействовать формированию новых поколений художников слова на основе научно познанного опыта литературных предшественников. В-третьих, она, по верному определению А. В. Луначарского, сама «служит необычайно тонким орудием познания общества» [25]. Ни одна из наук, занятых изучением истории общества, не может обойтись без другой, не испытав известного ущерба. Как литературоведение пользуется достижениями философии, эстетики, социологии, гражданской истории, психологии, искусствознания, так и каждая из этих наук прибегает к достижениям литературоведения. Во все эти области знания историко-литературные исследования призваны внести свой вклад, свой элемент, без которого наука об обществе не будет полноценной.

Поборники сближения литературоведческих исследований с беллетристическими жанрами руководствуются двумя мотивами. Первый из них, о котором я уже высказал свое мнение,— это забота преимущественно об обрисовке своеобразия творческой индивидуальности писателя. Остановлюсь на втором, выражающемся в стремлении к яркой, увлекательной форме изложения.

Конечно, совершенство стиля — чрезвычайно важное достоинство любых научных исследований, прибегающих к словесному тексту, и особенно исследований, имеющих дело с такой изящной материей, как художественная литература. Всегда желательно, чтобы ученый, работающий в этой области, был и способным литератором. Хорошо, когда он для решения своих задач пользуется и средствами художественной выразительности, когда он, анализируя творчество писателя, умеет воссоздать и его неделимую индивидуальность. Однако исследователь не должен стремиться к эффекту художественности в ущерб научной истине, не должен подменять критерии науки критериями художественной литературы. Язык науки требует соблюдения строгой объективности, согласия форм выражения с научной методологией и методикой. Стиль научного исследования и стиль художественного произведения, при всех возможных их сближениях и скрещениях, все-таки сохраняют принципиальные различия.

То, что уместно в одном случае, может оказаться непригодным в другом. Художественная форма не может обойтись без синонимов, метафор, индивидуальных образов в их конкретно-чувственном выражении, однако не только вполне обходится без логических категорий, но и далеко не всегда уживается с присутствием их. Напротив, научная форма немыслима без логических категорий и терминов, хотя и не чуждается образно-

---

[25] *Луначарский А. В.* Метод диалектического материализма в истории русской литературы.— Вопросы литературы, 1960, № 7, с. 91.

сти в качестве вспомогательного средства выражения. За полезным призывом писать литературоведческие работы живее, ярче, увлекательнее, художественнее нередко скрывается амнистия поэтическим вольностям, неуместным в научной работе, оправдание повествовательной рыхлости, эпического многословия за счет ослабления строгости научного мышления и научного языка. Патетические излишества и риторические красоты — это весьма распространенный и вовсе не безобидный порок многих наших работ.

От беллетризации литературоведческих исследований «искусство не выигрывает, наука страдает» [26].

Разумеется, никто не может помешать кому-либо писать литературные сочинения на литературоведческие темы. Они находят свое место. Литературоведы, прибегая к художественным приемам, и писатели, обращаясь к литературоведческим темам, могут создавать и создают интересные и ценные работы, стоящие на границе исследования и романа. Сочинения «гибридного» жанра, сближающиеся по предмету с литературоведением, по методу — с художественным творчеством, хорошо зарекомендовали себя, например, в изданиях серии «Жизнь замечательных людей». Превосходным мастером беллетризованных исследований о художниках был французский историк, литературовед и писатель Андре Моруа. В русской литературе завоевали большую популярность написанные в этом жанре работы Юрия Тынянова, Виктора Шкловского, Ираклия Андроникова. Научная и просветительская целесообразность такого рода работ, если они созданы талантливыми людьми, не подлежит сомнению.

Вызывает несогласие только одно: стремление отдельных авторов придать беллетризации значение наиболее перспективного пути развития литературоведения. Этот путь, если его принять в качестве основного направления, ничего не сулит науке о литературе, кроме торжества в ней субъективизма, утраты ею самостоятельного значения и опасности быть задушенной под тяжестью бесконтрольных и бесполезных многописаний.

4

Исследователь творческой индивидуальности писателя, чтобы избежать гипертрофирования ее «законодательной» роли, должен подойти к пониманию этой роли через типологические общности — социально-классовые, идеологические, эстетические. Только при таком подходе оказывается возможным понять действительное соотношение индивидуального и общего, неповторимого и повторимого.

Ограничить внимание исследователя только интересом к индивидуальной «оригинальности» писателя, к «неповторимым тайнам его искусства» — это значит «отказаться от изучения лите-

[26] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. III. М., Изд-во АН СССР, 1953, с 279.

ратуры в ее общественных и идеологических связях»[27]. И с другой стороны: «Чрезмерная «генерализация» литературного процесса всегда грозит обернуться пустой схемой»[28].

Сочетание индивидуализирующего и генерализирующего принципов в литературоведении диктуется самим изучаемым предметом. Однако это вовсе не означает, что в каждом случае надо стремиться к гармоническому уравновешиванию двух названных принципов. Соотношение их может меняться в очень широких пределах в зависимости от конкретных задач исследования. Одно дело — изучение своеобразия творческой индивидуальности писателя, мастерства, стиля; другое — работы теоретического характера и работы, изучающие историко-литературный процесс. При переходе от исследований первого типа ко второму, в движении к общностям все более широкого временнóго и пространственного масштаба известное приглушение творческих индивидуальностей не только неизбежно, но и необходимо. Важно лишь, чтобы выявление общего не порывало с представлением о значении индивидуальностей, от которых это общее абстрагируется, а изучение индивидуального не забывало о его многоразличных связях с общим историко-литературным процессом. «Ясно, что всякая история литературных форм — как всякая подлинная история литературы — отодвигает назад те величины, которые стоят на первом плане при стилистическом толковании, т. е. отдельное произведение и творчество писателя как индивидуальное целое... Конечно, произведения и личности по-прежнему выделяются как особые «воплощения» или вехи «стилистической воли» и ее развития, но их выбор и специальное истолкование должны носить подчиненный характер»[29].

Очень существенна следующая мысль Д. С. Лихачева: «История литературы, которая должна описывать эпохи и периоды, имеет дело с миллионами фактов и явлений. Она обращается не к микрообъектам, а к целым ансамблям микрообъектов. Изучение истории отдельных микрообъектов и макрообъектов — различно. Чтобы выяснить историю макрообъектов, надо пожертвовать детальностью информации об истории каждого объекта в отдельности. Подобно статистической физике, теоретическое, «статистическое литературоведение» будущего должно решать задачу макрохарактеристик, минуя слишком детальные описания. В теоретической истории литературы должна быть выработана методика «приближенных описаний»[30].

---

[27] *Неупокоева И. Г.* Писатель — литературное произведение — общество.— В кн.: Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. М., «Наука», 1964, с. 158.

[28] *Неупокоева И. Г.* История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа, с. 165.

[29] *Верли М.* Общее литературоведение. М., 1957, с. 191.

[30] *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., «Наука», 1973, с. 6.

Думается, что ныне, когда накоплен большой опыт в области монографического изучения творчества отдельных писателей и создания персонифицированной истории литературы, можно без прежнего скептицизма отнестись и к концепции «истории литературы без имен». В давно начавшемся и все еще не умолкающем споре эта концепция подвергается гонению. Поводом для этого было то, что она мало удавалась. Но удавалась она мало потому, что реализовать ее трудно. Современный ускоренный рост всех наук, их усложняющееся взаимодействие и углубляющееся взаимопроникновение предъявляют повышенные требования к поискам фундаментальных понятий. Литературоведение ныне нуждается в этом, пожалуй, более, чем какая-либо другая научная дисциплина. И, может быть, возобновление опытов по построению «надличной» истории литературы (не в замену истории персонифицированной, а наряду с ней и в дополнение к ней) сыграло бы свою позитивную роль в обретении более устойчивых и точных пространственно-временных ориентиров методологии и методики исследования.

В связи с этим уместно вспомнить об А. Н. Веселовском. О недочетах его методологии говорилось много, они нам теперь понятны. Но еще далеко не вполне осознано позитивное значение его научного опыта, его настойчивого стремления дойти путем наблюдения над «элементами схематизма и повторяемости» до понимания глубоких и длительных закономерностей литературного развития [31].

5

Релятивистское расшатывание принципов науки выражается в трактовке не только акта творчества («каждый художник творит по своим неповторимым закономерностям»), но и акта художественного восприятия.

Американский философ и эстетик Джон Дьюи, отрицавший объективность истины, говорил: «Каждый, кто способен читать поэтически, создает новую поэму» [32]. Аналогичную мысль высказал русский литературовед А. Г. Горнфельд: «Свой Гамлет у каждого поколения, свой Гамлет у каждого читателя» [33]. Это не первые и не последние суждения такого рода. Но, как уже я ранее предупредил, меня интересует не история вопроса, а современное состояние дела. Поэтому и на этот раз не буду далеко ходить за примерами. Их достаточно много в нашем ближайшем сегодняшнем окружении.

---

[31] Необходимость такого подхода к наследию великого ученого превосходно обоснована в книге: *Горский И. К.* Александр Веселовский и современность. М., «Наука», 1975.

[32] Современная книга по эстетике. М., Изд-во иностранной литературы, 1957, с. 521.

[33] *Горнфельд А.* Пути творчества. Пг., 1922, с. 114.

В начале 1977 г. на страницах «Литературной газеты» развернулась дискуссия о научных принципах литературоведения. Наряду с дельными мыслями были с большой претензией выдвинуты и такие: Пушкин и Толстой, Достоевский и Чехов «потому-то они и живы сейчас, что допускают столько толкований и восприятий, сколько есть у них читателей и исследователей» [34]. При этом утверждалось, что любое из индивидуальных прочтений имеет равное право претендовать на место в литературной науке.

Если согласиться с этим, то надо будет признать, что само произведение не имеет своего объективного смысла, определенной жизненной концепции. В таком случае мы оказываемся во власти безбрежного субъективизма, и от литературоведения как науки ничего не останется.

Дело обстоит, однако, не так безнадежно. Да, индивидуальные восприятия одного и того же предмета различны. Каждый читатель понимает произведение по-своему, через призму своего субъективного опыта, своих взглядов, своего душевного склада. Восприятие активно, оно — сотворчество. Но это вовсе не означает, что здесь царит сплошной субъективизм, что каждое из возможных восприятий равноправно по значению относительно к воспринимаемому. «Иногда восприятие понимают как перенос неких духовных ценностей из одного сознания в другое при полной пассивности воспринимающего сознания. Это неверно. В других случаях восприятие понимают как произвол воспринимающего, который видит в произведении искусства только то, что сам в него вложил. Это тоже неверно» [35].

Индивидуальные восприятия, как бы резко они не расходились, тяготеют (исключая случаи заведомого искажения или элементарной неспособности правильно понимать вещи) к единству, к объективной истине. Регулятивная роль принадлежит самому произведению. Его объективный смысл, несмотря на все различие, разброд мнений, суждений и вкусов, в конечном счете — рано или поздно, в большей или меньшей мере — утверждает себя, «воспроизводится, воссоздается самим читателем по ориентирам, данным в самом произведении» [36].

Если бы все так называемые любители поэзии заговорили о предмете своей любви, писал Белинский, то «была бы настоящая картина вавилонского смешения языков! И очень естественно: ...трудно определить поэзию ученым образом». «Ясно,— говорит он далее,— что под словом «точных» истин разумеются те истины, которых очевидности и непреложности не может не признать ни один человек в мире, не лишенный здравого смысла, прежде всего отличающего людей от животных». В этом

---

[34] Лит. газ., 1977, 26 янв., № 4, с. 6.
[35] *Реизов Б. Г.* Сравнительное изучение литературы, с. 215.
[36] *Асмус В. Ф.* Вопросы теории и истории эстетики. М., «Искусство», 1968, с. 62.

отношении, поясняет Белинский, философия и поэзия «равно далеки от того, что имеет хотя вид «точности». Но в хаотической борьбе и противоположности понятий, убеждений и вкусов насчет произведений искусства внимательный взор открывает, как и во всех великих явлениях жизни, торжество единства, которое тем выше и поразительнее, торжество «точности», чем, по-видимому, неопределеннее и неуловимее для рассудка сущности искусства» [37].

В экспериментальных науках открытие закона основано на одинаковости результатов при многократных повторениях опыта. Литературное произведение также проходит многократную проверку. Своеобразным эквивалентом эксперимента здесь выступает массовый читательский опыт, который в ходе времени все полнее раскрывает потенции произведения. Литературоведение содействует этому опыту и в свою очередь опирается на него в своих научных построениях.

Ю. И. Кагарлицкий высказал оригинальное суждение о «повторимости эксперимента» в науке и в литературе. «В науке, как известно, доказательным признается только тот эксперимент, который может быть повторен любое количество раз. А в литературе, слышим мы, разве так? Разве величие Толстого подтвердится, если кто-то снова напишет Анну Каренину? Но позвольте, неужели повторить эксперимент — значит обязательно создать заново его методику? Не вернее ли достигается идентичность результатов тогда, когда повторяется все тот же эксперимент, по той же (при условии ее грамотности) когда-то уже найденной методике? И не обладает ли в таком случае однажды созданная «Анна Каренина» большей «повторяемостью» в сознании десятков миллионов читателей, чем любой научный эксперимент» [38]. «Следовательно,— цитирую автора, внимательно рассмотревшего вопрос,— образ-восприятие так же пронизан диалектикой повторимого и неповторимого, как и процесс создания художественной ценности» [39].

*

Итак, сделаю краткие выводы из всего изложенного.

Абсолютизация понятия неповторимости в художественном творчестве сковывает движение научной мысли к более глубокому и точному постижению закономерностей литературного развития.

Не мирясь с догматизмом, схоластикой, остатками метафизических представлений, мы не должны быть уступчивы и в

---

[37] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. IV, с. 479—480.

[38] *Кагарлицкий Ю. И.* Новые предрассудки и старые истины.— Вопросы философии, 1975, № 10, с. 133.

[39] *Горанов К.* Художественный образ и его историческая жизнь. М., «Искусство», 1970, с. 189—190.

отношений к релятивистским тенденциям, которые заметно сказываются в интерпретации и акта творчества, и акта художественного восприятия, и основных задач науки о литературе.

Необходимость активного противодействия субъективистскому расшатыванию фундаментальных принципов науки обязывает нас уделить более серьезное внимание вопросу о применении общенаучного критерия повторяемости в изучении историко-литературного процесса и разработке связанной с этим критерием проблемы сравнимости в литературоведении.

Все это особенно важно для сравнительного изучения литературы вообще и славянских литератур в частности.

С. В. НИКОЛЬСКИЙ

ПРОБЛЕМА ИЗБИРАТЕЛЬНОСТИ ИНТЕРЕСОВ В ПРОЦЕССЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ И ТВОРЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУР

Художественная литература является специфической формой познавательно-эстетического освоения действительности и преобразующего воздействия на духовный мир человека, а тем самым и на общественное бытие. Но, представляя собой реакцию на действительность и творчески ее отражая, литература в то же время постоянно опирается в своем развитии и на свой собственный опыт, накопленный ранее. Глубоко прав югославский писатель Эрих Кош, который, имея в виду эту сторону литературного творчества, однажды сказал: «Мы ошибаемся, если, садясь за письменный стол, думаем, что перед нами белый, неисписанный лист. На нем уже отпечаталась вся история литературы, и мы никогда, по существу, не начинаем с самого начала» [1]. Действительно, уже само представление о литературном творчестве как особом роде деятельности и само представление о литературных формах приходит к писателю из литературы. Бесчисленные и необозримые литературные связи, внутринациональные и межнациональные, пронизывают весь мировой литературный процесс на всем его протяжении. Они — неотъемлемая часть литературного развития. Отсюда и интерес литературоведения к проблематике литературных связей, тем более что в наше время, в век неизмеримо возросших возможностей обмена художественными ценностями, эта проблематика имеет и немаловажное практическое значение.

---

[1] *Кош Э.* К черту Кафку! — В кн.: Современная литературная критика европейских социалистических стран. М., «Художественная литература», 1975, с. 242

Настоящий доклад посвящен некоторым вопросам, касающимся природы литературных связей и вытекающим из нее методологическим принципам их исследования [2]. Главная тема доклада — проблема творческой активности в процессе литературных связей. В центре внимания — литературное взаимодействие как творческий акт. В качестве материала используются факты из истории связей славянских литератур, прежде всего чешско- и словацко-русских литературных связей.

Исходным моментом и необходимым условием литературных связей — как связей в рамках одной национальной литературы, так и между представителями разных литератур — является знакомство писателя с соответствующим кругом художественных (литературно-критических, теоретико-литературных и т. д.) произведений. Оно осуществляется главным образом посредством чтения. Правда, источником такого знакомства могут быть также театральные постановки, устное исполнение произведений и т. д. В XX в. в этом отношении значительную роль стало играть также радио, а в последнее время и телевидение. Но главным средством приобщения к богатствам литературы остается все же чтение.

Каждый писатель, включая и выдающихся мастеров, которые создают основные художественные ценности,— тоже читатель, пусть читатель особого типа, более взыскательный, чуткий, аналитичный, больше обращающий внимание на секреты мастерства и способы достижения художественного эффекта и т. д. Но тем не менее и в его приобщении к существующей литературе, как и в приобщении к ней обычного читателя, сказываются общие закономерности. К числу последних относится прежде всего проявление индивидуальной избирательности — отчасти уже в выборе произведений для чтения и особенно в восприятии произведений, в степени и характере интереса к тем или иным идейным и художественным компонентам. Одни произведения, одни идеи и образы привлекают внимание больше, другие меньше, одни «нравятся», затрагивают мысли и чувства, другие оставляют читателя равнодушным и холодным. Во всем этом немалую роль играет личность воспринимающего, его социальный и жизненный опыт, его интересы, идеалы, эстетические вкусы и т. д.

Однако индивидуальная избирательность уже в формировании круга чтения далеко не носит абсолютного характера. Так,

---

[2] Многие общие принципы исследования литературных связей освещены в работах В. М. Жирмунского, Н. И. Конрада, М. П. Алексеева, И. Г. Неупокоевой, А. С. Бушмина и др., а также в книгах, созданных по материалам научных конференций, проведенных в Москве Институтом мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР в 1960 г. и Институтом славяноведения и балканистики АН СССР в 1971 г. См.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., «Наука», 1961; Сравнительное изучение славянских литератур. М., «Наука», 1973.

например, еще в школьные годы каждый будущий писатель неизбежно знакомится с отечественной и зарубежной классикой, вживается в нее, постигая саму природу искусства и приобретая сам вкус к литературе. На выбор чтения влияет читательский репертуар данного общества, степень распространенности той или иной литературной продукции, находящейся в обращении в данный момент и потому наиболее доступной. На первый взгляд последнее обстоятельство может иметь даже решающее значение. Однако на практике все выглядит значительно сложнее. Нередко книги, существующие в тех или иных кругах лишь в ограниченном количестве, привлекают гораздо большее внимание, чем широко доступная литература.

Так, например, в эпоху чешского и словацкого национального возрождения (конец XVIII — начало XIX в.) сочинения французских просветителей или иные произведения, оппозиционные по отношению к феодально-абсолютистскому строю, не только не имели свободного хождения среди читателей австрийской империи, но и запрещались. Чтение такой литературы жестоко преследовалось. Однако многие чешские и словацкие писатели тянулись именно к этой литературе, специально разыскивали и добывали ее. Фр. Л. Челаковский, например, делился в одном из своих писем 1825 г., сообщая о чтении «запрещенных книг»: «С некоторых пор я нахожу большой интерес в чтении книг такого рода и бываю благодарен каждому, кто поможет мне достать книгу о государственном устройстве или вообще книгу политического содержания. Они необыкновенно расширяют кругозор...» [3] Нечто подобное можно было бы показать и на фактах духовной биографии Й. Юнгмана, К. Гавличка-Боровского и других передовых чешских (и словацких) писателей. Интерес к такого рода литературе определялся насущными проблемами национальной жизни, проблемами, которыми жили и писатели. Аналогичную картину мы наблюдаем и в других славянских литературах — болгарской, польской, сербской, словенской, хорватской — эпохи нарастания освободительного движения.

Ту же самую закономерность можно обнаружить и в повышенном внимании писателей этих стран в период национального возрождения к инославянским литературам. Интерес этот отнюдь не поощрялся официальными кругами австрийской или турецкой империи. Наоборот, он встречал противодействие. Факт этот общеизвестен. Поэтому ограничимся лишь одним примером, приведенным Р. Бртанем: «Надо заметить,— пишет Р. Бртань,— что национально угнетенные словаки подвергались репрессиям за связи с представителями других славянских народов и проявление интереса к их культуре. Они были вынуждены прятать инославянские книги, журналы и газеты... О «свободе» словаков в то время дает представление письмо Право-

[3] Korespondence a zápisky Fr. L. Čelakovského, sv. I. Praha, 1907, s. 252.

слава Червеняка Александру Болеславину Верховскому, где говорится о присланных русских книгах: «Об этом даре (Языкова) никто, кроме Вас, не должен знать, чтобы наши неприятели, если это дойдет до их ушей, еще больше не разозлились»[4]. И тем не менее инославянские книги и разыскивались, и добывались, и широко читались словацкими писателями, искавшими в них опору в процессе национального самоутверждения.

Приведенные примеры касаются в одном случае философско-политической литературы, во втором — литературы в широком смысле слова. Но «модель», которую они демонстрируют, в принципе та же самая, что и в случаях обращения писателей непосредственно к художественным произведениям. Вспомним, как с пробуждением интереса к народному творчеству, которое раньше не привлекало особого внимания и отнюдь не входило в читательский репертуар, чешские, словацкие, сербские, болгарские будители начинают усиленно разыскивать сборники народных песен, обращаясь даже с соответствующими просьбами в Россию, в Польшу, в инославянские земли и т. д., перелистывая в поисках народных песен зарубежные журналы (Фр. Л. Челаковский часть русских песен для своего собрания «Славянские национальные песни» взял, например, из русского журнала «Соревнователь просвещения», изучив весь комплект этого журнала за ряд лет[5]).

Идя дальше, можно было бы показать, что и в пределах интереса к народному творчеству проявлялась своя избирательность, и опять-таки не только индивидуальная. В условиях формирования национальной культуры в литературах западных и южных славян явно преобладал интерес прежде всего к славянскому народному творчеству, которое воспринималось как родное или близкое, родственное. Оно было в глазах поэтов и писателей той чудодейственной водой, которая способна вдохнуть жизнь в национальную литературу, напоив ее живительными соками национального мировосприятия. Но и в этих пределах сказывалась разная степень интереса к разным жанрам. В ту самую пору (10—20-е годы XIX в.), когда чешские и словацкие писатели переживали огромное увлечение народной песней, практически вне поля зрения осталась народная сказка, хотя она, казалось бы, ничуть не меньше, чем песня, могла рассматриваться как воплощение национального духа, философии и нравственности национального коллектива, его эстетических вкусов и т. д. и служить источником национально-самобытного искусства. Последующее развитие чешской литературы подтвердило

---

[4] *Бртань Р.* Штуровцы и русская литература.— В кн.: Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения. М., «Наука», 1968, с. 150.

[5] См. подробнее: *Никольский С. В.* О знакомстве Ф. Л. Челаковского с декабристским журналом.— Уч. зап. Ин-та славяноведения АН СССР, 1954, т. VIII, с. 323—349; *Nikolskij S.* O jedné literární zahádě.— Tvorba, 1970, č. 2.

эти возможности народной сказки (использование тем, сюжетов, мотивов, художественных форм народной сказки в творчестве Й. К. Тыла, Б. Немцовой, К. Я. Эрбена). И тем не менее на первых порах национального возрождения сказка не интересовала писателей. В научной литературе уже указывалось на причину этого явления: сознанию, воспитанному в просветительском духе, сказка оказалась чуждой, так как невольно вызывала ассоциации с преодолевавшимися тогда суевериями, мистикой, «непросвещенными» вымыслами и т. д. Интерес к сказке появится десятилетием — двумя позже.

Чтобы не ограничиваться примерами из эпохи национального возрождения, напомним также об огромном интересе передовой болгарской, польской, югославской, чехословацкой литературной общественности в 20-е годы нашего века к марксистской философской и политической литературе, к советской художественной литературе, к русской поэзии революционных и первых послереволюционных лет. В количественном отношении, по числу экземпляров, имевших хождение в читательских кругах, такая литература в этих странах тогда отнюдь не преобладала. Но интерес к ней и ее воздействие трудно переоценить. Ни один из чешских поэтов революционной ориентации не преминул познакомиться в начале 20-х годов с поэмой Блока «Двенадцать», переведенной тогда на чешский язык. В творчестве ряда из них (И. Волькер, И. Горжейши и др.) мы найдем отзвуки этой поэмы. В Чехословакии тогда были переведены всего четыре произведения Маяковского, но известность их была всеобщей. Можно сказать, что очень высокой была эффективность каждого экземпляра произведений советских авторов.

Все это подтверждает, с одной стороны, активную избирательность читательских интересов писателей, а с другой — тот факт, что в индивидуальной избирательности зачастую проявляются и преломляются более общие тенденции и закономерности литературного развития, которые определяются объективными процессами в духовной жизни народа и в конечном счете процессами в социальной действительности.

Попытаемся показать это еще раз, теперь уже на фактах из творческой практики одного конкретного писателя. Мы уже упомянули, что Фр. Л. Челаковский был знаком с комплектом русского журнала «Соревнователь просвещения» («Труды вольного общества любителей российской словесности») за ряд лет. Этот журнал имел достаточно определенную направленность (негласное руководство журналом осуществлялось подпольной организацией декабристов [6]), но при всем том он был и довольно разнообразным по содержанию. Однако внимание чешского

---

[6] См.: *Базанов В.* Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск, 1949, с. 323.

поэта привлекло в этом журнале далеко не все. Более всего его заинтересовали три вида материалов. Во-первых, это были материалы фольклорного характера — народные песни и статьи о фольклоре (внимание к ним документируется тем фактом, что песенные тексты, публиковавшиеся в журнале, Фр. Л. Челаковский брал для своего собрания «Славянских национальных песен» и делал их поэтические переводы; в свою очередь из статей о фольклоре, например из статьи А. Гевлича «Нечто о народных русских песнях», он почерпнул некоторые сведения, нашедшие затем отражение в его литературной деятельности). Во-вторых, Фр. Л. Челаковскому явно импонировали литературные произведения национально-патриотической направленности. Несомненно, этой своей особенностью (хотя также вниманием к славянской старине и опять-таки фольклорной окраской) ему оказалась созвучной повесть А. Дуропа «Ратмир и Всемила», текст которой, опубликованный в журнале, он перевел на чешский язык. Наконец, третью категорию материалов, заинтересовавших чешского поэта, составляют сочинения, в которых пропагандировался идеал представительного образа правления. Мы имеем в виду прежде всего статью «О внутреннем состоянии донских казаков в конце XVI в.», принадлежавшую перу декабриста А. Сухорукова. Форма исторического изложения была отчасти использована автором статьи для маскировки. Рассказывая об укладе жизни донских казаков в XVI в., Сухоруков излагал программу представительного образа правления с народным собранием во главе государства, с выборностью и смещаемостью должностных лиц сверху до низу, и т. д. Развернутую цитату из этой статьи Челаковский поместил (без указания автора) в сноске к стихотворению «Узник» в цикле «Отзвук русских песен» (вот уже в течение полутора столетий строки декабриста фигурируют во всех многочисленных изданиях одного из самых известных стихотворных циклов чешской классической литературы). При этом отрывок статьи, в котором излагается как раз главный принцип представительного демократического правления, взят чешским поэтом из центральной, принципиально самой важной части статьи. Более подробное исследование не оставляет сомнений в том, что для Фр. Л. Челаковского оказалась привлекательной главная идея сочинения А. Сухорукова.

Определенная общность избирательной направленности интересов передовых кругов русской и чешской литературной общественности описываемого времени подтверждается тем любопытным фактом, что к статье Сухорукова обращался не только Фр. Л. Челаковский, но и А. С. Пушкин, который пользовался этой статьей, работая над «Историей Пугачева», и повторил в своем сочинении те же мысли Сухорукова, что цитировал Фр. Л. Челаковский, и даже перефразировал буквально то же место из статьи.

Возвращаясь к Челаковскому, подчеркнем, что во всех трех случаях внимание чешского поэта к материалам русского журнала определялось его собственными интересами, теснейшим образом связанными с потребностями и тенденциями чешской общественной литературной жизни, которые и питали эти интересы. И исключительное внимание к фольклору, как к источнику национально-самобытного искусства, создававшегося в тяжелых условиях иноземного гнета после длительного ослабления собственно литературных отечественных традиций, и особый интерес к национально-патриотической проблематике и привлекательность антиабсолютистской идеи справедливого общественно-государственного устройства отвечали насущным проблемам и перспективам общественного движения в Чехии, соответствующей стадии и направленности этого движения.

С другой стороны, уровень и особенности развития чешской общественной мысли и художественного сознания на данном этапе, как и уровень и особенности собственного сознания Фр. Л. Челаковского не только стимулировали и соответствующим образом направляли его интерес к явлениям инонациональной философской и художественной литературы, как, впрочем, и к предшествующей и современной отечественной литературе, но и вносили свои ограничительные коррективы в их восприятие. Если чтение сочинений Ж.-Ж. Руссо, Монтескье, Т. Пейна, статьи Сухорукова поддерживало и стимулировало развитие воззрений Челаковского в определенном направлении, укрепляло его в определенных убеждениях и позволяло идти дальше, то, познакомившись с книгой Вольнея «Руины, или Размышления о революциях империй» («Les Ruines ou Méditationes sur les révolutions des empires») и многое приняв в ней и тем самым обогатившись, Фр. Л. Челаковский вместе с тем отмечает в одном из писем, обыгрывая фамилию французского автора, что все же Вольней «слишком вольный» [7]. Имелись в виду антирелигиозные воззрения Вольнея. Воздействие Вольнея на чешского поэта, несомненно сыгравшее свою роль, однако, не вышло за известные пределы. Но вот Гавличек-Боровский, представляющий иную стадию развития, пойдет куда дальше, солидаризуясь уже с самой радикальной в этом отношении литературой, которая в свою очередь содействовала развитию системы его взглядов.

Опять-таки можно привести факты непосредственно из художественной практики. Ярким примером избирательности в обращении к инонациональной литературе может служить то обстоятельство, что первые чешские переводы из Пушкина, сделанные Фр. Л. Челаковским, касались почти исключительно стихотворений, созданных по фольклорным мотивам или обладавших фольклорной окраской, что отвечало соответствующей

[7] Korespondence a zápisky Fr. L. Čelakovského, sv. I, s. 159.

стадии и одной из главных тенденций тогдашнего развития чешской литературы — стремлению опереться на фольклор в создании национально-самобытной литературы. В то же время «Евгений Онегин» в первые десятилетия после его появления в России практически остался незамеченным чешской литературой, так как его проблематика оказалась недостаточно созвучной национальной жизни. Интерес к пушкинскому роману пришел лишь в 50—60-е годы, уже после того, как было освоено творчество Н. В. Гоголя (известно внимание к Гоголю таких крупных писателей, как К. Гавличек-Боровский, несколько позже Я. Неруда и др.). Основные сочинения Гоголя были переведены на чешский язык уже в 30—40-е годы, чуть ли не в течение десятилетия.

У Гоголя привлекала, с одной стороны, национально-патриотическая проблематика («Тарас Бульба»), созвучная потребностям национального самоутверждения чехов и словаков, с другой — сатира на многие стороны жизни николаевской России, имевшей так много общего с меттерниховской Австрией. (Сатирический талант Гоголя закономерно увлек, в частности, К. Гавличка-Боровского, крупнейшего чешского сатирика и смелого борца против абсолютизма.) Совершенно такой же была картина знакомства с творчеством Пушкина и Гоголя в югославских землях.

История восприятия «Евгения Онегина» Пушкина и творчества Гоголя в чешской и югославской среде показывает, что развитие интереса к русской литературе в этой среде отнюдь не повторяет последовательности русского литературного процесса, а включает «пропуски», перестановки и т. д. Иными словами, оно подчинено внутренним процессам национальной духовной жизни, своеобразию и последовательности этих процессов, логике собственного национального развития, которое в значительной мере формирует, направляет и регулирует и внимание к ценностям инонациональных литератур.

Осознание этого в заостренной форме выражено в одном из высказываний Христо Ботева, относящемся к середине 70-х годов XIX в. Он писал: «Г-н Никола Тодоров, уже несколько лет занимающийся изданием на болгарском языке романов и повестей, теперь выпускает «Тайны инквизиции» Н. Фереаля в переводе Н. Михайловского и роман «Царьградские тайны» П. Р. Славейкова. Хотя цель г-на Тодорова похвальная, необходимо отметить, что «польза и поучительность» романов — понятие относительное и условное, меняющееся в зависимости от народа. Для французского народа могут быть «полезны и поучительны» даже романы Поль-де-Кока, а у нас не будет иметь смысла даже «Фауст» Гете. Романы, повести, рассказы и вообще чисто литературные произведения должны приравниваться или попросту подходить к стремлениям и характеру того народа, на язык которого переводятся. Поэтому нам нужны в дан-

ный момент такие литературные произведения, которые отвечают нашим потребностям и стремлениям и имеют в то же время современный, общечеловеческий интерес. В этом отношении нам может быть полезна литература тех народов, которые находились и в настоящее время находятся в таком положении, в котором находимся мы»[8].

Можно говорить о зависимости внимания писателей к тем или иным ценностям инонациональных литератур от того, какие идейно-творческие задачи на данном этапе решает отечественная литература (или те или иные литературные течения), от того, какие проблемы ее волнуют, какие стороны действительности она осваивает, какие явления и связи явлений ложатся в основу образных обобщений, какие господствующие литературные «вкусы» формируются. Так, например, для западно- и южнославянских литератур эпохи национального возрождения, особенно в первые десятилетия, характерно прежде всего осознание единства и своеобразия национального коллектива, а также внимание к национально значимым явлениям в их фольклорно-этнографическом или историческом проявлении. Соответственно все созвучное этим устремлениям находит особый отклик.

Направленность тех или иных литературных течений, школ, группировок создает предпосылки и для определенного рода интереса к инонациональным литературам. Так, романтизм в литературах народов Центральной и Юго-Восточной Европы складывался в иных условиях, нежели в Западной Европе. Он рождался здесь не после буржуазной революции, а в обстановке предреволюционного общественного подъема, в атмосфере нарастающих национально-освободительных настроений. Поэтому в литературе этих стран почти не получила выражения реакция на противоречия послереволюционной действительности. Для романтизма характерно здесь сильно выраженное народно-коллективистское начало, ощущение единства национального коллектива. Настроения «мировой скорби» и самоутверждение личности в «байроническом» варианте романтизма нередко вызывали скорее отталкивание, чем притяжение. Не удивительно, что словацкий романтик Л. Штур вел программную полемику с романтизмом байронического типа. Он, в частности, писал, что «страсти индивидуума не суть предмет нашей поэзии... У нас любовь, честь, страсть и т. д. отдельного человека никогда не могут быть главными, а только побочными. У нас индивидуум как индивидуум не может жить только для себя, а служит иной всеобщности...»[9]

Не будем касаться вопроса о некоторой односторонности оценки Штуром байронического романтизма. Важна общая программная тенденция, господствующая ориентация литературных

---

[8] *Ботев Х.* Публицистика. М., 1952, с. 429.
[9] *Štur L.* Prednášky o poesii slovanskej.— Orol, 1875, s. 191.

интересов. Заявление Штура свидетельствует о его знакомстве с характером романтической литературы байронического типа и в то же время о неприятии им этой литературы. Не будем также специально говорить о проявлении в западно- и южнославянских литературах отдельных тенденций, родственных романтизму Байрона (А. Мицкевич, К. Г. Маха, отчасти Я. Краль),— они сопровождались и соответствующими вариантами интереса к инонациональным литературам, подтверждая тем самым общее правило.

Таким образом, в определенных пределах избирательность интересов к инонациональным литературам свойственна и литературным группировкам, течениям и т. д. Сказывается, в частности, их разная социальная и идеологическая ориентация. При этом сходные тенденции в разных литературах порождают как бы силы взаимопритяжения. Типологические схождения литературных тенденций нередко стимулируют возникновение литературных связей. Вспомним интерес Св. Марковича в сербской литературе, Л. Каравелова и Х. Ботева в болгарской к идеологии и эстетике русских революционных демократов. Но можно было бы показать и внимание представителей тех или иных консервативных тенденций в западно- и южнославянских литературах к сходным тенденциям в литературе русской. Сходные по духу устремления проявляют как бы склонность к «союзническим» отношениям. В некоторых пределах и в самых общих своих чертах, в основных тенденциях интерес тех или иных течений, школ, группировок к явлениям инонациональных литератур, пожалуй, даже гипотетически предсказуем, особенно в периоды не столь усложненного литературного развития и на переломных этапах, когда обозначилось новое направление процесса. Однако этот вопрос не следует упрощать: свои коррективы здесь вносит и более конкретная дифференциация внутри течений и школ, вплоть до индивидуальных эстетических вкусов и склонностей. Одних революционных чешских поэтов начала XX в. больше привлекала поэзия Блока, других — Маяковского.

Интенсивность индивидуальной избирательности возрастает по мере усложнения литературного развития и усиления личностного начала в нем, по мере усиления роли личной инициативы писателя в художественном освоении действительности. В общем процессе развития европейских литератур это особенно заметно начиная с эпохи Ренессанса — в творчестве Данте, Шекспира и др. Если же продолжить разговор о чешской литературе XIX—XX вв., то круг литературных интересов и творческих контактов с инонациональными литературами у Я. Неруды и особенно К. Чапека или В. Незвала представляет собой в сравнении с практикой писателей национального возрождения уже очень богатую, сложную и, главное, многогранную картину, сильно отмеченную печатью неповторимости лич-

ности, творческой индивидуальности. Разными сторонами им импонирует творчество подчас очень разных художников. Точки и плоскости соприкосновения уже весьма разнообразны, порой, казалось бы, парадоксальны. И дело не просто в широте круга чтения, а именно в интенсивности проявления индивидуального отношения. Помимо многогранности личности, важно учитывать и нередкую противоречивость сознания писателя, которое также налагает отпечаток на характер интереса к инонациональным литературам.

Но все это, разумеется, не означает, что в такой избирательности уже вовсе не сказываются общие тенденции. Диалектика индивидуального и общего, конечно, сохраняется. Ведь и сама личность писателя при всей ее неповторимости преломляет объективные тенденции общественного бытия. Более многосоставным становится сам комплекс этих тенденций, более индивидуальным их переплетение, взаимопроникновение, взаимодействие между собой и с жизненным материалом. Но можно выделить и общие тенденции. У Яна Неруды или И. Вазова, например, явно ощущается интерес к писателям, дающим социальный анализ жизни общества. И это тесно связано с общим направлением развития художественного мышления, со становлением реализма в чешской и болгарской литературах, с формированием социально-бытовых и социально-психологических жанров, и т. д.

До сих пор мы говорили главным образом о проявлении принципа избирательности в интересе писателей, школ, литературных течений к тем или иным тенденциям, явлениям и произведениям инонациональных литератур. Но такая же избирательность внимания и интереса проявляется и в пределах восприятия одного произведения. Какие-то моменты могут выступать в сознании воспринимающего на первый план, вызывать повышенную интеллектуальную и эмоциональную реакцию, иные остаются незамеченными, не производят впечатления, третьи вызывают внутреннее отталкивание. Сказанное можно подтвердить, обратившись, например, уже к самым первым явлениям чешской литературы эпохи национального возрождения. Известно, что Вацлав Там, отбирая в 1775 г. для поэтического сборника, который он издавал, стихотворения своих предшественников, бесцеремонно заменил в одном из таких стихотворений Христа — Амуром, а Марию Магдалину — Хлоей. Этот факт нельзя не поставить в связь с процессом становления светского мышления. С другой стороны, обращает на себя внимание, что В. Там выбирал образы, характерные для европейской анакреонтической лирики, которую на первом этапе национального возрождения активно адаптировала чешская литература, ощущая потребность в создании светской лирической поэзии. Пройдет немного времени, и все эти Дафнисы, Хлои, пастушки́ и пасту́шки, лирические формы и образы, типичные для анакреон-

тики и рококо и на первых порах выполнявшие функции форм и образов светской поэзии в чешской литературе, уступят место поэзии, создаваемой по образцу подлинных «пастушеских» песен, по образцу отечественного и общеславянского фольклора. (И это также подтверждает изменяемость самого направления избирательности в процессе литературного развития.)

В развитой литературе убедительным подтверждением дифференцированного отношения писателей к разным сторонам произведений, с которыми они знакомятся, могут служить их рецензии и отклики на такие произведения. Очень часто в этих случаях наряду с одобрением, похвалой, восторгом высказывается и неудовлетворенность теми или иными особенностями художественного целого, отдельными образами, идеями, формами, художественными приемами и т. д. Да и само выделение тех или иных достоинств косвенно сигнализирует о том, что́ именно произвело наибольшее впечатление, затронуло мысль и чувство, сильнее запечатлелось в памяти.

Знакомство писателя с теми или иными произведениями может, конечно, носить и случайный характер. Книга попросту может «попасть в руки», как это зачастую и бывает. Но гораздо меньше подвержено случайностям само восприятие произведения. Вызовет ли оно интерес, душевный отклик, возникнет ли внутренний контакт между его содержанием и сознанием воспринимающего, миром его чувств и мыслей — это во многом зависит и от читателя. Каждый знает по себе, что иногда в произведении, даже признанном, вообще «нравятся» лишь отдельные места. Наконец, порой оно попросту не возбуждает интереса и даже остается недочитанным.

Чтение отнюдь не механический, а творческий процесс, также отмеченный печатью избирательной ответной активности. Можно даже сказать, что неполнота избирательности в индивидуальном читательском репертуаре, т. е. в самом факте знакомства с теми или иными произведениями, в известной мере компенсируется проявлением избирательности в процессе самого чтения, когда проявляются разная степень и качество заинтересованности и активности в восприятии и освоении материала.

Речь, конечно, не идет лишь об усилении или ослаблении внимания. Процесс чтения далеко не сводится к механическому «считыванию» мыслей и образов автора. Безусловно, автор «ведет» читателя, вызывая соответствующие представления, мысли и чувства. Тем не менее они не возникают как абсолютная копия авторских ощущений и переживаний. Это можно продемонстрировать, обратившись к элементарной микроклеточке художественного образа. Если, например, в литературной пейзажной зарисовке упоминается дерево, то это упоминание вызовет у читателя умеренных широт ассоциации, скорее всего, с березой, елью, сосной, а у жителя южных стран, скажем, с акацией,

пальмой, пинией и т. п.[10] При чтении строк «Румяной зарею покрылся восток, в селе за рекою потух огонек» один читатель представит себе вид на реку с высокого берега, другой — с равнины, и т. п. И подобная «конкретизация» свойственна, разумеется, процессу возникновения не только зрительных образов, но и более общих представлений, эмоциональных состояний. Стихотворение Лермонтова «Мы пьем из чаши бытия с закрытыми очами» у каждого читателя соединится с его собственным опытом «утраченных иллюзий», заблуждений и разочарований, и ассоциации могут касаться даже совершенно разных сфер жизни. Иначе говоря, конкретизация художественного образа, «сопереживание» произведения в определенных границах у каждого читателя индивидуальны.

Именно индивидуальным характером восприятия художественного произведения объясняется тот факт, что в сознании каждого читателя живет в чем-то свой образ Татьяны Лариной, Наташи Ростовой, героев Жеромского, Иво Андрича и т. д. Существует даже немало людей, которые предпочитают не смотреть экранизаций выдающихся литературных произведений, чтобы не лишаться «собственных» образов тех или иных героев, живущих в их сознании.

Вернемся, однако, к нашей основной теме. Избирательность и творческая активность воспринимающего порой в значительной степени игнорируется в литературоведческих работах, когда авторы, увлекаясь поисками «влияний», всецело отдают активность на долю «влияющей» стороны и отводят воспринимающей стороне чисто пассивную роль. И это очень крупный недостаток, связанный с непониманием самой природы творческих литературных связей. Правда, после того как на ряде научных конференций был принципиально поставлен вопрос об активности «воспринимающей» стороны в советском литературоведении и в литературоведении социалистических стран, этот недостаток встречается реже.

Следует вместе с тем сказать, что в последнее время в работах литературоведов разных стран иногда встречается или намечается и обратная крайность, когда активность практически признается лишь за воспринимающей стороной. Однако воспринимаемый «материал» отнюдь не является лишь пассивным объектом избирательной активности воспринимающего. Подобный подход представлял бы собой лишь вывернутое наизнанку упрощенное представление о «принудительных» влияниях. Захватив внимание читателя (в данном случае читателя-писателя), художественное произведение также в свою очередь активно взаимодействует с его сознанием, его мыслями и чувствами, его опытом, обогащает их.

---

[10] В несколько иной плоскости этого вопроса касается Л. С. Кишкин в статье «Об изучении национальной образности в литературе». (В кн.: Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения. М., с. 75—117).

Ряд интересных наблюдений над процессом восприятия художественного произведения содержится в книге С. Шабоука «Искусство. Система. Отражение», в которой хорошо показано, как произведение, с одной стороны, активизирует в памяти воспринимающего его собственный жизненный опыт, заставляя его как бы снова мысленно испытывать некогда пережитое, а с другой — преобразует этот опыт, ставя элементы опыта в новые связи, определенным образом направляя мысли и чувства читателя и как бы создавая тем самым новый опыт, который становится достоянием и частицей духовно-эмоционального мира читателя, зрителя[11]. Восприятие художественного произведения аналогично в некотором смысле приобретению непосредственного жизненного опыта. И это очень важно учитывать при исследовании литературных связей, памятуя опять-таки, что приобретение опыта (в том числе и непосредственного) — тоже творческий процесс. Добавим лишь, что в отличие от обычного читателя писатель, знакомясь с чужими произведениями, с той или иной степенью активности воспринимает и собственно литературный опыт, замечая, «как сделано» произведение.

Интересные наблюдения над психологией «профессионального» чтения содержатся в повести В. Распутина «Вниз по течению», в которой выведен автобиографический образ начинающего писателя: «С тех пор, как он сам начал писать, чтение перестало доставлять ему обычное удовольствие... До чего было просто раньше и до чего трудно сейчас — будто ты находишься на постоянном дежурстве и не хочешь, да видишь, как ерзает, а то и бьется в мучительных судорогах неправильно поставленное слово, как беззастенчиво хихикают или аукают посередь серьезного разговора, потому что им делать тут нечего, пустые, ненужные фразы... Но и от хорошей книги, благодаря все той же профессиональной разборчивости, тоже нелегко. Когда при обыкновенном слове «застонал» ты содрогаешься от боли этого стона, когда собственными ушами слышишь звук падающего с дерева яблока и плачешь при встрече двух людей, придуманных фантазией автора, ты пытаешься понять, каким образом все это было достигнуто, какой живой водой окроплено, ты снова и снова перебираешь слова, следуя по ним, как по ступенькам бесконечной лестницы, пытаясь проникнуть в их удивительную тайну, заставляющую их звучать, пахнуть, светиться и волновать. И ты все видишь, потому что в книге трудно что-либо скрыть, всю связь слов, музыку их, обозначенную нота за нотой, стыки между фразами и паузы между мыслями,— все видишь и тем не менее ничего не понимаешь. Отчаявшись, ты откладываешь книгу и бессильно закрываешь

---

[11] *Šabouk S.* Umění. System. Odraz. Praha, 1973, см., например, с. 78—83 и др. В русском переводе: *Шабоук С.* Искусство. Система. Отражение. М., «Прогресс», 1976, с. 114—119 и др.

глаза, ненавидя себя за беспомощность, бесталанность и за все остальное, что с этим связано.

Но без книг нельзя. И ты, конечно, читаешь, но, господи, какая это трудная, нервная и бесконечная работа!» [12]

Диалектика литературного взаимодействия (в частности, уже на этапе чтения) выражается во взаимной активности обеих сторон. Но для того, чтобы вызвать внимание и интерес требовательного читателя, художественное произведение должно обладать определенными качествами, объективным обогащающим потенциалом, затрагивать соответствующую жизненную проблематику и нести нечто новое в ее освоение, волновать читателя, возбуждать встречную активность представлений, мыслей и чувств, пусть даже если эта активность идет в несколько ином направлении. Короче говоря, воспринимаемое произведение по-своему активно, как и вообще активен результат всякой подлинно творческой деятельности. Не случайны и обиходные выражения: «произведение захватило», «покорило», «взволновало», «не мог оторваться» и т. п. Известно, что некоторые произведения настолько «захватывают читателя, что он снова и снова мысленно возвращается к ним, особенно в минуты соответствующих душевных состояний. Может быть, такие случаи особенно убедительно свидетельствуют о взаимной активности читателя и литературы.

Теоретически говоря, творческого контакта, взаимодействия не возникает в двух случаях: когда встречаются или совершенно далекие, не корреспондирующие между собой представления, или же представления одинаковые, когда воспринимающий не получает ничего нового для себя, не получает никаких импульсов, не получает поддержки своим представлениям и толчка для их развития или, по крайней мере, импульса для внутреннего спора. Еще А. Н. Веселовский, размышляя о литературных и фольклорных связях, ввел понятие «встречных течений», рассматривая «встречные течения, сходные направления мышления, аналогичные образы фантазии» в качестве условия возникновения интереса [13]. Правда, сходство может быть и сравнительно небольшим, иногда даже минимальным, совпадение может быть, например, лишь в интересе обеих сторон к одной и той же проблематике, решение же ее может идти в разных направлениях и даже приобретать характер явной или скрытой (т. е. мысленной) полемики. Но даже если творческий контакт и не выливается в полемику, важно не только сходство, но и различие взаимодействующих компонентов. Нельзя не согласиться с А. С. Бушминым, отмечающим, что порой очень

---

[12] *Распутин В.* Вниз по течению.— Наш современник, 1972, № 6, с. 24.

[13] См., например: *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха, вып. 5. СПб., 1889, с. 115. Подробнее о научной системе А. Н. Веселовского см. в содержательной книге И. К. Горского «Александр Веселовский и современность» (М., «Наука», 1975).

плодотворным в эвристическом отношении оказывается «скрещение» как раз достаточно далеких компонентов[14]. Но необходимым условием взаимодействия остается наличие по меньшей мере точек соприкосновения. С другой стороны, контакт будет мало эффективным, если читатель находит созвучие своим мыслям, чувствам, но в то же время не обнаруживает дальнейшего их развития, углубления, новых поворотов. Без этого нет импульса для его собственной дальнейшей интеллектуальной и эмоциональной активности.

Итак, уже чтение писателем (или будущим писателем) инонациональной (как и отечественной) литературы, представляя собой акт творческого взаимодействия двух сознаний, является по сути дела начальным элементом и начальной фазой литературных связей. Результаты такого взаимодействия активно участвуют в формировании и развитии личности писателя, что в свою очередь неизбежно скажется в его творчестве. Правда, эта стадия и форма литературных связей, которая хотя и является самой распространенной, гораздо меньше других доступна наблюдению и зачастую остается скрытой. Ведь процесс формирования и развития личности — очень сложный процесс ассимиляции и интеграции жизненного опыта (в непосредственном смысле слова) и многообразных духовных воздействий. Отдельные конкретные слагаемые этого процесса, подвергшиеся переосмыслению, преобразованию и синтезу, лишь с трудом и далеко не полностью поддаются постороннему наблюдению и их научному выделению. Правда, задачу исследователя несколько облегчают личные свидетельства писателей, воспоминания, дневниковые записи и т. д. Советский писатель Г. Бакланов поставил эпиграфом к своей повести «Пядь земли» слова Ю. Фучика, и в частности строки: «Я хотел бы, чтобы все знали, что не было безымянных героев, а были люди, которые имели свое имя, свой облик, свои чаяния и надежды, и потому муки самого незаметного из них были не меньше, чем муки тех, чье имя войдет в историю. Пусть же эти люди всегда будут близки вам как друзья, как родные, как вы сами»[15]. Не будь этого эпиграфа, мы так и не узнали бы, что к размышлениям советского автора о войне, о борьбе с фашизмом, о героизме рядовых людей была причастна и энергия мыслей и чувств Ю. Фучика.

Но и отсутствие свидетельств, как и отсутствие ощутимых следов взаимодействия в художественном творчестве, еще не означает, что знакомство с тем или иным литературным источником прошло для писателя бесследно. Свидетельства могут, например, и не сохраниться. С другой стороны, даже свидетельства писателей далеко не всегда позволяют делать выводы о

[14] См.: *Бушмин А. С.* Преемственность в развитии литературы. Л., «Наука», 1975, с. 52—53 и др.
[15] *Бакланов Г.* Военные повести. М., 1975, с. 7.

конкретном характере взаимодействия, о его глубине и т. д. Существует, например, несколько высказываний К. Чапека не только о его восхищении Достоевским, но и непосредственно о влиянии Достоевского на него. К. Чапек писал: «Кто ни разу в жизни не поддался влиянию Шекспира или Достоевского или Бальзака, пусть подавится своим самомнением. С чем бы великим я ни сталкивался, все это оказывало на меня влияние... Однако нужно возделывать собственный сад»[16]. В этом высказывании Чапек совершенно однозначно зафиксировал определенное воздействие на него как на человека творчества Шекспира, Достоевского, Бальзака. Косвенно это, разумеется, сказалось и в его творчестве. Однако любые попытки более конкретных умозаключений на этот счет (без дополнительных сведений и доказательств) носили бы произвольный и опрометчивый характер. Мы рисковали бы в этом случае отнести за счет взаимодействия личности Чапека и творчества Достоевского черты, имеющие иное или более сложное происхождение.

Зачастую, однако, материал творчества писателя (иногда в соединении с его личными свидетельствами или разного рода косвенными данными) позволяет более определенно судить о характере творческих контактов. Чаще всего такие возможности открываются в тех случаях, когда результаты взаимодействия, возникшего некогда у автора при знакомстве с творчеством того или иного писателя и «поселившиеся» в его сознании, более или менее заметно активизируются в ходе самого творческого процесса, как бы непосредственно принимая участие в процессе создания произведения. Чтó именно будет активизировано в сознании автора и скажется в произведении, как будет активизировано — зависит от многих причин. Творческий процесс, в основе которого лежит непосредственная или косвенная реакция на действительность,— всегда очень сложный процесс освоения и переработки жизненного (и литературного) материала. Он включает анализ, синтез, обобщения, переосмысления и т. д., в нем участвуют и мысль, и чувство, и воображение, и интуиция автора, а также его «литературная память». В мобилизации тех или иных результатов взаимодействий, получающих теперь дальнейшее развитие, переосмысляемых, включаемых в новые логические и ассоциативные связи и т. д., опять-таки сказывается избирательность, на этот раз обусловленная ходом самого творческого процесса. При этом, если мы имеем дело с подлинным художником, итогом творческого взаимодействия всегда является *новое качество*.

Нередко в работах, посвященных литературным связям, авторы недостаточно учитывают это обстоятельство и фактически удовлетворяются лишь установлением самого контакта или сходства, игнорируя различия. Между тем это только часть иссле-

---

[16] *Čapek K.* O cizí vlivy.— Lidové noviny, 23.XI 1924, s. 2.

дования, которое в полном своем объеме должно включать и анализ творческих результатов взаимодействия. Такой анализ, естественно, предполагает сравнение обоих произведений, развернутое по определенным пунктам, которые подсказывает конкретный материал.

У подлинного художника даже простая реминисценция из произведения другого автора — органическая часть нового художественного контекста, по сравнению с источником реминисценции возникают новые функции, видоизменяется смысл и т. д. В этом отношении обычно нет принципиальной разницы, обращается ли автор к предшественнику из отечественной или зарубежной литературы. Приведем несколько примеров. Широко известны строки В. Маяковского из стихотворения «Сергею Есенину»:

Вам
и памятник еще не слит, —
где он,
бронзы звон
или гранита грань? —
а к решеткам памяти
уже понанесли
посвящений
и воспоминаний дрянь.

Человек, знающий русскую литературу, уловит в этих стихах реминисценцию из «Ревизора» Гоголя. Вспомним реплику Городничего: «Что это за скверный город! только где-нибудь поставь какой-нибудь памятник или просто забор — черт их знает, откудова и нанесут всякой дряни!» [17] Используя образ Гоголя и мобилизуя соответствующие ассоциации читателя, Маяковский одновременно переосмысляет его. Он, в частности, переводит этот образ в переносный план, имея в виду осквернение памяти поэта пошлыми посвящениями и воспоминаниями, которые уподобляются мусору, выброшенному к ограде памятника. Образ Гоголя приобрел новые измерения, новую и уже иную жизнь. То же самое можно сказать и о реминисценции из Байрона в стихотворении С. Есенина «Возвращение на родину»:

...по-байроновски наша собачонка
меня встречала лаем у ворот.

Здесь совершенно особую, грустно-юмористическую атмосферу создает сам контраст быта русской деревни и картин из романтической поэмы английского поэта. Эту атмосферу усиливает и слово «собачонка», и легкий комический сдвиг в сочетании «по-байроновски наша собачонка» (вместо: так же как пес Чайльд-Гарольда в поэме Байрона), и т. д. Вступая в связь со

---

[17] *Гоголь Н. В.* Собр. соч. в 6-ти т., т. 4. М., ГИХЛ, 1952, с. 24.

всем содержанием стихотворения, неожиданная реминисценция, подключающая целый комплекс ассоциаций с образами английского поэта, создает очень сильный художественный эффект.

Можно было бы приводить бесчисленные примеры, демонстрируя возникновение нового качества в результате творческого взаимодействия не только на уровне частных художественных элементов, но и на уровне образов героев, сюжета, идейных концепций, жанра, стиля и т. д.

К созданию образа Алквиста в пьесе К. Чапека «R. U. R.» в известной степени причастно знакомство К. Чапека с творчеством и идеями Льва Толстого. Чапек сам называл своего героя «толстовцем», засвидетельствовав тем самым определенные собственные ассоциации, связывающие в его сознании этот образ с Толстым (в пьесе Чапека герои как бы персонифицируют «пучок» определенных идейных тенденций, существующих в обществе; в типологии этих тенденций свое место занимает и образ Алквиста). И вместе с тем в более подробном анализе можно было бы показать, что образ Алквиста — органически чапековский образ, вплоть до того, что сама система реплик этого героя отличается особой поэтической тональностью, совершенно чуждой Толстому [18]. Но, может быть, это новое качество станет еще более наглядным, если взять не только сам образ Алквиста, но и его дальнейшее развитие. От образа Алквиста ведут родословную некоторые другие герои Чапека — Витек в комедии «Средство Макропулоса», Гален в пьесе «Белая болезнь». Особенно образ Галена позволяет наблюдать, насколько видоизменился результат первоначального представления, связанного определенными сторонами с импульсами, идущими от Толстого. Гален в отличие от доброго труженика и непротивленца Алквиста предстает, в частности, не только как воплощение человеколюбия — его образ включает уже теперь и поиски путей борьбы за торжество человечности. Чапек «почерпнул» что-то от Толстого и обогатил почерпнутое, создав совершенно новый образ.

При исследовании творческих литературных связей очень важно не только устанавливать сам факт взаимодействия, но и показывать это новое качество, раскрывать обогащение художественного познания писателем, дающим импульс, и писателем, преобразующим этот импульс и создающим новые ценности, отличные от созданных его предшественником. Обогащение традиции — одна из закономерностей подлинно творческих литературных связей и успешно протекающего творческого процесса. (На практике встречаются, однако, и случаи не обогащения, а обеднения процесса художественного познания, когда определенного рода взаимодействия могут закреплять, усиливать иллюзии,

---

[18] См. подробнее в моей книге: Карел Чапек — фантаст и сатирик. М., «Наука», 1973 (в частности, с. 116—120).

предрассудки, ложные и превратные истолкования действительности, когда писатель в своих заблуждениях получает «поддержку» извне. Однако плодотворными творческими связями являются те, что содействуют художественному познанию, ведут к взаимообогащению писателей и литератур).

Пример из Чапека касается литературных связей на уровне образа героя. Но существуют, как мы уже подчеркнули, и многие другие уровни литературных связей. Последние порой охватывают и несколько уровней. Так, пьеса «Манон Леско» Незвала, созданная по роману А. Ф. Прево, имеет очень много плоскостей соприкосновения с этим произведением — и в сфере сюжета, и в сфере системы действующих лиц, и т. д. и т. д. Однако перед нами новое, глубоко самобытное художественное произведение огромных поэтических достоинств, порожденное духом творческого соревнования чешского поэта с французским предшественником и обогатившее литературу [19].

Литературные связи наблюдаются также на уровне тематики, идейных концепций, стиля и т. д. Как мы уже подчеркивали, они вообще пронизывают весь литературный процесс, хотя часто мы этого и не замечаем. Достаточно вдуматься, например, в тот факт, что большинство жанровых форм, при всем своеобразии их развития в каждой национальной литературе, является в то же время продуктом длительного взаимодействия разных литератур. Обращение того или иного писателя, скажем, к форме романа или басни обычно не вызывает у нас никаких ассоциаций с проблематикой литературных связей, а между тем само представление об этих формах пришло к писателю из литературы, где эти формы являются итогом длительного развития, в котором участвовал международный литературный опыт. В современной басне в известном смысле присутствуют и живут творческие открытия Эзопа, переданные через бесчисленные опосредствования.

Наглядные примеры обогащения и развития жанровых форм в процессе взаимодействия разных литератур дает в последнее столетие история научной фантастики. Родоначальником ее был, как известно, Жюль Верн. Основу его романов составляет история необыкновенного научного открытия, подвиг ученого, демонстрация возможностей человеческого разума и его грядущих завоеваний. Английский писатель Герберт Уэллс обогатил тип романа, созданный Жюлем Верном, трансформировав его в роман мысленного социально-философского эксперимента. Главный компонент верновского романа — научно-фантастическое допущение о необыкновенном изобретении или открытии — стал использоваться Уэллсом не только, так сказать, по прямому назначению, но и в иных целях — для создания условных,

---

[19] Сопоставление произведений В. Незвала и А. Ф. Прево см.: *Будагова Л. Н.* В. Незвал. Творческий путь. М., «Наука», 1967, с. 293—301.

«экспериментальных» обстоятельств, необходимых ему для постановки и заострения определенных социальных проблем, для постановки мысленных экспериментов. Экстраполируя те или иные проблемы и тенденции современной социальной жизни в вымышленную обстановку, в будущее, писатель получал новые возможности для их анализа, гиперболизации, поворота новыми сторонами и т. д.

В дальнейшем обогащении и развитии типов художественных произведений, использующих научно-фантастические допущения, много сделали и писатели других стран. Свой немалый вклад внес в развитие этой жанровой формы, точнее, уже целого комплекса форм и Карел Чапек. Он был одним из тех, кто обогатил эти формы, синтезировав их со стихией юмора и сатиры, с пародийными жанрами и т. д., как бы соединив и сомкнув традиции Жюля Верна и Г. Уэллса с традициями Д. Свифта и А. Франса и создав форму мысленного сатирического эксперимента. (Естественно, это опять-таки не были поиски формы ради формы. Чапек решал свои творческие задачи, искал способ выразить свое отношение к общественно-исторической жизни своего времени и в процессе этих поисков мобилизовал разные средства, создавая и новые формы.) Опыт Жюля Верна, Г. Уэллса, К. Чапека используется их продолжателями, в частности советскими писателями-фантастами. (Напомним, что А. Толстой, один из первых среди советских писателей увлекшийся жанром социально-фантастического романа, пишет «Гиперболоид инженера Гарина» вскоре после работы над пьесой «Бунт машин», созданной им по мотивам драмы К. Чапека «R. U. R.»)

С точки зрения литературных связей в сфере жанра глубоко симптоматично, что современный французский писатель Робер Мерль, обратившись в своем романе «Разумное животное» к жанровой форме, родоначальником которой был его соотечественник Жюль Верн, ссылается в предисловии к роману как на своего учителя уже на Карела Чапека, представляющего иную стадию в развитии этой формы.

Можно наблюдать интересные творческие связи, касающиеся строя художественного мышления. Думается, например, что проза Ч. Айтматова («Белый пароход», «Материнское поле» и др.) демонстрирует очень сильный художественный эффект взаимодействия традиций реально-конкретного художественного письма, идущих, по-видимому, в немалой степени от русской литературы, с мифологическим строем мышления, уходящим своими корнями в киргизский фольклор. Этот стилевой сплав — одна из очень сильных сторон творчества киргизского писателя.

Чрезвычайно интересна и важна проблема литературных связей на уровне творческого метода, т. е. на уровне основных принципов творчества с точки зрения соотношения искусства с действительностью. В двух произведениях или в творчестве двух

писателей, представляющих разные национальные литературы, порой может не быть никакого внешнего сходства, может разниться тематика, проблематика, жанры, стиль, конкретные художественные решения и в то же время может существовать глубокий творческий контакт на уровне общих принципов творчества. Особенно часто подобная ситуация возникает в реалистической литературе. Она по самому своему характеру, по исходным установкам ориентирована на постижение данной общественно-исторической действительности, что уже само по себе вызывает нередко не столько сходство, сколько различие произведений. И зачастую взаимодействие и взаимообогащение разных литератур сказывается в этом случае как раз в сфере творческих принципов. И взаимодействие это нередко куда более существенно, нежели, например, конкретные реминисценции.

В творчестве К. Гавличка-Боровского, Я. Неруды, В. Галека, А. Ирасека мы почти не встретим не только подражаний, но даже реминисценций из русской литературы, хотя все эти писатели восторженно высказывались о русской литературе и ее крупнейших представителях. Дело в том, что литературные взаимодействия, характерные для этого этапа и для ведущего направления в литературном развитии этого времени, совершались главным образом на идейно-методологическом уровне. Знакомство с русской литературой, как и другими инонациональными литературами, поддерживало назревавшее в самих чешских литературных кругах осознание плодотворности объективного, реалистического анализа отечественной жизни. Оно поддерживало представление о плодотворности освоения социальной проблематики, плодотворности принципа типизации и т. д., и прежде всего плодотворности изучения конкретной жизни. Именно в этом направлении прежде всего и шла борьба Я. Неруды за то, чтобы поднять чешскую литературу на общеевропейский уровень. Вескими аргументами в этой борьбе служили прямые или косвенные ссылки самого Неруды и его соратников на авторитет Г. Гейне, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого и других зарубежных писателей [20].

Интересный конкретный пример литературных связей на уровне метода дает творчество Я. Гашека. Существуют надежные сведения о том, что Я. Гашек в молодости увлекался Максимом Горьким. Несколько раз этого вопроса касается в воспоминаниях о Гашеке его друг Ладислав Гаек. Он пишет о молодых годах чешского писателя: «Гашек очень любил русских авторов и сам имел так много общего с Максимом Горьким. Мы хотели жить по-русски» [21]. И в другом месте: «Я уже сказал,

---

[20] Многие примеры таких контактов анализируются в совместном труде советских и югославских литературоведов «Русско-югославские литературные связи. Вторая половина XIX — начало XX в.» (М., «Наука», 1975).

[21] *Hájek L.* Z mých vzpomínek na Jaroslava Haška. Praha, 1925, s. 121.

что мы хотели жить по-русски. Мы хотели по-настоящему познать жизнь и писать о ней так, как мы сами ее познали»[22].

З. Анчик, автор книги о Гашеке, замечает: «В молодости он имел перед глазами пример русской реалистической классики, прежде всего Максима Горького, и это видно в его творчестве»[23]. Действительно, в некоторых ранних рассказах Я. Гашека, в их общей атмосфере, в овеянных романтикой образах горалов, цыган, пастухов, цельных натур, близких природе, можно усмотреть нечто общее с романтическими произведениями А. М. Горького. А учитывая увлечение Гашека русским писателем, можно предположить (с достаточной долей уверенности), что черты сходства или по меньшей мере интерес к соответствующим типам людей в известной степени являются и следствием знакомства Гашека с русским писателем. Хотя сразу же следует отметить немаловажное различие: у Гашека романтические мотивы и образы очень часто сопровождаются юмористическим коррективом. И постепенно такой корректив играет все большую роль, становясь иногда и основным структурным принципом произведения (ср., например, рассказ «Есть еще романтика в Гемере»), пока романтические мотивы вообще не сходят на нет.

Однако гораздо более существенным представляется то, что пример Горького был для Гашека одним из побудительных мотивов к изучению жизни в гуще народа. По этому поводу З. Анчик пишет: «Еще в Торговой академии он с энтузиазмом изучал русский язык и полюбил совсем иной тип литературы (нежели декадентские упражнения членов кружка «Сиринга», с которым Я. Гашек кратковременно был связан.— *С. Н.*),— он восхищался русскими реалистами и из них более всего Максимом Горьким. Чтение Горького действовало на него так покоряюще, что он сам захотел познать жизнь до самого дна, чтобы иметь возможность правдиво писать о ней»[24]. В данном случае освоение Гашеком опыта Горького состояло в постижении самого принципа творчества на основе сознательного наблюдения и изучения жизни социальных низов.

Ранние рассказы Гашека рождались в результате наблюдений, которые он накапливал во время своих неутомимых странствий. Подобно Горькому, исходившему пешком Россию, он исходил всю Австро-Венгерскую империю, а отчасти и соседние страны, вращаясь среди крестьян, пастухов, лесников и бродяг, ночуя в стогах сена, у костров, в пастушеских шалашах-колибах. Привычка к жизни среди плебса, сохраненная им и впоследствии, бесчисленные общения с людьми и прекрасное знание жизни имели решающее значение для формирования его творческого профиля, для всего творческого пути Гашека. В резуль-

[22] *Hájek L.* Z mých vzpomínek na Jaroslava Haška, S. 13.
[23] *Ančík Z.* O životě Jaroslava Haška, Praha, 1953, s. 67, см. также с. 24, 25.
[24] Там же, с. 18.

тате сложился совершенно иной писатель, нежели Горький, писатель яркого сатирического склада; в творчестве которого вскоре не осталось и следа от прежней романтики. Безраздельно господствующей в его творчестве стала социальная сатира. Творчество писателя впитало в себя атмосферу бесповоротного неверия низов верхам, атмосферу вызывающего и непочтительного смеха плебса и его повседневного изобретательного неповиновения хозяевам жизни. Итогом жизненного и творческого пути Гашека стал его всемирно известный роман «Похождения бравого солдата Швейка», вобравший в себя в сгущенном виде поразительный запас наблюдений и колоссальное знание народного юмора. И едва ли А. М. Горький, содействовавший (по воспоминаниям П. Г. Богатырева) изданию русского перевода этого романа, подозревал о своей причастности к писательской судьбе Гашека, к выбору им того способа наблюдения жизни, который и привел его в конце концов к созданию «Швейка».

Перед нами, кстати говоря, весьма любопытный случай, когда более конкретные импульсы, идущие от романтического творчества Горького, оказались побежденными более общей тенденцией, также восходящей (в той или иной степени) к горьковским импульсам и выражающейся в том, чтобы основывать творчество на повседневном наблюдении жизни народа, как бы погрузившись в его среду и слившись с ним. Этот путь привел в конце концов Гашека к совершенно иным (хотя также реалистическим) творческим результатам, нежели Горького. В этой связи опять-таки можно повторить, что и на уровне метода и общих принципов творчества подлинно творческий контакт — взаимодействие, возбуждающее активность писателя на создание своих собственных, новых творческих ценностей, каким и является литературное наследие Гашека и особенно его роман о Швейке, получивший всемирную известность и ставший источником творческих импульсов для многих других писателей (Б. Брехт, А. Твардовский [25] и др.).

[25] А. Кондратович вспоминает рассказ Твардовского о том, что окончательный замысел «Василия Теркина» как большого произведения созрел у него в августе 1942 г. после разговора с М. Слободским о «Швейке»: «Слободской тогда писал своего фронтового «Швейка». Гашековский популярный герой в печатавшейся с продолжением повести Слободского действовал в гитлеровской армии и, не утратив своего юмора и находчивости, водил за нос гитлеровских фельдфебелей и офицеров. Нехитрая выдумка Слободского имела успех у читателей, стосковавшихся по юмору, шутке, острому слову. Но самого Слободского работа над таким «Швейком» не могла удовлетворить, и, как вспоминал Александр Трифонович, Слободской сказал, что ему хотелось бы написать, что-то, может быть, и похожее на «Швейка», и еще более веселое и озорное, но о близких и знакомых людях, о бойцах нашей армии, а не о литературном персонаже, взятом как бы напрокат. «Я мгновенно отозвался на это всем своим существом,— вспоминал Твардовский,— ведь я же именно этого хочу, и давно хочу, и я, по сути, уже делаю такую вещь о нашем бойце, правда, все еще в какой-то неуверенности в годности и необходимости самого этого дела. Не помню теперь, сказал ли я что-нибудь Слободскому по этому поводу, но в тот же вечер я

Аналогичным образом следует подходить и к взаимодействию литературных направлений разных литератур. Важнейшим методологическим принципом здесь является учет общего и различного в литературном процессе, в динамике тех или иных литературных течений и направлений.

В заключение следует подчеркнуть, что характер и типы творческих литературных связей не одинаковы на разных этапах литературного развития. Они имеют тенденцию к изменениям, в значительной мере соответствующим общим изменениям литературного процесса. Это, между прочим, находит отражение и в представлениях о нормах, касающихся авторского начала. Если в древности считалось нормой создание даже новых вариантов чужих произведений, их новых редакций, то картина меняется по мере осознания и закрепления в качестве нормы личностной инициативы в познавательно-художественном освоении мира и развитии литературы. Современные критики зачастую упрекают авторов даже за «чужую» интонацию, например, в лирических стихах.

Однако в более полном объеме вопрос о стадиальности литературного развития и о соответствующих стадиях и типах литературных связей, их своеобразии на разных этапах (в древней литературе, в эпоху классицизма, романтизма, реализма, в условиях общности социалистических литератур и т. д.) требует специального освещения, так же как и ряд других проблем: литературные связи и художественные открытия, специфика литературных взаимодействий в случае полемики и отталкивания от предшественников, опосредствованные литературные связи, в частности связи через свершившийся уже синтез, и т. д.

Л. С. КИШКИН

ЛИТЕРАТУРА КАК ЧАСТЬ КУЛЬТУРЫ

(Проблемы изучения связей литератур с наукой и искусствами, на славянском материале)

В процессе развития литературоведения, по мере расширения и усложнения решаемых им задач с неизбежностью возникают новые проблемы, резко обостряется интерес к таким вопросам, которые не были достаточно освещены в прошлом. К числу таких актуальных в наше время проблем относится

снова сел за «Теркина» и почувствовал, что наконец-то обрел настоящее дело, по которому ныла душа все эти военные месяцы...» (*Кондратович А.* Великий памятник военных дней.— Вопросы литературы, 1977, № 2, с. 244—245).

изучение связей литературы с другими областями культуры, прежде всего духовной и художественной. Без выхода за пределы традиционного литературоведения изучение многих литературных явлений, их генетических корней и качественной эволюции в ряде случаев невозможно. Это стало особенно очевидно при разработке вопросов сравнительного литературоведения, при изучении синхронных и диахронных связей литературных явлений, само возникновение которых зависит не только от себе подобных, но и от явлений, относящихся к другим областям культуры (науке, пространственным искусствам, музыке, танцу, театру, кинематографу и т. д.).

Размышляя о прогрессе в литературе и искусстве, М. Б. Храпченко пишет, что преемственные связи «могут возникать... между мастерами различных видов искусства»[1]. Значение нового явно обозначившегося аспекта исследования литературы специально подчеркивает и А. С. Бушмин. «Изучение русской литературы во всем диапазоне ее связей,— замечает он,— во взаимодействии со всей культурой — важная задача, которая еще ждет своего решения»[2]. Мысли о необходимости рассмотрения литературных фактов в общекультурном контексте высказывались и другими советскими литературоведами, в частности М. П. Алексеевым, Д. С. Лихачевым, А. И. Белецким, Н. И. Конрадом, М. М. Бахтиным, Ю. Я. Барабашем, В. Р. Щербиной, И. Г. Неупокоевой, а также учеными социалистических стран — З. Неедлы, Я. Мукаржовским, А. Мразом, К. Крейчи, Г. Маркевичем, М. Арнаудовым, П. Русевым и др. М. М. Бахтин еще в 20-е годы писал, что «отсутствие постоянной методической оглядки на другие искусства, *на единство искусства — как области единой человеческой культуры* — приводит современную русскую поэтику к чрезвычайному упрощению научной задачи, к поверхностности и неполноте охвата предмета, подлежащего изучению...»[3].

Обращаясь к прошлому, мы видим, что проблемы связей литературы с искусствами и науками дебатировались в России еще при Пушкине. Это ему принадлежат слова: «Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии»[4]. В отличие от Дельвига он не считал, что у поэзии и науки нет ничего общего. Близкую Пушкину позицию занимал В. Г. Белинский. В статье о стихотворениях Баратынского (1842), отвергая тезис этого поэта о несовместимости науки (мысли) и искусства (чувств), он спрашивал: «Полно, невежеством ли сильна поэзия? По крайней мере до сих пор известно всему грамотному свету, что сильнейшее развитие изящных искусств совершилось только у просвещен-

---

[1] *Храпченко М. Б.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972, с. 284—285.
[2] *Бушмин А. С.* Преемственность и развитие литературы. Л., 1975, с. 40—41.
[3] *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 10 (курсив автора).
[4] *Пушкин.* Полн. собр. соч., т. XI. М.— Л., 1937—1949, с. 5.

нейших народов...»[5]. Показательны заключительные строки статьи: «Теперь все поэты, даже великие, должны быть вместе с мыслителями, иначе не поможет и талант... Наука, живая современная наука, сделалась теперь пестуном искусства и без нее немощно вдохновение, бессилен талант»[6]. Белинский явно понимал связь литературы с другими искусствами. «Поэзия,— писал он,— выражается в свободном слове, которое есть звук и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств»[7]. Не раз отмечал Белинский и общность поэзии с философией, воздействие на поэзию «движения общества», близость между искусством и наукой, «высшее знание» которой «объемлет собою мир нравственный»[8].

Одним из первых в России практическое сопоставление фактов словесного и изобразительного искусства начал Ф. И. Буслаев, признав тем самым связь между ними.

Ценные и, как представляется, верные высказывания о взаимозависимости пластических искусств, музыки и поэзии (слова) встречаются позже у А. А. Потебни. «Незаменимость одного искусства другим или словом,— писал он,— не только не противоречит, но даже требует такой их связи, по которой одно искусство является условием существования другого»[9].

Как социолог подошел к проблеме взаимоотношений между литературой и искусством Г. В. Плеханов. «В произведениях искусства и в литературных вкусах времени выражается общественная психология»[10],— утверждал он. Это высказывание имеет методологическое значение, так как указывает на единство общественных предпосылок, обусловливающих характер искусств и взаимосвязей между ними.

Живой интерес к связям литературы с другими областями культуры проявляли и сами писатели. Таковы, если не углубляться в XIX в., Горький, Блок, А. Толстой, Пришвин, Паустовский, Федин и др. Горький не раз подчеркивал общность задачи искусств: «Какая вообще задача у литературы, у искусства? Запечатлевать в красках, в словах, в звуках, в формах то, что есть в человеке наилучшего, красивого, честного — благородного»[11]. Писатель отмечал, что литература не автономна, что она — лишь часть более крупного целого: «В мире нет ничего, что существовало бы само по себе и само для себя, все существует

---

[5] *Белинский В. Г.* Соч. в 3-х т., т. II. М., 1948, с. 425.
[6] Там же, с. 445.
[7] Там же, с. 6.
[8] Там же, с. 479.
[9] *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 191.
[10] *Плеханов Г. В.* Французская драматическая литература и французская живопись XVIII в. с точки зрения социолога.— В кн.: Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 176.
[11] *М. Горький.* Собр. соч. в 30-ти томах, т. 28. М., 1949—1955, с. 125.

для чего-то, так или иначе зависимо, связано, спутано»[12]. Именно Горький указывал писателям на необходимость «знать фактическую историю культуры», отмечал общие черты литератора и ученого, которые, благодаря воображению, нередко находят причины явлений раньше, чем видят их[13]. Знакомству литераторов с историей культуры он придавал особое значение: «Не зная истории культуры, невозможно быть культурным человеком, не зная прошлого, нельзя понять подлинный смысл настоящего и цели будущего»[14].

В 1911 г. А. Блок писал: «Настоящее произведение искусства в наше время (и во всякое, вероятно) может возникнуть только тогда, когда 1) поддерживаешь непосредственное (не книжное) отношение с миром и 2) когда мое собственное искусство роднится с чужим (для меня лично — с музыкой, живописью, архитектурой и гимнастикой)»[15]. Брюсова очень занимали связи литературы с наукой: «Поэзия должна быть, как и наука, проявлением мысли, только выраженной не в отвлеченной схеме, а в живом образе... Знакомство с научными данными должно открыть поэту новые горизонты, должно доставить ему неисчерпаемый, постоянно увеличивающийся запас новых тем для его творчества»[16]. О связях литературы с искусством и наукой не раз говорил М. М. Пришвин. «Мое настоящее искусство,— писал он,— живопись, но я не могу рисовать, и то, что должно бы быть изображено линиями и красками, я стараюсь делать словами»[17]. И еще: «Наши художники слова — и прозаики и стихотворцы... должны стремиться к сочетанию поэзии с научным знанием мира... Наука становится все более величественной и победоносной поэзией познания»[18]. В науке видел «богатство, новые краски, новые задачи» для литературы и А. Толстой. «Мы хотим, чтобы художник был историком, философом, политиком, организатором жизни и провидцем ее»[19],— писал он. Мысли о соприкосновении поэзии, прозы и живописи мы встречаем у Паустовского. О том, что писателю мало знать только свое искусство, что все музы в родстве и поддерживают друг друга, говорил Федин.

Все эти вопросы волновали и волнуют многих писателей. Интересны, например, размышления Карела Чапека о Гёте: «Гёте — поэт. Гёте — естествоиспытатель. Гёте — драматург. Гёте — государственный советник. Гёте — рисовальщик. Гёте — мыслитель. Гёте — археолог. Гёте — гражданин мира. Гёте — ро-

---

[12] Там же, т. 25, с. 351.
[13] См.: М. Горький о литературе. М., 1953, с. 478, 498.
[14] М. Горький о литературе, с. 523.
[15] *Блок А.* Соч., т. II. М., 1955, с. 650.
[16] *Брюсов В.* Избр. соч., т. II. М., 1955, с. 199—200.
[17] *Пришвин М.* Записи о творчестве.— В кн.: Контекст. 1974. М., «Наука», 1975, с. 330.
[18] Русские писатели о литературном труде, т. 4. Л., 1956, с. 136.
[19] *Толстой А. Н.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 13. М., 1946—1953, с. 94.

мантик. Гёте — классик. Гёте — человек. Нынче столько напишут о каждом из этих Гёте, что будет уместным напомнить об одном специфическом и весьма существенном обстоятельстве: это все тот же Гёте. Для бессмертия достаточно того, что Гёте был поэтом, но для самого Гёте этого оказалось мало... Вечен не только «Фауст» или «Вертер», вечна не только совершенная и, можно сказать, божественная красота стихотворений Гёте, вечен и никогда не утратит своего значения тот лишенный какой бы то ни было ограниченности духовный тип, который он собой представлял... Чем настойчивей в современную эпоху посягают на наши души односторонность, узкая специализация и строгий профессионализм, тем ярче сверкает почти мифический идеал универсального человека, олицетворяемый Гёте ... Пусть и сегодня и завтра дух Гёте ведет нас в светлый и безграничный мир культурного синтеза»[20]. Чапек, безусловно, прав, «культурный синтез» так или иначе затрагивает все области духовного творчества. И еще одно суждение, более близкое по времени, принадлежащее Ярославу Ивашкевичу: «Современный литературный процесс невозможно понять вне контекста всей мировой культуры»[21].

Приведенные высказывания показывают, что современное изучение литературы вне ее связи с другими компонентами культуры уже не может быть достаточно успешным и в должной мере учитывать всю сложную диалектику литературного развития. В наши дни изучение связей литературы с другими областями культуры приобрело особое значение. Научно-техническая революция побудила ученых-гуманитариев к повышению точности своих наук и поискам новых путей к непознанному (в нашем случае к новому, более глубокому осмыслению генезиса и развития явлений литературы в их связи со всей культурой). Наступившие в мире после второй мировой войны социальные перемены и возросший интерес народов к жизни друг друга обусловили необычайно интенсивный международный культурный обмен. Невиданному росту взаимной международной информации способствовало усовершенствование каналов коммуникации и появление новых их видов. В результате развитие культуры как системы и сложнейшая сеть временных и пространственных связей между отдельными ее составляющими попали в сферу внимания ученых самых разных специальностей — от физиков-теоретиков и кибернетиков до экологов и специалистов по охране окружающей среды, не говоря уже о самих ученых-гуманитариях. Таким образом, литература и наука о литературе оказались в новых условиях существования. Не случайно так возрос интерес к сравнительному литературоведению, к изучению преемственности в литературе и международных связей. Логиче-

---

[20] *Чапек К.* Об искусстве. Л., 1962, с. 229—230.
[21] Иностранная литература, 1975, № 10, с. 255.

ским следствием активизации сравнительного литературоведения и явилось устремление исследовательской мысли к неотъемлемым от него вопросам взаимодействия литературы с наукой и искусствами.

Как же перейти от констатации связей литературы с другими сферами культурного творчества и отдельных, часто локальных, наблюдений над ними (нередко касающихся лишь влияния литературы на искусство, например, Толстого на Верещагина или Немцовой на Манеса) к более широкому и последовательному изучению литературы как части культуры?

Использование структуральных, математических, статистических или же семиотических методов исследования, по-видимому, здесь сейчас не может стать слишком продуктивным. И не только потому, что применение этих методов в литературоведении пока не оказалось таким всемогущим, как думалось их приверженцам вначале. Если пока что с трудом и лишь отчасти поддается формализации материал какого-то одного из видов искусств, то аналогичный подход к его рассмотрению как функционирующей части большой динамической системы, слагаемые которой взаимозависимы и влияют одно на другое,— задача неизмеримо более сложная, особенно если учесть многообразие зависимостей и влияний. Но из этого все же не следует, что пути к изучению литературы в ее отношении ко всей культуре наглухо закрыты. Д. С. Лихачев в одной из своих статей по методологии заметил: «Нельзя исследовать факт, не установив этого факта» [22]. К сожалению, мы порой забываем об этом. Некоторые первичные факты взаимодействия литературы с другими областями культуры в общих чертах установлены, однако их все еще не так много, и они, за редким исключением, не стали объектом специальных работ. Поэтому, видимо, будет правильно, продолжая установление, описание, систематизацию и осмысление соответствующих фактов, постепенно пытаться перейти к их обобщенному исследованию [23]. Возможно, работа в этой области потребует годы. Но это не должно смущать, ибо выявление новых свойств литературных явлений, получение качественно новых данных и умножение аргументов для воссоздания истинных представлений о месте и значении литературы в духовной жизни людей — это сейчас один из путей повышения точности литературоведения.

Проблема взаимодействия литературы может рассматриваться во множестве аспектов. Это подтверждает весь ход

---

[22] Лит. газ. 1976, 11 июля, с. 6.

[23] Первые шаги в этом направлении, во многом успешные, уже сделаны, о чем свидетельствуют книги: «Формулы и образы» (1961), «Изображение и слово» Дмитриевой Н. А. (1962), «Русская литература и изобразительное искусство» Пигарева К. В. (1966), «Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси» (1966), «Литература и музыка» (1975), «Česká literatura a kulturní proudy evropské». K. Krejčí (1975), и др.

развернувшейся в последние десятилетия острой дискуссии о современных судьбах науки и искусства, их разобщении и путях его преодоления. В ходе дискуссии появилось много работ, посвященных не только современной культурной жизни, но в какой-то мере и истории взаимодействия наук и искусств[24]. В этих трудах затрагивается и современное сравнительно-историческое литературоведение.

Здесь мы остановимся лишь на некоторых вопросах, существенных для практического изучения литератур, особенно славянских, в развитии которых связи с науками и искусствами играли большую роль. Из множества аспектов рассмотрения взаимодействия литературы с другими слагаемыми культуры, возьмем только один — влияние наук и искусств на литературу.

Стремясь хотя бы приближенно представить себе картину связей литературы со смежными областями творческой деятельности, следует прежде всего выявить сферы и точки соприкосновения литературы с науками и искусствами, а также выяснить «механизм» воздействия их на литературу. Попытаемся суммировать некоторые наблюдения в этой области, отдавая предпочтение более устойчивым и значительным влияниям на литературу, прежде всего естественных наук, изобразительного искусства и музыки. Поскольку всякие теоретические предположения и построения проверяются практикой, а для литературоведов таковой является сама история литературы и ее научное освещение, то целесообразно начать именно с этого.

Очень поучительной в интересующем нас плане представляется работа М. П. Алексеева «Пушкин и наука его времени» (1956), имеющая не только познавательное значение, но и ценная с методической точки зрения. Читая художественные произведения прошлого, да и настоящего, мы часто не осознаем, в какой значительной мере они связаны с культурой эпохи, с волновавшими всех научными открытиями, нерешенными вопросами мироздания и т. д. Возьмем хотя бы эпиграмму Пушкина «Движение» (Движенья нет, сказал мудрец брадатый...»). В ней всего восемь строк, казалось бы, забавных и шутливых. Но каким огромным оказался ее научный подтекст, с таким мастерством раскрытый М. П. Алексеевым. Вот некоторые его выводы. Пушкин серьезно интересовался астрономией, был в курсе современных ему острых научных дебатов о движении и достаточно начитан в этой области; его стихотворение явилось полемическим откликом на статью В. Ф. Одоевского «Секта идеалистико-элеатическая» («Мнемозина», 1825, IV), в которой отстаивались идеалистические философские построения Шеллинга. Пушкин не принял парадоксы Зенона Элейского («мудрец брадатый»), которые Одоевский использовал

[24] См.: Вопросы литературы, 1964, № 2; 1974, № 10, 12; 1975, № 12; Вопросы философии, 1975, № 8, 10; Содружество наук и тайны творчества. Л., 1968; Художественное и научное творчество. Л., 1972; и др.

для защиты «умозрителей» в их споре со сторонниками «опытности», иными словами, автор «Движения» отверг мысли о непознаваемости мироздания и действующих в нем сил. «Пушкин,— пишет М. П. Алексеев,— не разделял подобных воззрений (имеется в виду позиция Одоевского.— *Л. К.*), и его «Движение» намечает другой путь к апориям Зенона, достигая при этом удивительной глубины и теснейшим образом соприкасаясь с важнейшими проблемами теории познания» [25]. Последнее особенно существенно, ибо, как показал М. П. Алексеев, хотя Пушкину и импонировал философ-эмпирик, однако его аргумент не удовлетворил поэта. Пушкин понимал, «что следовало вести речь *о сущности и определении движения*, а не о его видимости» [26]. Как далеко обогнал Пушкин многих из споривших о понятии «движение», хотя он и говорит о нем лишь в стихотворении, позволяют судить современные представления. Читая «Лекции» Гегеля, где говорится относительно опровержения отрицания Зенона ходьбой, Ленин заметил: «NB. Сие можно и должно *обернуть:* вопрос не о том, есть ли движение, а о том, как его выразить в логике понятий» [27]. По справедливому мнению М. П. Алексеева, «эти слова могут служить лучшим комментарием к стихотворению Пушкина» [28].

Если взять другие прямые и ассоциативные литературные и научные связи эпиграммы «Движение», т. е. определить вполне возможные творческие импульсы, позволившие Пушкину создать это стихотворение, то это будут — стихотворение А. Д. Илличевского «Философия пьяного астронома», «Письмовник» Н. Г. Курганова, стихотворение Ломоносова «Случились вместе два астронома в пиру», первая книга «Истории философских систем» А. И. Галича, статья М. Г. Павлова «О способах исследования природы» («Мнемозина», 1825, IV), «Исторический и критический словарь» Пьера Бейля и др. Все это говорит о множественности научных влияний на писателя и о том, что такие влияния часто сплетаются с литературными.

Весьма интересны и другие данные, приводимые в исследовании М. П. Алексеева. Он упоминает по крайней мере пятнадцать произведений Пушкина, в которых так или иначе проявилось воздействие науки на поэта. Среди них — «Евгений Онегин», «К Чаадаеву», «Подражания Корану», «Пиковая дама» и др. Без учета отношений Пушкина к науке и техническим достижениям, без соотнесения его произведений с русской и западной «научной поэзией» рассмотрение наследия поэта было весьма обедненным. М. П. Алексеев пишет: «Все уже выполненные разнообразные и многосторонние исследования далеко еще

---

[25] *Алексеев М. П.* Пушкин. Сравнительно-историческое исследование. Л., 1972, с. 61.
[26] *Алексеев М. П.* Пушкин, с. 63.
[27] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 29, с. 231.
[28] *Алексеев М. П.* Пушкин, с. 64.

не охватили во всем объеме проблему отношения Пушкина к науке его времени, в первую очередь к русской науке»[29]. Как это очевидно, исследователям еще предстоит огромная работа по изучению научных влияний на творчество поэтов и писателей. И это полностью относится к славянским литературам.

Конечно, степень научных влияний на тех или иных писателей различна. Она зависит и от их индивидуальных особенностей, и от ведущих духовных интересов эпохи. Однако очевидно, что соприкосновение с наукой и вопросами технического развития существенно отразилось на творчестве многих крупных представителей славянских литератур. Таковы, например, в России после Пушкина — Тургенев, Гончаров, Л. Н. Толстой, Чернышевский, Достоевский, Чехов, Горький, Маяковский, А. Толстой, на Украине — Шевченко и Франко, в Польше — Я. Потоцкий, Мицкевич, Словацкий, Прус, в Чехии и Словакии — Я. Коллар, Я. Неруда, Арбес, Чапек, Незвал, в Болгарии — Каравелов и Ботев, среди писателей Югославии — Прешерн, Змай, Нушич.

Воздействия науки на литературу так же историчны, как и любые взаимосвязи во всей духовной творческой жизни. В то же время воздействие науки по сравнению, например, с искусством, имеет свои особенности. Каждое новое открытие в науке или изобретение в технике нередко обесценивает предыдущие или уменьшает их значение. Трудно сейчас представить поэта, который написал бы оду в честь парохода, считая его непревзойденным достижением технической мысли, или же прославлял открытие электричества. А в свое время это было естественно. Приехав в середине прошлого века в Чехию, Вяземский был поражен мощью человеческого ума, материализованной в паровозе:

И меня мчит ночью темной
Змей не змей, и конь не конь,
Зверь чудовищно огромный,
Весь он пар и весь огонь!

Совсем уже иной объект вызвал эмоциональный отклик у Незвала во время посещения им СССР, Незвал создает «Сонет в честь ТУ-104»:

На десять тысяч метров и пятьсот,
Куда и жаворонок бы не взвился,
Я поднялся, и тут я научился
Боготворить свой век больших высот...

Перевод Л. Мартынова

Но если паровозом в наш век никого не удивишь, то шедевры искусства минувших веков продолжают волновать воображение поэтов. Подтверждение этому — стихотворение Незвала «По

[29] *Алексеев М. П.* Пушкин, с. 7.

мотивам Миколаша Алеша». Обращение к образам искусства минувших веков можно наблюдать не только у поэтов XVIII и XIX вв., но и у поэтов XX в. (Луговской, Ошанин, Вознесенский, Стафф, Ивашкевич, Гора, Галас, Смирненский и др.).

В зависимости от уровня науки и времени меняются не только технические объекты, привлекающие внимание поэтов, но и сам характер художественного восприятия мира, даже когда речь идет о таких вечных образах, как звезды. В этом легко убедиться, сравнив «Набросок» («Под каким созвездием...») Пушкина и стихотворение Луговского «Звезда». Если у Пушкина видим связь с классической астрономией («ближнего Меркурия», «Сатурна дальнего»), то у Луговского уже — с астрофизикой («где ядра атомов...»).

Есть и еще один момент в истории воздействия науки на литературу, заслуживающий внимания. На рубеже XVIII и XIX вв. литература чаще всего находилась в прямой связи с наукой, т. е. брала из ее арсенала в художественных целях какие-то данные как материал жизненной действительности. В последующие десятилетия возникают такие своеобразные произведения, как научно-фантастические романы и повести. Появление научной фантастики заметно расширило сферу связей между наукой и литературой. Если говорить об эволюции научно-фантастической прозы, то от предвидения научно-технических достижений позже она приходит к соединению фантастических предположений с анализом социально-общественных вопросов [30]. Эта направленность сохраняет свое значение и в наши дни, когда моральная проблема ответственности людей за все преобразования на земле обрела особую остроту. Об этом позволяют говорить, например, романы С. Лема, поэма Ф. Грубина «Метаморфозы», и др.

В XX в. наряду с научно-фантастической литературой получает широкое развитие и литература научно-художественная (определение Горького). Разнообразными ее примерами могут служить «Дерсу Узала» Арсеньева, «Рассказ о великом плане» М. Ильина, «Кара Бугаз» Паустовского, а также «Эворист Галуа» Л. Инфельда или же «Доктор Есениус» Л. Зубека. Интенсивное развитие научно-художественной литературы в наш век — также один из показателей изменения характера влияния науки на литературу, хотя, если говорить о России, далекими предтечами современных научно-художественных произведений можно считать и «Фрегат-Палладу» Гончарова и «Записки ружейного охотника...» Аксакова.

Мы обратили внимание прежде всего на естественные и прикладные науки, так как их воздействие на литературу, по сравнению с влиянием на нее философии, общественной мысли,

---

[30] См.: *Никольский С. В.* Роман К. Чапека «Война с саламандрами». М., «Наука», 1968, с. 63.

истории, лингвистики, рассматривалось меньше. Связи литературы с различными гуманитарными науками в разных аспектах касались многие исследователи. Однако и в этой области осталось еще много важных нерешенных или не вполне решенных задач по изучению влияния общественных наук на литературу. К таким задачам относится, например, углубленное рассмотрение воздействия исторических знаний на литературу. Нет необходимости говорить о том, что означали исторические труды Карамзина для русской литературы или же Палацкого — для чешской. Однако специальных работ по этим вопросам нет, а такие исследования, вне всякого сомнения, обогатили бы наши представления о литературном развитии России и Чехии в XIX в. Заслуживает внимания и ряд поэтических произведений на историческую тематику (произведения Мея, Ап. Майкова, Врхлицкого, Чеха, Махара, Вапцарова). Весь комплекс влияния истории как науки на литературу еще не вполне изучен, известное исключение, пожалуй, составляет лишь исторический роман.

Вопросов влияния пластических искусств на литературу мы уже однажды касались [31]. Поэтому здесь мы выскажем лишь некоторые дополнительные соображения об этом влиянии и приведем новые аргументы, подтверждающие его большое значение в истории славянских литератур.

Говорить о воздействии изобразительного искусства на литературу — значит говорить об одной из основных проблем органического синтеза искусств, применительно к тем из них, которые сами по себе не являются синтетическими, как, например, театр, кино или телевидение, а претворяют опыт других искусств в своих специфических формах, своим образным языком. Показательно, что большинство авторов рубрики «Взаимодействия литературы с другими видами искусств» журнала «Вопросы литературы», посвященного Польше, отмечают рост влияния искусств на литературу. Польский прозаик Р. Братный пишет: «Мы живем в пору, когда взаимное воздействие разных видов искусств друг на друга возрастает» [32]. Близок ему в этом и писатель Т. Голуй. «На литературу,— пишет он,— по-своему влияют все смежные жанры искусства. Доказано, например, что техника кино оказывает большое воздействие на структуру современной прозы. Непосредственное влияние на литературу музыки и живописи менее очевидно, за исключением тех случаев, когда писатель поддается непосредственному очарованию конкретных произведений музыки и живописи, но в этом случае перед нами — не параллельное сосуществование жанров, а их сплав» [33]. Правда, заключительная часть высказывания Т. Голуя кажется несколько спорной.

---

[31] См.: *Кишкин Л. С.* Образы изобразительного искусства и литература.— В кн.: Славянские литературы. М., «Наука», 1973, с. 140—159.
[32] Вопросы литературы, 1975, № 12, с. 154.
[33] Там же, с. 158.

Думается, что воздействие музыки и живописи на литературу порой может быть установлено и тогда, когда речь идет не о конкретных произведениях музыки и живописи. Вряд ли справедливо считать, что, соприкасаясь с музыкой и живописью, литература утрачивает свои специфические качества. Так А. А. Бестужев-Марлинский не перестает быть писателем, обратившись для изображения базара в Петербурге (повесть «Испытание») к опыту Хогарта. «Рябчики и тетерева,— говорится у него,— с зеленеющимися елками в носиках тысячами слетались из олонецких и новгородских лесов, чтобы отведать столичного гостеприимства...» [34]. Ни о каком «сплаве жанров» здесь говорить не приходится. Визуальные образы Марлинский сопровождает своими прозаическими ремарками и достигает чисто литературного эффекта.

Еще один пример из поэзии. В стихотворении П. О. Гвездослава «Художница пришла к нам издалека...» [35] нет связи с конкретным произведением, однако влияние живописи тут очевидно. Показательно и своеобразное типологическое родство поэзии с живописью: ряд стихов Врхлицкого озаглавлены «Пастель», у Томана есть стихотворение «Автопортрет», у Божилова — «Акварель», у Видрича «Два пейзажа» и т. д. Немало и других случаев, когда литература вступает в контакт с разными искусствами, сохраняет свои специфические черты [36].

Также тесно связана с изобразительным искусством и художественная проза. В этом убеждают такие произведения, как «Пасынки Академии» Ал. Алтаева, «Праздник в Бояне» С. Загорчинова, «Йозеф Манес» Ф. Кожика, «Возвращение Филиппа Латиновича» М. Крлежи. В каждом из них материал искусства используется по-разному, различны и раскрываемые в них проблемы. Ал. Алтаеву прежде всего было важно показать молодое русское искусство начала XIX в. и его лучших представителей, С. Загорчинов предпринял попытку реконструировать жизнь и психологию средневекового болгарского изографа, безвестного автора росписей всемирно известной Боянской церкви близ Софии, дать им свое толкование. Своеобразным романом-биографией и отчасти исследованием творчества чешского художника является книга Кожика. Особо хочется остановиться на романе Крлежи. В нем идет речь уже о социальности искусства. Как аналитик рассматривает Крлежа в книге жизнь художника Латиновича, «блудного сына буржуазного общества», бегство из которого в кажущийся независимым мир экспрессивной живописи оказалось иллюзорным. В сущности, в романе Крлежи говорится не только о судьбе художника, который ощущает разлад с окружающим его жестоким миром. Писатель поднимает в нем

---

[34] *Бестужев-Марлинский А. А.* Повести и рассказы. М., 1976, с. 96.
[35] *Гвездослав П. О.* Стихи. М., 1961, с. 72—75.
[36] См.: *Боричевский Е. И.* Мир искусства в образах поэзии. Архитектура, скульптура, живопись, танец, музыка. М., 1922.

важные философско-эстетические вопросы: общественного назначения искусства, пагубности отрыва художника от родины и народа, ущербности не связанных с жизнью индивидуалистических исканий, и т. д.

При изучении влияний искусств на литературу надо иметь в виду, что оно будет часто примыкать к сравнительному литературоведению, ибо образы живописи, графики и скульптуры в какой-то мере могут выступать в роли посредников между литературами. Поясним свою мысль. М. Конопницкая написала большое стихотворение «Ян Гус» с подзаголовком «Перед картиной Брожика» (имеется в виду картина чешского художника «Ян Гус перед Констанцким собором»). В стихотворении мало говорится о самой картине. Поэтесса стремится представить себе состояние стоящего перед всемогущим собором одинокого, физически слабого, но сильного духом человека, верящего в свою правоту. Он думает о родине, его мысли как бы уносятся в будущее, он видит Табор, слышит шум битвы у Белой Горы. Он верит, что чешский народ еще поднимется, восстанет. Далее в стихотворении словно бы перекинут мостик к настоящему:

Сегодня Торквемада стал фигурой восковою,
За грош его увидеть можно в балагане.
Костров уж больше нет, земля пуста...
Давно наскучен Рим соборов манной.
Не бойтесь, люди милые, не бойтесь! [37]

Но это скорее горькая ирония, ибо рядом с этими строками звучит призыв, чтобы в «мертвом полотне» был услышан «крик мысли», чтобы оно вызвало «призрак пылающего костра», который все еще горит во имя правды. Как видим, Конопницкая использовала не столько сюжет картины Брожика, сколько исторические и литературные материалы, которые были претворены в ней языком живописи. Им в первую очередь дала свое оригинальное словесное раскрытие и философское истолкование польская поэтесса.

Нельзя не учитывать и еще одного обстоятельства при анализе влияния на литературу изобразительных искусств. Они, по верному суждению Н. А. Дмитриевой, «способны, наподобие словесных искусств, размышлять над действительностью». В этом отношении раскрытие воздействия живописи, графики, а также скульптуры на поэзию или прозу — и проще и сложнее: проще потому, что более наглядно, очевидно, а сложнее — из-за подобия свойств, особенно в тех случаях, когда аналогичные размышления о действительности можно встретить и в искусстве и в литературе какого-то периода, откуда их мог воспринять писатель.

---

[37] Цит. по: Květy, 1898, s. 54.

По-своему, но необычайно интенсивно влияет на литературу музыка. В отличие от науки и изобразительных искусств музыка менее рациональна, она не может быть прямо и однозначно переведена ни на один язык. В то же время она может действовать на чувства и сознание представителя любого народа, и в этом смысле всегда интернациональна и общечеловечна. Особенность каждого музыкального произведения составляет то, что конкретное содержание, вложенное в него композитором, далеко не всегда соответствует тому смыслу, который откроется в нем слушателю. Конечно, в большинстве случаев мы осознаем, какая это мелодия — веселая или грустная, медленная или быстрая. Но ведь даже понимая, что мелодия веселая, слушатель остается в неведении о тех непосредственных мыслях, которые владели композитором при ее создании. Степень субъективности восприятия музыки неизмеримо больше, чем всякого словесного произведения. Еще одна специфическая черта музыки — преобладание в ней эмоционального начала, ее первоочередная обращенность к чувствам.

При всей невыразимости музыки словами (ими скорее передаются чувства, вызываемые ею, и субъективное истолкование), она тысячами нитей связана с литературой, особенно поэзией, прежде всего лирической. Именно в ней мы встречаемся с бесчисленным множеством стихотворений, озаглавленных: Песня, Романс, Элегия, Ноктюрн, Мелодия, Гимн, Реквием, а также Аппассионата, Мотив, Прелюдия, Анданте, Марш, Баркарола, Аккорд и т. д. Не случайно и то, что у многих поэтов встречаются целые циклы, навеянные музыкой, например, «Цыганские мелодии» и «Цимбалы и скрипки» у Гейдука, «Симфония», «Музыка в душе», «На семи струнах», «Фанфары и каденции» у Врхлицкого, «На свирели» у Конопницкой, «Арфы и скрипки» у Блока, «Элегии» у Ивашкевича. Красноречивым показателем активного обращения поэзии к музыке являются и такие произведения, как «Арфа» Лермонтова, «Флейта» и «Деревенский скрипач» Кондратовича, «Флейтист» Тувима, «Баллада о польке» Неруды, «Шванда Волынщик» Чеха, «Плач скрипки» и «Старая виола» Совы, «Свирель запела на мосту» и «Голоса скрипок» Блока, и др. Контакты поэзии с музыкой весьма многолики и обширны. В результате соприкосновения с музыкой поэзия, сохраняя свои литературные качества, как бы обогащается частью ее свойств. Почти в каждом из названных стихотворений прямое объективное словесное содержание дополнилось характерной для музыки многозначностью, ассоциативностью. Многие стихотворения, кроме того, сближаются с музыкой по ритмико-мелодической структуре, характеру передачи определенных настроений.

Близость и связь между поэзией и музыкой объясняет не только уходящее в глубину веков их генетическое родство, но и то, что художественное познание действительности посредством

искусства слова во многом, хотя и по-своему, выполняет ту же задачу, которую по своему осуществляет музыка. Говоря о них, Б. Г. Реизов замечает: «Взаимосвязи этих искусств настолько разнообразны, что зарегистрировать их и осмыслить в некоем единстве кажется почти невозможным. Влияние музыки на литературу и литературы на музыку может быть столь индивидуальным, неожиданным и неповторимым, что всякий раз оно требует особого к себе подхода, новых вспомогательных материалов и, следовательно, новых приемов исследования»[38]. Это верно. Вот лишь несколько случаев различных музыкальных влияний на поэзию: воспевание национальной музыки в патриотических целях (Кондратович, Чех), лирическое раскрытие вызываемых музыкой чувств (Сова, Блок), эмоционально-ритмические сближения с музыкой (Неруда), передача средствами поэзии определенных настроений и чувств, раскрываемых в таких музыкальных произведениях, как элегия, ноктюрн, реквием. Свои точки соприкосновения с музыкой у поэтических произведений (песня, романс), предназначенных для пения. Поскольку они предполагают обязательное или возможное объединение с музыкой, им обычно присуща напевность, мелодичность, простота, нередко они имеют рефрены.

Подобно образам живописи, музыкальные образы также могут порой выступить в роли литературного посредника. Так, в стихотворении чешского поэта Л. Стеглика «Над Волгой-рекой» воспоминанию о напеве «Дубинушки» сопутствует перекличка с отдельными строками стихотворения Некрасова «На Волге» и прямое упоминание о его изобразительной параллели — репинских «Бурлаках».

Интересно, как понимали связь поэзии и музыки сами поэты. В одной из строф «Евгения Онегина» Пушкин рассматривает поэзию как «союз волшебных звуков, чувств и дум». Как бы следуя ему, А. Фет позже писал: «Поэзия и музыка не только родственны, но и неотделимы... Нет музыкального настроения — нет и художественного произведения»[39]. На вопрос о том, как рождаются его стихи, Яворов ответил: «Прежде всего музыка стиха, потом слово, потом содержание...»[40]. Приведенные высказывания, во многом родственные между собою, указывают на то, что многие поэты осознают сопричастность музыки к самому процессу поэтического творчества.

По-своему используют идущие от музыки импульсы прозаики, например Тургенев, Толстой, Паустовский. В «Асе» Тургенева упоминания о далекой музыке выполняют роль художественных деталей, помогающих передать атмосферу летнего вечера над Рейном и настроение героя. Для раскрытия сво-

---

[38] Литература и музыка. Л., 1975, с. 3.
[39] Русские писатели о литературе, т. I. М., 1939, с. 440.
[40] Цит. по кн.: *Арнаутов М.* Психология литературного творчества. М., 1970, с. 450.

их взглядов на роль женщины в обществе и отрицания плотской любви использует музыку Л. Толстой в рассказе «Крейцерова соната». В рассказе «Музыка Верди» Паустовского музыка выступает как могучая сила, пробуждающая в людях лучшие чувства, делающая их добрыми и гуманными.

Немалое воздействие оказала музыка на творчество болгарских прозаиков. Как страшный контраст выступают в рассказе Вазова «Травиата» исполняемая в салоне гостиницы оперная ария и стоны избиваемого в тюрьме заключенного. В рассказах Елин Пелина «Косари», «Летний день» и других тема народной музыки помогает раскрытию духовного мира героев. Общность между литературным и музыкальным творчеством утверждал Й. Йовков, который свои рассказы из цикла «Старопланинские легенды» рассматривал «как иллюстрации к различным музыкальным пьесам»[41], а весь цикл — как сюиту. Показательны слова этого писателя: «Я не могу себе представить совершенного художественного произведения, которое не отозвалось бы в душе музыкой»[42].

Хорошо показана связь с музыкой творчества болгарских писателей — Г. Райчева и Г. Стоматова в специальной работе В. Д. Андреева[43]. Если Райчев привлекал музыкальные сюжеты для раскрытия волновавших его мыслей о гармонии между личным и общественным (повесть «Песнь леса»), то Стоматов — для показа того, как губят талант высокомерие, погоня за легким успехом (повесть «Палладини»).

Тесно соприкасаются с темой музыки также биографические повести, романы и беллетризованные исследования о музыкантах, такие как «Осуждение Паганини» А. К. Виноградова, «М. И. Глинка» и «Чайковский» Ал. Алтаева, «Шопен» Я. Ивашкевича и др. В итоге размышления о многообразных влияниях музыки на писателей надо сказать, что хотя их изучение и трудно, но возможно, о чем позволяет говорить книга «Литература и музыка» (1975).

Несколько слов об архитектуре. По характеру своего воздействия на человека она имеет много общего с музыкой. Воздействие архитектуры на литературу обычно затрагивает либо область чувств (Введение к «Медному всаднику» Пушкина), либо архитектонику поэтических произведений, что подтверждает, например, творчество Андрея Вознесенского, по убеждению которого «искусство творческого оформления пространства» имеет общее с созданием стихов[44].

Мы касались искусств, которые не являются синтетичными. Кроме них на литературу воздействуют и театр, и кино, и теле-

---

[41] *Казанджиев С.* Срещи и разговори с Йордан Йовков. София, 1960, с. 90.
[42] Там же, с. 90.
[43] Музыкальные сюжеты в болгарской прозе XX в.— В кн.: Литература и музыка, с. 158—175.
[44] См.: *Вознесенский А.* Творчество — движение...— Неделя, 1977, № 4, с. 6.

видение, и радио. Особенно это относится к древнейшему из них — театру. Оставляя в стороне драматургию как форму литературного творчества, заметим, что ею влияние на литературу не исчерпывается. Некрасов не преувеличивал, когда в стихотворении «Прекрасная партия» писал:

О сцена, сцена! — Не поэт,
Кто не был театралом...

Наглядными примерами влияния театра на русскую литературу могут быть многочисленные случаи обращения к теме театральной жизни в поэзии (Державин, Пушкин, Грибоедов, Некрасов, Апухтин, Блок, Багрицкий и др.), прозе (Лесков, Достоевский, Чехов, Горький, Гиляровский, Леонов, Федин и др.) и драме (Крылов, Островский, Каверин, Ромашов и др.). Много фактических сведений о литературе и театре содержит книга С. С. Данилова «Русский театр в художественной литературе» (1939), автор которой подошел к теме как историк театра. Что же касается влияния театра на литературные образы как таковые, то они изучены мало. Поэтому и не утратили своего значения слова Г. А. Гуковского из предисловия к книге Данилова: «Можно с уверенностью сказать, что мы не поймем отдельных явлений русской литературы, если не будем помнить о ее глубокой связи с театром» [45]. Думается, это высказывание может быть отнесено к любой из славянских литератур.

Художественная кинематография и телевидение сравнительно молодые виды синтетических искусств, но и они, особенно кино, уже воздействуют на литературу. С кино связано появление таких жанров, как киносценарий, киноновелла, киноповесть и кинороман. Будучи одной из основ кино, литература по мере его развития сама начала испытывать влияние художественной кинематографии даже и в произведениях, не относящихся к ней. «Когда я сочинял свою книгу «Сорок четвертый»,— замечает З. Залуский,— перед глазами у меня стоял некий обобщенный образ современного панно, единство которого создается сочетанием отдельных кусочков творческого материала. Но, конечно, более всего очевидны в повести приметы языка кино — параллельного монтажа маленьких сцен» [46]. Помимо приемов монтажа, влияние кино на прозу и поэзию проявляется и в кинематографическом видении действительности, в быстрой смене изображений, в лаконизме их языка, в использовании техники коллажа, «киноглаза» (термин Дзиги Вертова) и т. д.

Телевидение значительно моложе кинематографии. Но его художественный опыт уже начал влиять на литературу. Однако

---

[45] Цит. по кн.: *Данилов С. С.* Русский театр в художественной литературе. Л.— М., 1939, с. 4.
[46] Вопросы литературы, 1975, № 12, с. 162.

делать какие-либо обобщения о влиянии телевидения на литературу еще рано.

Мы затронули лишь отдельные вопросы, связанные с постановкой проблемы изучения литературы как части культуры, но и это позволяет сделать некоторые выводы. Рассмотрение связей славянских литератур с культурой обогатит науку новыми данными, которые позволят более широко и правильно взглянуть на ряд литературных явлений, сделает представления о них более точными и полными. Факты убеждают в сопричастности воздействия наук и искусств на литературу с влияниями собственно литературными, а это приводит к мысли о целесообразности комплексного изучения всех видов контактов литературы со смежными областями культуры, о необходимости расширения тематического диапазона литературоведческих сравнительно-исторических исследований.

Такого рода исследования дадут возможность четче представить себе объективную картину исторического процесса развития литератур в их отношении не только к жизненной действительности и литературному опыту, но и к богатствам всей духовной культуры. Они помогут раскрыть и увидеть самые разные связи литератур с отдельными сферами художественного и научного творчества (на уровне отдельного произведения, наследия писателя, литературных групп, национальной литературы, литературных регионов). И все это в совокупности несомненно станет существенным вкладом в современное литературоведение, явится новым словом как о природе многих литературных явлений, так, думается, и о жизни целых литератур, неотделимых от истории национальных культур и мировой культуры.

Работа в новом направлении потребует особых методических приемов изучения. В целом методика аналитического рассмотрения влияния науки и искусств на литературное творчество, как и всякая методика, будет вырабатываться в процессе накопления практического опыта в освоении и осмыслении нового материала. Тем не менее и теперь все же можно высказать некоторые соображения.

В ходе изучения литературных связей выработалась классификация их основных форм (заимствование, подражание, адаптация и т. д.). Не считая возможной и необходимой исчерпывающую классификацию литературных связей, следует, однако, признать, что она как-то помогает ориентироваться в безбрежном море фактов. Нужна ли какая-то систематизация связей литературы с наукой и искусствами? Думается, нужна, особенно для влияний, наблюдаемых часто. Даже из приведенных отдельных примеров видно, что научный материал может использоваться писателем при создании художественных деталей произведения как его главная тема, как основание для философских раздумий, как источник для верного художественно-

го освещения истории научных исканий или же жизни и деятельности ученых, как исходные данные для научно-художественных и научно-фантастических сочинений.

Связи литературы с изобразительным искусством и музыкой внешне имеют немало общего. Так же как и к науке, поэты и писатели нередко обращаются к ним для решения частных художественных задач, нередко темы искусства и музыки занимают центральное место в их произведениях. Однако по существу влияния наук и искусств на литературу во многом неодинаковы, поскольку с учеными писателей связывает прежде всего стремление к рациональному логическому познанию действительности, а с художниками и музыкантами — выражение эстетического отношения к ней, осмысление и раскрытие явлений действительности посредством конкретно-чувственных образов. Есть различия и в характере связей литературы с изобразительным искусством, с одной стороны, и музыкой — с другой. Влияние изобразительных искусств может проявляться в виде транспозиции визуальных образов, в их своеобразном «переводе» с языка живописи, графики или скульптуры на язык художественного слова. Такой «перевод» в принципе, с учетом специфики эмоционально-выразительных средств, возможен, так как литература, подобно названным искусствам, изображает явления жизни непосредственно, прямо, чего нельзя сказать о музыке, передающей главным образом порождаемое этими явлениями эмоциональное состояние. Поэтому для связи литературы с музыкой характерна ассоциативность, возникновение литературных представлений на основе музыкальных, которые сколь-нибудь точно словами переданы быть не могут. Влияние музыки на словесное произведение более скрыто от исследователей, оно может сказываться на психологической характеристике героев, на воспроизведении впечатлений от картин природы, на эмоциональной атмосфере романа, повести или поэмы. Одной из форм соприкосновения музыки с литературой является ритмико-мелодическое построение поэтических произведений. Известно, например, что Глинка познакомил Пушкина с грузинской народной мелодией, после чего возникло стихотворение «Не пой красавица при мне...» Таковы отдельные мысли о классификации.

К методическим вопросам, связанным с изучением воздействия наук и искусств, относится выбор объектов исследования, сферы приложения сил. Думается, что, помимо выявления всех видов таких воздействий в ходе любой литературоведческой работы, в первую очередь подлежат изучению те писатели, чье творчество нельзя правильно понять в отрыве от наук и искусств. Таковы, например, Пушкин, Апухтин, Блок, Брюсов, Паустовский, Пришвин, Коллар, Неруда, Врхлицкий, Стафф, Ивашкевич, Крлежа и др. О связях каждого из них с наукой и искусством может быть написана интереснейшая монография. Перво-

очередными объектами изучения могут быть и отдельные произведения, пронизанные влияниями наук и искусств, такие как «Арап Петра Великого» Пушкина, «Портрет» Гоголя или «Слепой музыкант» Короленко. Специального исследования заслуживает воздействие на литературу творчества великих музыкантов и художников, например Шопена (о нем писал Норвид, Конопницкая, Стафф, Ивашкевич, Еже Брошкевич, а также — Фет, Махар, Пастернак) или Алеша (о нем писали Врхлицкий, Сладек, Гельнер, Безруч, Грубин, Незвал, Л. Стеглик и др.). Стоит попытаться ответить и на такие вопросы: почему в польской поэзии столь популярен скульптурный образ Нике (Стафф, Слонимский, М. Павликовская-Ясножевская, Броневский), а в русской — образы Венеры (Пушкин, Фет, Маяковский) и рафаэлевской мадонны (Жуковский, Пушкин, Лермонтов, А. К. Толстой). По мере изучения этих и других вопросов постепенно появятся предпосылки для обобщающих трудов о влиянии наук и искусств на развитие отдельных национальных литератур, формирование в них художественных направлений (романтизма, реализма). Они позволят внести коррективы в освещение истории литератур, их внутренних и внешних связей с культурой. Очень важно при изучении таких связей исходить из особенностей литературы, не допускать наделения ее не свойственными ей качествами, присущими естественным наукам, изобразительным искусствам или музыке.

В процессе изучения связей литературы с другими областями культуры литературоведами нужна четкая специализация работ. Конечно, могут изучаться не только влияния на литературу, но и ее воздействия на искусство и науки. Однако это уже скорее дело искусствоведов, историков культуры и науки, философов. Об этом невольно думаешь, знакомясь с двумя книгами, подготовленными в Одесском университете[47]. Их авторы — литературоведы, а направленность не вполне литературоведческая. Так, например, статья «А. Ирасек и А. Кашпар» не расширяет знаний о классике чешской литературы, хотя и знакомит с деятельностью его иллюстратора. Не всегда проводится в названных сборниках разграничение между типологическими соответствиями литературы и искусства, с одной стороны, и общностями, возникшими в результате контактов,— с другой. Об этом общепринятом методическом подходе к рассмотрению близких и родственных явлений в художественной литературе тоже не следует забывать. Заметим еще, что сама по себе общая констатация типологических соответствий в литературе и искусстве, если она не проясняет представления о каких-то литературных явлениях, мало оправдана с точки зрения литературоведения.

---

[47] Література і образотворче мистецтво. Київ, 1971; Типологические соответствия литературы и изобразительного искусства. Киев — Одесса, 1975.

Касаясь влияния на литературу других искусств, Б. Г. Реизов пишет: «Это сотрудничество, в самых различных формах существовавшее от начала времен, заставляет признать, что для более полного постижения любого искусства надо расширить сферу наблюдений и выходить далеко за пределы одной специальности (важно только, чтобы при этом не исчезла методологическая, дифференцирующая и обобщающая мысль)» [48]. Такова еще одна общая методологическая посылка, которая может быть полезна при изучении литературы как части культуры. Да, чтобы обогатить свою науку и сделать новый шаг в ней, литературоведам надо смелее выходить за пределы своей специальности, однако литературоведение при этом должно оставаться литературоведением, исходящим из своих специфических задач и требований, своих качественных и количественных критериев. В этом видится главный залог успешного изучения взаимодействия литератур в сложной системе всей духовной культуры.

П. А. НИКОЛАЕВ

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТВОРЧЕСКИХ МЕТОДОВ В СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ НА РУБЕЖЕ XIX — XX ВВ.

(На материале русской и польской литератур)

Вопрос о соотношении творческих методов и — шире — художественных систем может плодотворно решаться на основе развития определенных методологических и теоретических принципов. В настоящее время мы можем констатировать существование подобных научных условий.

В последние годы в литературоведении получил большое распространение и приобрел особую значимость историко-типологический принцип исследования. Оказалось возможным его применение и при рассмотрении общих процессов, происходивших в том или ином художественном направлении, и при анализе содержательной или формальной структуры конкретного произведения. Стали привычными работы по типологии жанров, стилей, сюжетов, художественных характеров и т. д.

Следует заметить, что историко-типологический принцип, при всей теоретической неразработанности этого понятия, уже на нынешнем уровне его применения способствовал выявлению

[48] Литература и музыка, с. 6.

многих особенностей историко-литературного развития в тех или иных национальных условиях.

Если же иметь в виду исторический период, указанный в названии настоящего доклада, то необходимо признать, что этот принцип помог еще глубже понять сходства и различия внутри реализма, в методе которого на рубеже XIX—XX вв. происходила качественная трансформация. Более того, вполне соответствуя конкретно-исторической методологии, типологический принцип еще больше прояснил взаимодействие как между основными чертами реализма с признаками других творческих методов, так и между разными искусствами, что в целом содействовало комплексному изучению художественной культуры,

Принцип этот не нов, и возник он не в XX столетии. Но интересно отметить, что увлечение им всегда в той или иной мере оказывалось своеобразной реакцией на различные варианты эмпирического литературоведения, особенно те, в основе которых лежала позитивистская методология; типологический же принцип опирался на историко-генетические методы.

Сейчас уже можно говорить о реакции на структуралистские методы, которые, конечно, напрасно считаются новыми. Историками эстетической и литературной мысли давно отмечено, что еще Пифагор, а затем Августин и Декарт пытались найти критерий прекрасного, расчленяя природу красоты на самостоятельные, независимые друг от друга компоненты. Определение качественного своеобразия на основе количественных показателей было известно еще до Гердера. Но подобная постановка вопроса, характерная для «точных» наук, не удовлетворяла литературно-эстетическую мысль, озабоченную таким исследованием художественного творчества, когда выявляются даже не сами элементы художественного творчества, а взаимодействие между ними. Собственно говоря, для этого и возникли типологические принципы изучения литературы.

В отличие от структуралистского метода историко-типологический не «атомизирует» отдельные элементы произведения, не игнорирует системности в их содержании и поэтому не пренебрегает спецификой художественного творчества как разновидности познания.

Типология есть учение о главных признаках явлений. В литературоведческой типологии реализма устанавливаются основные слагаемые общего понятия этого художественного явления, включающего такие его стороны, как, например, метод или стиль. Причем они рассматриваются в связи с содержанием произведения, со всей системой взглядов писателя. И только тогда возникает научно-содержательное определение творческих методов в их общих или частных типологических разновидностях. Но, разумеется, это происходит в том случае, когда аналогии между познавательными формами не столь прямолинейны, как в «социально-генетическом» литературоведении 20—

30-х годов, отождествлявшем реализм в искусстве с позитивизмом в философии.

Научная типология исходит из признания относительно самостоятельных внутренних законов литературы. Эти же законы таковы, что они предполагают возможность взаимодействия между творческими методами. Последствия подобного взаимодействия закономерно обусловлены познавательно-эстетическими свойствами, конкретной исторической ролью метода в тот или иной период. И в этом смысле само взаимодействие может быть предметом типологического анализа.

Таковы основные теоретические соображения, без которых, мне кажется, трудно рассмотреть процессы в реализме начала XX в. как в плане соотношения этого художественного направления с другими, так и с точки зрения его внутренних законов. Игнорирование же последнего может породить крупные историко-литературные ошибки, подобные той, когда констатируется так называемый кризис классического реализма в начале XX в.

Проблема эта сложная, и хотя многие историки литературы (в том числе и автор данных строк) высказались весьма определенно относительно ее возможного решения, я хотел бы еще раз повторить наиболее обоснованные аргументы.

Сторонники идеи кризиса правы, когда имеют в виду историческое мышление писателей. Потребность в смене системы воззрений диктовалась новой общественной ситуацией на рубеже веков, требовавшей для своего осмысления подлинно научной концепции. Но они не правы, пытаясь обнаружить разложение классического художественного метода. Абстрактно трактуя метод, не осознавая всю специфичность данной категории, относя ее в одинаковой степени то к форме (приемы), то к содержанию (пафос), такие исследователи склонны видеть «духовную драму» классического реализма уже в одном только «уныло-сереньком тоне» (слова С. М. Петрова о Чехове) повествования.

Подобные определения, однако, не характеризуют метод, который в силу своей художественной универсальности может быть в равной эстетической мере применим при самых различных эмоциональных стихиях в системе произведения. Не будучи ни стилевым, ни сюжетно-композиционным приемом, ни даже способом характерологии в эпических структурах, творческий реалистический метод заключает в себе такие свойства литературы, когда она обнаруживает собственные познавательные возможности, когда в художественных характерах в конечном счете можно обнаружить внутреннюю логику, иногда не подчиняющуюся субъективным сторонам авторского замысла. Реализм представляется неким максимальным приближением образного сознания к закономерности жизни в ее социально-психологических подробностях.

И если иметь в виду русский национальный опыт, то необходимо признать, что пример Чехова и Толстого неопровержимо свидетельствует о колоссальных возможностях «старого» метода и в XX в. И то, что эти титаны художественной мысли открыли доселе неизвестные стороны человеческой психологии, осуществлено было именно благодаря великому методу искусства XIX столетия.

Многие слабости теоретического мышления приводили выдающихся русских реалистов к «духовной драме», но реалистический метод, связанный с глубочайшим непосредственным осознанием художниками объективных явлений, порождал произведения, позволившие Ленину в начале XX в. сказать о «всемирном значении, которое приобретает теперь русская литература»[1].

Именно потому, что русский реализм имел столь огромные художественные достижения, он мог, обретая новое, принципиально новое качество, выразиться сразу же в эстетически полнокровных явлениях — таких как роман «Мать» и драма «Враги» Горького. Чтобы прийти к своему высшему — социалистическому — типу, классический реализм должен был обогатиться научной системой взглядов, иначе он не мог бы решить огромные познавательные задачи, поставленные перед ним эпохой. Но и социалистическая идеология нуждалась в художественном опыте прошлого, в художественном самосознании — на том высоком эстетическом и психологическом уровне, который был достигнут «старым» реализмом.

В свете современных историко-типологических исследований и рекомендаций ясно, что социалистический реализм не «отменил» основные особенности критического реализма. Напротив, он сохранил и развил их. Различия в двух художественных системах сказались главным образом в том, что идеалы художников, ставшие конкретно-историческими, получили наконец-то возможность не «нормативного», а истинно художественного реалистического воплощения. В новом типе реализма стали исчезать многие противоречия художественного мышления писателей, и утверждение идеалов и характеров стало осуществляться по законам их «саморазвития». Структура же реалистического изображения существенно не изменилась.

В этом проявилась закономерность, характерная для взаимодействия между творческими методами и в прежние периоды литературного развития. Например, художественное единство, отмеченное Чернышевским в творчестве Л. Толстого, сложилось в основных чертах в эпоху классицизма. Диалектика души, которая была определена Чернышевским как специфический предмет и свойство творчества Толстого, рождена была романтическим типом мышления и творчества. Эти структурные

---

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 6, с. 25.

качества произведений разных методов и систем, разумеется, иногда трансформировались каждым художником применительно к его индивидуальным задачам, но вместе с тем выступали всегда объединяющими началами любого истинного художественного процесса познания, в том числе и в литературе XX в.

Это проясняет отношение, скажем, новаторского опыта Горького к структурным традициям «старого» реализма. «Мать» и «Враги» Горького считаются классическими произведениями нового типа реализма в значительной степени потому, что в них со всей отчетливостью, во многих подробностях проявились закономерности «старого» реалистического метода. В характерах пролетарских революционеров, изображенных Горьким, нет внутренней непоследовательности, а в сюжетах, раскрывающих эти характеры, художественно целесообразны каждый эпизод, каждая деталь действия. Воплощая в драме «Враги» идею исторического торжества рабочего класса, Горький верно воспроизвел социальные отношения между антагонистическими сословиями, показал нравственные последствия, с одной стороны, союза буржуазии с монархическими силами, а с другой — объединения внутри пролетариата. Та моральная несостоятельность, которая характерна для Скроботовых и Бардиных, вытекает, в соответствии с исторической, а в драме с художественной логикой, из слабости, несостоятельности их политических и идейных принципов.

Напротив, нравственное превосходство положительных персонажей — Синцова, Грекова, Левшина — мотивируется их твердой верой, также исторически мотивированной, в торжество того дела, которому они отдают свою жизнь. И отрицание старых сил, и утверждение новых в пьесе Горького осуществлено в полном соответствии с известным тезисом Энгельса о реализме, не вследствие просто «диктата» собственно теоретической мысли писателя, а в результате понимания и непосредственного осознания исторических и психологических процессов, происходивших в России в начале XX в., в частности, понимания социальной психологии рабочих — герои драмы сами осознают, чувствуют историческую перспективность и целесообразность своей борьбы со Скроботовыми и Бардиными.

Такая концепция объективного развития истории и личности в дальнейшем была основой лучших произведений социалистического реализма.

Но такое рассмотрение связей между двумя типами реализма, опирающееся на интегральную концепцию творческого метода, проясняет и вопрос о сопоставительном анализе произведений разных художественных систем в плане изобразительных принципов. Совершенно очевидно, что условность формы, ее, скажем, гротескно-фантастические элементы сами по себе никак не могут свидетельствовать об отходе от реалистического метода.

Уже тогда марксистская теория искусства признавала и за новым реализмом «право» допускать большие отступления от внешнего правдоподобия, увлечение которым может перевести художника в иную литературную систему — натуралистическую. Ленин соглашался с мыслью Фейербаха: «Искусство не требует признания его произведений за *действительность*» [2].

Такая точка зрения могла соответственно влиять на сравнительный анализ реализма с иными художественными направлениями. Для Плеханова, например, возможность найти точки соприкосновения между реализмом и символизмом вытекала из осознания, что художник может выйти «за пределы действительности» [3]. Но при этом необходима была дифференциация символа реалистического и нереалистического. Выйти за пределы данной действительности и произнести «волшебные слова, вызывающие образ будущего» (Гегель), можно лишь тогда, говорит Плеханов, когда понят «смысл данной действительности» и определено «направление ее развития» [4].

Несомненно, что поэтика реализма той поры складывалась не в какой-то сектантской эстетической изолированности от опыта иных поэтик, в том числе символистской. Но бесспорно также, что аллегорическая и символическая метафоризация образной речи, например, Горького — автора «Песни о Соколе» и «Песни о Буревестнике» — не препятствовала, а, наоборот, способствовала осуществлению в этих произведениях художественно-познавательных задач.

То же самое можно сказать о некоторых элементах иносказательной речи в произведениях Бунина, особенно стихотворных.

В свою очередь в поэтической практике символистов, если они пытались вырваться из-под власти абстрактных мифотворческих доктрин и осознать действительность не в мистифицированном виде, а в ее объективных свойствах, иносказательные формы были ориентированы на богатую художественную содержательность. Так, Блок, чье творчество, по словам Брюсова, проходило путь «от попыток силой мечты проникнуть в тайну мира к спокойному и трезвому наблюдению действительности, от мистики к реализму» [5], активно выступал против той гипертрофии формы, которая порождает художественную неправдивость. Не случайно он высоко оценивал опыт Горького. И хотя Блок не связывал свою эволюцию с данным опытом, объективно его произведения отражали достижения реалистической поэтики. Усложненная метонимичность и метафоричность его поэтической речи в лучших художественных образцах, начиная с

---

[2] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 29, с. 53.
[3] *Плеханов Г. В.* Соч., т. 14. М., Госиздат, с. 197.
[4] Там же, с. 198.
[5] *Брюсов В.* Собр. соч., т. 6. М., 1975, с. 431.

«Незнакомки» и «Балаганчика», все полнее и глубже выражала реальную сложность объективного мира и духовное состояние поэта.

То же самое можно сказать и о Брюсове, утверждавшем, что «художник не может сделать большего, как верно воспроизвести действительность, хотя бы и в новых, фантастических сочетаниях ее элементов»[6]. Определяя символизм как самостоятельный метод искусства и специфическое художественное направление, возникшее в конце XIX в., Брюсов одновременно допускал возможность истолкования этого понятия в широком смысле — как определение естественного языка поэзии вообще, когда Эсхил и Гёте могут быть названы символистами. А поскольку многовековой опыт поэзии служил для Брюсова подтверждением плодотворности лишь той условности, которая отвечала целям художественного познания, постольку он отвергал «иератическую речь» Вяч. Иванова, последовательного сторонника религиозно-мистической символики. В собственной поэтической практике Брюсов стремился придать символам такое широкое художественное обобщение, которое заключало в себе характеристику или целой эпохи, или системы социальных связей между людьми, или, по крайней мере, существенные черты современного города. Хотя в творчестве Брюсова абстрактно-гротескный «Конь Блед» не является совершенно случайным — для художника, который был одним из лидеров символизма, могли быть неудивительны и более глубокие эстетические просчеты,— тут важна главная творческая тенденция.

А она состояла в том, что реалистический метод, какие бы конкретные изобразительные формы он ни приобретал в творчестве различных писателей, вследствие своей художественной универсальности, благодаря своей способности выразить с наибольшей полнотой и силой законы искусства вообще (что осознавали великие реалисты еще в середине XIX в.), оказывал воздействие на многие художественные системы даже и в том случае, когда представители последних теоретически «сопротивлялись» такому воздействию.

Так, в интуитивистских течениях теоретико-эстетической мысли той поры, как правило, не разделялась замечательная мысль Потебни о реально-познавательной функции художественного иносказания. Признание А. Белым некоей «теургической» действительности (разумеется, для него более важной, чем реальная) было связано с трактовкой мифотворческой способности слова как главной реальности. Онтология и гносеология слова таковы, что оно способно, с точки зрения А. Белого и тем более Вяч. Иванова, полностью трансформировать действительность и с помощью подобной религиозной «эзотерии» открыть «таинства» иной, «пророческой», сокровенной жизни.

---

[6] *Брюсов В.* Собр. соч., т. 6, с. 127.

Хорошо известны творческие последствия таких теоретических деклараций.

Но отличалась ли художественная деятельность символистов эстетической бескомпромиссностью на основе данной теории? Утвердительного ответа на этот вопрос, к счастью, дать нельзя. Художественная культура на рубеже двух веков выиграла оттого, что в произведениях наиболее талантливых символистов отразилось влияние реалистических принципов отражения и соответствующей реалистической поэтики.

В этом отношении очень показательна творческая деятельность Ф. Сологуба и А. Белого, двух весьма заметных фигур в русской художественной жизни рассматриваемого периода. Известно, что они достаточно выразительно представляли нереалистические течения той поры, подчас в эклектическом соединении внешне антагонистических, а по существу родственных методов и поэтик.

Так, роман Сологуба «Тяжелые сны» вследствие чрезвычайной обедненности и приземленности авторского нравственного рецепта спасения, предлагаемого духовно одичавшему герою, демонстрировал пропасть, которая разделяла реалистическую традицию и активный натурализм, несмотря на внешнюю сюжетную перекличку с классическими романными образцами. Однако эстетическая неразборчивость писателя, не понявшего сущности реалистического метода и психологизма, позволила свободно войти в роман декадентской тенденции с ее идеей гибельной безысходности. Тут нет ничего парадоксального: натурализм и декаданс обнаруживали одинаковое пренебрежение к социальной детерминации и склонность к психофизиологической трактовке личности, порождавшей в лучшем случае иллюзию конкретности. Оба эти метода и направления, «освободив» человеческое поведение от социальных мотивов, обращались к «прирожденным» свойствам натуры человека, которые, как правило, поддавались чисто внешней описательной констатации, а не анализу — именно в силу своей неопределенности.

Реализм активно противостоял подобным принципам, и его слишком очевидный, наглядный, художественно-познавательный «урок» не был обойден Сологубом. Его известный роман «Мелкий бес», разумеется, не свидетельствовал о полном отказе писателя от пристрастий к эстетике натурализма. Трудно представить также, чтобы будущий самодовлеющий декаданс автора «Творимой легенды» не имел никакой опоры в методе и поэтике «Мелкого беса» с его культом абстрактного «спасительного» эстетизма. Но все более внимательное отношение к реалистическому опыту классиков, распространившееся в начале века почти во всех художественных течениях, помогло Сологубу в «Мелком бесе» во многом преодолеть ограниченность поверхностного правдоподобия и создать реалистический символ «передоновщины», который в высшей степени своеоб-

разно концентрировал соответствующие художественные искания Гоголя, Достоевского и Чехова. Эту связь Сологуба с великими предшественниками заметили уже современники, а в литературоведении последних лет ее убедительно обосновали[7].

Это был как раз тот случай, когда именно благодаря влиянию реалистического метода подтверждалась возможность создания художественного символа, не отвечающего законам символистской эстетики и поэтики. И как ни пытались тогда некоторые апологеты символистских абстракций интерпретировать образ Передонова вне его обобщающе-социальной функции, он в большинстве случаев воспринимался воплощением страшных сил косного провинциального быта России той поры, пугающих своими разрушительными способностями в отношении человеческой натуры. Таким он и остался навсегда в читательском восприятии.

Можно, впрочем, не особенно удивляться таким результатам художественных поисков Сологуба, в стиле произведений которого до тех пор было немного элементов, нарушающих внешнее правдоподобие, и, стало быть, сама поэтика здесь могла способствовать реальному обобщению.

Пример А. Белого поразительнее. Создатель «Симфоний» с их активной тенденцией к деформированию традиционных стилей прозы, Белый, однако, даже в этих экспериментальных творениях не вышел полностью из-под власти художественной правды. Импрессионистические полунамеки на существование иных миров, освобожденных от суеты повседневного бытия, получают в композиции одной из «Симфоний» своеобразную сюжетную «проверку», и вдруг возникает вполне реальный символ (воплощенный в персонаже) драматической противоречивости идеальной мечты и житейского безобразия.

Но из всех прозаических жанров А. Белого (и, возможно, всего символизма) обнаруживает сложнейшую связь в содержании и поэтике с реализмом роман «Петербург». Это уникальное лиро-эпическое повествование, не зачеркивающее субъективную патетику «Симфоний», но куда более смело экспериментирующее в сфере изображения повседневности — причем в ее почти глобальных социальных очертаниях.

А. Белый, когда-то иронически оценивавший психологизм Достоевского, в «Петербурге» без всякого страха быть упрекаемым в копировании художественных типов и сюжетов Достоевского повторяет и «карамазовскую» тему отцеубийства и многие урбанистические мотивы «Преступления и наказания». Конечно, то, что часто становилось у Достоевского (и тем более у реалистов начала XX в.) основным источником художественного обобщения — реальные, особенно исторические события,—

---

[7] См., например: *Старикова Е.* Реализм и символизм.— В кн.: Развитие реализма в русской литературе, т. 3. М., «Наука», 1974.

в «Петербурге» чаще всего оказывалось некиим внешним поводом для символизации трагических идей, но само присутствие в романе многих конкретных подробностей революции 1905 года красноречиво говорило о невозможности для А. Белого-художника игнорировать структуру реалистического повествования, если оно обращено к социально значимым фактам.

С еще большей силой это подтверждается страницами романа, в которых видно внимательное усвоение Белым опыта Гоголя, прежде всего как автора «Петербургских повестей». И само художественно полнокровное воплощение идеи механистичности человеческих функций, регламентированных чиновничьей иерархией, и связанная с этой идеей гротескность стиля вполне укладываются в «Петербурге» в тот тип реализма, который с определенной долей терминологической условности можно отнести к экспрессивному.

Несомненные типологические связи в художественной практике Сологуба и Белого с реалистическими традициями, бесспорно, не являются исключением для символистского направления, как и для других нереалистических течений начала XX в. И материалистическая теория искусства «подсказывает» в данном случае единственно верный ответ на вопрос о первооснове подобных связей: существенные обстоятельства времени, иногда непосредственно, иногда опосредованно, через «промежуточные инстанции» — реалистический творческий метод и родственную ему художественную структуру — плодотворно влияющие на эти течения. «Отталкиваясь от жизни,— пишет академик М. Б. Храпченко,— стремясь уйти в «творимую легенду», талантливые художники, разделявшие принципы символизма, кубизма, сюрреализма и иных течений художественного авангарда, тем не менее испытывали и испытывают значительное воздействие социальной жизни. И это находило свое — нередко очень яркое — выражение в объективно значимых результатах их творчества. Эти объективно значимые результаты предстают не только в обращении к социальным темам, но и в раскрытии внутреннего мира человека. В сочетании и столкновении с туманными и иррациональными символами выступает глубокое воплощение реальных человеческих чувств... Представления о нереалистических течениях вообще, в том числе и о нереалистических течениях XX века, как о чем-то совершенно однородном и в то же время свободном от сильного воздействия жизни, противоречат истине» [8].

Если же при этом иметь в виду пример Блока и ему подобные, т. е. возможность отхода от символизма к реализму, то тем значительнее выступает «диктат» действительности по отношению к самым различным художественным методам. Та-

---

[8] *Храпченко М. Б.* Художественное творчество, действительность, человек. М., «Советский писатель», 1976, с. 238—239.

кое решающее обстоятельство и определяет в конечном итоге своеобразие взаимодействия между методами. Опыт других национальных художественных культур подтверждает это.

Польская литература в рассматриваемый период, помимо общеславянского родства, сходна была с русской исключительной пестротой идейно-эмоционального содержания, методов, стилистико-композиционных структур. В этом заключалось, так сказать, своеобразное типологическое единство двух литератур, но, понятно, творческие источники и мотивы, приводившие некоторых представителей польского авангарда к реалистической типизации, не были сходны, скажем, с сологубовскими, с его стремлением, особенно на первой стадии творчества писателя, к внешнему правдоподобию предметной изобразительности (что, конечно, не было обязательным и для русских писателей, близких поэтике Сологуба)[9].

Был и противоположный процесс: правдоподобие многим казалось формой натуралистического изображения, а натурализм в целом как особое художественное явление не принимался.

Конечно, здесь были подчас издержки упрощенчества, поскольку некоторые разновидности натурализма, не опирающиеся исключительно на биологическую трактовку личности, да еще в низменных ее свойствах, в своей поэтике соприкасались с реализмом. Достаточно указать в этой связи на роман В. Реймонта «Мужики».

Однако литературный процесс в Польше протекал таким образом, что тенденция к обновлению композиционных и речевых форм, восстававшая против изобразительной однолинейности натурализма, могла иметь положительные эстетические последствия. И главное — художественно-познавательные результаты.

Пример того же Реймонта характерен: в тех произведениях писателя, где натуралистическое повествование становилось самодовлеющим («Смерть»), социально-познавательные идеи оказывались незначительными. Попытка же обогатить поэтическую палитру удивительным образом соединялась в художественном мышлении писателя с пафосом познавательного обобщения и соответствующим ему принципом реалистического отражения. В «Мужиках» Реймонта можно увидеть не только

---

[9] Важнейшие методологические рекомендации для типологического изучения славянских литератур содержатся в работе Д. Ф. Маркова «Вопросы теории и методологии сравнительного изучения славянских литератур».— В кн.: Сравнительное изучение славянских литератур. М., «Наука», 1973. Одно из новейших содержательных исследований типологии польского реализма на рубеже двух веков — статья В. В. Витт «Польская проза конца XIX — начала XX века. К вопросу о типологии реализма».— В кн.: Литература славянских и балканских народов конца XIX — начала XX века. М., «Наука», 1976.

соседство реализма с натурализмом, но и его преодоление. А это преодоление осуществлялось во многом при помощи экспрессивных форм, не органичных для натуралистической поэтики.

В целом же, если устанавливать типологические связи творческих методов в произведениях Реймонта (а они — благодатная основа для установления подобных связей), вобравших в себя натуралистическую, реалистическую и модернистскую, «неоромантическую» стихии, можно найти в них «генеральную линию» — именно реалистическую — и определить данный тип творчества как экспрессивный реализм.

Соотношение этих стихий в разные периоды у Реймонта было различным: после «Мужиков» сильнее сказывалось влияние модернизма. Но, как и в случае с русскими писателями, «диктат» реализма давал себя знать, особенно если предметом изображения становились конкретные исторические события (знаменитое восстание Костюшко в трилогии «1794 год»).

Сказанное в определенной мере относится и к творчеству С. Жеромского. Вероятно, коллективными усилиями литературоведов-полонистов можно определить точно тип реализма Жеромского (но во всяком случае не выводить его творчество за пределы реализма). Однако складывается впечатление, что активность социальной мысли, носившей подчас теоретический характер, несмотря на абстрактность многих выводов писателя, при эстетической ориентированности на опыт реалистов, в том числе и современных романисту, а также заинтересованное внимание к экспрессивности, которая может быть доминантой стиля и в эпическом повествовании,— все эти известные творческие черты Жеромского позволяют и здесь видеть экспрессивный тип реализма.

Явление очень значительное, Жеромский не был связан в такой степени, как Реймонт, с натурализмом, и в еще большей мере его неприятие описательного стиля, романтическая патетика и семантическая сложность его поэтической речи оказывались эстетически близкими исканиям писателя в сфере социальных идеалов. Активность этих исканий и детерминировала в конечном счете активность художественной формы, богатство изобразительных и выразительных элементов которой стало в свою очередь одной из эстетических причин, стимулировавших «управляющую» силу и функцию реалистического метода, когда он вступал в конкретном произведении Жеромского во взаимодействие с другими методами.

Именно такая сложная связь между разными сторонами содержания и формы «подсказывает» типологические сопоставления творчества Жеромского с произведениями других польских писателей, а также русских реалистов. Вероятно, отсюда, например, эстетическое родство (замеченное, но не исследованное литературоведами) Жеромского с Толстым, Достоевским

и Чеховым, в художественных системах которых каждый элемент отличается исключительной содержательной активностью (хотя и не может, как в случае с «тоном повествования» у Чехова, претендовать на роль творческого метода).

Разумеется, возникали типологические связи творчества Жеромского с опытом русских писателей, прямо обусловленные какой-нибудь конкретной стороной идейно-художественной мысли писателей,— здесь, к примеру, можно указать на восприятие Жеромским — автором «Борьбы с сатаной» — горьковской заостренности изображаемых социальных столкновений и противоречий. Другие русские современники Жеромского близки были польскому романисту иными моментами идейного пафоса, иным соотношением экспрессивных и эпических черт (например Л. Андреев).

И поскольку влияние реализма на иные течения было слишком обширным, вероятно, характеристику всего литературного процесса в Польше в первые два десятилетия XX в. как «неоромантического» следует признать слишком условной и считать справедливой попытку исследователей прокорректировать такое терминологическое обозначение периода.

Конечно, это не снимает вопроса о сильном воздействии в некоторых случаях нереалистических методов на творчество писателей, не только на словах принимавших реализм. Трудно игнорировать, например, активную роль в данном отношении С. Пшибышевского, автора романов «Homo sapiens» и «Дети сатаны», своего рода классических явлений декаданса.

И все-таки не она определяла художественно-познавательную тенденцию в указанном процессе; характерным было то, что в какой-то степени напоминало явления в русской литературе и что особенно ярко выразилось в эволюции Блока от символизма к реализму. В польской литературе об этом свидетельствовали, в частности, рассказы К. Тетмайера «На скалистом Подгале», роман В. Берента «Озимь», лирический цикл Я. Каспровича «Куст дикой розы» и многое другое.

В пределах же развития собственно реалистической литературы рассматриваемого периода самым важным являлся процесс преодоления противоречий в мировоззрении писателей, что в конечном итоге под влиянием многих исторических причин привело к качественно новой особенности реализма, его высшей ступени — социалистическому реализму.

Процесс этот был подготовлен предшествующей, весьма длительной стадией художественного прогресса. Ведь, собственно говоря, вся эволюция русского классического реализма как определенной системы художественного мышления и специфического творческого метода вела к возникновению высшего типа реализма. Этому способствовало многое: и теоретическая осознанность многими выдающимися писателями прошлого реалистических принципов отражения, и внутренняя связь

познавательной и творческой, оценочно-преобразующей функции русского реализма, и теоретическая, гносеологическая содержательность классического реализма, его историческая функция в выработке научных истин относительно познания общественных процессов. И в этом стремлении к своеобразной гармонии разных сторон и теоретического и непосредственно-эстетического сознания художника состояла основная историческая тенденция и основной внутренний закон развития реалистической системы в русской литературе, особенно второй половины XIX в. На своеобразии творческого метода этой литературы сказывалась активизация «субъективной», оценивающей стороны содержания, интенсивное усвоение художественных принципов изображения, выработанных мировыми художественными системами (романтическими и реалистическими), особенно эффективное развитие принципов психологизма, что имело исключительное значение для эстетической трактовки исторических вопросов, поскольку для художника проблема историческая есть проблема психологическая.

Такая активность содержания определяла особое соотношение реализма с нереалистическими направлениями — гегемонию первого в общем развитии художественной культуры. Подобное соотношение, образовав мощную традицию, в целом сохранилось и в начале XX в.

Активность содержания обретала новые формы выражения: авторская тенденциозность все чаще непосредственно выступала в структуре повествования. Но это не становилось, разумеется, некоей эстетической нормой и для реализма. Главное, что мышление реалиста оставалось рациональным, а не интуитивным, как это было нередко в нереалистических направлениях. Известно, что если в реалистическом произведении не чувствуется желание автора обнаружить свои пристрастия, то такого рода объективность, «невмешательство» отнюдь не являются результатом «таинственного», имманентного действия метода, а лишь отвечают законам специфического художественного повествования, не предусматривающего обязательность прямой субъективности. Творческие принципы реалиста не имеют опоры в интуитивизме.

Все большее внимание к реалистической традиции прошлого, осознание феноменальных художественных открытий Достоевского и Толстого, которые пророчески ощущались как образцовые и для XX в., не могло не породить на рубеже веков в качестве господствующей эстетической идеи признание великой роли реалистического метода, неисчерпаемость реалистических принципов отражения. А отсюда — естественные последствия в художественной практике различных течений, то экспериментально «проверявших» эстетическую ценность и убедительность реалистического метода, то невольно подчинявшихся его влиянию.

Если для сопоставительного изучения творческих методов и их взаимодействия в литературе начала XX в. необходимо знать историческую эволюцию реализма, то, стало быть, следует объединить историко-типологические принципы литературоведческого исследования с историко-генетическими. Последние, как и художественный реализм, еще не исчерпали своих возможностей и вряд ли когда-нибудь исчерпают.

Два этих принципа являются основами научного анализа и синтеза. В своем единстве они способствуют выполнению литературной наукой его прогностической функции.

Уже тогда, на рубеже двух веков, марксистско-ленинская конкретно-историческая мысль определила будущее литературы: ее высокое познавательное содержание, социалистический гуманизм, развитие той функции духовного объединения людей, которая, по словам Л. Толстого, есть главная задача литературы.

Рассмотрение внутренних связей в литературе рубежа двух веков еще раз убеждает в исключительной силе и плодотворности художественного реализма, служит исследовательским ориентиром и для познания современных процессов, подтверждает ту непреложную истину, что перспективно развитие искусства только на путях социального оптимизма, человечности, подлинно художественной правды.

С. А. ШЕРЛАИМОВА

ПРОБЛЕМЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР

Сравнительное изучение славянских литератур по праву можно назвать наиболее разработанной ветвью сравнительного литературоведения. Оно возникло на основе родства не только языков и культуры, но и исторических судеб славянских народов и порожденных им идеях «славянской взаимности», что и обусловило интенсивность его развития уже на ранней стадии.

Стремление славянских ученых эпохи национального возрождения укрепить в своих соотечественниках сознание славянского единства вело к поискам общего в славянских культурах, в славянских литературах. Пусть поначалу речь шла о простом накоплении и объединении материала, как, например, в труде П. Й. Шафарика «История славянского языка и литературы по всем наречиям» (1826), но с точки зрения охвата сразу нескольких литератур он представлял собой исключительно яв-

ление в тогдашней европейской науке. К середине XIX в. в ряде европейских стран формируется академическая дисциплина — «всеобщая литература». В славянских странах наряду с нею продолжает развиваться сравнительное изучение славянских литератур, предпринимаются попытки создать общую историю славянских литератур («История славянских литератур» А. Н. Пыпина при участии В. Д. Спасовича, 1879). Важной ступенью в развитии сравнительного литературоведения, и прежде всего в области сравнительного изучения славянских литератур, явилась деятельность А. Веселовского, который поставил во главу угла исследование общих законов, осуществлявшихся в ходе литературного процесса, и разработал методику их анализа, в ряде положений не утратившую ценности до настоящего времени [1]. Научная концепция А. Веселовского представляла собой высшее теоретическое и методологическое достижение домарксистского сравнительного литературоведения.

XX век ознаменовался рождением революционных литератур славянских народов. С течением времени все яснее становится значение Великой Октябрьской социалистической революции как поворотного пункта в истории мировой литературы. Молодая и одновременно удивительно зрелая талантливая литература Советской России прозвучала над миром как пламенный призыв к подлинной свободе и гуманизму. Вместе с советской литературой в борьбу за новую эру человечества вступила оплодотворенная идеями победоносного Октября революционная литература капиталистических стран.

Сильные революционные течения складываются в 20-е годы в литературах западных и южных славян: в Чехословакии, Польше, Болгарии, Югославии. Родство революционных идеалов передовых писателей разных стран закладывало основы для новой исторической общности литератур, в развитии которых обнаруживалось отчетливое типологическое сходство. Это понимали уже критики-марксисты межвоенного периода.

Показательны, например, статьи чехословацкого критика и ученого Б. Вацлавека «Корни социалистического реализма в современной чешской литературе» и «Корни социалистического реализма в советской литературе после революции», задуманная первоначально как одна работа, которая предназначалась для сборника «Социалистический реализм» (1935). В этих статьях критик прослеживает становление литературы социалистического реализма в СССР и Чехословакии 20—30-х годов, убедительно доказывая органичность этого процесса в обеих литературах, но в то же время и общность новой эстетической концепции, порождающую сходные черты в художественном творчестве.

---

[1] См.: *Горский И. К.* Александр Веселовский и современность. М., 1975.

Важным фактором в складывании новой общности славянских литератур явилось активное участие лучших славянских писателей в антифашистской борьбе в период второй мировой войны, когда под угрозу было поставлено само существование славянской культуры.

В послевоенные годы, в условиях победы социализма во всех славянских странах, сравнительное изучение славянских литератур вступает в новый период, характеризующийся решительным усилением в нем марксистских позиций и высокой интенсификацией исследований. Большую роль здесь сыграли международные съезды славистов, начиная с IV съезда в Москве в 1958 г., на котором с докладами выступили В. М. Жирмунский, П. Динеков, Ю. Доланский, Д. С. Лихачев и многие другие ученые. Уже на этом съезде принципиально новым стало стремление применить сравнительный принцип к исследованию новейшей литературы славянских народов и в первую очередь,— проблем генезиса социалистического реализма. Эти проблемы заняли ведущее место в работе подсекции «История славянских литератур XX в. и их связи», где выступали П. Зарев, Д. Ф. Марков и др. Эта линия была продолжена на последующих съездах. Так, на V съезде славистов в Софии (1963) Д. Ф. Марков выступил с докладом «Формирование социалистического реализма в литературах южных и западных славян. (К вопросу об общих закономерностях процесса)», проблемам социалистического реализма и марксистской критики были посвящены также доклады П. Зарева, М. Новикова, Ф. Бурианека и других литературоведов. Эти вопросы обсуждались и на VI съезде славистов в Праге (1968) и на VII съезде в Варшаве (1973).

Некоторые ученые на Западе склонны рассматривать сравнительное литературоведение не только как самостоятельную, но и как совершенно особую научную дисциплину по отношению к исследованию национальных литератур. Гораздо более правомерной представляется нам точка зрения, устанавливающая самую тесную связь между сравнительным литературоведением и литературоведением, занимающимся конкретными национальными литературами. Известный чехословацкий ученый Й. Грабак в своей новой обобщающей работе «Литературная компаративистика» пишет: «Что касается литературной компаративистики, то эта отрасль литературоведческой науки является логическим расширением области «классической» истории определенной национальной литературы в том плане, что национальная литература воспринимается в более широких, чем только отечественные, взаимосвязях» [2].

Разумеется, наиболее общие закономерности развития литературы определенной эпохи и движения литературы вообще

---

[2] *Hrabák J.* Literární komparatistika. Praha, 1976, s. 28.

могут быть с достоверностью установлены лишь в результате сопоставления опыта разных литератур. Но, безусловно, правы те ученые, которые, ревностно выступая за сравнительное литературоведение, за исходный момент принимают всестороннее изучение национальных литератур. Это основа и непременное условие успеха межнациональных литературных сопоставлений, которые в свою очередь необходимы для более глубокого проникновения в механизм национальной литературы.

Уровень сравнительного литературоведения в каждом конкретном случае зависит как от принятой исследователем философско-эстетической концепции, так и от уровня изучения отечественной литературы и других отдельно взятых национальных литератур, а также — не в последнюю очередь — от особенностей и потребностей современного литературного процесса в данной стране.

Победа социалистических революций в Болгарии, Югославии, Польше, Чехословакии существенным образом отразилась на характере литератур этих стран. В ходе борьбы различных литературных направлений ведущее место заняла литература социалистической ориентации. Это естественно обратило внимание исследователей к истокам отечественной социалистической традиции, а также к изучению опыта советской литературы, в том числе и в его сопоставлении с собственным литературным опытом. Одновременно и в Советском Союзе неизмеримо расширялось изучение литератур братских славянских народов, интерес к которым возрос вследствие совместной борьбы против фашизма и горячего сочувствия их вступлению на путь социалистического строительства. Широчайший размах получила у нас переводческая деятельность и пропаганда этих литератур в массах читателей, развернулась научно-исследовательская работа; создание историй отдельных славянских литератур, изучение творчества крупнейших писателей, а также взаимодействия между славянскими литературами. Наряду с изучением связей, контактов, конкретных влияний, уже к началу 60-х годов отчетливо обозначилось тяготение многих советских литературоведов к сравнительно-типологическим исследованиям славянских литератур XX в. Здесь можно назвать, например, коллективные труды Института славяноведения и балканистики АН СССР «Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян» (1963), «Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах» (1972), монографию Д. Ф. Маркова «Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур» (1970), коллективные труды Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР «Национальные традиции и генезис социалистического реализма» (1965), «Пути реализма в странах народной демократии» (1965) и многое другое. Методологическим проблемам сравнительного изу-

чения литератур современной эпохи посвящена монография И. Г. Неупокоевой «Проблемы взаимодействия современных литератур» (1963). Из зарубежных славянских ученых по этим проблемам особенно активно выступает Д. Дюришин («Теория литературной компаративистики», Братислава, 1975) и др. Сравнительному изучению славянских литератур была посвящена международная конференция, организованная Институтом славяноведения и балканистики АН СССР совместно с Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР в Москве в 1971 г.[3], и т. д.

В задачу настоящего доклада не входит сколько-нибудь подробный обзор сделанного в области сравнительного изучения славянских литератур советскими, а также зарубежными исследователями. Мы хотели лишь отметить широкий размах этой работы, позволяющей в настоящее время выдвинуть перед учеными новые задачи, по-новому, более углубленно их решать.

Мне представляется, что в центре внимания сравнительного литературоведения, занимающегося изучением современных славянских литератур, находится сейчас три круга проблем. Первый — истоки ведущих современных тенденций в литературе и общая периодизация литературного процесса XX в. Второй — сравнительное изучение революционных литератур межвоенного периода и эпохи второй мировой войны под углом зрения анализа наиболее плодотворной концепции социалистической литературы и тех традиций, на которые могут опереться современные писатели. Третий круг проблем связан со сравнительным изучением послевоенного литературного процесса, включая его современную стадию.

Каждая новая историческая эпоха и каждая новая стадия в развитии литературы отличается новым восприятием исторического прошлого. Сегодня с полным правом можно говорить о новом отношении к классическому наследию вообще. У каждого литературного поколения выбор традиций определяет сущность литературных концепций. Сегодняшние споры об изменении, которые претерпевает литература в XX в., начинаются с различной оценки периода рубежа XIX и XX вв.

Многие, прежде всего западноевропейские литературоведы определяют эпоху конца XIX — начала XX в. как эпоху «модернизма». Например, в книге Д. Чижевского «Сравнительная история славянских литератур»[4], последняя, XII глава, посвященная этому периоду, носит название «Модерна». Исходя из факта существования в этот период действительно влиятельного, главным образом в поэзии, течения символизма, автор стремится его генерализовать. Например, обращаясь к русской ли-

[3] Труды изданы в кн.: Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973.

[4] *Tschiževskij D.* Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen, Bd. 1—2 Berlin, 1968.

тературе, он пытается поставить в связь с символизмом творчество таких крупных русских реалистов, как Бунин, Горький и Чехов. «Только Короленко,— пишет Чижевский,— всегда прочно придерживался традиций реализма»[5]. Символизм, трактуемый столь расширительно, оказывается, таким образом, единственным носителем нового в литературе, единственным путем развития.

Исследователи, принимающие подобную трактовку изменений на рубеже веков, естественно, и в последующем литературном развитии выдвигают на первый план течения, сосредоточенные на формальном эксперименте и «актуализации слова» в противовес мысли, отводят им «авангардную» роль в литературном процессе.

С определением рубежа веков как «эпоха модернизма» мы встречаемся в ряде чехословацких работ 60-х годов, в трудах некоторых югославских и польских литературоведов.

По моему мнению, с этой концепцией нельзя согласиться, ибо она не учитывает некоторых обстоятельств первостепенной важности.

Среди факторов, которые определили изменение характера литературы в конце XIX — начале XX в., особое место занимают идеи социальной революции. Это был период вызревания революционных настроений, подъема (на рубеже веков) массового революционного движения, вершиной которого явилась первая русская революция 1905 года, и подъем освободительного движения других славянских народов. Все это создавало новый общественный климат, отразившийся на литературе. Идеалы революции вливают новое вдохновение в творчество ряда крупнейших славянских писателей, примыкавших к различным литературным течениям. Горький, Серафимович, Брюсов, Блок в русской литературе, Безруч, Сова, Нейман — в чешской, И. Цанкар — в словенской и многие другие выдающиеся национальные художники отразили в своем творчестве историческую неизбежность революционного взрыва, который они приветствовали и призывали.

Советский исследователь В. А. Келдыш, анализируя процессы в русском реализме периода первой русской революции, приходит к следующему выводу: «В обстановке революции 1905—1907 гг. впервые возник тот тип литературных взаимосвязей, которому суждено было сыграть позднее столь значительную роль в мировом литературном процессе XX столетия; реализм «старый», критический развивается одновременно с социалистическим реализмом, и появление признаков нового качества в критическом реализме — во многом итог этого взаимодействия»[6]. Взаимодействие с идеями революции и рождающейся

---

[5] Ibid., Bd 2, s. 106.

[6] Русская литература конца XIX — начала XX в. 1901—1907. М., 1971, с. 228.

литературой социалистического реализма изнутри раскалывает и русский символизм, предвосхищая процессы, которые также станут в будущем весьма характерными для литературного процесса в различных странах. Художники, воспринимающие идеи революции, будут покидать модернистские, авангардистские течения, выходя на широкую дорогу подлинно социалистической литературы.

Процессы, происходившие в конце XIX — начале XX в. в других славянских литературах, постоянно привлекают внимание исследователей [7]. Однако даже в рамках отдельных литератур их еще нельзя считать достаточно изученными. Тем более это относится к сравнительно-типологическому исследованию в рамках нескольких литератур. Существующие работы этого типа все еще часто занимаются литературой рубежа веков как «литературой модернизма» [8]. Между тем речь в данном случае идет не только об определении одного из периодов в развитии литературы, но и о периодизации литературы XX в. вообще, об установлении доминирующих тенденций, о понимании нового качества литературы — вплоть до наших дней. Трактовка периода конца XIX — начала XX в. как «периода модернизма» неизбежно приводит, как мы уже отмечали, к выдвижению на первый план в литературе XX в. тенденций, этот «модернизм» продолжающих, т. е. различных авангардистских течений. Тем самым сдвигается, искажается общая картина развития славянских литератур, в которых все бо́льший вес и влияние приобретают революционные, социалистические тенденции, ярко обнаружившиеся уже в революционную эпоху начала XX в. Именно в эту эпоху, наряду с модернизмом, иногда — внутри модернистских течений, в противоборстве с тенденциями упадка и дегуманизации, зарождается та новая литература, для которой главенствующим становится восприятие неизбежной гибели старого мира как условия начала новой жизни, новой человеческой истории. Сравнительно-типологический анализ убедительно показывает, что зарождение этого нового качества шло во всех славянских литературах, что новые тенденции были на самом деле сильными.

Сравнительно-типологические исследования важны не только в плане историко-литературном. В литературах славянских стран, вступивших на путь социалистического строительства после второй мировой войны, на протяжении всех послевоенных десятилетий велись да и поныне ведутся споры о програм-

---

[7] См., например: *Витт В. В., Ильина Г. Я., Шерлаимова С. А.* Реализм и его соотношение с другими течениями в западнославянских и южнославянских литературах конца XIX — начала XX века.— В кн.: VII Международный съезд. М., «Наука», 1973; Литература славянских и балканских народов в конце XIX — начале XX века. М., «Наука», 1976; и др.

[8] *Magnuszewski J.* Modernizm polski i czeski w perspektiwie porównawczej.— Miesięcznik Literacki, 1970, N 11.

ме социалистической литературы, о ее непосредственных предшественниках. В этом случае сравнение с литературами других народов имеет не только теоретическое, но и сугубо практическое значение, ибо помогает выявить плодотворность одних и бесплодность, «тупиковость» других тенденций. Здесь я подхожу ко второму кругу проблем, связанных со сравнительным изучением литературы межвоенного периода и имеющих самое непосредственное отношение к современным литературам, к теории и практике социалистического реализма.

Известно, что концепция социалистического реализма возникла прежде всего как обобщение опыта советской литературы и была принята на Первом съезде писателей СССР именно как программа литературы страны Советов. Известно также, что эта программа была воспринята критиками-марксистами и писателями в других странах как оформление, уточнение их собственных устремлений и как перспектива на будущее. Сравнительно-типологический анализ помогает вскрыть диалектику общего и особенно в различных революционных литературах, единство в них «общего» и «своего». Это относится как к художественному творчеству, так и к литературной критике.

Не во всех славянских странах в 30-е годы было принято определение «социалистический реализм». Критики-марксисты Болгарии писали о «художественном реализме», о реализме «новом». В Польше марксистская критика оперировала понятиями «пролетарский реализм», «литература нового гуманизма», «социалистический позитивизм». В Югославии новое течение формировалось под знаменем «социальной литературы», «социального реализма». Это различная терминология определяла достаточно синхронное вызревание единой философско-эстетической концепции нового литературного направления. Эти процессы до сих пор исследовались главным образом в рамках отдельных национальных литератур. Пришло время более энергично сопоставлять не только общее направление развития эстетической мысли в разных странах, но и труды, концепции, взгляды ведущих критиков-марксистов.

Марксистская критика и революционная литература развивались в борьбе, с одной стороны, против вульгарного социологизма и иллюзий о возможности выработать точные рецепты для «производства» социалистической литературы, с другой — против абсолютизации специфики искусства, против авангардистско-анархических лозунгов «абсолютной творческой свободы», «ниспровержения» в искусстве, философии и идеологии. В одних литературах (например, на определенных этапах в Польше и Болгарии) отчетливее проступали «суживающие» тенденции вульгарно-социологического толка, в других (например в Чехословакии) — сказывалось подчас влияние авангардистских заблуждений. Заметим, что нередко обе эти крайности

могли и сосуществовать как разные стороны одной и той же «медали» — неверного понимания сущности искусства и его отношения к жизни общества. Замыкание в рамках только одной литературы может привести к неточным выводам, какая из двух ошибок более или менее опасна для социалистического искусства. Сопоставительный подход ясно выявляет постоянную необходимость борьбы на два фронта: и против авангардизма и против вульгарного социологизма, за смелый творческий поиск на основе принципов социалистического реализма.

В межвоенный период отчетливо намечается процесс складывания новой общности — мировой социалистической литературы в авангарде с советской литературой. Революционные писатели разных стран не только интересуются творчеством друг друга, не только сознают и признают родство своих общественных и эстетических идеалов, но и стремятся к реальному объединению, к созданию своих международных организаций, начиная с Временного международного бюро Пролеткульта (1920). При всей ошибочности пролеткультовского понимания революционной литературы эта организация сыграла положительную роль, дала импульс к зарождению организаций пролетарских писателей в странах капиталистического мира, в том числе славянских (Чехословакия), способствовала более интенсивному обмену опытом между творцами новой литературы. Тем более это относится к деятельности Международного бюро связи революционных писателей (1924), преобразованного на Второй международной конференции революционных писателей в Харькове (1930) в МОРП. В работе МОРП самое активное участие принимали писатели славянских стран (Г. Бакалов, Б. Есенский, Б. Вацлавек и др.).

История МОРП содержит славные, героические страницы борьбы за революционную литературу в капиталистических странах, но ее изучение ясно обнаруживает и очевидные слабости этого объединения, утопичность его иллюзий, будто развитие литературы легко можно направить в надлежащее русло, дав ей соответствующие «рекомендации». Примером может служить принятое в Харькове «Открытое письмо революционным писателям Чехословакии», составленное без достаточного учета местных условий и рекомендовавшее отказаться от ориентации на «высокую литературную продукцию» и сотрудничества «с попутчиками» во имя всемерного развития творчества рабкоров и селькоров. Возражая против концепции этого письма, крупнейший чешский революционный поэт С. К. Нейман упрекал его прежде всего в отсутствии марксистского анализа проблем. К счастью, эти рекомендации не были восприняты в Чехословакии буквально и не привели к отколу от революционной литературы составлявших ее силу «попутчиков», но опыт этот, как в позитивном, так и в негативном плане, не потерял своей ценности.

Многообразный опыт МОРП, подкрепленный сравнительным изучением функционирования его ячеек и его идей в разных странах, предостерегает нас от недооценки специфики отдельных литератур, от упования на решения в противовес кропотливой и повседневной организаторской и воспитательной работе среди масс художников, тянущихся к новому творчеству. Но он показывает плодотворность объединения прогрессивных писателей разных стран, которое стало впоследствии ядром движения единого фронта мировой культуры против фашизма.

До сих пор споры вызывает вопрос о взаимоотношении социалистического реализма с левоавангардистскими течениями, через которые прошли многие выдающиеся социалистические писатели славянских стран. Казалось бы, спор был уже однажды решен — фактом распада авангардистских группировок 20—30-х годов, фактом перехода ряда ведущих художников-авангардистов на позиции социалистического реализма, который давал им гораздо больший простор для творчества. Опыт показывает, однако, что и в наше время авангардистские тенденции при определенных условиях вновь возрождаются, не редко вовлекая в в орбиту своего влияния молодое литературное поколение. При этом в их программах можно найти все меньше оригинального, хотя они и утверждают обратное, а их художественные достижения оказываются более чем скромными. И тем не менее в системе аргументации противников социалистического реализма авангардизм занимает сегодня самое видное место. Попытки подменить социалистический реализм якобы более свободной и творческой авангардистской концепцией социалистической литературы активно предпринимались, например, в Чехословакии в 60-е годы. Можно привести и другие примеры.

Критики, стоящие на марксистских позициях, видят свою задачу в последовательном и всестороннем анализе авангардистских идейно-философских концепций, в анализе дискуссий 30-х годов между представителями марксистской критики и сторонниками авангардизма, в которых ясно выявилась несостоятельность претензий последних на революционность. Можно назвать здесь изданную посмертно книгу одаренного чешского литературоведа В. Достала «Под этим знаменем» (1976), а также исследование взаимоотношений сербского сюрреализма 30-х годов и социальной литературы в работе югославского литературоведа В. Калезича [9].

Применение сравнительного метода в этой области помогает яснее определить корни авангардистских течений, выяснить их родственную социально-политическую и философско-психологическую основу, обнаружить множественные совпадения в аван-

---

[9] *Kalezić V.* Pokret socijalne književnosti. Beograd, 1975.

гардистских концепциях и теориях, провозглашавших, как правило, свою исключительность и оригинальность [10].

Особую задачу представляет анализ художественного творчества писателей-авангардистов, отнюдь не всегда в точности соответствовавшего теоретическим концепциям этих течений. Многие произведения лучших из этих писателей, разделявших революционные политические взгляды (В. Незвал и др.), вошли в золотой фонд национальной революционной литературы, ибо они ломали воздвигаемые авангардистской теорией преграды между жизнью, борением идей и искусством, стихийно, часто вопреки собственным заявлениям, сливались с живым потоком формирующейся литературы социалистического реализма. Сравнительный анализ подобных явлений в разных литературах убеждает, что общность, порождаемая идеалами революционной борьбы и нового, социалистического гуманизма, становится основой весьма разнообразных художественных решений, не препятствует использованию самой широкой шкалы изобразительных средств и приемов, жанровых форм и поэтических размеров, тогда как анархически провозглашавшаяся «свобода» авангардизма на практике оборачивается категорическим предпочтением лишь каких-то определенных стилевых норм.

Сторонники авангардизма пытаются поставить знак равенства между авангардизмом и новаторством, приписывая социалистическому реализму жесткую нормативность, строгую художественную регламентацию. Широкий сравнительный подход позволяет показать, сколь разнообразны по жанрам, стилистическим особенностям, по эмоциональной окраске, а также по тематике и образам лучшие художественные достижения литературы социалистического реализма. Именно сравнение обнаруживает, что при общности исходных философских позиций не было и не могло быть в достойной своего имени социалистической литературе шаблонов. Попытки жесткой регламентации заводили в тупик, раньше или позже неизбежно сметались живым потоком социалистического творчества.

На конференции 1971 г. о сравнительном изучении славянских литератур в докладе Д. Ф. Маркова констатировалось: «Широкое изучение социалистических литератур в разных странах ярко и убедительно раскрывает процесс формирования нового типа реализма, новой эстетической системы, которой чужда нормативность, регламентация форм... Социалистическому реализму присущи многообразные формы художественной правдивости. Абсолютизация каких-либо одних из них находится в кричащем противоречии с практикой литературы социалистического реализма, социалистического искусства вообще» [11].

---

[10] См., например, сопоставление концепций чешского поэтизма и русского имажинизма в кн.: *Шерлаимова С.* Чешская поэзия XX века (20—30-е годы). М., «Наука», 1973, с. 189—193.

[11] Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973, с. 37—38.

Сопоставительный анализ развития различных революционных литератур приводит к пониманию эстетической широты социалистического реализма как открытой художественной системы в смысле ее бесконечной способности к развитию и совершенствованию на базе марксистского мировоззрения и марксистской эстетики [12].

Говоря о сравнительно-типологическом исследовании литератур межвоенного периода, нельзя обойти вопрос о необходимости расширить круг анализируемых литератур, так как процесс формирования социалистической литературы сходным образом шел как в славянских, так и в неславянских литературах [13]. Разумеется, и для более раннего периода такое расширение всегда желательно, ибо оно позволяет масштабнее смотреть на явления, обнаруживать закономерности, которые, может быть, ускользали от исследователя, ограничивающегося только рамками «славянского мира». Но степень желательности этого учета общеевропейского и мирового контекста возрастает по мере приближения к нашим дням, к процессам формирования социалистической литературы.

Некоторые литературоведы полагают, что в современную эпоху вообще нет смысла говорить о группе славянских литератур. Мне представляется, что это не совсем так. Родство языков и культурно-исторических традиций и в настоящее время остается источником особой близости этих литератур, которая оправдывает их сравнительное изучение. Вместе с тем очевидно, что в послевоенные годы формируется новая общность — общность литератур социалистических стран. Эти литературы развиваются в условиях социалистического общества и борьбы за воспитание гармонически развитой личности социалистического человека, основываются на единых принципах марксистской философии и эстетики. Никогда прежде между литературами разных стран не существовало такого осознанного объединения усилий, стремление к которому мы наблюдаем сегодня в планомерном сотрудничестве союзов писателей социалистических стран, в постоянных двусторонних и многосторонних встречах и международных конференциях литературоведов, критиков и писателей. В социалистических странах неизменно растет знание друг о друге и взаимный интерес к культуре и литературе братских стран, удовлетворять который стремятся издательства, увеличивающие количество переводов, журналы, систематически публикующие статьи и материалы по этой проблематике и тематике. Естественно, что все это создает новый климат взаимодействия, особую общность и близость между социалистически-

---

[12] См.: *Марков Д. Ф.* Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975.

[13] Ср. коллективный труд Центрального института истории литературы АН ГДР: Literaturen europäischer Socialistischer Länder. Universaller Charakter und nationale Eigenart socialistischer Literatur. Berlin — Weimar, 1975.

ми странами, когда языковые барьеры уже не имеют столь существенного значения, как прежде.

Развитие славянских литератур в нашу эпоху происходит в рамках этого формирующегося единства всех — славянских и неславянских — социалистических стран. Без учета этого принципиально важного момента сегодня уже невозможно выявление закономерностей их поступательного развития.

В социалистических странах происходит выравнивание социально-экономического уровня, укрепляется политическое и идеологическое единство. Это создает предпосылки и прочную базу для возникновения новой литературной общности, которая в свою очередь способствует ускорению экономического и политического сближения социалистических стран. Однако процессы в литературе отличаются особой спецификой, ибо, как указывал В. И. Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература»: «...литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством» [14]. «Выравнивание уровней» в области литературы относится к сфере ее основных принципов, т. е. укреплению позиций марксистской эстетики, связей с жизнью социалистического общества и его целями. Суть формирования общности социалистических литератур заключается в их взаимообогащении, в росте их жанрового и стилевого многообразия на единой основе марксистского мировоззрения и социалистического гуманизма.

Близость процессов в реальной действительности выдвигает перед писателями разных стран родственные задачи, от самых общих до конкретных. Это и приобщение широких масс к труду на новых, социалистических основах производства, воспитание «хозяйского» отношения к заводу, к стройке бывших «наемных рабов», это и сложная ломка психологии крестьянина-собственника в ходе коллективизации сельского хозяйства. Это и борьба с бациллами приобретательства и обывательского культа вещей, новые отношения в семье, новое понимание человеческого счастья. Это и новый трезвый взгляд на отечественную историю, чуждый национальной ограниченности, но преисполненный законной национальной гордости. Задачи общие, но в каждом конкретном случае — и особые, художественное решение которых может быть действенным только при большой чуткости к их специфической окраске в данной национальной среде. Сравнительный анализ призван в разных литературах вскрывать это общее и важное для всех, при всем его индивидуальном обличии, но в то же время вскрывать и природу «разного», именно своей «разностью» также помогающего решению общих проблем.

Формирование общности социалистических литератур ни в

---

[14] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 12, с. 101.

коей мере не умаляет их национального своеобразия, не ведет к унификации тематики и литературных форм. Напротив, закономерностью этого процесса является именно принцип взаимообогащения, т. е. в конечном счете расширения многообразия тематики, форм и стилей в каждой национальной социалистической литературе. Изучить эти процессы помогает сравнительный метод.

Одним из первых опытов в этом направлении явился коллективный труд Института славяноведения и балканистики АН СССР «Новые явления в литературе европейских социалистических стран» (1976), посвященный развитию художественной прозы в литературах Югославии, Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии и Чехословакии в начале 70-х годов. Каждой из литератур в книге отведена специальная глава, однако в подходе к конкретному национальному материалу авторы руководствовались общими принципами, общей концепцией современного литературного процесса.

Целенаправленное исследование разных литератур позволило наметить немало общих черт, характеризующих современный этап в развитии литератур европейских социалистических стран. Например, в области тематики — возвращение к эпохе второй мировой войны и антифашистского Сопротивления, повысившийся интерес к производственной теме и жизни современного села. Отчетливо выявилась популярность документалистики и мемуарного жанра, широкое распространение получают эссеистские приемы и отступления. В области романных форм — преобладание композиции по типу монтажа, сдвиг временных пластов повествования, полифония голосов рассказчиков, но наблюдается также обновление интереса к традиционным романным формам, включая эпопею.

Очевидно, однако, что главным общим в литературах социалистических стран являются не перечисленные выше черты, которые, кстати сказать, в известной мере наблюдаются в те же годы и в литературе капиталистических стран, хотя зачастую и выполняют там иную идейно-эстетическую функцию. Литературы социалистических стран в первую очередь объединяет движение познания и поиски новых способов отображения изменяющейся действительности с позиций партийности литературы.

Сравнительный подход помогает выявить наиболее эффективные художественные решения, проанализировать причины художественных неудач.

В современной критике, в частности в советской, в последние годы нередко возникают споры о «нормах» социалистической литературы, о том, какие ее принципы являются незыблемыми, нарушение которых выводит писателя за рамки социалистического искусства. Все советские критики признают духовное, философское единство литературы социалистического реализма на основе марксистско-ленинского миропонимания и принципа

партийности искусства. Споры в настоящий момент ведутся главным образом в отношении поэтики социалистической литературы, в отношении допустимости в ней тех или иных художественных приемов. Сравнительное изучение социалистических литератур, как мне кажется, дает очень авторитетный материал для решения этого спора. Оно открывает перед нами истинное разнообразие национально-специфических и индивидуальных воплощений сходной идейной проблематики и родственной тематики. В то же время оно показывает, что многообразие не равнозначно произволу, ибо субъективный произвол не может не прийти в противоречие с принципом партийности литературы.

В заключение надо подчеркнуть, что сравнительный подход нужен не только историку литературы, но и критику. Сегодняшний критик, вынося суждение о новаторстве того или иного художественного произведения, уже не должен был бы основываться только на опыте своей отечественной литературы, ему необходим более широкий взгляд, информированность о положении вещей в братских литературах. В этом случае он может гораздо точнее выверить свои оценки, правильнее ориентировать и читателей, и творцов литературы.

Сравнительное исследование литератур — и прежде всего именно в рамках литератур социалистических стран — в состоянии не только исследовать общие закономерности литературного процесса, но и на практике содействовать развитию социалистического художественного творчества.

М. Н. ПАРХОМЕНКО

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СРАВНИТЕЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ РОМАНА В СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ СССР

(эпизация и жанровые структуры современного романа)

Советский роман вступил в новый этап своего развития. После заметного в 50—60-х годах преобладания малых и средних жанров художественной прозы он снова занимает ведущее место в современном литературном процессе. Расширились тематические горизонты советского романа, бо́льшую масштабность и глубину обрели творческие замыслы романистов. Значительных успехов добились советские прозаики в эстетическом освоении, художественном отображении современности. «Появились произведения,— отмечалось на Шестом съезде писателей СССР,— в которых с философской глубиной и худо-

жественной зрелостью описано наше время и наши герои»[1]. Живая практика литературного развития показала полную несостоятельность заявлений об устарелости, прогнозов кризиса, смерти этого жанра (о чем особенно настойчиво говорили представители французской школы «нового романа» на ленинградском форуме Европейского сообщества писателей в 1963 г.). Она же отвергла и поспешные заявления об устарелости, анахронизме всех крупных жанров прозы в эпоху научно-технической революции (такие заявления высказывались в конце 50-х годов и некоторыми советскими писателями и теоретиками).

Внимательный взгляд критики отмечает в жанре романа нарастающую тенденцию эпизации. Вместе с тем в романе происходят структурные изменения, на первый взгляд противоречащие эпизации: писатели все чаще обращаются к субъективным повествовательным манерам («исповедальность», внутренний монолог, поток сознания и т. п.), что ведет к заметному усилению лиризма.

Критика и литературоведение стремятся осмыслить столь выразительно наметившиеся тенденции и заметно усиливают свое внимание к проблемам стилей, стилевых течений, эволюции жанров и жанровых систем.

70-е годы обогатили наше литературоведение методологией системного подхода к литературе. Спорадически его элементы использовались и раньше, но только теперь была осознана принципиальная важность его методологии. Системное изучение (как и типологический подход) явилось методологическим аналогом многонационального литературного процесса в нашей стране и шире — в странах социалистического мира. И наиболее наглядно это его значение раскрывается как раз в исследовании стилевого богатства и художественного многообразия, жанровых и стилевых общностей и межнациональных стилевых течений советской литературы.

Принципы типологического и системного анализа открывают здесь ранее невиданные возможности теоретических обобщений и установления закономерностей современного литературного процесса, без глубокого проникновения в сущность которых литературная критика лишится ориентиров и перспектив. Словом, весь этот столь существенный сдвиг в методологической сфере литературоведения связан с теми изменениями, которые происходят в социально-эстетической характеристике литературного процесса. Сближение и слияние наций и народностей, которое, как отмечал В. И. Ленин, социализм «гигантски ускоряет»[2], захватывает теперь все области духовной жизни, в том числе и художественную литературу. Процессу развития,

---

[1] Лит. газ., 1976, 23 июня.
[2] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 30, с. 21.

укрепления новой исторической общности людей — советского народа — сопутствует формирование и укрепление многонационального единства советской литературы. При этом нарастают новые черты ее социальной функции: она все более осознает себя художественной летописью формирования новой исторической общности людей и очень влиятельной силой в движении этого процесса. Естественно, все это требует от науки, изучающей такую литературу, новой методологической вооруженности.

Современный литературный процесс — это система, притом сложнейшая, особенно в его многонациональных масштабах. Это система систем в движении. Внешнее и едва ли не наиболее очевидное выражение ее — в общности проблемно-тематических направлений, например в прозе: деревенская проза, проза о рабочем классе, военная проза...

И все же нельзя не признать, что для системного и типологического изучения — это «временный адрес», что при таком понимании общей картины и единства многонационального литературного процесса непременно происходит уже давно осужденное рассечение литературы на «содержание» и «форму», разъединение социального и эстетического. Да и в самих названиях проблемно-тематических единств рассмотрение жанровых и видовых, образных и языковых аспектов художественного богатства и многообразия многонациональной советской литературы, так сказать, не программируется, а в практике обзоров и проблемных статей литературных критиков оно нередко как бы приплюсовывается (с разной степенью удачи) к анализу «идейного содержания».

Подлинно научное осмысление современного многонационального литературного процесса в системной совокупности единичного и общего в нем возможно только на путях изучения эволюции жанровых структур и стилевых течений, в которых литературное произведение и творческая индивидуальность писателя, национальное своеобразие отдельных явлений и ведущих тенденций развития каждой литературы могут быть верно соотнесены с многонациональным литературным процессом и качественно определены в свете общезначимых принципов творческого метода и критериев художественного прогресса.

Естественно, первоочередным и наиболее многообещающим представляется такое изучение проблем романа, потому что роман является наиболее полной и синтетической картиной действительности, его средствами пишутся наиболее значительные главы художественной летописи формирования и развития советского народа как новой исторической (социалистической) общности людей. Проблемы романа, заботы о его успехах — постоянная обязанность советской литературной критики и литературоведения. Особую актуальность эти проблемы и заботы приобретают на этапе развитого социализма, этапе, отмеченном гигантскими успехами экономических преобразований и соци-

ального прогресса, отражение которых остро нуждается в емких и мощных жанровых формах.

Но как ни странно, в дискуссии о современной художественной прозе[3] прозвучали голоса сомневающихся в такой их актуальности.

Почти полтора столетия прошло с тех пор, как было сказано, что роман — это эпопея нашего времени, что в нем история как наука сливается с искусством, что именно в жанре романа возможны произведения, способные выразить народную жизнь в ее «мировом содержании».

Так думал Белинский. Его концепция сформировала традицию отношения революционно-демократической критики к роману. Она оказала влияние на все национальные литературы России и всего славянского мира. Иван Франко стал ее горячим сторонником и пропагандистом, оказавшим влияние на литературный процесс и за западными границами России и Украины. В начале 90-х годов прошлого века он писал (в статьях, печатавшихся на украинском, польском, немецком и венгерском языках) о романе как о жанре универсальном, «вобравшем в себя все другие виды поэзии», в котором сочетается и лиризм, и драматичность, и эпичность, а все это вместе дает новый художественный сплав, позволяющий глубже и полнее познать и отразить действительность.

В духе этой традиции проблемы романного мышления были сформулированы и в дискуссии о современной прозе. Почему же в некоторых высказываниях ее участников классические заветы были поставлены под сомнение?

Успехи повести — вот главная причина. В то время как роман (в 50-х — начале 60-х годов) заметно замедлил развитие своих возможностей, и тогда, и в 60—70-е годы появилось много прекрасных, ярких повестей.

Перечислениями и анализом повестей В. Быкова, Ю. Трифонова, В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина, А. Адамовича, Ч. Айтматова обосновывались в дискуссии все сомнения в преимуществах «романного слова», романного мышления. Литературная критика склонна была видеть в достижениях повести высший критерий качества не только на сегодняшний, но и на завтрашний день нашей литературы.

Критика назвала наметившуюся в повести тенденцию ассимилировать в своем содержании структурные возможности романа (повести «Сотников» В. Быкова, «Прощай, Гульсары!» Ч. Айтматова и др.) романизацией жанра повести. Однако как бы в отдельных счастливых случаях ни были раздвинуты горизонты даже романизированной повести, обычно они все же значительно у́же романных. В ее однолинейной сюжетной структу-

[3] Она развернулась на страницах журнала «Вопросы литературы», длилась целый год (№ 6, 8, 9, 10 за 1975 г., № 3, 5, 6 за 1976 г.) и завершилась статьей автора настоящего доклада.

ре, например, параметры прошлого, настоящего и будущего совмещаются редко. А наше время требует от литературы такого синтеза. Об этом говорил на Шестом съезде писателей Георгий Марков: «В последние годы все мы, работники литературы и искусства, особенно остро ощущаем потребность многомиллионного читателя в произведениях, дающих широкоохватное отражение жизни — событий, конфликтов, проблем, характеров. С удовлетворением отметим, что литература улавливает эту потребность, идет навстречу ей, и — как уже говорилось на съездах писателей в республиках — в первый ряд литературных достижений выдвинулся именно широкоохватный, многоплановый, панорамный, со стереоскопической глубиной роман»[4]. На съезде писателей Литвы было отмечено «возвращение в роман эпической масштабности»[5], а на съезде писателей Украины — характерное для современного романа «тяготение к эпичности и цикличности в самых различных тематических разветвлениях»[6].

Вместе с тем со всей очевидностью определилось ведущее положение эпического стилевого течения в советской прозе. Да и не только в прозе. В поэзии заметно возрастает за последние годы «удельный вес» различных модификаций лироэпической поэмы. Сегодня, пожалуй, можно говорить о формирующейся закономерности, укрепление которой не только в славянских, но и всех литературах Советского Союза и литературах стран всего социалистического содружества[7] является следствием развития самой действительности и соответствующего ему высокого уровня историчности самосознания социалистического общества и его художественной интеллигенции.

В эстетике социалистического реализма такое самосознание формирует один из основных принципов творческого метода — историзм. В практике и теории социалистического реализма он

---

[4] Лит. газ., 1976, 23 июня.

[5] Лит. газ., 1976, 28 января.

[6] Літературна Україна, 1976, 16 квітня.

[7] Авторы недавно появившегося сборника «Новые явления в литературе европейских социалистических стран» (М., «Наука», 1976), характеризуя художественную прозу начала 70-х годов, отмечают ту же тенденцию в болгарской, польской, немецкой, румынской, словацкой, а также литературах Югославии. «Современная литературная практика,— пишет Д. Ф. Марков,— демонстрирует и развитие крупномасштабных жанров — многоплановых социально-психологических и исторических романов...» (с. 20). Причем «восстановление в литературах представлений о многомерной целостности исторического процесса в его главных, определяющих параметрах...» (с. 202) сопровождается, по наблюдениям авторов статей, не только обращением прозаиков к монументальности романа, «опирающегося на прочный эпический фундамент» (с. 212), но и восстановлением авторитета принципов реализма и социалистического реализма даже в тех литературах, где они были принесены в жертву «всяческим новоявленным модернистским новациям» и увлечениям (с. 212). «Сегодня,— свидетельствует известный югославский романист Иво Андрич,— реалисты даже те, кто лет десять назад были вождями модернизма» (с. 214).

был закреплен Первым Всесоюзным съездом писателей СССР, записавшим в устав Союза писателей, что социалистический реализм «требует от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии». На почве исторического опыта построения социализма в художественной практике советской литературы складывалось, а в период развитого социализма оформилось определение этого принципа в его качественно новом содержании — осознанный историзм. Он предполагает непременную в произведениях литературы социалистического реализма отчетливость исторической перспективы общественного развития, т. е. способность художника не только постичь смысл, характер и особенности современной эпохи, понять ее конфликты и противоречия, но и «определить тенденции, направление и важнейшую цель исторического процесса» [8].

На исключительную важность такого качества писательского ви́дения — «умение смотреть на настоящее из будущего» — указывал М. Горький. Оно и сейчас остается наиболее реальным выражением осознанного историзма в искусстве, взаимодействуя в эстетической системе социалистического реализма с принципом партийности: осознанный историзм достигает наибольшей силы и убедительности, когда писатель сознательно становится на сторону того класса, которому принадлежит будущее, социальные идеалы которого соответствуют верно понимаемой исторической перспективе. Коммунистическая партийность писателя открывает путь утверждению в его творчестве того «осознанного исторического содержания» [9], которое Энгельс считал высшим достоинством подлинного реализма (в слиянии с «шекспировской живостью»).

На нынешнем этапе развития советской литературы роль осознанного историзма наиболее заметно сказывается в развитии романного эпоса. В период развитого социализма иным становится «состояние мира»; перед литературой — художественной летописью социализма и формирования новой исторической общности людей — оно раскрывается как совершенно конкретная реальность в эпических масштабах и перспективах. Вместе с тем происходят изменения и во взгляде писателя на мир, его художественном подходе к действительности. Он все острее и больше, чем когда бы то ни было, видит ее в движении, в историческом развитии, видит с тех вершин, на которые уже подняла писателя эпоха развитого социализма и позволяет ему осознать себя и советское общество в сопричастности не только к современности, но и к будущему. «Связь времен» выступает в произведениях эпического стилевого течения так исторично, как она не могла выступить ни в одном из направлений, кроме

---

[8] *Сучков Б.* Исторические судьбы реализма. М., «Сов. писатель», 1965, с. 309.
[9] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 29, с. 492.

социалистического реализма. Причем в таком историческом контексте осознается не только совершающееся всем народом в масштабах национальных и общесоветских, но и личное, происходящее в границах жизни отдельного человека.

Словом, эту концепцию мира несут не только произведения, где показана наша победа под Сталинградом («Горячий снег» Ю. Бондарева), Ленинградом («Блокада» А. Чаковского) или наше победное и освободительное шествие по странам Западной Европы («Знаменосцы» О. Гончара), но и подвиг лейтенанта Ивановского («Дожить до рассвета» В. Быкова) и самопожертвование Сергея Петрова («Всем смертям назло») в повести В. Титова.

Намеренно упоминаем мы две эти повести, чтобы тем самым показать, что эпическое предполагает не только жанровые масштабы романа, но и другие качественные признаки, по которым устанавливается его наличие и в художественных произведениях других жанров.

Однако в повести эпическое — только момент самосознания героя, реализующийся обычно в отдельном поступке. Здесь эпическое еще не устремлено к выражению народной жизни в ее «мировом содержании», рамки однолинейного сюжета слишком узки для этого. Наша действительность в таком ее значении нуждается в сложных и широко разветвленных сюжетных структурах. При всех успехах, например, современной повести о Великой Отечественной войне заметно нарастает потребность в произведениях, которые вот так, скажем, романно подходили бы к отображению ее событий, как исторического перелома между двумя эпохами развития человечества и двумя уровнями исторического самосознания советского народа и каждого даже самого рядового советского человека. В этом смысле вопрос о том, как скоро появится в нашей прозе новая «Война и мир», не только дань традиции, но и насущная потребность нынешнего исторического самосознания советского человека и советского народа. И заслуживает она только самого высокого уважения. Писателей она обязывает, а критикам должна послужить в качестве критерия и ориентира.

*

Эпическое в жанровой системе советской прозы часто связывают по традиции преимущественно или даже исключительно с жанром романа-эпопеи. В совсем недавно появившемся литературоведческом исследовании роман-эпопея назван постоянно действующей «жанровой закономерностью литературы социалистического реализма»[10], а действие ее распространено не только на периоды, пожалуй, непререкаемого главенствова-

[10] *Пискунов В.* Советский роман-эпопея. М., «Сов. писатель», 1976.

ния романа-эпопеи в советской прозе (скажем, 30-е — начало 40-х годов, когда были созданы эпопеи М. Горького, М. Шолохова, А. Толстого...), но и на последующие десятилетия, вплоть до наших дней. В докторской диссертации, которая озаглавлена уже цитированной формулой: «Роман-эпопея как жанровая закономерность литературы социалистического реализма», В. Пискунов предпринимает попытку «наметить перспективу развития жанра романа-эпопеи» в наше время, и он утверждает, что «на наших глазах складываются очень своеобразные предпосылки нового подъема жанра романа-эпопеи, в развитии которого реализуются существенные закономерности искусства социалистического реализма» [11].

Между тем к таким выводам о непрерывном развитии романа-эпопеи, возведенного в ранг «закономерности», можно прийти только путем смещения понятий эпичности и эпопейности. А это явно не согласуется не только с требованиями точного употребления литературоведческой терминологии. Концепция В. Пискунова противоречит обобщениям явлений литературного процесса 60—70-х годов, сделанным до него и в сущности утвердившимся в советском литературоведении. Расцвет романа-эпопеи в советской литературе тесно связан, согласно этим обобщениям, с эстетическим освоением темы Октябрьской революции, утверждением ее победы и поистине мирового переломного значения Великого Октября в истории и судьбах человечества. «Жизнь народа в переломный момент истории, изображение его стремлений, его борьбы, его коллективной силы составляет содержание эпопеи... Пытливо и требовательно вглядываясь в исторические факты, писатель стремится в их связи, взаимообусловленности и последовательности открыть те силы, борьба между которыми определяет характер исторического процесса» [12].

«История России сопрягалась в едином качестве революционности»,— обобщал тот же автор опыт М. Горького — создателя «Жизни Клима Самгина». Анализируя структуру «Тихого Дона», исследователь отмечал: «...такая насыщенность фактами и событиями истории — в природе жанра эпопеи». И совершенно справедливым был еще тогда сформулированный упрек литературоведам: «Мы же, зачастую неправильно понимая эпическую основу искусства социалистического реализма, подходим к самым различным по своей форме произведениям с одной и той же шаблонной меркой» [13].

Такая концепция определяющих структурных признаков эпопеи согласуется не только с опытом советской литературы,

---

[11] *Пискунов В. М.* Роман-эпопея как жанровая закономерность литературы социалистического реализма. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, Киев, 1976, с. 32—33.

[12] *Якименко Л.* На дорогах века. М., «Худож. лит.», 1973, с. 72—73.

[13] Там же, с. 73, 71.

но и с теми классическими образцами, которые теоретически осмыслил В. Г. Белинский, и с той «снежной вершиной» этого жанра в литературе XIX в., какой явилась не только для русской, но и для мировой литературы «Война и мир» Л. Толстого.

Было бы ошибочно утверждать, что на современном этапе мысль о возможности романа-эпопеи не имеет оснований. Великая Отечественная война, ее мировой разворот и значение могут и должны в конце концов найти достойное отражение в художественном эпосе, и жанровые формы его, как можно думать, будут находиться в близком родстве и с «Войной и миром» Льва Толстого, и с традициями советского романа-эпопеи. Но это только историческая предпосылка возможного возрождения названного жанра. В самом же литературном процессе еще нет того «нового подъема» романа-эпопеи, который уже столь поспешно обещан.

О таком подъеме можно мечтать, можно настойчиво напоминать писателям, что время для создания таких произведений о Великой Отечественной войне, равно как и для «повторного» обращения эпических художников к теме Великого Октября наступило, но одновременно нельзя не замечать, что развитие эпического мышления в романных структурах ныне идет по иному пути, за пределами жанра романа-эпопеи.

Эти выводы следуют из анализа даже тех произведений о Великой Отечественной войне, справедливо считающихся наиболее близкими к роману-эпопее и по их объему, и по характеру изображенных в них эпизодов истории. Трилогия «Живые и мертвые» Константина Симонова, разросшаяся до пяти книг «Блокада» Александра Чаковского — это замыслы не осознающиеся и самими авторами в жанре романа-эпопеи. К. Симонов относит свою трилогию к жанру исторического романа. Автор «Блокады» однажды заявил, что он считает ее «политическим романом». Написанные в разных манерах, они даже при свойственном им историзме одинаково не поднимаются до попытки охватить и образно передать всю логику великого исторического события, какой была война, последовательно отобразить ее великие этапные битвы, художественно-философски осмыслить ее причины и следствия в истории советского народа, народов Европы и всего человечества. Что, впрочем, и не удивительно, и нельзя поставить авторам в упрек. Талант, гений великой художественной силы, способный овладеть художественно таким грандиозным материалом истории, очевидно, еще придет в нашу литературу.

Критика высоко оценила две первые книги трилогии К. Симонова. Она же с признательностью отметила в сущности редкое для нашей прозы расширение горизонтов обозрения событий войны, из которых в трилогию «Живые и мертвые» вошли: отступление в начале войны и героическая победная оборона

Москвы в 1941 г. (в первой книге), переломная для всей войны Сталинградская битва (во второй) и освобождение Белоруссии (в третьей). Но критика же со всей прямотой отметила, что «отсутствие внутреннего развития, эволюции таких замечательных и сильных характеров, как Синцов и Серпилин, которые во многом определяют идею произведения Симонова, и создает известное чувство неполноты в романе «Последнее лето», завершившем трилогию» [14].

Между тем для романа-эпопеи одним из ведущих жанровых признаков является центральное положение героя или группы героев в изображаемых исторических событиях и такая его или многих из них включенность в исторический поток, которая обеспечивала бы самодвижение, саморазвитие героя (героев) в этом потоке. И потому отнюдь не праздный вопрос, является ли трилогия К. Симонова эпопеей, не ведет к утвердительному ответу. В этом смысле понятны сетования критика Феликса Кузнецова, что «у нашего эпоса долг перед темой войны существует и сегодня». А несколько более оптимистическое мнение другого критика, Ивана Козлова, сводится к утверждению, что создатели «будущей военной эпопеи», несомненно, «будут учитывать художественный опыт Симонова», как учитывал его «в известной мере» А. Чаковский, когда «создавал свой панорамный роман» [15]. Наконец, автор наиболее значительных работ о творчестве К. Симонова-прозаика, Л. Лазарев, определяя жанровую специфику трилогии «Живые и мертвые», пишет, что этот «роман об истории приобрел черты исторической хроники» [16].

Особенно заметно отсутствие такого эпического героя в романе А. Чаковского (романе, тоже сыгравшем очень заметную роль в расширении горизонтов и углублении историзма советской военной романистики). В оказавшемся в центре композиционной структуры майоре Звягинцеве видится только обещание такого характера. И дело не столько в том, что в силу своих все же небольших воинского звания и должности он не может видеть весь широкий разворот ленинградской эпопеи, сколько в том, что он, в сущности, почти не пытается подняться до исторического осмысления ее событий, философского постижения ее нравственного и политического пафоса. Обнаруженные им в начале романа «заявки» на это остаются нереализованными.

Но отсутствие романов-эпопей в современной художественной прозе трех славянских (да и не только славянских) советских литератур отнюдь не противоречит сделанным выше заявлениям о нарастающей эпизации советского романа. Нет,

---

[14] Литературное обозрение, 1975, № 5, с. 20.
[15] Новый мир, 1975, № 5, с. 243, 244.
[16] *Лазарев Л.* Военная проза К. Симонова. М., 1974, с. 188.

эпическое в советской литературе не является «монополией» эпопеи и не переживает на современном этапе ни кризиса, ни угасания. Оно явственно сказывается в других жанровых модификациях романа. Деэпизация, неотвратимо происходящая в буржуазном, модернистском искусстве, не объемлет советскую литературу. Потому что эпично по своим идеалам, замыслам и свершениям наше время, а самосознание новой исторической общности людей — советского народа на этапе развитого социализма мощно стимулирует стремление романистов к целостному, художественно-философскому осмыслению действительности в масштабах и формах, свойственных эпосу.

Наиболее очевидно такое качество художественного мышления сказывается в романе о «связи времен» — одном из наиболее характерных явлений развития современной советской романистики. Этой модификацией романа, где «связь времен» определяет композиционную структуру произведения, советские писатели наиболее непосредственно участвуют в создании художественной летописи этапов формирования новой исторической общности людей — советского народа.

Разумеется, «роман о связи времен» — определение «рабочее», но литературная критика довольно часто закрепляет его за такими романами, как «Берег» Ю. Бондарева, «Циклон» А. Гончара, «Вечный зов» А. Иванова, «Судьба» П. Проскурина и др.

Этот принцип композиционной структуры вошел в советскую романистику в 50-х годах с появлением романа Леонида Леонова «Русский лес». Новаторские поиски Леонова в этом направлении начались давно. В романе «Дорога на океан» (1936) историческое движение от капитализма к грядущей победе коммунизма было представлено с помощью ретроспекций в прошлое и выходов, воображаемых путешествий главного героя Алексея Куликова в будущее. В том и другом как будто не было ничего нового. Ретроспекция как повествовательный прием широко применялась и в XIX в., и раньше в русской и других литературах для воссоздания Vorgeschichte героев. Выходы к будущему (особенно в виде «снов») были обычны не только для фантастических романов.

Новаторство Леонова, после «Дороги на океан» наиболее полно выразившееся в романе «Русский лес», состояло в том, что ранее разрозненные приемы были осмыслены в единстве их функции, как композиционный принцип «связи времен» в романах, воспроизводивших диалектику исторического движения общества, раскрывавших истоки настоящего (в том числе конфликтов и характеров) в прошлом, а в настоящем — предвестия и ростки будущего.

В «Русском лесе» отобразилась жизнь страны за полувековой период, хотя основные события романа развернулись в рамках всего двух лет (1941—1942).

Показательна для современных, хотя и не наиболее цельна среди названных, композиционная структура первой книги романа А. Иванова «Вечный зов». Поток событий, отображенных в романе, возникает, как сказано в «Прологе», «в один из июльских дней 1908 года в следственной камере при Томской городской жандармерии», где читатель знакомится с молодым революционером Антоном Савельевым, старшим и опытным руководителем революционной организации Иваном Субботиным и маскирующимся под революционера агентом охранки, провокатором Полиповым. Эпизоды завязывающегося в прологе романического сюжета следуют друг за другом в хронологическом порядке: декабрь 1912 года в печально знаменитом Александровском централе, май 1918 года в Михайловке, родном селе трех братьев Савельевых — Антона, Ивана и Федора, которые станут сквозными, в сущности, центральными героями двух книг романа. Но в дальнейшем художественное время расходится с хронологической последовательностью. От последних часов предвоенной жизни, изображением которых открывается первая книга романа, автор возвращается к 30-м годам, и даже к более ранним временам, чтобы мотивировать и собственно историческим прошлым и предысторией личных отношений в семье Савельевых различие характеров, неоднотипную (до противоположности) жизненную позицию и очевидное несходство судеб трех братьев, и опять же разное их отношение к событию (началу войны), поделившему, разрезавшему всю жизнь советского народа на две эпохи. Неоднократное использование ретроспекции расширяет горизонты художественного ви́дения писателя и помогает постижению и раскрытию той связи времен, которая «распалась» в человеческих отношениях старого мира, но, как утверждает романист, возродилась и связывает трагическую и героическую эпоху войны не только с годами предвоенного социалистического созидания и формирования единства советского народа, но и с эпохой Октябрьской революции и гражданской войны, с традициями революционного героизма и верности долгу, которые оказались такими необходимыми для свершения всенародного подвига в Великой Отечественной войне и послевоенного восстановления.

К ретроспекциям и смещениям временных планов прибегает автор и для того, чтобы ввести в повествовательную ткань произведения своеобразные Vorgeschichte коллизий, образующих важнейшие сюжетные узлы первой книги романа. Одновременно такие Vorgeschichte содержат и дополнительные психологические мотивировки выбора позиций героями в упомянутых коллизиях. Такую функцию выполняет, например, ретроспективное повествование о побеге Субботина и Акулины (ныне уже стариков) с царской каторги, об их случайной встрече во время побега, взаимной помощи и выручке, любви и связи, невольной разлуке на долгие годы, не сгладившей, однако, у обоих чув-

ства взаимной признательности, высоко человеческого и сердечного уважения друг к другу. Рассказ о том, за что Акулина попала на каторгу, позволяет увидеть в ней недюжинный, в сущности героический национальный характер русской женщины.

Достигаемое такими средствами расширение художественного времени позволяет романисту создать тот социально-исторический контекст, в котором судьбы героев, их трудовые и воинские подвиги, в сущности, «частные», отнюдь не центральные ни для фронта, ни для тыла, типизируются как единичное выражение подвига всенародного, а в художественных характерах открываются связи с народными нравственными истоками и социалистическими принципами, воспитанными революцией и годами участия в «историческом творчестве масс», в строительстве социализма. Словом, роман приобретает не только широту обозрения, но и эпичность.

В «связи времен» свободно просматриваются этапы исторического по значению процесса формирования социалистической личности в их единстве с этапами формирования советского народа. При этом единство двух процессов нередко «персонифицируется» в судьбах и характерах главных героев. Таков в «Вечном зове» один из братьев Савельевых — Иван. Человек трудной и сложной судьбы, он едва ли не наиболее полно и убедительно выражает нравственный пафос романа, безотказно откликаясь на «вечный зов» — «великую и таинственную силу, прочно и неодолимо живущую в человеке,— которая, продолжаем цитировать размышления другого героя романа, в трудные, самые критические моменты заставляет человека поворачиваться к жизни самой сильной, самой благородной, самой справедливой своей стороной». В первой книге романа этот «зов» помог Ивану стать выше личных обид на людей и на советскую власть за все, что пришлось ему перенести из-за доносов своего брата Федора. В недавно появившейся второй книге Иван Савельев с беззаветным мужеством русского человека сражается за родину (и тем опрокидывает сложившееся недоверие к нему), а вернувшись после войны инвалидом, так же беззаветно работает в колхозе. Его путь от рядового труженика до руководителя колхоза глубоко типичен, духовное обогащение личности героя, его путь в партию символизирует самое существенное в нравственной эволюции широчайших народных масс.

Оценивая достоинства первой книги романа, нельзя не пожалеть, что во второй его книге концепция личности, столь органично участвующая в эпизации жанра, подвергается разрушительным «поправкам». Социальная детерминированность личности отодвигается на второй план биологическими мотивациями поведения советского человека в условиях войны: каковы бы ни были нравственные устои личности, нет силы, могущест-

веннее велений пола, утверждает роман. Изображение событий войны, анализ их исторической и собственно военной логики уступает место логике детективного сюжета, воины и военачальники отодвигаются на периферию романа, чтобы дать место шпионам, уголовникам, предателям и ведущим с ними борьбу следователям и прокурорам...

К сожалению, приведенные примеры только часть тех «поправок», которые вносит вторая книга «Вечного зова» в концепцию человека и наносит заметный ущерб нравственному пафосу романа.

Роман П. Проскурина «Судьба» тоже назван нами среди романов о «связи времен», хотя автор его и не прибегает к тем средствам расширения границ обозрения и тем приемам организации художественного времени, которые использованы в «Вечном зове». П. Проскурин раскрывает «связь времен» преимущественно в судьбе главного (стержневого в композиции романа) героя Захара Дерюгина, изображает его жизнь хронологически последовательно на таких знаменательных этапах истории советского народа, как коллективизация, индустриальные предвоенные пятилетки и пятилетие тяжких испытаний Великой Отечественной войны. О роли Октябрьской революции в жизни героя (она разбудила его к социальной активности), о его участии в гражданской войне (он храбро сражался в конармии Буденного) в романе только упомянуто. И потому, пожалуй, нельзя согласиться с А. Овчаренко, который так характеризует разницу между историческим и художественным временем в романе: «Говоря, что П. Проскурин стремится в романе «Судьба» охватить своим взором чуть ли не всю нашу эпоху, я, конечно, имею в виду художественное время в произведении, поскольку исторические рамки повествования ограничиваются преимущественно пятнадцатью годами — с 1930 по 1945 год» [17].

В романе нет столь определенного разграничения времен. Однако мы согласны с А. Овчаренко, что автор «Судьбы» стремился «поднять» роман до эпопеи с помощью превращения Захара Дерюгина в своеобразный гигантский символ» [18].

Тем более огорчительно, что уже в конце первой книги этот, казалось бы, стержневой для композиции всего романа образ исчезает, а во второй его книге появляется уже в иной, не эпической «ипостаси». Сломленный разными невзгодами и сложностями, разочарованный, он, в сущности, отказывается от деятельности, борьбы и становится «лишним человеком» в сюжете романа. Вместе с тем другие образы (Лена, Игорь, Николай) действуют во второй книге, я бы сказал, в узко функциональных ролях: либо устраняются из сюжета внезапной смертью (Макашин), либо обнаруживают свою полную ненужность в

---

[17] Москва, 1973, № 9, с. 203.
[18] Там же, с. 205.

дальнейшем его развитии (Лена) и исчезают из него бесследно (Игорь). Тихон Брюханов как будто становится центральным героем второй книги, но из его жизни произвольно изымаются многие годы, оставляются без внимания конфликты, в решении которых должно раскрываться развитие его личности, характера, принципов. В конце романа возникает образ Николая Дерюгина, надолго исчезнувший из него. Теперь он уже выдающийся ученый. Но в романе начисто отсутствует изображение тех лет, событий, усилий, исканий, которые возвели его к вершинам науки и столь важным, даже великим открытиям. А его полет в космос, катастрофа, гибель и торжество его научной идеи выглядят в романе эпилогом, на многие годы отстоящим от последней точки оборванного автором сюжета.

Героический эпилог несколько проясняет густую атмосферу разочарований, пережитых многими героями романа. Но он мало связан с их судьбами и плохо соотносится с общим заглавием двух книг этого произведения.

Хотя «Судьба» и не стала романом-эпопеей, она, несомненно, тоже убедительное подтверждение реальности процесса эпизации современного советского романа. Мнения критики на этот счет на редкость единодушны, о чем красноречиво говорят уже сами заглавия рецензий: «В поисках эпических решений», «Эпос народного подвига», «Страницы судьбы народной», «Человек и эпоха», «Эпопея народной жизни» и т. п.

В романах «Берег» Ю. Бондарева и «Циклон» А. Гончара главное внимание авторов сосредоточено на наших днях. Но между первой и третьей частями «Берега» Ю. Бондарев возвращается к последним дням войны и посвящает им всю вторую часть романа. А в романе «Циклон» к событиям войны обращается наш современник, кинорежиссер Богдан Колоссовский. Участник войны, уже знакомый читателям по роману «Человек и оружие», он пишет сценарий и создает фильм о погибших товарищах по оружию, чтобы дать им вторую жизнь и включить их нравственный мир, сокровища их духа, их моральные принципы в процесс духовного обогащения социалистического общества.

Исследуя нравственные истоки подвига, оба романиста ищут в героике войны ответ на вопрос, каким быть нашему современнику, с чем, с каким моральным потенциалом идти ему в коммунистическое завтра. Советский роман о Великой Отечественной войне противостоит буржуазным концепциям дегероизации человека, он утверждает героизм как высшую нравственную ценность, представляет героический подвиг как самую достоверную проверку человека, как максимальное очеловечивание личности в критической ситуации.

И все же это не единственный мотив возвращения от современности к войне и в «Циклоне», и в «Береге». Главный герой последнего — писатель Никитин — обращается к исторической

памяти советских людей о войне «в своих напряженных исканиях истин века» [19].

Такие искания возможны и имеют смысл только в исторических масштабах. А обязывают к ним советскую литературу пережитые народом испытания и двадцать миллионов жизней советских людей, ценою которых была добыта наша победа над фашизмом.

В поединке идей и философских концепций нынешней действительности, который ведут писатель Никитин и главный редактор крупнейшего издательства в Гамбурге господин Дицман, Юрий Бондарев не раз подчеркивает эти мотивы обращения к нравственному и политическому опыту войны.

В «Циклоне» А. Гончара оно продиктовано прежде всего тревогой за будущее человечества. Но при всем различии мотивов и в том, и в другом романе обращение к памяти войны одинаково исторично и, несомненно, подтверждает общую для всех советских литератур тенденцию эпизации романа о современности.

Развивает эту тенденцию роман видного украинского прозаика П. Загребельного «Разбег», главным образом той широтой мышления, осмысления действительности, которая свойственна главному герою романа — выдающемуся ученому, академику Петру Карналю.

За последнее время внимание советской литературы к людям науки заметно усилилось. Среди произведений, появившихся в 60-х и 70-х годах в русской и украинской прозе («Иду на грозу», «Искатели», «Эта странная жизнь», «Однофамилец» и «Кто-то должен» Д. Гранина, «Изотопы для Алтунина» и «Алтунин принимает решение» М. Колесникова, «Время надежд и свершений» Н. Рыбака, «Белая тень» Ю. Мушкетика), «Разбег» П. Загребельного — одно из наиболее объемных и значительных. Между тем все в романе держится, в сущности, на одном герое. И не будь в его личности упомянутой масштабности мыслительных и нравственных потенциалов, роман просто не получился бы, а была бы только повесть с характерной для нее однолинейностью сюжетного развития.

Вокруг романа развернулись жаркие споры. В ответ на упреки, что автор оставил за пределами романа научную специфику «производственной» деятельности главного героя, не стремился глубже войти в суть проблем, которые решает ученый-кибернетик и руководимый им институт, прозвучали голоса многих читателей в защиту романа.

И все же главное в романе не в том, какие проблемы и как решают ученый и сотрудники его института. Главное в романе — личность ученого, богатство его духовного мира, история его формирования, самосознание и самоопределение учено-

---

[19] *Оскоцкий В.* Богатство романа. М., «Сов. писатель», 1976, с. 263.

го в современном мире, осмысление им противоречий действительности, роли личности в современном обществе и, наконец, его понимание смысла человеческой жизни в «универсальных... масштабах, в ее бесконечности» (332), т. е. в категориях, специфических для, скажем, «олимпийских» вершин теоретического мышления.

Роман проникнут верой в безграничное могущество человеческого разума, он утверждает оптимистическую концепцию научно-технического прогресса, будущего земли и человечества. «Человечество не может остановиться,— говорит академик Карналь, критикуя пессимистические концепции западных ученых на международном конгрессе.— Оно взяло слишком большой разбег, движение для него — это высший закон жизни. Не бояться лавинных процессов научно-технической революции, а, наоборот, радоваться и гордиться невиданными достижениями человеческого гения,— с этим чувством должен жить человек конца XX века». В романе показано, как в жизнь человека, мыслящего такими масштабами, живущего в атмосфере напряженной интеллектуальной деятельности, еще почти трансцендентной для большинства нынешних людей, как в такую жизнь входят любовь, музыка, природа и весь мир чувств, без которого человек не может быть счастливым, не может быть полным, а не «частичным», даже на олимпийских высотах науки. А в его осмысление современности так же полноправно входит прошлое в его историческом значении. И часто — как собственная биография героя, потому что Карналь сам пережил, перенес все то, что выпало на долю народа, Родины. Познакомив читателя с героем в ту пору его жизни, когда Карналь уже «принадлежит к людям, которые основали целый материк нового знания», романист время от времени вызывает в памяти героя сменяющие друг друга (и не в хронологической последовательности, а в соответствии с логикой всего художественного замысла), уже пройденные этапы его жизненного пути и формирования личности.

Вызванные в памяти различными причинами и ассоциативными связями, эти картины вплетаются в повествование о современности, осмысливаются в свете тех высоких полетов человеческого ума, которые открывают перед Карналем перспективы будущего. Будущее входит в роман вместе с верой героя в торжество человеческого разума, в освобождение человека от всех социальных зол, в благотворные следствия научно-технической революции.

В таких связях и аспектах личное, биографическое приобретает более общее значение, обнаруживает свою связь с нынешним эпическим состоянием мира. Решению этой художественной задачи, так прямо перекликающейся с все более возрастающей ролью творческой личности в современном мире, и служит избранный автором принцип структурной организации

произведения: из автобиографической киноленты память героя выхватывает один за другим целостные в себе фрагменты и монтирует их, заботясь не о хронологической последовательности, а о том, чтобы глубже и полнее раскрыть многосторонние связи героя с современностью и историей, показать в зеркале индивидуальной судьбы то, что пережил и чем теперь живет народ. В этом смысле Карналь — опорная фигура всей композиции, а печать его духа ложится на всю стилевую «материю» романа, насыщая ее мыслью, анализом, интеллектуальностью.

В романе о «связи времен» сложились по крайней мере три варианта композиционной структуры. В наших наблюдениях они наиболее определенно представлены романами «Вечный зов», «Судьба» и «Разбег». Можно надеяться, что исследование этих разновидностей в широком многонациональном контексте советской романистики привлечет более пристальное внимание литературоведов и позволит сделать необходимые сравнительно-типологические обобщения, а одновременно несколько пересмотреть встречающиеся в советском литературоведении попытки создать типологию романа.

Еще в начале 70-х годов было отмечено, что «одной из важнейших задач современного изучения романа следует считать создание научно обоснованной типологии романа» [20], что в нашем литературоведении еще нет научно обоснованных критериев для определения видовых различий внутри жанра романа. Тогда же были названы несколько типов романа, которые складывались в советской литературе, развивались, подкреплялись традицией: «многогеройный роман» и его современные разновидности, «роман в новеллах» и «панорамный роман».

В свете предложенных в нашем докладе представлений можно отметить, что 70-е годы внесли существенные поправки и дополнения в систему жанровых модификаций советского романа. Неколебимым осталось только исходное определение критериев его типологии: «объективными критериями... могли бы стать принципы организации сюжета, повествовательной структуры», потому что «в сюжете реализуется диалектическая связь между событиями и характерами, сюжет и композиция определяют общие типовые признаки жанра» [21].

Поправки же можно свести, пожалуй, к следующему:

1. «Многогеройность» не подтвердила своего права считаться специфическим принципом организации сюжета в какой-либо из разновидностей современного романа. Она, как и неоднолинейность сюжетного развития,— структурный признак всех его разновидностей. Без многогеройности, как и без множественности сюжетных линий, произведение вообще не может быть отнесено к жанру романа.

---

[20] *Якименко Л.* На дорогах века, с. 85.
[21] Там же, с. 88.

2. «Панорамность», в сущности, перестала осознаваться как «принцип организации сюжета», а самое понятие «панорамность» употребляется в современном литературоведении скорее для обозначения масштабности, широты охвата действительности в произведении. В этом значении понятие «панорамность» прозвучало в основном докладе на VI съезде писателей, где говорилось о «широкоохватном, многоплановом, панорамном, со стереоскопической глубиной романе» [22].

В таком значении и панорамность не связана с какой-либо одной жанровой разновидностью современного романа и не может существенно участвовать в создании научно обоснованной его типологии.

3. Явления современного литературного процесса подтвердили (и в славянских, и особенно в прибалтийских советских литературах), что внутренний монолог, превращаясь из «приема» психологического анализа в повествовательную структуру, «может давать особый тип романа». Роман «Чужие страсти» и «На исходе дня» М. Слуцкиса, «Хатынская повесть» белорусского романиста А. Адамовича убедительно засвидетельствовали перспективную роль внутреннего монолога в обогащении системы жанровых разновидностей советской романистики.

Ко всему сказанному, пожалуй, стоит добавить, что система жанровых разновидностей романистики находится в постоянном движении, развитии; при этом некоторые, казалось, жанрообразующие структурные признаки, черты либо совсем теряют такое значение, либо окончательно самоопределяются в иной функции, нежели та, которая им приписывалась.

Следует подчеркнуть, что ни многогеройность, ни панорамность не являются непосредственными признаками эпичности романа. Эпичность — качество не столько внешней, сколько внутренней структуры произведения, в конечном счете — качество художественного мышления. Во всех рассмотренных романах многогеройность и панорамность формируют только предпосылку осознанного историзма, без которого эпическое в советском романе немыслимо.

В доказательство выдвинутых положений рассмотрим «многогеройность» трилогии Ивана Мележа «Полесская хроника». Вспоминая о том, как возник замысел романа «Люди на болоте», сам писатель рассказывает: «Задуманная вначале как небольшая повесть о мелиораторах послевоенных лет, о переделке природы Полесья, книга эта в моем представлении все более расширялась, усложнялась, вовлекала в себя новые судьбы и проблемы, о которых я вначале и не думал» [23]. Словом, из замысла повести вырос многогеройный роман о коллективизации белорусской деревни Курени. Однако же эпиче-

---

[22] Лит. газ., 1976, 23 июня.
[23] Цит. по кн.: *Теракопян Л.* Дыхание земли. М., 1971, с. 321.

ское дыхание вошло в роман не с многогеройностью, а с историзмом осмысления событий.

Коллективизация показана в трилогии И. Мележа как процесс высвобождения крестьянина, крестьянства из-под власти земли. Этим романы трилогии обнаруживают свою принадлежность к одной из традиционных тем реалистической литературы, в особенности романистики — теме «власти земли».

На значение и место ее в мировой литературе первым указал Иван Франко в статье «Власть земли в современном романе» (1891). Анализируя художественное решение этой темы Эмилем Золя и Глебом Успенским, он отметил, как в произведениях обоих писателей «власть земли» не отпускает крестьянина «от колыбели до могилы» и «решительно влияет на его характер и мировоззрение... Ради земли,— писал Франко, имея в виду роман Золя,— крестьянин готов решиться на самое чудовищное злодеяние, после которого не испытывает ни малейших угрызений совести» [24].

В такой роли «власть земли» выступила не только в романе Золя «Земля», но и в польской (из нее Франко рассмотрел роман «Форпост» Болеслава Пруса), и в украинской дооктябрьской романистике (назовем хотя бы повесть О. Кобылянской «Земля»). Но в этой интерпретации тема «власти земли» не содержала ничего эпического. И традиционное развитие ее даже в «многогеройном» романе (каким был и названный роман Золя) не сделало бы роман Ивана Мележа эпическим, хотя и не помешало бы ему вырасти до размеров трилогии.

Эпичность тема земли и ее роли в жизни крестьянства приобрела лишь в романах, где было показано крестьянство, поднявшееся на классовую борьбу за ее обладание, в связи с чем проблема земли приобрела социально-историческое содержание. В украинской литературе тему земли выводил к такому значению Панас Мирный (роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні»), а по-настоящему вывел только М. Коцюбинский, который в повести «Fata morgana» показал, как неразрывно решение этой проблемы связано с политическими задачами революции 1905 года. Он первым в украинской литературе разглядел в крестьянском движении эпохи первой русской революции не только «стихию», но и организованное движение борющихся и за землю, и за волю. При этом в традиционной теме раскрылся не только драматизм власти земли над крестьянином-собственником, но и драматизм героической борьбы, объединившей обособленных мелких собственников в коллектив, поднявшийся к исторической активности. В романы М. Стельмаха «Кровь людская — не водица» и «Большая родня» «воля» входит уже завоеванной, и слово это в лексиконе героев уступает место еще более емкому — «революция». Вполне сохраняет свою поч-

[24] *Франко Иван.* Соч. в 10-ти т., т. 9. М., 1959, с. 415.

ти магическую силу «земля», но как по-разному понимается достижение обозначенного этим понятием идеала на трех столь разных исторических этапах, отраженных в романе Мирного, повести Коцюбинского и романе М. Стельмаха! И в этих переменах, в эволюции исконных крестьянских стремлений, в глубоко революционной трансформации крестьянского идеала отразилось полнее, чем в чем бы то ни было другом, все самое главное, все подлинно историческое в жизни крестьянства. Вот почему герой романа «Большая родня» Дмитро Горицвит, проделывающий сложный путь от собственника (хозяина земельного надела, полученного по ленинскому Декрету о земле) к передовику колхозного производства, человеку высокой мысли и социалистических принципов, воспринимается в романе как образ обобщенный, символизирующий украинский народный характер в его историческом развитии, а его личная судьба в романе выступает как индивидуальное выражение исторического пути и судьбы народной. В этом и состоит эпичность этого образа, его подлинный историзм.

Такова историческая последовательность развития темы земли в украинской литературе. В многонациональной советской литературе заглавную роль в этой теме сыграл роман М. Шолохова «Поднятая целина», сформировавший художественные традиции многонациональной прозы о «великом переломе», каким явилась коллективизация в истории советского крестьянства. Появлением двух книг «Поднятой целины» (первая в 1932 г., вторая завершена в 1959 г.) были обозначены исторические границы и художественные вершины двух этапов разработки этой темы в советской литературе.

Трилогия Мележа (за ее первой книгой последовала повесть С. Залыгина «На Иртыше») открыла новый этап интереса к эпохе коллективизации и неисчерпанность художественных потенциалов этой темы. «Мы возвращались к прошлому,— писал И. Мележ о себе и других участниках этой «новой волны» в теме коллективизации,— совсем не для того, чтобы повторить то, что говорили другие. Мы пытались сделать новый шаг вперед и вглубь».

Это было движение прежде всего к новым масштабам исторического осмысления эпохи, попытка показать ее, как сказал о своем замысле И. Мележ, «в противоборствующих взаимосвязях извечного и нового, проследить истоки того, что нашло развитие в наши дни...» Оно заметно и внутри самого произведения, от книги к книге трилогии. В первой воспроизведены личные, субъективные и в силу собственнической психологии разобщенные варианты восприятия процесса коллективизации, преломленного сквозь призму повседневного быта и самосознания полесского крестьянина. Во второй — писатель, по его собственному признанию, «почувствовал непреодолимую потребность ввести в роман широкий мир жизни, изобразить

жизнь как сложный исторический поток...» А для этого потребовалась иная, более высокая точка обзора, герой с такой способностью осмысления повседневных событий, которая включала бы их, даже если они происходят в полесских малых Куренях, в контексты истории социализма в нашей стране.

Так, центральным героем второй и незаконченной третьей книги «Полесской хроники» стал коммунист Апейка, который (это справедливо отметила белорусская критика) «как художественный тип как бы аккумулировал в себе высокие эпические качества своего народа, его социальные принципы, его энергию, мечты и надежды. Это — эпический персонаж романа, эпический народный образ, наиболее полно вобравший в себя проблемы и тревоги, основное содержание и живую сущность переломной эпохи, исторически важной, драматической в свойственных ей формах» [25].

Осознанный историзм художественного анализа проблем эпохи и социалистический гуманизм концепции человека в трилогии Мележа видятся в том, что «власть земли» показана как сила, вставшая на пути многих людей к новому, жестоко изуродовавшая не одну человеческую жизнь и индивидуальность именно тогда, когда возможность освободиться от власти земли и стать хозяином своей судьбы, своего счастья невиданно возросла в деревне.

Драматизм коллизий и конфликтов трилогии особенно глубок потому, что жертвами власти земли в ней являются не только окончательно очерствевшие собственники, но и люди в сущности хорошие, как Василь Дятлик, и даже прекрасные, как Ганна Чернушко. Исторический оптимизм всей концепции романа выражен явственно наметившимся (особенно в образе Ганны) началом возрождения человеческой личности и утверждением ее преобразующей действительность активности (особенно в образе коммуниста Апейки).

С такой концепцией действительности и человека романы Мележа входят в художественную летопись формирования нового человека и новой исторической общности людей, а его трилогия обретает эпичность, несмотря на то что обзор событий так и не достигает «панорамности», ограничиваясь происходящим в Куренях и лишь однажды (и то совсем ненадолго) выходит за их околицы, чтобы указать на связь происходящего в одной деревне с историческим развитием всей Советской Белоруссии.

Нет, эпичность не в панорамности. И вообще эпичность, являясь прежде всего качеством мироощущения и художественного мышления, соотносится не столько с внешней, сколько с внутренней структурой произведения.

---

[25] *Куляшоў Федар.* Іван Мележ. Мінск, 1968, с. 132.

Однако не значит ли все сказанное об эпизации романа, что все его жанровые разновидности ныне формируются в границах только одного эпического стилевого течения? А как с лирикой и романтикой? Разве их стиле- и жанрообразующая продуктивность исчерпана?

Отнюдь нет! Но в предлагаемом докладе мы намеревались рассмотреть только ведущую тенденцию и важнейшие явления развития романа в границах эпического стилевого течения. Конечно, создание научно обоснованной типологии жанровых разновидностей современного романа предполагает одинаково внимательный учет тенденций развития уже сложившихся и формирования новых жанровых структур во всех трех главных стилевых течениях — эпическом, лирическом и романтическом [26]. Но решение такой задачи — общее дело всего советского литературоведения. Автор доклада стремится привлечь особое внимание к тем современным романным структурам, которые располагают наибольшей возможностью синтезировать движение истории и современности, человеческого характера, нравственных потенциалов общества и его социального и эстетического идеалов. Словом, в докладе речь идет о тех произведениях современной романистики, которые составляют наиболее значительные главы художественной летописи новой исторической общности — советского народа.

---

[26] См. типологическую характеристику этих течений в нашей статье «Рубежи познания».— Новый мир, 1975, № 12.

II

СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ XI—XIX ВЕКОВ

Д. С. ЛИХАЧЕВ

МОНУМЕНТАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ СТИЛЬ ДРЕВНЕСЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР

Древние южнославянские и восточнославянские литературы, а отчасти и западнославянские (в первую очередь чешская) принадлежат к стилю монументального историзма. По существу, в данном случае можно говорить не просто о стиле и даже о «стиле эпохи», но о целой «эстетической формации» (понятие, введенное в науку Александром Флакером[1]). Дело в том, что стиль этот захватывает не только все искусства, но в какой-то мере подчиняет себе и естественно-научные представления, поскольку наука и искусство не были еще четко разделены, а также все бытовые представления о прекрасном. Эта эстетическая формация была характерной не только для древней Руси, но распространялась и на ряд других стран: южнославянские и Византию в первую очередь, откуда она и явилась на Русь вместе с письменностью и христианским культом.

Однако из всех древнеславянских литератур эстетическая формация монументального историзма отчетливее всего представлена в древней Руси: от древнерусской литературы сохранилось наибольшее число произведений разнообразных жанров. Именно поэтому в дальнейшем мы будем пользоваться примерами главным образом из литературы древней Руси.

---

[1] *Flaker Aleksander*. Stilske farmacije. Zagreb, 1976, 359 с.; *Он же*. Stylistic Formation.— Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum, N 1—2, Akamémiai Kiadó. Mouton, 1975, с. 183—207. В дальнейшем ссылки на общеизвестные древнерусские памятники не даются, ссылки на летописи даются в самом тексте с указанием только года.

Стиль монументального историзма характеризуется прежде всего стремлением рассматривать предмет изображения с больших дистанций: пространственных, временных, иерархических. Это стиль, в пределах которого все наиболее значимое и красивое представляется монументальным, величественным. Стремясь видеть окружающее в рамках представлений этого стиля, летописцы, авторы житий, церковных слов смотрят на мир как бы с большой высоты или с большого удаления — удаления времени или пространства. В этот период развито особое «панорамное зрение», стремление подчеркивать огромность расстояний, сопрягать в изложении различные удаленные друг от друга географические пункты, подчеркивать различие общественного положения, создавать произведение, рассчитанное на вечность и на доминирование в окружающем ландшафте — городском и природном. Произведения, скромные по размерам, должны были символизировать что-то большое, значительное, «вечное», напоминать о нем, «сигнализировать».

Эстетически ценно и значительно в это время только то, что может быть представлено большим и мощным и что может быть воспринято с огромных расстояний. Вот почему в летописях действие перебрасывается из одного географического пункта в другой, находящийся в другом конце Русской земли. Рассказ о событии в Новгороде сменяется рассказом о событии во Владимире или в Киеве, далее упоминается событие в Смоленске или Галиче, и т. п.

Такая особенность летописного повествования создается не только потому, что в летописи обычно соединяются разные по своему географическому происхождению источники. Особенность эта соответствовала самому духу исторического повествования. Она захватывала читателя, увлекала ощущением «пространства истории».

В том, что такого рода «ландшафтное зрение» при изображении исторических событий было эстетической реальностью, а не случайным следствием соединения различных летописных источников — киевских, новгородских, ростовских, владимирских и т. д., убеждает «Поучение» Владимира Мономаха.

В своей автобиографии Мономах ведет повествование так же, как и в летописи: соединяет в едином изложении различные географические пункты. Свою жизнь Мономах воспринимает в крайних географических пределах, до которых он доходил в своих походах, охотах и переездах. Он доходил до «Чешского леса» на западе, до Волги на востоке, углублялся в половецкую степь на юге, за Сулу, за Хорол, к Дону. Значительность своей жизни он подчеркивает дальностью своих походов, многочисленностью переездов. Он упоминает множество географических пунктов, где он бывал во время своих походов, и именно этим он измеряет свой «труд», дело своей жизни.

Оценивая княжение умершего князя, летописец пишет: «а се княже седение: мир держа с околными сторонами, с Ляхы и с Немци, с Литвою, одержа землю свою величеством олны по Тотары, а семо по Ляхы, по Литву» (Ипатьевская лет., под 1289 годом).

Автор «Слова о погибели Русской земли» говорит о ее былом благополучии опять-таки с высоты огромных дистанций: «Отсѣле до Угоръ, и до Ляховъ, до Чаховъ, от Чаховъ до Ятвязи и от Ятвязи до Литвы, до Немець, от Немець до Корѣлы, от Корѣлы до Устьюга, гдѣ тамо бяху Тоймици погании, и за Дышючим морем, от моря до Болгарь, от Болгарь до Буртасъ, от Буртасъ до Чермисъ, от Чермисъ до Моръдви,— то все покорено было богом хрестияньскому языку поганьскыя страны...» В сущности, все «Слово о погибели...» написано как бы с высот этого «ландшафтного зрения».

Приступая к проповеди, или к житию святого, или к историческому сочинению, авторы как бы испытывали необходимость окинуть взором всю землю. Кирилл Туровский так начинает свое «Слово о расслабленном»: «Неизмерьна небесная высота, ни испытана преисподняя глубина»[2]. Так же начинается и «Чтение» о Борисе и Глебе. Сама «Повесть временных лет» тоже начинается с описания самых общих судеб вселенной и дает превосходную по своей наглядности географическую картину Русской земли. Автор «Повести» начинает это описание с водораздела великих русских рек — Валдайской возвышенности, на которой помещался «Оковьский лес», и далее ведет свое повествование по трем рекам: Днепру, Волхову и Волге, отмечая, в какие моря они впадают и куда можно проехать по этим морям. Этот «прием» позволяет придать удивительную наглядность и конкретность описанию, создать «словесную карту» Руси. Напомню, кстати, и знаменитое начало былины о Соловье Будимировиче, сохраняющее это же ощущение пространства:

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота акиян-море,
Широко раздолье по всей земли,
Глубоки омоты днепровския[3].

Фольклор сохраняет это «панорамное зрение» — особенно в былинах — и до сих пор.

Сознание громадности мира было не только в искусстве, но и в обыденной жизни. Не случайно князья призывали в

---

[2] *Еремин И. П.* Литературное наследие Кирилла Туровского.— ТОДРЛ, т. XV. М.— Л., 1958, с. 331.

[3] Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1958, с. 9 (серия «Литературные памятники»).

свидетели своей правоты всю «подънебесную» (Ипатьевская лет., под 1288 годом).

То же «ландшафтное зрение» в широкой степени сказывается и в «Слове о полку Игореве». Помимо того, что повествование непрерывно переходит в «Слове» из одного географического пункта в другой, автор «Слова» все время охватывает многие географические пункты своими призывами, обращениями. «Золотое слово» Святослава Киевского обходит всю Русскую землю по окружности — ее самые крайние точки. Поражает и та «перекличка», которую ведут мифические существа и действующие лица в «Слове». Див кличет на вершине дерева, велит послушать земле неведомой, Волге, и Поморию, и Посулию, и Сурожу, и Корсуню, и Тмутороканскому болвану на Черном море. Ярославна плачет на самой высокой точке Путивля — на крепостной стене, над заливными лугами Сейма, обращаясь к солнцу, ветру, Днепру. В концовке «Слова о полку Игореве» девицы поют на Дунае, их голоса вьются через море до Киева.

Каждое действие воспринимается как бы с огромной высоты. Благодаря этому битва Игоря с половцами приобретает всесветные размеры; черные тучи, символизирующие врагов Руси, идут от самого моря, хотят прикрыть четыре солнца. Дождь идет стрелами с Дона великого. Ветры веют стрелами с моря. Море присутствует в «Слове», хотя и было далеко от места битвы. Битва как бы наполняет собою всю степь до самого моря, до далекой Тмуторокани.

Многие отвлеченные понятия воспринимались в эпоху монументального историзма в пространственном, ландшафтно-географическом аспекте. Это прежде всего касается такого важного феодального понятия, как слава. Слава того или иного князя имела прежде всего пространственное распространение. Она измерялась географическими пределами. Она могла достигать границ Русской земли или переходить за них, захватывая окружающие народы.

«Преставися благоверный и великый князь Русскый Володимер сын благоверна отца Всеволода, украшеный добрыми нравы, прослувый в победах, его имене трепетаху все страны и по всем землям изиде слух его» (о Владимире Мономахе; Лаврентьевская лет., под 1125 годом). Ср. Ипатьевскую лет. под 1126 годом: «Преставися благоверный князь, христолюбивый и великий князь всея Руси, Володимерь Мономах, иже просвети Рускую землю, акы солнце луча пущая; его же слух произиде по всим странам». Аналогичные характеристики всесветной славы дают летописи сыну Мономаха — Мстиславу, его внуку — Юрию Долгорукому. Эта «эстетика дистанций» сказывается во всех случаях, когда говорится о славе и чести. Изяслав, согласно летописи, обращается к своей дружине: «братья и дружино! Бог всегда Рускы земле и Руских сынов

в бещестьи не положил есть; на всих местех честь свою взимали суть. Ныне же, братье, ревнуимы тому вси, у сих землях и перед чюжими языкы дай ны бог честь свою взяти» (Ипатьевская лет., под 1152 годом).

«Слово о полку Игореве» постоянно говорит о славе, и именно в этих широчайших географических размерах. От войска Романа и Мстислава дрогнула земля и многие страны — Хинова, Литва, Ятвяги, Деремела, и половцы копья свои повергли и головы свои склонили под те мечи булатные. Князю Святославу Киевскому поют славу немцы и венецианцы, греки и моравы.

Пространственные формы приобретают в «Слове» и такие понятия, как «тоска, «печаль», «грозы»: они текут по Русской земле, воспринимаются в крупных географических пределах почти как нечто материальное и ландшафтное.

То же мы видим и в летописи, где печаль может охватывать города и княжества. Летопись говорит, что после поражения на Калке «бысть плачь и туга в Руси и по всей земли, слышавшим сию беду» (Лаврентьевская лет., под 1223 годом), «и бысть вопль и въздыхание, и печаль по всем градом и по волостем» (Суздальская лет. по Академ. списку, под тем же годом). При нашествии татар в 1239 г.— «тогды же бе пополох зол по всеи земли и сами не ведяху и где хто бежить» (Лаврентьевская лет., под 1239 годом).

«Лютое томление бесурменьское», тоска, печаль всегда изображаются «в ширину», они распространяются «по всей земле» или перечисляются города и княжества. Они подчиняются пространственному восприятию. Ср. в «Слове о полку Игореве»: «чрьна земля... тугою взыдоша по Русской земли», «въстала обида въ силахъ Дажьбожа внука», «Жля поскочи по Руской земли», «а въстона бо, братие, Киевъ тугою, а Черниговъ напастьми», «тоска разлияся по Руской земли, печаль жирна тече средь земли Рускыи», «уныша бо градомъ забралы, а веселие пониче», и т. д. Печаль, горе, хотя и растекаются по земле, тем не менее лишают людей простора. Тоска по древнерусским представлениям — «теснота», трудный жизненный путь, «тесный путь».

Представления летописи, «Слова о полку Игореве» и других древнерусских произведений XI—XIII вв. о печали, тоске, туге или веселии как о неких пространственных явлениях сами по себе глубоко архаичны. Они ведут свое начало еще от того времени, когда личность человека слабо отделялась от окружающего мира. Печаль, горе, веселие представлялись человеку охватывающими не только его, но и окружающий мир. Они касались существующими, как бы разлитыми в природе.

В период перехода к личностному сознанию стало обычным или даже обязательным обращаться в плаче к окружающей природе — горам, рекам, удолиям — с просьбой принять уча-

стие в горе, плаче совместно с человеком. «Горы и холмы возвеселитеся со мной», «солнце, горы, холмы и красные дерева плодовитые плачите со мною». В «Повести о разорении Рязани Батыем» (вторая половина XIII — первая XIV в.) в плаче князя Ингваря Ингоревича говорится: «О земля, о земля, о дубравы, поплачите со мною!»[4] Эти обращения — знак того, что печаль и веселие стали отделяться от человека, но еще не порвали с природой своей традиционной связи. Архаическое сознание вливалось в стиль монументального историзма и здесь преобразовывалось. Стиль монументального историзма определяет собой и представления о человеке. Человек — это микрокосмос. Это ясно выражено в «Шестодневе» Иоанна Экзарха Болгарского, в апокрифах — «Вопросы от скольких частей создан был Адам»[5] и во многих других произведениях древней Руси — переводных и оригинальных.

Характерная черта этого периода, мироощущения людей этого времени — это восприятия малого как некоей уменьшенной схемы большого.

Человек — это «малый мир». Жизнь человека — это «малая жизнь», «малая» по сравнению с большой и «настоящей» — вечной, которая предстоит за гробом. «Клеть» (изба), в которой живет человек,— это малая церковь. Церковь же — это вся человеческая, «священная» история и все мироустройство.

Стремление увидеть в малом и преходящем большое и вечное — это способ восприятия мира, типичный для эпохи исторического монументализма. «В малемь семь житьи взищи вечныя жизни»,— говорит автор «Слова некоего отца к сыну своему»[6].

Отразилось это и в апокрифе «Сказание, како сотвори бог Адама». В нем говорится, что бог «взем (взял.— *Д. Л.*) земли горсть ото осьми частей: 1) от земли — тело, 2) от камени — кости, 3) от моря — кровь, 4) от солнца — очи, 5) от облака — мысли, 6) от света — свет, 7) от ветра — дыхание, 8) от огня — оттепла» (тепло тела.— *Д. Л.*)[7]. Следовательно, мысли созданы «от облак». Отсюда мысль человеческая не прикреплена к телу, а свободно поднимается к небу, особенно тогда, когда человек думает о высоком. Эстетика дистанции сказывалась и в пред-

---

[4] *Лихачев Д. С.* Повести о Николе Заразском (тексты). ТОДРЛ, т. VII. М.— Л., 1949, с. 298.

[5] Цит. по кн.: *Буслаев Ф.* Историческая христоматия церковно-славянского и древнерусского языков. М., 1861, с. 483. Ср. также статью «От чего составлен мир и малый мир — человек» в Кирилло-белозерском сборнике XVI в., № 101/1178 на л. 261 об.

[6] Памятники отреченной русской литературы. Собраны и изданы Н. Тихонравовым, т. II. М., 1863, с. 439 и сл.

[7] Сказание, како сотвори бог Адама.— Памятники старинной русской литературы, издаваемые графом Г. Кушелевым-Безбородко. Выпуск третий. Ложные и отреченные книги русской старины, собранные А. Н. Пыпиным. СПб., 1862, с. 12.

ставлении о том, что человеческая мысль не имеет определенного местопребывания в человеческом теле (в голове или в сердце), а способна возвышаться до парения в небе, под облаками и оттуда созерцать мир. В сердце сосредоточивались только страсти и воля: гнев, любовь, желание чего-либо, храбрость, но самоотречение требовало молитвенного возвышения, так же, как и всякая возвышенная мысль.

В «Шестодневе» мысль человека парит, летит с огромной скоростью, достигает неба. То же мы видим и в «Слове о полку Игореве»: «летая умом под облакы» — под теми именно облаками, из которых созданы человеческие мысли.

Приведу прекрасный пассаж из книги В. П. Адриановой-Перетц «„Слово о полку Игореве" и памятники русской литературы XI—XIII веков»: «Сведения о мироздании древнерусский книжник приобретал из Шестоднева, где «слово шесьтааго дьне» повествовало о создании человека, особенно подробно описывая отличия человека от животных, постоянно подчеркивая, что только человек имеет «душу разумичну и сьмыслену». Его «мысль высока», обходит «всю землю и выше небес» всходит; его «ум» пройдет «въздух и облакы минет, солнца и месяца и все поясы и звезды, етир же и вси небеса и том часе пакы в телесе своем обрящет. Кыма крылома възлете, кымь ли путемь прилете, не могу иследити (л. 196—196 об.) [8]. О превосходстве мысли над зрением предупреждает Шестоднев, рассказывая о сотворении небесных светил: «Луны убо не мозем очима мерити, нъ мыслию, яже велми паче очесу остиннейши есть на истинное изобретение» (л. 148). «Убогий человек» пытается даже «мерить мысльми божию силу», «измерила бо и е моя мысль, аще ли вышии е моеи мысли, и не доидет мои ум его» (л. 155 об.). Итак, «мысльми», «умом» можно облететь и измерить и землю и небеса, только «божию силу» мысль не способна измерить: не следует «хотети домыслити се человечами мысльми недоведимых мыслеи божиих» (л. 104 об.). Но зато «мыслию» можно «възити» «к богу невидимуему», «сквозе храм пролета ум и всю ту высость и небеса, скорее мъжения очнааго прилетев (л. 199). Мысль летает быстрее взгляда — она видит и измеряет то, чего не видят «очеса». Ум выше тела: «Тело бо воин есть, а ум кнез и царь», и потому автор советует: «Мыслию пари... на высость и разумное» (л. 212). Ум «бръзо и без некакого растояния приемле вещьное естество истинных», поэтому «ини от пръвыих философ око душевьное ум прозваше» (л. 217 об.).

В Изборнике Святослава 1073 г. русский книжник нашел поучение под заглавием: «Немесия епископа Емесьскааго от

---

[8] Здесь и далее при цитировании Шестоднева листы указываются в тексте в скобках (прим. В. П. Адриановой-Перетц.— *Д. Л.*).

того еже о естьстве человечьсте», где он встретил те же суждения о силе человеческой мысли, преодолевающей пространство: «обилия пучины бо минуеть, небеса проходить мыслью, звездьная пошьствия и растояния и меры размышляеть» (л. 134 об.). Сходное суждение читаем в поучении «Златоустааго от того еже от 45 псалмоса»: «Ум человечьск въскоре бо объходить вьсу землю, небесьная же и подъземльная, нъ несуштиемь, тъчью же умьную мыслью» (л. 132). На этой оценке силы человеческой мысли строится поучение «Нуськааго от оглашеника», где доказывается, что свет и «солнечное» тело, так же как божеское и человеческое в Христе, неразделимы, и только человек «мыслию же разделив, познаеть естьстве» (л. 15).

На фоне таких представлений о человеческом уме, о мысли созданные автором «Слова» («Слова о полку Игореве».— *Д. Л.*) метафорические образы ума и мысли, которые летают, мысли, способной уносить ум «на дѣло» или мерить поля, закономерны для XII в. и не являются неожиданными для читателя того времени. Нельзя не отметить, что ни одна из этих четких и вполне обоснованных мировоззрением начитанного автора XII в. метафор не нашла отражения в «Задонщине». Слово «мысль» находим здесь только в таких явно испорченных сочетаниях: «Не проразимся мыслию по землями» (список ГБЛ, собр. Ундольского, № 632), но «потрезвимься мыслми и землями» (список ГИМ, Музейное собр., № 2060»[9].

Если мысль животных не может сама летать и охватывать огромные пространства, то зато сами животные, как и растения, служат символами тех или иных мировых явлений, явлений мирового значения или мировых размеров. И именно этому посвящен другой замечательный памятник стилистической формации монументального историзма — «Физиолог» и вся «физиологическая сага» средневековья (под последней я разумею средневековые повествования о том или ином символическом значении животных, птиц, рыб, растений, драгоценных камней).

«Большой мир» и «малый мир», «вечность» и «малое время» (т. е. человеческая жизнь) — как в этих противопоставлениях определяются различия? Только ли здесь различие в величине, в протяженности, в длительности? Безусловно, нет! Различие здесь еще в том, что «большой мир», «большое время» — вечность — принадлежат к абсолютным ценностям. К большому стремится малое. Малое ценно только постольку, поскольку оно имеет отношение к большому, заключает в себе элементы большого, является его символом. В сей малой жизни, на «этом свете», в человеческой истории следует искать и открывать

---

[9] *Адрианова-Перетц В. П.* «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI—XIII веков. Л., 1968, с. 28—29.

элементы большого, т. е. стремиться заслужить вечную жизнь по смерти, в истории усматривать только то, в чем проявляется воля божия, в чем можно найти элементы «священной истории», и т. д. Следовательно, «большое» и «малое», «вечное» и «временное» не равноценны. Напротив, малое, временное ценно только постольку, поскольку в нем заключены элементы большого и вечного. Именно этим и объясняется внимание ко всему огромному, эстетическое восхищение пространствами, расстояниями, размерами, длительностью во времени, постоянное обращение к прошлому и стремление увековечить то, что наиболее ценно, с точки зрения религиозного сознания, в настоящем. «Материальные» размеры и «материальное» время натуралистически объединяются в средневековом мировоззрении со всем, что представляется человеку наиболее ценным — в том числе и эстетически.

Особенно значительными представляются расстояния по вертикали — «диада», в нынешней терминологии «оппозиция», «верх — низ». Человек — этот «малый мир» — заключает в себе элементы «большого мира». Это прежде всего человеческий дух. Дух, мысль не могут поэтому быть удержаны в человеческом теле, но они не просто выходят за пределы тела, а, как мы уже видели, устремляются вверх, к небу, под облака. Обычная семиотическая «оппозиция»: «человек — это культура, природа — это беспорядок», совершенно не годится для древней Руси. Хаос, беспорядок, «греховность» вносит в упорядоченный богом мир прежде всего человек. Человек мечется между добром и злом, он свободен в своем выборе (хотя у святого — «синергия», согласованность свободной воли с волей божественной, «согласие»). Именно человек, вследствие своей греховности, вносит в созданный богом мир неупорядоченное начало, разрушает божественный замысел. В природе же заключена божественная мудрость, воплощен его замысел, преподаны нравоучения людям. Природа — это книга, написанная перстом божьим для человека, для его наставления. Это ясно в таких излюбленных сочинениях древней Руси, как «Физиолог» и «Шестоднев». Поэтому, желая «спастись», избыть свою греховность, подвижники уходят в «пустыню», т. е. удаляются от людей, к зверям, в лес, чаще на берег тихого озера. Именно в природе порядок, согласованность и божественная воля. Не годится для средневековья и другая «оппозиция» — «мертвая природа — живая природа». Вся природа «жива». И драгоценные камни несут, согласно «Физиологу», такое же, как и звери, нравоучение людям. Природа вся «живая», иначе говоря, преисполненная божественного смысла. Характерно, что божественный замысел воплощается в природе не столько в микроформах, сколько в макроявлениях: круговорот в мире воды и воздуха, весенние и осенние перелеты птиц, годичные передвижения рыб (их расселение в морях и реках), устройство мира

в больших объемах. В этом сказывается монументализм мировосприятия. В «Слове о создании Адама» восхваляется красота созданного богом мира: «Егда бог створи вселеную, украси небо солнцемь и звездами, и землю тако ж украси реками, источникы, препояса ю цветы и сады увяз, и море песком огради, и всяку лепоту миру положи»[10].

Если оппозиция «человек — культура, а природа — хаос, антикультура» никак не годилась для средневекового монументально-исторического сознания, то другие семиотические оппозиции, вернее «диады», напротив, очень важны для средневековья. Прежде всего «верх — низ», небо — земля. Мы видели, что мысль человека, его ум, как бы отделяется от него и «носится» под облаками, поднимается высоко в поднебесье. В этом одно из важнейших проявлений монументализма мировосприятия.

Также очень характерна для средневековья и для древней Руси и другая диада: «свое — чужое», «знаемое — незнаемое», «христианское — языческое» и пр. Эта диада сказывается в названии «чужих» народов — они «незнаемые», они «немцы» — немые, их страна «незнаемая», они приходят «из невести». Характерно, что и для «Слова о полку Игореве» «поле» — «незнаемое», в нем идут войска «неготовыми дорогами», но природа на стороне русских.

Монументализм XI—XIII вв. имеет одну резко своеобразную особенность, отличающую его от наших представлений о всем монументальном.

Мы привыкли под монументальностью понимать не только все большое, но и инертное, тяжелое, неподвижное, устойчивое. Однако монументализм XI—XIII вв. был связан с прямо противоположным: с быстротой передвижения в больших географических пространствах.

Монументализм домонгольской Руси, ее искусства, ее представлений о прекрасном — это прежде всего сила, а сила выражается не только в массе, но и в движении этой массы. Поэтому монументализм этот особый — динамический. В широких географических пространствах герои произведений и их войска передвигаются быстро, совершают далекие переходы и сражаются вдали от родных мест. Даже оставаясь неподвижными, в церемониальных положениях, князья как бы управляют движением, происходящим вокруг них.

Летопись повествует о походах, битвах, переездах из одного княжества в другое. Все события русской истории происходят как бы в движении. Мономах пишет в своей автобиографии о том, что он «нестижды», т. е. более ста раз, ездил из Чернигова в Киев, и ставит себе в заслугу быстроту своих передвижений (он гнался за Олегом «о двою коню»), многочисленность

---

[10] Цит. по кн.: *Буслаев Ф.* Историческая христоматия..., с. 487.

своих походов: «а всѣх путий (походов.— *Д. Л.*) 80 и 3 великих, а прока не испомню менших». Он отмечает, что ходить в походы он стал с 13 лет и что и в них не давал себе «упокоя» — «сам творилъ, что было надобѣ, весь нарядъ».

Так же точно смотрели на пространство и в быту. Победа над врагом — это обретение пространства. Повествуя о победах половцев, летописец пишет: «а сим поганым и ругателем на семь свете приимшим веселье и *просторонство*» (Лаврентьевская лет., под 1096 годом). Побеждая, враги прежде всего распространяются по завоеванной земле: «Татарове же *россунушася* по земли» (Лаврентьевская летопись, под 1252 годом).

А поражение или пленение — это прежде всего потеря пространства. Пленение, кроме того,— это разлука: разлучаются односельчане, разлучаются братья, плененных разводят в разные стороны. «Повесть временных лет» рассказывает под 1093 годом, как половцы разделили пленников между собой и как, ведомые в плен, они со слезами отвечали друг другу: «Аз бех сего города», а другие — «Яз сея вси» (т. е. села). Под 1146 годом летопись рассказывает, как потерпевшие поражение «разлучишася друг от друга» (Ипатьевская лет.). Под 1262 годом говорится, что татары «дши (души) крестьянскыя раздно ведоша» (Лаврентьевская лет.).

Так же точно разлучаются в летописи и в «Слове о полку Игореве» Игорь и Всеволод: «ту ся брата разлучиста на брезѣ быстрой Каялы» («Слово»); в летописи они «разведени быша» и тоже разлучились. Характерно, что, каясь в плену, Игорь так говорит о последствиях своих междоусобных войн: «тогда бо не мало зло подъяша безвиньнии хрестьани, *отлучаеми* отець от рожений своих, брат от брата, друг от друга своего, и жены от подружий своих» (Ипатьевская лет., под 1185 годом).

Если для нового времени с его личностным сознанием пленение — это потеря свободы, то для коллективистского сознания XI—XIII вв. пленение — это разлука: разлука и одновременно потеря родины, увод в плен с общей родной земли.

Пространство находится в общем владении[11]. Поэтому поражение — это потеря пространства, связанная с разлукой, а победа — обретение пространства, связанное с единением. Отсюда ясно, что призыв автора «Слова о полку Игореве» к единению князей особенно выразительно для своего времени сочетается с призывом к походу на половцев, к победе над ними.

---

[11] Под общим владением в крестьянском быту я понимаю общинное землевладение, в княжеском — общее владение Русской землей единым княжеским родом, восходящим к единому прадеду — Рюрику. Именно это сознание делало возможным передвижение князей из княжества в княжество путем «лествичного восхождения». Князь поэтому одновременно и связан со своим княжеством, и не связан с ним, переходя путем наследования с менее важного стола на более важный как «совладелец» Русской земли.

Но вернемся к представлениям о быстроте передвижения в географическом пространстве.

Быстрота передвижения — это символ власти над пространством, в котором князь передвигается. Быстрота похода — символ овладения пространством.

Могущество Романа Галицкого описывается в летописи прежде всего в образах движения: «устремил бо ся бяше на поганыя яко и лев, сердит же бысть яко и рысь, и губяше яко и коркодил, и прехожаше землю их яко и орел, храбор бо бе яко и тур» (Ипатьевская лет., под 1201 годом).

Тот же динамический монументализм очень характерен и для «Слова о полку Игореве». Действующие лица переносятся в нем с большой быстротой: постоянно в походе Игорь, парадируют в быстрой езде «кмети» — куряне, в быстрых переездах — Олег Гориславич и Всеслав Полоцкий. Всеслав, обернувшись волком, достигает за одну ночь Тмуторокани, слышит в Киеве колокольный звон из Полоцка, и т. д. Неподвижен великий князь Святослав Киевский, но его «золотое слово» обращено с Киева «на горах», где он сидит, ко всем русским князьям. Движется не он, но зато движется все вокруг него. Он господствует над движением русских князей, управляет движением. Тоже и Ярослав Осмомысл: он высоко сидит в Галиче на своем златокованом столе, но его железные полки подпирают горы угорские, он мечет бремены чрез облаки, рядит суды до самого Дуная, грозы его по землям текут и он отворяет врата Киеву. В таком же церемониальном положении изображен и Всеволод Суздальский, готовый вычерпать шлемами Дон, расплескать веслами Волгу, полететь к Киеву. Великий князь церемониально неподвижен, но он среди движения, центр этого вихревого движения. Эти церемониальные положения князей — типичная черта монументально-исторического стиля XI—XIII вв. Церемониальность — одна из черт монументальности. Образ князя, высоко сидящего на престоле, подчеркивает еще одну дистанцию — дистанцию феодально-иерархическую между ним и остальными князьями.

Поэтизация средствами установления дистанций способна объяснить, почему автор «Слова» так героизирует в сущности слабого киевского князя Святослава. Важно, что он князь киевский, глава всех русских князей. Это возвышает его над всеми остальными князьями, делает его старым, мудрым и сильным. Он предстает перед читателями высоко «на горах» и высоко по своему феодальному положению, в ореоле иерархической да́ли.

Еще одна дистанция чрезвычайно характерна для стиля монументального историзма: это дистанция во времени, дистанция историческая.

Там, где в искусстве динамизм, обычно вступает в силу и историческая тема, появляется обостренный интерес к истории.

Движение в пространстве тесно связано законами стиля с движением во времени.

Огромный интерес к истории пронизывал собой изобразительное искусство и литературу XI—XIII вв. Религиозная живопись была по преимуществу религиозно-исторической. Новозаветные и ветхозаветные события и персонажи, события и персонажи церковной истории — основные сюжеты стенных росписей и икон[12]. В литературе также главные темы распределяются вокруг священной, всемирной и русской истории. О преобладании исторических интересов в литературе свидетельствует и широкое развитие в древней Руси летописания с таким великолепным произведением во главе, как «Повесть временных лет».

Но преобладание истории в стиле монументального историзма не только сюжетное и тематическое: историческая дистанция — это средство поэтизации. Для того, чтобы объект литературы приобрел в XI—XIII вв. поэтичность, был поэтически возвышен, нужна была не только пространственная и иерархическая дистанция, но и историческая.

Событие и действующее лицо, представленное в ореоле истории, приобретало особую «эстетическую внушительность», драматичность. Это наиболее отчетливо видно во всех случаях изображения в литературе поражений русских. В рассказе о взятии Владимира татарами в 1237 г. в Лаврентьевской летописи мы читаем: «створися велико зло в Суждальской земли, яко же зло не было ни от крещенья, яко ж бысть ныне». В описании взятия Киева Рюриком и ольговичами в той же летописи под 1203 годом говорится: «и створися велико зло в Русстей земли, якого же зла не было от крещенья над Киевом. Напасти были и взятья, не яко же ныне зло се остася». О битве на Калке говорится: «и бысть победа на вси князи рустии, ака же не бывала от начала Русьской земли никогда же» (Суздальская лет. по Академ. списку, под 1223 годом). Почти в тех же выражениях говорится о битве Игоря и в «Слове о полку Игореве»: «То было в ты рати, и въ ты плъкы, а сицей рати не слышано!»

Мы можем довольно четко установить в «Слове» ту «временную дистанцию», которая требуется его автору, чтобы опоэтизировать современность,— это приблизительно один век или чуть меньше.

Для того, чтобы опоэтизировать события, современные автору «Слова», он привлекает русскую историю только XI в.

---

[12] Наиболее подробно об историзме изображений из «священной истории» в древнерусском искусстве пишет Г. К. Вагнер в книге «Проблема жанров в древнерусском искусстве» (М., 1974, с. 83—99). О средневековом историзме древнерусской литературы неоднократно писали В. П. Адрианова-Перетц и автор этих строк.

События XII в. для этой цели не годятся, и они для этой цели нигде им не привлекаются. В самом деле, свои поэтические сопоставления автор «Слова о полку Игореве» делает с историей Олега Святославича и Всеслава Полоцкого, с битвой Бориса Вячеславича на Нежатиной Ниве, с гибелью в реке Стугне юноши князя Ростислава, с поединком Мстислава Тмутороканского и Редеди. Это все события XI в. Автор «Слова» вспоминает певца Бояна — также XI в. История XII в., предшествующая походу Игоря, как бы отсутствует в «Слове» — эстетически она не нужна. Она слишком близка к событиям Игорева похода.

В «Слове о полку Игореве» остро ощущается воздух русской истории. Конечно, представления об истории были представлениями своего времени, и измерения этого исторического времени были не столько летописными, сколько эпическими. «Слово о полку Игореве» не называет точных дат тех или иных событий, что было обязательным для летописи, зато постоянно говорит о «дедах» и дедовской славе. Такое определение времени также часто встречается в летописях.

Отцы и главным образом деды также очень часто упоминались в проповедях, поучениях, житиях и летописях, особенно тогда, когда автор хотел выразить свое эмоциональное отношение к их потомкам, или тогда, когда он хотел сравнить деяния их потомков с деяниями отцов и дедов. Отцы, деды и прадеды — это всегда некоторое мерило добродетелей и «славы» их сыновей, внуков и правнуков.

Митрополит Иларион в «Слове о законе и благодати», восхваляя Ярослава Мудрого, обращается к его предкам — славит его отца, деда и прадедов. Он говорит о его предках: «иже славятся ныне и слывут». Владимир Мономах вспоминает в «Поучении» о том, что было «при умных дедех наших, при добрых и при блаженых отцих наших».

Пример отцов и дедов, обычаи отцов и дедов, их наследие, слава отцов и дедов и, наконец, полуязыческая молитва «дедняя и отняя» постоянно упоминаются в летописи, особенно в критические моменты судьбы их потомков [13].

«Слово о полку Игореве» буквально наполнено проявлениями культа предков — дедов и прадедов, но по преимуществу через головы отцов. Оно и понятно, если принять во внимание характерную для этого времени «эстетику дистанций», требовавшую промежутка времени большего, чем его давало обращение к отцам и к их славе.

В «Слове» постоянно говорится о дедах и внуках, о славе дедов и прадедов, об «Ольговом гнезде» (Олег — дед Игоря).

---

[13] О культе предков в княжеской среде XI—XIII вв. и о неканонических молитвенных обращениях к отцам и дедам см. в превосходном исследовании В. Л. Комаровича «Культ Рода и Земли в княжеской среде XI—XIII вв.» (ТОДРЛ, т. XVI. М.— Л., 1960).

Сам автор «Слова» — внук Бояна, ветры — «Стрибожи внуци», русское войско — «силы Дажьбожа внука», Ярослав Черниговский с подвластными ему войсками ковуев звонит в «прадѣднюю славу», Изяслав Василькович притрепал славу деду своему Всеславу Полоцкому — внуки последнего призываются понизить свои стяги — признать себя побежденными в междоусобных бранях, и т. д. и т. п.

Не случайно поэтому и сами русские называются в «Слове» «русичами», что вызывало иногда недоумение исследователей. Однако форма эта — «русичи» — характерна для племенных названий, подчеркивающих происхождение от легендарного предка; «радимичи» — потомки легендарного Радима, «вятичи» — потомки легендарного Вятки [14]. В названии же «русичи» подчеркивается просто, что они «одного деда внуки», а дедом их назван Дажьбог. И в этом проявляется временна́я эстетизация, столь типичная для «Слова».

Стиль монументального историзма, властно подчинивший себе не только изобразительное искусство, зодчество и литературу XI—XIII вв., но и все вообще эстетические представления, игравшие серьезную роль в феодальном быте, не ограничивался, само собой разумеется, только принципом эстетизации дистанций — пространственных, временны́х (исторических) и иерархических.

Историчность монументального стиля соединяется в нем со стремлением утвердить вечность. Вечность не противоречит движению. Это не неподвижность. Библейские события — историчны и вечны одновременно. Христианские праздники существуют в данный момент священной истории и одновременно существуют в вечности, они повторяются ежегодно, ибо праздник — это не только воспоминание о событии, но и его повторение. История и вечность составляют в средневековье некое диалектическое единство. В отношении эстетическом это единство осуществляется через церемониальность. Средневековая церемониальность и этикетность — это попытка эстетически утвердить вечное значение происходящего и заявить о значительности события.

Поэтому одной из существеннейших сторон монументально-исторического стиля была именно церемониальность, я бы даже сказал — демонстративная церемониальность, хотя церемониальность всегда в той или иной мере рассчитана на демонстрацию и поэтому демонстративна по своей сути.

Церемониальность находилась в прямом соответствии с монументальностью литературы. Она требовала репрезентативности, торжественности, крупных форм, рассчитанных на коллективного зрителя, читателя и слушателя. Она требовала не столько изображения действительности, сколько ее эстетическо-

[14] См.: *Соловьев А. В.* «Русичи и Русовичи».— «Слово о полку Игореве» — памятник XII века. Отв. ред. Д. С. Лихачев. М.— Л., 1962, с. 276—299.

го оформления, подчинения жизненных явлений торжественным и идеализированным формам.

Литература XI—XIII вв. была церемониальна по формам своего применения, по художественным средствам, к которым она прибегала, по темам, которые она для себя избирала.

В чисто эстетическом плане главный жанр литературы этого периода — ораторский [15]. Ораторское выступление было в этот период частью церемониала — церковного и светского. Частью церковного церемониала были жития святых и сочинения гимнографические. Летописи не предназначались для церемониала, но они в известной мере были церемониальным освещением событий, отбором событий для увековечения их, который также представлял собой известный церемониал. В народном творчестве церемониальное значение имели славы и плачи. Одни предназначались для встреч князей, для их прославления при вокняжении, другие — для похорон и воспоминаний.

Литература и фольклор, таким образом, входили в церемониалы и вместе с тем церемониально оформляли изображаемое.

Не случайно в «Слове» так часто говорится о таких церемониальных формах народного творчества, как слава и плач. Боян поет славу старому Ярославу и храброму Мстиславу, он свивает славы «оба полы сего времени» и исполняет славу «князем» на своем струнном музыкальном инструменте.

Славу поют иноземцы (немцы, венецианцы, греки и морава) великому Святославу. В «Слове» говорится о плаче русских жен, о пении славы девицами на Дунае, приводится плач Ярославны.

Описан или упомянут в «Слове о полку Игореве» ряд церемониальных положений: обращение Игоря к войску, звон славы в Киеве: «звенить слава въ Кыевѣ... стоять стязи в Путивлѣ». Как на параде, с оружием на изготовку проносятся в «Слове» «свѣдоми къмети» — куряне. Игорь вступает в золотое стремя — момент также церемониальный. После первой победы Игорю подносят черленый стяг, белую хоругвь, черленую чолку, серебряное стружие — момент несомненно обрядовый. В церемониальном положении изображен «на борони» Яр Тур Всеволод. О пленении Игоря сообщено, как о церемониальном пересаживании из золотого княжеского седла в седло кощеево. В церемониальных положениях изображены в «Слове» Всеволод Суздальский, Ярослав Осмомысл на своем златокованом столе высоко в Галиче, а также окруженный на горах киевских боярами, подающими ему советы, Святослав Киевский. Своеобразно церемониальное положение Всеслава Полоцкого — он добывает себе Киев — «девицу любу», скакнув на коне и дотронувшись стружием до золотого киевского стола, что напоминает

[15] Понятие «главный» — относительно. В данном случае я имею в виду аспект эстетический. В общественном аспекте «главными» для этого периода следует признать исторические жанры: летописи и исторические повести.

сватовство к невесте в русской сказке (Иванушка скачет на коне и успевает снять кольцо с руки у царевны, сидящей высоко в тереме). Церемониален плач Ярославны. Она плачет открыто, при всех, на самом высоком месте своего Путивля — на городских забралах, откуда открывается простор Посеймья. Наконец, завершается «Слово» великолепной церемонией въезда Игоря в Киев и пением ему славы в разных концах Русской земли.

Следует учитывать при определении жанра «Слова о полку Игореве» эту его церемониальность. Древняя русская литература, особенно в этот период, знала очень ограниченное число произведений, предназначенных только для одиночного читателя, читающего «про себя». Читали обычно вслух[16] и в определенные моменты жизни. Несомненно, что и «Слово» должно было для чего-то предназначаться: не исключена возможность, что это было ораторское произведение для произнесения и для какого-то светского церемониального момента, как это думал И. П. Еремин, но вероятнее, что это было соединение плача и славы. Такое объединение жанров вполне допустимо, и оно наличествует, например, в «Слове о погибели Русской земли». Пока для окончательного решения вопроса о жанре «Слова о полку Игореве» материала еще мало. А приводимые И. П. Ереминым признаки ораторского жанра в «Слове»[17] распространены во многих произведениях этого периода, в том числе и в тех, которые не принадлежали к ораторскому жанру. Ораторские приемы встречаются в летописях и житиях, в «хождениях» и исторических повестях (особенно в повестях о княжеских преступлениях).

Монументальность и церемониальность всегда связаны с традиционностью. Церемониальность традиционна по самой своей сути. Чем дальше вглубь времени уходят обряд или церемония, тем они торжественнее. Поэтому церемониальные одежды всегда старинные, а церемониальные формы держатся десятилетиями и веками.

Монументальность, особенно монументальность историческая, должна быть поэтому традиционна. Все три особенности (монументальность, историчность, традиционность) как бы поддерживают друг друга. Это определенная система.

К сожалению, у нас очень мало данных, чтобы судить о том, насколько традиционны многие формы в том жанре, в котором было создано «Слово о полку Игореве». Однако эти дан-

---

[16] С книгами ассоциировалась прежде всего звучащая речь. Книгу читают вслух. Книга «шумит»: «уши уклоняй от зла слышания умныма же воину прилегая к шюмению святым книгам» («Слово некоего отца к сыну своему» из «Златой Цепи» (по рукописи XIV в.) — цит. по кн.: *Буслаев Ф.* Историческая христоматия..., с. 482).

[17] *Еремин И. П.* Литература древней Руси (этюды и характеристики). М.—Л., «Наука», 1966, с. 144—163.

ные все же отчасти есть. С одной стороны, мы встречаемся с образами, метафорами, оборотами «Слова о полку Игореве» в русской, украинской и белорусской народной поэзии нового времени, а это само по себе свидетельствует о том, что все они были — не только в народной поэзии, но и в самом «Слове» — глубоко традиционными. С другой стороны, поэтические образы в «Слове» тесно связаны с образами, лежащими в основе политической (феодальной) и военной терминологии его времени, и это опять-таки говорит об их традиционности. Образы не придумывались, не изобретались автором «Слова» — они брались из жизни или стали традиционными в литературе, но также в свою очередь восходили к феодальной и военной терминологии.

В свое время я уже писал о терминологическом происхождении таких образов «Слова», как «итти дождю стрѣлами», «вонзить свои мечи вережени» (прекратить военные действия), «понизить стязи свои» (сдаться), «всесть на свои бръзыя комони» (выступить в поход), «въступить в стремень» (выступить в поход), «высѣсть из сѣдла злата, а в сѣдло кощиево», «отворить ворота» (впустить врага в город или завладеть им), «не крѣсить» (в формуле отказа от мести), «въстала обида», «иссушить потокы и болота» (захватить землю по рекам) и некоторые другие [18].

Монументализм XI—XII вв. связан с целым рядом и других признаков и свойств. Монументализму свойственна особая лаконичность и краткость: «церемониальная геральдичность». В произведениях монументального стиля обычно мало орнаментики, они требуют выразительности при немногословии. Это касается, например, характеристик людей и населения той или иной местности. В летописи такая лаконичность и «геральдичность» в характеристиках постоянна. Владимирцы говорят о ростовцах: «то суть наши холопи каменьници» (Лаврентьевская лет., под 1175 годом). Об ольговичах и половцах говорится в летописи, что они «скори бяху на кровопролитье» (Ипатьевская лет., под 1151 годом), «переяславци же дерзи суще» (Лаврентьевская лет., под 1169 годом), «смоляне дерзи к боеви» (Суздальская лет. по Академ. списку, под 1216 годом) и т. д.

В «Слове о полку Игореве» куряне — «свѣдомые кмети», ольговичи — «храброе гнездо», полки Игоря «храбрые», полки Ярослава Осмомысла «железные», и пр.

Особую роль в церемониальном, монументальном стиле литературы играли афоризмы, приписываемые обычно каким-то древним мудрецам или просто вкладываемые в чьи-то уста: «Яко инде глаголеть: „Скырт река злу игру сыгра гражаном“ тако и Днестр злу игру сыгра Угром» (Ипатьевская лет., под

[18] См. ст.: Устные истоки поэтической системы «Слова о полку Игореве».— В сб.: «Слово о полку Игореве». Статьи и исследования. Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.— Л., 1950.

1229 годом); «Выйде Филя, древле прегордый, надеяся объяти землю, потребити море, со многими Угры, рекшю ему: „един камень много горньцев избиваеть», а другое слово ему рекшю прегордо: „острый мечю, борзый коню — многая Руси“» (Ипатьевская лет., под 1217 годом); «О, лесть зла есть! якоже Омир пишеть, да обличена же зла есть, кто в ней ходить, конець зол приметь; о злее зла зло есть» (Ипатьевская лет., под 1234 годом); «якоже премудрый хронограф списа: „якоже добродеянья в векы светяться“» (Ипатьевская лет., под 1257 годом). В «Слове о полку Игореве»: «рекоста бо братъ брату: „Се мое, а то мое же“», «Рекъ Боянъ... „Тяжко ти головы кромѣ плечю, зло ти тѣлу кроме головы“», «Тому вѣщей Боянъ и пръвое припѣвку, смысленый, рече: „Ни хытру, ни горазду, ни птицю горазду суда божиа не минути“».

Одна из сторон церемониальности — истовая неторопливость, «степенность» и своеобразная полнота в перечислении всего того, что участвует в церемонии. Эта полнота преследует цели не столько информационные, сколько украшающие и напоминающие присутствующим о том, что входит в церемонию.

Церемония — это некоторый процесс, некое длительное, разворачивающееся в пространстве и во времени действо — действо, содержание и последовательность которого могут быть заранее известны не только церемониймейстеру, но и присутствующим. Особенно важна поэтому в церемонии демонстрация неких равных или соподчиненных членов. В поминовениях умерших таково обычно перечисление мест, где они скончались: «Покой Господи душа раб своих всех правоверных крестьян, умершия в градех, и в селех, и в пустынях, и на путих, и на мори...» В Служебнике Варлаама Хутынского говорится о тех, кто в беде: «Помяни Господи сущая в пустынях, и в горах, и в пещерах, и в распаданиих земных». Еще красноречивее эта полнота перечисления в Служебнике Варлаама Хутынского несколько ниже: «Помяни Господи предстоящая люди и оставшая потребных вин деля, и помилуй я и нас множествомь милости твоея. Клети (избы.— *Д. Л.*) их наполни всякого блага, подружия (мужей и жен их.— *Д. Л.*) их в мире и в единении съблюди, младенца их въспитай, уность накажи (научи.— *Д. Л.*), старость подъдержи, малоденныи утеши, расеяныя събери, блудящая приведи и совъкупи с святою и апостольскою церковью твоею, нудимыя духы нечистыми свободи, с плавающими плавай, со в пути ходящими шествуй, вдовицамь помощьник буди, сирым заступник, пленьныя избави, болящая исцели, и сущая на судищи и в родах и в поточениях и в лютых работах, и во всякой скорби и беде и нужи сущих поминай Боже и вся требующая великаго твоего милосердия и любящая ны и ненавидящая»[19].

---

[19] Цит. по кн.: *Буслаев Ф.* Историческая христоматия..., с. 91, 96—97.

Вот еще один пример из Изборника Святослава 1076 г.: «Въстени акы мытарь, прибегни акы блудьный, умили ся акы Ахаав, плачися акы Петр, зови акы ханааныни, предъстои яко въдовиця, моли ся акы Иезекия» (л. 50 об.— 51) [20].

В летописи описывается татарское нашествие. Татары пришли на Рязань, требуя у рязанских князей «десятины во всем: в князех, и в людех, и в конех — десятое в белых, десятое в вороных, десятое в бурых, десятое в рыжих, десятое в пегих» (Суздальская лет. по Академ. списку, под 1237 годом).

В «Слове о полку Игореве»: «Чрьленъ стягъ, бѣла хорюговь, чрьлена чолка, сребрено стружие — храброму Святьславличю», или: «дивъ... велить послушати — земли незнаемѣ, Влъзѣ, и Поморию, и Посулию, и Сурожу, и Корсуню», «Орьтьмами, и япончицами, и кожухы начашя мосты мостити», «съ черниговьскими былями, съ могуты, и съ татраны, и съ шельбиры, и съ топчакы, и съ ревугы, и съ ольберы».

Разные формы перечислений в произведениях литературы этого периода нуждаются в специальном изучении, особенно в связи с проблемой ритмики [21]. С точки же зрения стилистического требования полноты, столь характерного для монументально-исторического стиля, стоит сопоставить эти перечисления со стремлением в «золотом слове» Святослава обратиться ко всем русским князьям поименно. Если практически достаточно было бы просто призвать всех русских князей как единое сообщество, не перечисляя каждого, выступить в объединенный поход против половцев, то, чтобы придать обращениям церемониальность, необходима была именно их «полнота»: обращение к каждому из князей лично. Князь киевский Святослав обращается к князьям, соблюдая феодальный этикет, и своими повторениями — приличествующую торжественности церемониальность. Весьма важно отметить, что перечисления в «Слове о полку Игореве» падают на те объекты, которые требуют именно церемониальности: дань, добыча, народы и племена («черниговские были»: «съ могуты, и съ татраны, и съ шельбиры, и съ топчакы, и съ ревугы, и съ ольберы»), покоренные страны («Хинова, Литва, Ятвязи, Деремела»), народы, поющие славу Святославу («ту нѣмцы и венедици, ту греци и морава»).

С этим стремлением к полноте перечислений тесно связан и самый прием композиции произведений. Для монументально-исторического стиля был характерен анфиладный принцип построения произведений. Новые и новые части как бы механически присоединялись к предшествующим и сохраняли при этом в известной мере свою самостоятельность. Произведение

---

[20] Изборник 1076 г. Издание подготовили В. С. Голышенко, В. Ф. Дубровина, В. Г. Демьянов, Г. Ф. Нефедов. М., 1965. Далее ссылки на листы (в тексте) по этому изданию.

[21] См. об этом: *Адрианова-Перетц В. П.* «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI—XIII веков. Л., 1968. с. 37—40.

складывалось из неких блоков текста. Так, например, жития святых дополнялись в последующее время описанием чудес в несколько отличной от основной части жития форме. За чудесами могли следовать различные части службы святому, похвала ему, молитва и пр. Присоединение напоминало иногда нагромождение. Но это «нагромождение» отличалось известной монументальной динамичностью: это были не вставки в текст, а присоединения к тексту. Текст разрастался во времени и «по горизонтали». Отдельные части произведения были разновременны: посмертные чудеса могли присоединяться в течение нескольких веков и охватывать события нескольких веков. Такой анфиладный принцип композиции произведений монументально-исторического стиля сильнее всего сказывался в летописи. Летописные своды, летописные годовые статьи, которые могли постепенно присоединяться к основному тексту, служат великолепной иллюстрацией анфиладного принципа построения произведений монументально-исторического стиля. Этому же способствовало то обстоятельство, что изложение основных событий произведения совершалось всегда в строго хронологической последовательности. Если повествование событий забегало вперед или возвращалось назад, то только для «предчувствий» будущей катастрофы или для приведения исторических аналогий в прошлом — аналогий, которые служили и объяснениями. Однако ряд событий, служивших основной темой произведения, всегда излагался в строгой хронологической последовательности.

Анфиладный способ построения произведений пронизывал собою не только композицию произведений, но и синтаксис произведений этого времени, в которых сочинение (паратаксис) преобладало над подчинением.

Наконец, для монументально-исторического стиля характерна и особая тематика произведений.

Новейшая поэзия не имеет особо выделенной категории явлений, которые представляли бы собою как бы резервуар эстетических ценностей. В принципе современный поэт может эстетически сублимировать любое жизненное явление. В современной нам литературе почти отсутствует деление явлений самих по себе на эстетические и антиэстетические или внеэстетические. Эстетическим или антиэстетическим может быть только подход к явлениям жизни. Это закономерное следствие расширения сферы поэзии и уступки в ней первого места нюансам, обертонам, ассоциациям, позволившим вскрыть эстетические ценности в любом явлении и в любом понятии.

В средневековой литературе, напротив, первенствующее место занимает явление в своей основной сущности, главная функция явления, его всесторонность и как бы всеобщность. Поэтому в средние века выделены определенные категории жизненных явлений, которые признаются эстетически ценными и откуда по преимуществу черпается поэтическая образность.

Это одно из проявлений того монументализма, который характерен особенно для XI—XIII вв., но проявление это сохраняет свое значение и в последующее время, хотя и подвергается постоянной эрозии, совершенно сменившей почву поэзии в новое время.

Иерархическое устройство общества отразилось в установленной в нем иерархии эстетических ценностей. В литературе эстетически ценно прежде всего все то, что связано с высшим светским слоем феодального общества. Именно светским, а не церковным. Это может показаться странным, но этому есть свои основания: внешнее и далеко не последовательное отрицание «земной» красоты черным духовенством.

Наиболее частое сравнение праведного поведения подвижника этого времени — с ратным трудом. В послесловии к Синодальному списку псалтири 1296 г. № 235 (ГИМ) писец пишет: «аще убо воини Христови есмы путемь истины туда должни есмы ходити, облецемся в броня веру Христову и в шлем крест его, щит же и копие в любовь его и мечь духа еже суть словеса Божия, и станем на супостата яко добрии воини бдением и постомъ и молитвою с псалтырею смереномудрии и луци и стрелы и сети и раны бывають врагу, точию не възнесемся в молитве нашей с псалтырею» [22].

К этому мы еще вернемся. Сейчас же обратим внимание вот на что. Два княжеских дела считались в этот период наиважнейшими: война и охота. Именно о своих «путях» (т. е. походах) и «ловах» (т. е. охотах) рассказывает в своем «Поучении» Владимир Мономах. Те же два княжеских дела как наиважнейшие неоднократно подчеркиваются в летописи. О воеводе Тите в Ипатьевской летописи под 1289 годом говорится: «бяшеть бо у него (князя.— *Д. Л.*) воевода Тит, везде словый мужеством: на ратех и на ловех».

Красиво оружие воина, красиво все, что связано с боевым конем, красива княжеская охота — особенно соколиная. И даже тогда, когда нужно подчеркнуть величие дела церковного подвижника, он сравнивается с воином, его дело объявляется воинским делом и сам он — «воин Христов». «Красота воину оружие и кораблю ветрила»,— говорится в «Слове некоего калугера о чь[тении] [к]ниг», включенном в Изборник 1076 года (л. 2 об.). В том же Изборнике 1076 года с оружием сравнивается молитва («велико оружие молитва», л. 229), с оружием же сравнивается человеческое тело: «оружье бо наше есть тело, а душа — храбъръ» («храбъръ» — богатырь, л. 240).

Образ воина, подобно Всеволоду Буй Туру, «стоящего на борони»,— это также по-своему эстетически канонизированное представление о красоте. И опять-таки оно находит себе подтверждение в том же Изборнике 1076 года: «любить князь воина стояштя и борющагося с врагы» (л. 216).

[22] Цит. по кн.: *Буслаев Ф.* Историческая христоматия..., с. 84—85.

Все вышеприведенные цитаты взяты из статей сугубо церковного содержания, но эстетическим идеалом для каждого из монахов остается все же светский идеал воина, именно образ воина эстетически стоит впереди церковного подвижника.

О красоте оружия воинов неоднократно пишет и летопись, редко отвлекающаяся от строго деловитого изложения и аскетически обнаженная от всякой образности: «блистахуся щити и оружници подобни солнцю» (Ипатьевская лет., под 1231 годом), «велику же полку бывшю его (Даниила Галицкого.— *Д. Л.*), устроен бо бе храбрыми людми и светлым оружьем» (там же). Красоту оружия отмечает обычно и Хронограф: «якоже въставше слнце на златыа щиты и на оружиа, блистахуся горы от них» [23].

Феодосий Печерский говорит в своем Поучении о терпении и милостыни: «...воину Христову лепо ли есть ленитися? Да или то они за тщую славу и изгыбающую не помнять ни жены, ни детей, ни имениа. Да что мню имение, еже есть хуже всего, но и главы своея ни в что не помнять, дабы им не посрамленым быти» [24].

О способности воина забыть о своих ранах в бою пишет и летопись. Даниил Галицкий в битве на Калке «младеньства ради и буести, не чюаше раны бывши на телеси его» (Суздальская лет. по Академ. списку, под 1223 годом). Князья Мстислав Мстиславич и «Володимер» Рюрикович, «укрепляя» своих новгородцев и смолецев, говорили им: «забудем, брате, домов, жен и дети» (там же, под 1216 годом). Радость, заставляющая воина забыть в пылу битвы или после нее о своих ранах, неоднократно описывается в летописи и в других случаях. Ипатьевская летопись рассказывает о Романе Брянском под 1264 годом, что когда он отдавал «милую свою дочерь, именемь Олгу, за Володимера князя, сына Василькова», он на радостях забыл о своих ранах: «И в то веремя рать приде Литовьская на Романа; он же бися с ними и победи я, сам же ранен бысть и не мало бо показа мужьство свое, и приеха во Брянескъ с победою и честью великою, и не мня ранен на телеси своемъ за радость». Точно соответствует этому идеалу воинской увлеченности сражением и образ Всеволода Буй Тура. В пылу битвы он забывает свои раны и своих близких: «Кая раны дорога, братие, забывъ чти и живота, и града Чрънигова отня злата стола, и своя милыя хоти, красные Глѣбовны, свычая и обычая?»

Церемониальность многих сторон «Слова о полку Игореве» не совсем ясна для нас сейчас. Большинство обычаев забы-

---

[23] Хронограф БАН, 45.13.4; см.: *Истрин В. М.* Хронограф Академии наук 45.13.4.— Летопись Историко-филологического общества при Новороссийском университете, т. XIII, 1905, с. 330.

[24] Памятники древнерусской церковно-учительной литературы. Под ред. А. И. Пономарева. Вып. 1. СПб., 1894, с. 39.

лось. Например, почему плачет Ярославна на «забралех» — не был ли обычаем плач на городской стене по погибшим в далекой битве? Или, может быть, важнее то, что «забрали» эти находились на берегу реки Сейма? Ведь на берегу Днепра оплакивает мать своего сына Ростислава и в «Слове о полку Игореве» и в «Повести временных лет» под 1093 г. В «Слове» «готские красные девы» поют на берегу моря, плещет «лебедиными крылы на синем море у Дону» дева обида, «дѣвици поютъ на Дунаи» и т. д. Не было ли обычаем петь и плакать именно на берегу? Не потому ли «Слово» подчеркивает, что поражение войск Игоря произошло «на брезѣ быстрой Каялы», т. е. в месте скорби [25].

Обращу еще внимание на одну сторону военных образов «Слова». Битва, как известно, сравнивается в «Слове» с жатвой, и этот образ обычно сопоставляется с аналогичными образами народной поэзии. Однако образ этот существует и в книжности. Враги избивают людей «аки на ниве класы пожинаху» (Суздальская лет. по Академ. списку, под 1216 годом), или о татарах: «а все людие секуще, аки траву» (там же, под 1238 годом).[26]

Не случаен в летописи и противостоящий войне образ мирных пахарей, ратаев. Война — это прежде всего гибель пахарей. Ср. в речи Владимира Мономаха на Любечском съезде, обращенной к князьям с призывом защитить Русскую землю от набегов половцев: «и половчин приехав ударить й (его, т. е. смерда) стрелою, а кобылу его поиметь» (Лаврентьевская лет., под 1103 годом).

Переходим теперь ко второму слою эстетических ценностей — охоте, и при этом соколиной по преимуществу. Владимир Мономах начинает свою биографию со слов: «А се вы поведаю, дети моя, труд свой, оже ся есмь тружал, пути дея и ловы с 13 лет» (Лаврентьевская лет., под 1096 годом). Княжеский «труд» для Мономаха, как мы уже указывали, это «пути» (военные походы) и «ловы» (т. е. охота). Как одну из главных добродетелей князя называет охоту и Ипатьевская летопись. В ней под 1287 годом прославляется, как охотник Владимир Василькович Волынский «Бяшеть бо и сам ловечь добр, хоробор, николи же ко вепреви и ни к медведеве не ждаше слуг своих, а быша ему помогли, скоро сам убиваше всяки зверь, тем же и прослул бяшеть во всей земле, понеже

[25] См. также соображения Л. А. Дмитриева о том, что само название реки Каялы происходит от глагола «каяти» (*Дмитриев Л. А.* Глагол «каяти» и река Каяла в «Слове о полку Игореве».— ТОДРЛ, т. IX. М.— Л., 1954).

[26] Аналогичные сравнения битвы с земледельческими работами имеются в «Истории Иудейской войны» Иосифа Флавия (были указаны А. С. Орловым: «Слово о полку Игореве». Изд. 2-е. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1946, с. 41), в «Александрии» и в «Слове Иоанна Златоуста в неделю всех святых» (последнее указано в кн.: *Ђорђе Трифуновић.* Српски средњевековни списки о кнезу Лазару и Косовском боју. Крушевац, 1968, с. 357).

дал бяшеть ему бог вазнь не токмо и на одиных ловех, но и во всемь, за его добро и правду».

Вот почему в древней Руси даже в сухое летописное изложение вторгается сравнение дружинников, стрельцов с соколами: «приехавшим же соколомь стрелцемь, и не стерпевъшим же людемь, избиша е и роздрашася» (Ипатьевская лет., под 1231 годом).

Восемь раз в «Слове о полку Игореве» употребляется образ сокола по отношению к князьям и воинам, образами охоты «Слово» буквально пронизано. Природа в «Слове» — это по преимуществу та природа, которая увидена глазами охотника.

Итак, церемониальность — одно из проявлений иерархичности, а иерархичность — характерный и важнейший элемент той «эстетики дистанции», которая составляет сущность и доминанту монументально-исторической эстетической формации. Не следует думать только, что иерархичность средневековой эстетики касалась только человеческого общества. В сознании средневекового человека вселенная и общество были построены по одному принципу — иерархическому. Это особая тема и очень большая. Напомню только о сочинениях Псевдо-Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии» и «О церковной иерархии»[27].

*

Стиль монументального историзма XI—XIII вв. еще далеко не исследован. Предстоит еще многое сделать для выявления его особенностей. Эти особенности лежат не только в эстетических принципах. Существуют, по-видимому, и некоторые этические принципы, общие для произведений этого времени и тесно связанные с принципами эстетическими. Существует некоторое характерное для этого периода отношение между фольклором и литературой. Есть и известная эстетическая сосредоточенность на определенных темах, мотивах. Внимание людей этого времени выделяло в окружающем их мире однородный ряд фактов.

В целом многие традиции, обычаи, привычки сливались с эстетическими принципами, становились характерными для этого периода признаками стиля, пронизывавшего не только все искусства, включая литературу, но и весь жизненный уклад XI—XIII вв. Перед нами не столько стиль, сколько действительно «эстетическая формация».

Стиль монументального историзма был характерен для всех литератур восточных и южных славян в своей наиболее последовательной форме до XIII в. включительно. Многое роднит

[27] О иерархической организации космоса в представлениях раннехристианских отцов церкви (в частности, Климента Александрийского) см.: *Бычков В. В.* Из истории византийской эстетики.— Византийский временник, т. 37. М., 1976, с. 174, 175 и др.

его с литературами Западной Европы и, разумеется, Византии. Но стиль этот не мог бы проявиться в столь яркой форме на Руси, если бы к тому не было особых исторических причин.

Откуда же явилась стилистическая формация монументального историзма? Чем объяснить ее появление и расцвет на Руси?

История человеческой культуры знает периоды особенно светлого взгляда на мир, периоды как бы удивления вселенной, когда восхищение окружающим становится как бы чертой мировоззрения и эстетического восприятия мира. Обычно — это периоды возникновения нового взгляда на мир, появления нового великого стиля в искусстве и в литературе, новой «эстетической формации». Человек открывает в мире какую-то новую, не замечавшуюся им ранее эстетическую, естественнонаучную или религиозную систему. Новое истолкование мира приносит и новое его открытие. Обнаруживаются связи и значения, ранее не замечавшиеся, обнаруживается какой-то новый ритм в мире, новая стилеформирующая доминанта, которые до глубины души удивляют человека. И это удивление перед тем, что все окружающее подчиняется новому мировоззрению, всегда бывает радостным.

Об оптимистическом характере первого (домонгольского) периода древнерусского христианства писали многие, прежде всего Н. К. Никольский[28] и М. Д. Приселков[29]. В качестве объяснения приводилось отсутствие в древнерусском христианстве аскетизма. Но это отсутствие аскетизма не может быть принято за объяснение, так как оно является в общем другой стороной того же самого. Объяснение лежит, как мне представляется, в изменении исторических условий.

Ранний феодализм прямо пришел у южных и восточных славян на смену родовому обществу. Это был огромный скачок, ибо славяне вместе с некоторыми другими европейскими народами миновали историческую стадию рабовладельческого строя. Христианство пришло на смену язычеству — язычеству, типичному именно для этого родового строя. В древнеславянском язычестве гнездился страх перед могуществом природы — природы, враждебной человеку и властвующей над ним. Вместе с феодализмом и христианством пришло новое художественное познание мира, создавшее великий монументальный стиль искусства и новое отношение к окружающему человека миру.

Доминантой нового художественного отношения человека к окружающей природе явилось открытие значительности человека и человечества в окружающем его мире. Всемирная история, изложенная так, как она рассказана в первом произ-

---

[28] *Никольский Н. К.* О древнерусском христианстве.— Русская мысль, 1913, кн. 6, с. 12—14.

[29] *Приселков М. Д.* Борьба двух мировоззрений.— «Россия и Запад». Исторические сборники под ред. А. И. Заозерского, т. 1. Пг., 1923, с. 36—56.

ведении русской литературы («Речь философа»), обращенном к новопросвещенному народу (к русским), вся говорила о значении людей, о смысле их существования и о центральном положении человека в окружающем его мире. Отныне стало аксиомой, что человек — центр вселенной и именно в нем смысл существования мира. Первые южно- и восточнославянские произведения полны восторга перед мудростью мироустройства, но мироустройство это не замкнуто в самом себе: природа служит человеку, она не враждебна ему и именно потому прекрасна. Она помогает человеку материальными благами и через нее бог открывает человеку заповеди поведения. Природа содержит в себе притчи, нравоучения. Это — «второе Писание». Таков «Шестоднев» и таков «Физиолог», в первую очередь.

Вселенная вся обращена к человечеству, сочувственно участвуя в его судьбах. Именно такое, отнюдь не узкоязыческое, а скорее эстетическое истолкование природы и ее участия в человеческих событиях найдем мы и в «естественнонаучной», и в исторической, и в проповеднической литературе XI—XIII вв.

Владимир Мономах пишет в «Поучении»: «Что есть человек, яко помниши и? Велий еси, господи, и чюдна дела твоя, никак же разум человеческ не можеть исповедати чюдес твоих;— и пакы речем: велий еси, господи, и чюдна дела твоя, и благословено и хвално имя твое в векы по всей земли. Иже кто не похвалить, ни прославляеть силы твоея и твоих великых чюдес и доброт, устроеных на семь свете: како небо устроено, како ли солнце, како ли луна, како ли звезды, и тма и свет, и земля на водах положена, господи, твоим промыслом! Зверье разноличнии, и птица и рыбы украшено твоим промыслом, господи! И сему чюду дивуемься, како от персти создав человека, како образи розноличнии в человечьскых лицих,— аще и весь мир совокупить, не вси в один образ, но кыи же своим лиць образом, по божии мудрости. И сему ся подивуемы, како птица небесныя из ирья идуть, и первее, в наши руце, и не ставятся на одиной земли, но и сильныя и худыя идуть по всем землям, божиимь повелениемь, да наполнятся леси и поля. Все же то дал бог на угодье человеком, на снедь, на веселье. Велика, господи, милость твоя на нас, иже та угодья створил еси человека деля грешна. И ты же птице небесныя умудрены тобою, господи; егда повелиши, то вспоють, и человекы веселять тобе; и егда же не повелиши им, язык же имеюще онемеють» [30].

В цитированном месте «Поучения» сказалось влияние «Шестоднева» Иоанна Экзарха Болгарского [31].

---

[30] «Повесть временных лет». Часть первая. Текст и перевод. М.— Л., 1950, с. 156.

[31] *Лихачев Д. С.* Етическата система на Владимир Мономах.— Език и литература, 1966, кн. 4, с. 10 и сл.

Само по себе это знаменательно: на столетие раньше Болгария переживала то же «удивление миром», которое было затем столь характерно и для Руси, она раньше Руси прошла тот же путь к новому восприятию мира, опыт ее оказался для Руси особенно ценным.

Мономах пользуется не только «Шестодневом» Иоанна Экзарха Болгарского, но и цитатами из псалтири. Однако в сочетании с собственными наблюдениями над русской природой этот восторг приобретает у Мономаха особенно личный характер. Это не обнаженная литературная традиция — это традиция прикровенная, используемая для выражения вполне искреннего чувства.

Церковная и нецерковная литература домонгольской поры полна и другими приглашениями читателей «подивиться» или «почудиться» окружающей природе, мудрости мироустройства. Этот общехристианский мотив становится особенно характерен именно в первые века древнерусской культуры.

В. В. Бычков пишет о византийской гносеологии: «Это была гносеология объективно-идеалистического типа, главным предметом которой являлось познание не мира, но его идеальной первопричины, божества» [32]. Соответственно этому в древнерусской эстетике эмоционально главное заключалось в удивлении перед божественной мудростью, восторг перед величиной, красотой и мудростью мира.

Под влиянием этого «открытия» окружающего мира человек как бы расправил плечи, мир представился ему огромным, он потерял страх перед миром. Напротив, человек стремится теперь подчинить себе обширное окружающее пространство. Русь, объединенная в единое феодальное государство, одно из самых больших в тогдашней Европе, манит человека к далеким переездам и даже переселениям. Отсюда динамический монументализм мироощущения. Человек открывает и дальние страны, куда, как о том напоминала ему «Повесть временных лет», устремляли его большие русские реки и сношения с которыми облегчились теперь благодаря общей религии.

Тот же динамический монументализм характерен и для зодчества этого времени. Это зодчество для человека, находящегося в пути. Церкви ставятся как маяки на реках и дорогах, чтобы служить ориентирами в необъятных просторах его родины. Архитектурные сооружения — это попытки освоить огромные пространства, подчинить себе окружающий ландшафт.

Отметить храмом крутой берег реки на изгибе и тем дать как бы маяк для едущих по реке (храм Покрова на Нерли); отметить храмом низкий берег озера при выходе из него реки и тем дать возможность корабельщикам найти этот выход

---

[32] *Бычков В. В.* Из истории византийской эстетики.— Византийский временник, т. 37. М., 1976, с. 160.

(Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде); отметить храмом многочисленные пригорки в равнинной земле, сделать храмы заметными в любую погоду с помощью златого верха; подчинить патрональной святыне окружающую городскую застройку — все это главные задачи зодчих. И далеко не безразлично зодчим, как их постройки будут восприниматься в движении, при приближении к ним. Облик храма должен оставаться неизменным на любом расстоянии и легко узнаваться издали. И. Е. Забелин пишет о верхах русских зданий: «В строительном художестве вышина жилища... должна была выражать ... первичное понятие о его красоте. Что было высоко, то необходимо само по себе было уже красиво» [33].

Вместе с тем это был период открытия истории. В язычестве доминировал годовой круг праздников, оно не было связано с историей. Христианство принесло сведения о тысячелетних изменениях в судьбах многих народов мира. Представление о старине как о некоей единой эпохе, где происходит все героическое, сменилось взглядом на историю, в которой все совершается в определенные года «от сотворения мира». Разбивка событий на года в летописи, погодные записи явились одним из радостных открытий этого времени, и не случайно, что хронологические отметки, начинающиеся словами «в лето такое-то» стали обязательной формой рассказа о прошлом. История получала определенный мировоззренческий смысл и должна была принести с собой спасение человечеству.

На пути такого антропоцентризма менялись и отношения между художником и его созданием, между зрителем и объектом искусства. И это новое отношение уводило даже от канонически признанного церковью.

Бог прославляется нашими делами. «И кто не удивится, възлюблении, яко богу прославитися нашими делесы?» — говорит Феодосий в «Слове о терпении и любви» [34]. Но и бог прославляет человека церквами, иконами и церковной службой. Отсюда, с одной стороны, приглушенность личностного начала в творчестве, ибо в человеческом творении прежде всего проявляется боговдохновенность и богосозданность, но отсюда же, с другой стороны, величие и монументальность произведений искусства, их прославляющий человека характер.

Вопреки постановлению седьмого вселенского собора, установившего чествование икон и креста «по подобию» — «ибо честь, воздаваемая образу, переходит к первообразному» [35]. Феодосий Печерский утверждает, что храмы и изображения

---

[33] *Забелин И. Е.* Русское искусство. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. М., 1900, с. 29.

[34] *Еремин И. П.* Литературное наследие Феодосия Печерского.— ТОДРЛ, т. V. М.— Л., 1947, с. 174.

[35] Архиепископ Вениамин. Новая Скрижаль, ч. 1, изд. 9 ‹б. г.›, с. 69.

созданы в честь «нам» — людям. Он призывает «с страхом стати безмолвно при стене, гласы немълчны въспевающе к Вышнему, иже нас грешных сподобил входа церковнаго, не имеюще собе подъпоры стены, ни стлъпа, еже нам суть на честь створена...» [36], и далее: «И в церкви боле того есть: на честь бо нам стлъпи суть и стены церковныа, а не на бещестие» [37].

Сказав о стенах и столпах церкви, как о «чести», воздаваемой человеку, Феодосий переходит затем к каждению в церкви и снова подчеркивает обращенность и этого действа к человеку, к молящемуся. Аналогия с честью, воздаваемой человеку сооружениями зодчества, несомненна. Храмы и все их величество, богослужение — все это честь именно человеку. Для человека — клепание в била, призывающие его ко святой службе, для человека пение церковное, для него и образы, и кадило, к нему обращенное, и чтения евангелия и житий святых [38].

Нечто подобное находим мы и у Илариона в его «Слове о Законе и Благодати».

В своем слове Иларион обращается к умершему князю Владимиру с риторическим призывом встать из гроба и взглянуть на честь, которая ему оказана: «Отряси сон, взведи очи, да видиши какоя тя чьсти Господь тамо сподобив, и на земли не безпамятна оставил сыном твоим». Перечисляя эту честь, Иларион указывает на потомство Владимира — его сыновей, на цветущее благоверие и на град Киев «величьством сияюшь», на «церкви цветущии».

Обращаясь к Владимиру, Иларион говорит: «...виждь град иконами святыих освещаем». Иконы, изображения святых «освещают» град [39].

Церковь Благовещения — это не только честь богу и Владимиру, но и честь всем горожанам Киева. Восхваляя церковь Богородицы «дивну и славну всем округныим странам, якоже не обрящется во всем полунощи земнем от востока до запада», Иларион сравнивает ее с архангелом Гавриилом, давшим целование Девице: «Да еже целование архангел даст Девици, будет и граду сему. К оной бо: радуйся обрадованная, Господь с тобою. К граду же: радуйся, благоверный граде, Господь с тобою!» [40]

Обращенность искусства к его создателям и ко всем людям в их честь стало идеологической доминантой в стилеформирующих тенденциях монументального искусства XI—XIII вв. Отсюда импозантность, торжественность, церемониальность ар-

---

[36] *Еремин И. П.* Литературное наследие Феодосия Печерского.— ТОДРЛ, т. V. М.— Л., 1947, с. 177.
[37] Там же, с. 178—179.
[38] Там же, с. 179.
[39] *Müller L.* Des Metropoliten Ilarion Lobrede. Wiesbaden, 1962, с. 126.
[40] Там же, с. 124.

хитектурных форм. Отсюда же столь бережно охраняемая перешедшая к нам из Византии обращенность изображений к молящимся, «предстояние» изображений не только за людей, но перед людьми. Отсюда «четырехфасадность» церквей, обращенных на все стороны города, и их особая ориентированность на страны света (восток, запад, юг и север). Отсюда же монументальный стиль литературы, ее торжественность и парадность, строгая этикетность в выборе ситуаций и словесного выражения.

Стиль монументального историзма продолжался и в эпоху, когда политическая ситуация в древней Руси не могла уже радовать русских людей. Однако стиль монументального историзма к этому времени укрепил свои корни, и он еще долго оказывал влияние на русскую литературу и искусство.

Стоит отметить одну замечательную особенность древней русской литературы, ее громадную историческую роль, которую она играла в течение периода феодальной раздробленности.

Монументально-исторический стиль как нельзя лучше служил идеям единения. Он позволял охватывать всю Русскую землю, обозревать ее как бы с огромной высоты как единое большое целое. Он позволял видеть ее единство не только в географическом аспекте, но и в историческом, ощущать единство ее происхождения. Этим идеям единения и единства служило не одно только «Слово о полку Игореве». Разве не о единстве говорили такие произведения, как «Слово о князьях», «Слово о погибели Русской земли» — это гимн Русской земле, ее былому могуществу и красоте перед лицом надвинувшейся опасности полного уничтожения ордами Батыя или немецким рыцарством. О том же единстве говорят и русские летописи во главе с замечательной «Повестью временных лет», с необыкновенным художественным и «источниковедческим» тактом трактовавшей вопросы «откуда есть пошла Русская земля».

Экономические и политические связи русских княжеств долгое время были очень слабы. Объединяли Русскую землю главным образом чисто «духовные» связи: общий язык, общий фольклор, общие исторические предания и общая для всей громадной территории Руси литература. Многие произведения писались несколькими авторами в разных концах Русской земли. Летописи все время перевозились с места на место, переписывались для других монастырей и городов, дополнялись местными записями. Происходил обмен историческими сведениями между Новгородом и Киевом, Киевом и Черниговом, Переяславлем Южным и Переяславлем Залесским. В обмен летописными сведениями были втянуты такие отдаленные пункты, как Ростов и Галич, Галич и Владимир Волынский, этих двух последних с Владимиром Залесским. Летописцы как бы искали друг друга. И именно благодаря этому обмену известиями

почти вся Русь имела общие летописи, ощущала свое историческое единство.

Некоторые произведения возникали из переписки, которая велась между книжными пунктами, отстоявшими друг от друга на огромные расстояния. Из переписки, ведшейся двумя авторами, один из которых жил в Киеве, а другой во Владимире Залесском, возник великолепный памятник древнерусской литературы — Киево-печерский патерик. Бывало и так, что сама книга писалась в Новгороде, а переплеталась в Киеве. Книжное общение крепило единство Руси в пору, когда другие связи были еще очень слабы.

Люди опасались одиночества, стремились к общению, к мирному покорению пространства. Среди бескрайних просторов степей или глухих лесов Севера у человека была потребность чувствовать себя соседом. Гостеприимство было одной из самых нужных добродетелей человека. И не случайно Владимир Мономах в своем «Поучении» призывал «привечать» гостя. Литературные произведения постоянно напоминали читателю о том, что он не одинок, что он принадлежит огромному народу, живущему на обширнейшем пространстве. Проблема пространства и его единства — это одна из самых актуальных проблем древнерусской культуры.

А. Н. РОБИНСОН

ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ СРЕДНЕВЕКОВОГО ГЕРОИЧЕСКОГО ЭПОСА И СИМВОЛИКА «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

Расцвет феодального героического эпоса в Европе приходится на период развитого средневековья (с конца XI до начала XIII в.). «Слово о полку Игореве», величайшее произведение древнерусской литературы, возникшее первоначально (1185—1187 гг.), как можно предполагать, в форме лиро-эпической песни, типологически соотносится с окружавшими его в европейском регионе эпическими памятниками. Как нам уже приходилось отмечать, на Западе это были — французская «Песнь о Роланде» (конец XI — начало XII в.), испанская «Песнь о моем Сиде» (ок. 1140 г.), немецкая «Песнь о Нибелунгах» (1200 г.), на Востоке — грузинская поэма Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» (конец XII — начало

XIII в.)[1]. По своему поэтическому типу «Слово», по-видимому, занимало срединное положение между старой скандинавской (старшая «Эдда», X в.; исландские и ирландские саги) и англосаксонской («Беовульф») традициями и новым феодально-христианским эпосом.

Преобладающей закономерностью формирования эпоса, первоначально имевшего внутриевропейский локальный характер, было широкое его распространение и концентрация в пограничных зонах европейского региона, где вновь (после «великого переселения народов») оживилось взаимодействие европейских и азиатских народностей, их культур, религий, языков. Эти условия возродили древние предания и стимулировали появление новых сюжетов.

Для средневековья, как и для античности, граница между Европой и Азией пролегала по р. Дону, т. е. именно там, где со времени образования Киевской Руси и до татаро-монгольского нашествия восточные славяне постоянно соприкасались с азиатскими народностями (хазарами, печенегами, торками, половцами и др.). Этот рубеж опоэтизирован в «Слове»: «Хощу,— говорит Игорь,— испити шеломом Дону... половцы побѣгоша къ Дону Великому... Игорь къ Дону вои ведетъ»[2]. «Слово» и половецкие песни (судя по их следам в летописях) воспевали одних и тех же боровшихся друг с другом исторических лиц (князей и ханов, нередко — родственников, их «дедов» и «внуков»). Оценки героев, разделявшихся на положительных и отрицательных, здесь, как и во всех пограничных эпосах, делались в каждом случае с патриотических позиций создателей эпосов: для оценки князей — с позиций древнерусских, для ханов — половецких[3]. Близкие явления наблюдаются в византийском эпосе о «двоеродном» (греко-арабском) охранителе имперских границ Дигенисе Акрите (в древнерусской литературе сюжет отражен в повести «Девгениево деяние»), в «Песне о Нибелунгах», возрождавшей в куртуазной форме предание о борьбе королей бургундов и короля гуннов, также породнившихся. Таковыми были исторически сложившиеся внешние закономерности формирования феодальных эпосов данного периода.

---

[1] Настоящий доклад является продолжением двух предшествующих докладов: *Робинсон А. Н.* Литература Киевской Руси среди европейских средневековых литератур (Типология, оригинальность, метод).— В кн.: Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. М., 1968, с. 49—116; *Он же.* О закономерностях развития восточнославянского и европейского эпоса в раннефеодальный период.— В кн.: Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. М., 1973, с. 178—224.

[2] Здесь и далее «Слово» цитируется без указания страниц по кн.: «Слово о полку Игореве». Под редакцией В. П. Адриановой-Перетц. Текст подготовил Д. С. Лихачев. М.— Л., 1950.

[3] Подробнее см.: *Робинсон А. Н.* «Слово о полку Игореве» и героический эпос средневековья.— Вестник АН СССР, 1976, № 4, с. 104—112.

Внутренней закономерностью европейского эпического процесса была типологическая близость символики и поэтической образности эпических памятников, основанная на сходстве идеологий разнонациональной рыцарской или дружинной среды. Феодальные ритуалы и символы группировались вокруг понятий о «славе» и «чести», «обиде» и «мести», и т. п. Эти понятия в самой действительности идеализировали определенные социальные интересы феодалов, и именно поэтому они оказались благодарной основой для создания героических образов во многих эпических памятниках (например, в «Слове» — «къмети... скачють.... въ полѣ, ищучи себе чти, а князю славѣ»). С развитием феодальной идеологии и эпической традиции такие поиски «славы» получили в ряде памятников целенаправленный характер борьбы героев с «сарацинами» — «язычниками» — «погаными» за «истинную» веру (для европейцев — христианскую). Например, в «Слове»: «поборая за христьяны на поганыя плъкы».

В историко-функциональном отношении комплексы отмеченных понятий и связанных с ними образов (феодальная «слава», борьба за «веру» и т. п.), идеологически весьма актуальные для своей эпохи и среды, продолжали поэтически функционировать при восприятии эпических памятников и в позднейшее время. Но постепенно они утрачивали свой первоначальный смысл и начинали восприниматься как образы, создающие необходимый для эпоса романтический колорит древности. Более широкий идеологический характер приобрели патриотические идеалы эпоса, которые позволили ему духовно возвыситься над злободневными и корыстными интересами феодально-корпоративной среды, критически отмеченными в «Слове»: «рекоста бо брать брату: се мое, а то мое же». «Слово» провозглашало: «О, Руская земля», «за землю Рускую», «Песнь о Роланде» — «О, Франция, отчизна дорогая». Эти идеалы получили непреходящее значение: они продолжали активно функционировать для читателей эпических памятников в позднейшие эпохи (особенно в период образования централизованных национальных государств). Идеалы государственного могущества персонифицировались в эпосе в образах сюзеренов, «седых» и мудрых (образы Карла Великого в «Песни о Роланде», Святослава Киевского — в «Слове») [4].

Символические представления о связях человека с силами природы, а также с так или иначе трактуемыми силами небесными были закономерными как для языческого миросозерцания, так и для боровшегося с ним миросозерцания христианского. Эти процессы взаимовлияния и борьбы политеизма и моноте-

---

[4] См.: *Дынник Валентина.* «Слово о полку Игореве» и «Песнь о Роланде».— В кн.: Старинная русская повесть. Статьи и исследования под редакцией Н. К. Гудзия. М.— Л., 1941, с. 48—64.

изма проявились особенно значительно в общественной идеологии, в том числе и в эпосе, в тот довольно длительный период, который получил со стороны осуждавших это явление древнерусских проповедников название «двоеверия». Эпическая поэзия была именно той формой идеологии, которая сохраняла и совмещала старые и новые формы символики. Так, на основе верований (языческих и христианских) в различные небесные «знамения» эпос создавал традиционные символические образы. Последняя битва Роланда с «сарацинами» (в действительности басками-христианами) была символически ознаменована картиной бушующей грозы. В «Слове» битве «русичей» с половцами предшествует такая же картина. Важное значение имела сохранявшаяся в эпосе древнейшая солнечная символика. Согласно общеизвестным в средние века библейским представлениям, полководец Иисус Навин некогда остановил солнце, чтобы закончить сражение («Стой, солнце, над Гаваоном...»; Навин 10,12). В «Песни о Роланде» по мольбе Карла произошло то же самое. Герой поэмы «Витязь в тигровой шкуре» Автандил обратился к солнцу с мольбой («О, солнце, молю тебя...») не разлучать его с возлюбленной. Типологически близкие «Слову» образы солнечной символики отмечаются в санскритской поэзии [5].

Отвечая во многом общим закономерностям эпической традиции изучаемого периода, «Слово» в то же время обладает собственными особенностями. В большей степени, чем другие памятники эпоса, оно совмещает два начала — историческое, отвечавшее действительности, и символическое, призванное толковать действительность. Небольшое по размерам «Слово», гражданственное по своему пафосу, лишенное вымышленного сюжета, оказывается необычайно насыщенным символическими образами, сформировавшимися в нем в определенную систему.

*

Изучение символической основы стиля «Слова» как определенной системы (единства соподчиненных идейно-эстетических компонентов) требует выделения и объяснения главнейшего символа, как и символов, от него зависимых. Это условие в свою очередь требует нового подхода к исторической оценке символических представлений не только автора «Слова», но и его главных героев — князей Ольговичей. На первый план в этом отношении выдвигается, как мы считаем, солнечная символика, свойственная эпическим памятникам разных народов.

---

[5] С. К. Чаттерджи указал на сходство обращения Ярославны к солнцу с образами санскритской поэзии; см.: *Chatterji S. K.* The Word about Jgor's Folk (Slovo o Pulku Jgoreve).— Journal of the Asiatic Society Letters, vol. XXIV, № 2, 1958, p. 1—16; *Робинсон А. Н.* Индийский ученый о «Слове о полку Игореве».— Изв. АН СССР. ОЛЯ, 1960, т. XIX, вып. 3, с. 243.

В «Слове» эта символика приобретает, как увидим далее, исключительное значение.

Общеизвестно существование древнейшего солнечного культа у многих народов (солнечные боги Озирис, Пта, Ра — у египтян; Аполлон, Гелиос, Феб — у греков, Даждь-бог, Хорс — у восточных славян, и т. п.). Солнечная символика отразилась в ветхозаветной и новозаветной традиции (Саваоф и Христос именуются «солнцем правды» и т. п.). Генеалогическое осмысление истории, характерное для древности и средневековья, привело в ряде случаев к представлениям о солнечном происхождении правящих династий: фараоны и богдыханы считались сыновьями солнца, потомки индийской солнечной династии дожили до XX в. Былинное прозвание князя Владимира было «Красное Солнышко». Имя известного героям «Слова» (Святославу, Игорю и др.) торкского хана Кунтавдея означало — «Солнце взошло» [6]. Солнечные затмения считались и язычниками, и христианами пагубными «божественными знамениями», влиявшими на людей. Эти представления, как мы постараемся показать, приобретали особенное значение по отношению к реальным обстоятельствам «судьбы» южнорусского княжеского рода Ольговичей — героев «Слова» (Игоря и Всеволода Святославичей, Святослава и Ярослава Всеволодовичей, и др.) и их предков.

По свидетельствам летописей и «Слова», Ольговичи были консолидированным и воинственным родом, восходившим к Олегу Святославичу, отец которого Святослав II был сыном Ярослава Мудрого. Летописцы оценивали этих князей по генеалогическому принципу (о героях «Слова»): «Святослав Всеволодиць, Олгов внук» [7], «Святославич Игорь, внук Олгов» (И, 430) [8]. Аналогично — «Слово о плъку Игоревѣ, Игоря сына Святъславля, внука Ольгова». В «Слове» Олег упоминается неоднократно, а внуки его именуются так — «Олговичи, храбрыи князи», «Ольгово хороброе гнездо».

При такой ясно осознанной генеалогии, от самих Ольговичей, от их феодального окружения (в том числе летописцев, автора «Слова»), не могли укрыться следующие обстоятельства солярного характера [9]. Великий князь киевский Святослав II Ярославич (отец Олега, прадед героев «Слова» — Святослава,

---

[6] *Баскаков Н. А.* Половецкие отблески в «Слове о полку Игореве».— Ural-Altaische Jahrbücher, Bd 48. Wiesbaden, 1976, S. 21.

[7] Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.— Л., 1950, с. 36.

[8] Летопись по Ипатскому списку. СПб., 1871 (обозначаем в тексте — И, с указанием страниц).

[9] Предпринятый нами опыт сопоставления родовой таблицы Ольговичей с таблицей солнечных затмений, наблюдавшихся в Киевской Руси, дал весьма показательные результаты. Астрономические данные приведены из кн.: *Святский Д.* Астрономические явления в русских летописях с научно-критической точки зрения. СПб., 1915, с. 12—22.

Игоря и др.) умер 27 декабря 1076 г., а через 59 дней произошло затмение солнца (25 февраля 1077 г.). Этот случай едва ли обратил на себя внимание современников, но, вероятно, его вспоминали потомки Святослава, когда «судьба» всех его сыновей оказалась (в представлениях того времени) зависимой от солнечных «знамений». Глеб Святославич (двоюродный дед Игоря) был убит в междоусобной войне (10 апреля 1078 г.) на 55-й день после затмения солнца (15 февраля 1078 г.). Второй двоюродный дед Игоря, Роман Святославич (а по тексту «Слова» Боян — «пѣснѣ пояше... красному Роману Святъславличю»), был убит половцами (1 августа 1079 г.) на 31-й день после затмения солнца (1 июля 1079 г.). Третий двоюродный дед Игоря, Давид Святославич, умер в 1123 г. (затмение солнца 11 августа 1124 г.). Четвертый двоюродный дед Игоря, Ярослав Святославич, умер в 1129 г., а затмение произошло, по-видимому, около года спустя (4 октября 1130 г.). Когда умер двоюродный брат этих четырех князей, великий князь киевский Святополк Изяславич в 1113 г. (троюродный дед Игоря), летописец дал ясное, уже сложившееся в феодальном обществе истолкование этого события: «Бысть знамение в солнци... остася солнца мало, аки месяца долов рогома, месяца марта в 19 день... Якожь бысть знаменье в солнце, проявляше Святополчю смерть... а преставися... князь... Святополк, месяца априля в 16 день» (И, 197—198), т. е. на 29 день после полного затмения (19 марта 1113 г., 7 час. 48 м.). Вскоре умирает Олег (родной дед героев «Слова»), и летописец снова отмечает: «бысть знамение: погыбе солнце и бысть яко месяц, его же глаголют невегласи: снедаемо солнце. В се же лето преставися Олег Святославич месяца августа в 1 день» (И, 203). Итак, родоначальник Ольговичей умер на 10-й день после полного затмения солнца (23 июля 1115 г., 4 час. 48 мин.), причем особенно интересно, что летописец-христьянин счел нужным при толковании «знамения» привести и верование современных ему язычников («глаголют невегласи»): славяне, как многие другие народы, полагали, что солнце съедается волшебным волком («волкодлаком»).

Вслед за этим «судьба» Ольговичей продолжала осознаваться под символом солнца. Сын Олега, великий князь киевский Всеволод (отец Святослава и Ярослава, дядя Игоря), умер (1 августа 1146 г.) на 50-й день после затмения (11 июня 1146 г., описанного в Никоновской летописи). Другой сын Олега, великий князь киевский Игорь (дядя и тезка героя «Слова»), насильно постриженный Мономаховичами в монахи, был зверски убит «киянами» (19 сентября 1147 г.), после чего через 36 дней произошло затмение солнца (26 октября). Память об этой трагедии осталась и в церковной истории: Игорь был причислен к «лику святых». Племянник Олега, великий князь киевский Изяслав Давыдович (двоюродный дядя Игоря), был

убит в бою с Мономаховичами (6 марта 1162 г.) через 48 дней после затмения (17 января 1162 г.). Другой двоюродный дядя Игоря, Ростислав Ярославич, умер (1153 г.) после затмения (26 января 1153 г.). Троюродный брат Игоря, Глеб Ростиславич, умер (1176 г.) в год затмения (11 апреля 1176 г.). Ранее этого в 1162 г. после указанного выше затмения умер Святослав Ярославич (правнук Святослава II Ярославича, троюродный брат Игоря).)

Таким образом, на протяжении века (1076—1176) 12 солнечных затмений оказались хронологически близкими гибели (насильственной или естественной) 13 представителей Ольговичей и их родственников (в том числе пяти великих князей киевских). Если допустить, что только половина этих затмений была замечена современниками (учтем, что относительно Олега было замечено затмение очень раннее —4 ч. 48 м.), то и этого было бы достаточно для создания родовой легенды [10].

Подобная солярно-генеалогическая легенда могла быть укреплена необычными обстоятельствами жизни Олега. После указанного затмения 1079 г. и гибели Романа «Красного» брат его Олег был пленен «козарами», доставлен в Царьград, а оттуда, вероятно, отправлен в ссылку, на остров Родос, где жил два года (видимо, 1081—1082 гг.)[11]. Родос был центром солнечного культа всего античного мира. Крупнейшая в древности бронзовая статуя Гелиоса (32 м.) считалась одним из «семи чудес света». Обломки этого «колосса» сохранялись до VII в., а на родосских монетах изображался лик солнца. Вероятно, родосские традиции (предания, монеты) углубили солярные представления Олега, вновь обратили его внимание на обстоятельства смерти отца и братьев (Глеба и Романа). По возвращении на Русь Олег мог распространить эти воззрения среди родственников, и когда умер его троюродный брат Святополк, летописец уже не сомневался в зависимости его смерти от солнечного «знамения». В еще большей мере эти убеждения были подтверждены в сознании феодального общества смертью самого Олега после такого же «знамения».

Теперь в новом свете предстает перед нами общеизвестный факт затмения солнца 1 мая 1185 г., когда Игорь и его соратники, углубившись в степь, дошли до р. Донца. Увидев «знамение» (по повести в Ипатьевской летописи), советники князя

---

[10] Проверка показала, что относительно других княжеских родов и их ответвлений (например, Мономаховичей) можно отметить только единичные и далеко отстоящие друг от друга факты указанных совмещений. Три отмеченных выше случая затмений после смерти князя в родовой легенде, несомненно, считались тоже «знамениями». Подобное перемещение двух постпозитивных затмений в препозитивные «знамения» делались даже в XVII в. Аввакумом (см.: *Робинсон А. Н.* Жизнеописания Аввакума и Епифания. Исследование и тексты. М., 1963, с. 140, 212, 213).

[11] См.: Путешествие игумена Даниила по Святой земле в начале XII века. Под редакцией Норова А. С. СПб., 1864, с. 7.

были поражены и поникли головами. Значительность «знамения» была очевидной, как во время похода для всех его участников, так и для феодального общества после похода. Едва ли Ольговичи и окружавшие их феодалы могли точно исчислить все предшествующие «знамения» такого рода (в действительности в их роду это был 13-й случай), но они знали, что данное «знамение» было далеко не первым. Современников поразило необычное поведение Игоря, его дерзость и геройство, заключавшиеся, конечно, не в том, что он храбро сражался (это было обычным в княжеской и дружинной среде), а в том, что он отверг родовое «знамение», не побоявшись возмездия, которое и последовало. Впервые в истории древнерусско-половецких отношений сразу 4 князя (младшие Ольговичи — Игорь, его сын Владимир, Игорев брат Всеволод, их племянник Святослав Олегович) попали в половецкий плен. При этом сокрушительное поражение, нанесенное им половцами, произошло 10 мая, т. е. с таким же сроком после «знамения», с каким последовала в свое время после солнечного затмения смерть Олега (деда Игоря и Всеволода). В «двоеверной» княжеско-дружинной среде (сочетавшей христианство с языческими суевериями)[12] незначительный по военным силам и неудачный поход Игоря в силу этих реальных обстоятельств, осмыслявшихся символически, вызвал особое внимание. Возникла необходимость не только описать события, но и истолковать их в форме символичного по своему духу поэтического обобщения. Появилось «Слово» и две летописные повести, гораздо более подробные, чем повести о других больших и победоносных походах князей на половецких ханов.

Обнаруженные факты служат критерием для изучения и оценки солнечной символики «Слова», теснейшим образом связанной с идеологией данной эпохи и социальной средой.

*

Общее историко-генеалогическое представление самих Ольговичей и окружавшей феодальной среды об этом княжеском роде, «судьба» которого связывалась с солнечными «знамениями», было бы неполным, если бы современники не занялись поисками того или иного солнечного божества, в качестве символического предка рода. Летописцы интересовались образами солнечных богов, но конкретное генеалогическое приурочение предложил автор «Слова», опиравшийся здесь, возможно, на Бояна. «Внуками» (потомками) солнечного Даждь-бога стали

[12] О язычестве в феодальной среде см.: *Комарович В. Л.* Культ рода и земли в княжеской среде XI—XIII вв.— ТОДРЛ, т. XVI. М.— Л., 1960, с. 87—89; *Рыбаков Б. А.* Языческое мировоззрение русского Средневековья.— Вопросы истории, 1971, № 1, с. 3—30; *Он же.* Русалии и бог Симаргл-Переплут.— Советская археология, 1967, № 2, с. 94, 116.

считаться Олег и Игорь, и эта атрибуция, как увидим далее, была не случайной.

В связи с изображением губительных «крамол» воинственного Олега в «Слове» говорится о гибели его достояния — «погыбашеть жизнь Даждь-божа внука», а затем при поражении войск Игоря — «Встала обида въ силахъ Дажь-божа внука». Вслед за эпическим экскурсом в эпоху «дедов» (об Олеге) во втором подобном же экскурсе, посвященном Всеславу Брячиславичу, назван и второй солнечный бог Хорс (Всеслав «великому Хръсови путь перерыскаше»)[13].

Как известно, Даждь-бог и Хорс соседствовали в пантеоне Владимира (980 г.), видимо, объединившего языческих богов различных племен, которые входили в состав Киевской Руси[14]. Современные исследования показывают, что одно из этих восточнославянских племен — «северское» — было в древности ираноязычным, и у этого племени сохранялся ираноязычный субстрат в XI—XII вв.[15] По наблюдениям Н. А. Баскакова, фигурирующие в «Слове» имена богов — Даждь-бог, Хорс, Стрибог, а также злой дух Див — «древнеиранские по своему происхождению»[16]. Эти данные необходимо сопоставить с тем фактом, что прадед героев «Слова» Святослав II получил Черниговское княжество после смерти своего отца Ярослава Мудрого, а затем его сын Олег (после борьбы с Владимиром Мономахом) вернул себе отцовское княжество, и далее Ольговичи княжили в Чернигове и Новгороде-Северском, т. е. именно там, где обитало северское население. Поэтому можно предполагать, что названные языческие боги (в «Слове») сохранялись в северской традиции, и в этом случае было закономерным осмысление Даждь-бога как символического предка (в духе средневековых эвгемерических убеждений), господствовавшего на данной территории рода Ольговичей, зависимого, как казалось, от солнечных «знамений».

Важно отметить, что присутствующий в пантеоне Владимира Даждь-бог не был забыт в более позднее время. В 1114 г. летописец включил Даждь-бога в состав мировой (как тогда казалось) языческой династии солнечного происхождения. Основы-

---

[13] Между Олегом и Всеславом (и их потомками) прослеживаются родовые связи: они были правнуками Владимира Святого и Рогнеды «Гориславы» (откуда и прозвище Олега «Гориславич»), а, кроме того, Святослав Киевский (герой «Слова») был женат на правнучке Всеслава Марии Васильковне (см.: *Соловьев А. В.* Политический кругозор автора «Слова о полку Игореве».— Исторические записки. М., 1948, № 25, с. 81).

[14] См.: *Аничков Е. В.* Язычество и Древняя Русь. СПб., 1914, с. 338—339.

[15] См.: *Седов В. В.* Славяне Верхнего Поднепровья и Подвинья.— Материалы и исследования по археологии СССР, № 163. М., 1970, с. 130—131; *Зайцев А. К.* Черниговское княжество.— В кн.: Древнерусские княжества X—XIII вв. М., 1975, с. 62—63.

[16] *Баскаков Н. А.* Мифологические и этнические имена собственные в «Слове о полку Игореве».— Восточная филология, т. III. Тбилиси, 1973, с. 185.

ваясь на сведениях «Хроники» Иоанна Малалы, летописец указывал, что в Египте после Местрома и Еремии стал царствовать «Феоста (греческий Гефест, бог солнца и огня.— *А. Р.*), иже и Сварога нарекоша». Затем «царствова сын его, именем Солнце, его же наричють Дажьбог...» (И, 200). Даждь-бог выступал в этой легенде одновременно и как солнечный бог и как человек: «Солнце царь, сын Сварогов, еже есть Дажъбог, бе бо мужь силен...» (И, 201). Языческая легенда о Даждь-боге излагается летописцем-христианином очень подробно и с полным доверием к ее содержанию. Делается это еще при жизни Олега и его сыновей, которые были отцами героев «Слова». Эти факты укрепляют нашу уверенность в том, что через сравнительно короткий промежуток времени (при внуках Олега) для автора «Слова» образ Даждь-бога (как и других языческих богов) имел весьма серьезное символическое значение: он уже не был предметом культа, но еще не стал только художественным приемом.

*

Представления о солнечных «знамениях», свойственные всему средневековью, получили убедительное для современников приурочение к роду Ольговичей. Поэтому солнечная символика «Слова», а отчасти и двух летописных повестей о походе Игоря играла для них гораздо большую роль, чем для читателей нового времени. Все современники, включая автора «Слова» и авторов двух летописных повестей о походе, объясняли солнечное затмение одинаково — в качестве зловещего «знамения». Однако уже современники, живо воспринимавшие все то, что отвечало их символическим представлениям и поэтическим вкусам, могли обратить внимание на существенные различия, которые наблюдаются в изображении и толковании «знамения» у автора «Слова», с одной стороны, и двух летописцев — с другой. Перед нами выступают как бы два полюса «двоеверия», один тяготеющий к языческой традиции (в «Слове»), другой — к христианской (в летописях). По Ипатьевской летописи: «Игорь же возрев на небо и виде солнце, стояще яко месяц...», его бояре сказали — «не на добро знамение се» (И, 431). По Лаврентьевской летописи: «Бысть знамение в солнци... яко звезды видети... и в солнци учинися яко месяц... яко угль жаров исхожаше...» (Л, 376) [17].

В «Слове» затмение описано дважды: в начале повествования о походе («Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце и видѣ отъ него тьмою вся своя воя прикрыты...») и после встречи Игоря с братом Всеволодом («Тогда въступи Игорь князь въ златъ стремень и поѣха по чистому полю. Солнце ему тъмою путь заступаше...»).

---

[17] Летопись по Лаврентьевскому списку. СПб., 1897 (обозначаем в тексте — Л, с указанием страниц).

В летописных повестях солнце изображается только как символ божественной воли («знамению творец бог»,— говорит Игорь). Оно остается статичным, даже не движется («стояще»), и его необычный вид характеризуется сравнениями: «стояще яко месяц», «яко угль» и др. В «Слове» нет указания на то, что «знамение» — это знак божественной воли. Напротив, там солнце выступает как субъект, действующий самостоятельно. Сравнений солнца с чем-либо здесь нет, так как действия его персонифицированы.

В летописных повестях функция солнечного «знамения» исчерпывается приведенными описаниями затмения. Далее в повествовании о походе солнце не фигурирует, а все действия героев (речи Игоря, поражение его войск, пленение, его побег и т. п.) последовательно определяются многократно повторяемыми традиционными для литературы эпохи формулами христианского характера: «а нам что сотворит бог», «како ны бог даст», «от бога ны будет грех», «помянух аз грехы своя пред господем богом моим» — говорит Игорь, «наведе на ны господь гнев свой», «здеяся грех ради наших» и т. п. Эти мотивировки и оценки являются лейтмотивом в обеих повестях.

В «Слове» нет подобных традиционных идей и формул. В нем от начала и до конца в качестве лейтмотива повествования выступает солнечная символика. Образ солнца получает разное воплощение, в каждом случае связанное с контекстом. Сначала само солнце в качестве эпически удвоенного предупреждения воздействовало на героев «тьмою». Далее образ солнца аллегорически переносится на князей — как бы его непокорных потомков: черные тучи хотят «прикрыти 4 солнца» (четырех князей). В толковании боярами сна Святослава — «два солнца помѣркоста» (очевидно, Игорь и Всеволод). Автор сам обращается к герою (возможно, присутствовавшему при исполнении «Слова» во дворце Святослава): «Нъ уже, княже Игорю, утрьпѣ солнцю свѣтъ».

Как «свет», так и «тьма» исходят от солнца: Игорь посмотрел «на свѣтлое солнце и видѣ от него тьмою...» Поэтому солнечная символика «Слова», как это свойственно древней поэзии вообще, находит свое выражение в форме борьбы «тьмы» и «света» (символов «зла» и «добра»): «На рѣцѣ на Каялѣ тьма свѣтъ покрыла». Повествование насыщается отрицательными символами: «тьмою» (трижды), «тьма», «темно», а также — «ночь» и «нощь», «чрьная тучя», «помѣркоста», «погасоста», и т. п.

Силы «тьмы» уже, казалось бы, окончательно победили. Но перемена «судьбы» Ольговичей, зависимой от «темных» солнечных «знамений», происходит внезапно благодаря сильнейшему эмоциональному вмешательству Ярославны в ход событий. Ее противодействие отрицательным символам выражается не христианской молитвой, как следовало бы это в литературной традиции, а, напротив, однотипным, со всей предшествующей сим-

воликой языческим заклинанием («плачем»)[18]. Подобно тому, как автор «Слова» обращается к некоторым могущественным князьям с призывом о помощи, титулуя их «господами» (к Ярославу Галицкому, отцу жены Игоря,— «Стрѣляй, господине...» и др.), Ярославна так же обращается к трем символически одухотворяемым «господам»: ветру («Чему, господинѣ насильно вѣеши?» и т. п.), Днепру Словутичу и, наконец, к могущественнейшему из них — «Свѣтлое и тресвѣтлое слънце!.. чему, господине, простре горячюю свою лучю на ладѣ вои? Въ полѣ безводнѣ жаждею имъ лучи съпряже...» Солнце продолжает действовать на героев (но теперь не «тьмою», а противоположной силой — горячими лучами), причем именно здесь солнечная символика теснее всего соприкасается с реальностью.

Как известно, за этим «плачем» следует успешный побег Игоря из плена и его счастливая «судьба» снова встречается с солнцем, но уже в благодатном его облике: «Солнце свѣтится на небесѣ — Игорь князь въ Руской земли». Созданная автором символическая параллель (Солнце — Игорь) для современников была весьма ощутимой в силу очевидной гиперболичности. Это сопоставление возносило Игоря на такую эпическую высоту, которая совершенно не соответствовала его незначительному феодальному положению по сравнению с положением ряда могущественных князей в восточнославянских княжествах вообще и, в частности, собственно в «Русской земле» (южнорусских княжествах)[19]. Если первоначально автор дал символическое изображение солнца, опиравшееся на реальное затмение, то в конце образ светящегося солнца создан им произвольно. Этот образ заключил все произведение в рамку солнечной символики, целиком ориентированной на «судьбу» младших Ольговичей. В этой генеалогически обоснованной (для современников) ориентации солнечной символики яснее всего проявляет себя автор как родовой певец Ольговичей, которому было необходимо оправдать своих героев, отклонивших «знамение», погубивших свои полки, но благополучно вернувшихся из плена. Сначала солнце действовало на них «тьмою», в конце оно «светится», возвращая им свое благоволение. После этого автор получает возможность воспеть своим героям заключительную «славу»: «Слава Игорю Святъславличю, Буи Туру Всеволоду, Владимиру Игоревичю».

Солнечная символика присутствует во всех идейно значительных контекстах «Слова». Образы солнца прочно связываются с повествованием благодаря своему контрапунктическому че-

---

[18] См.: *Сапунов Б. В.* Ярославна и древнерусское язычество.— В кн.: «Слово о полку Игореве» — памятник XII века. М.— Л., 1962, с. 321—329; *Якобсон Р. О.* Композиция и космология плача Ярославны.— ТОДРЛ, т. XXIV. Л., 1969, с. 32—34; *Лихачев Д. С.* «Тресвѣтлое солнце» Плача Ярославны».— Там же, с. 409.

[19] См.: *Робинсон А. Н.* «Русская земля» в «Слове о полку Игореве».— ТОДРЛ, т. XXXI. Л., 1976, с. 123—136.

редованию с компонентами иного характера (изображениями похода, рассуждениями бояр и призывами автора, обстоятельствами побега Игоря). Таким чередованием объясняется, как мы полагаем, и двойное описание затмения: автор создает символический образ Бояна, затем в начале изображения похода дает картину «знамения». Далее он вновь обращается к Бояну и к обстоятельствам похода (встреча Игоря и Всеволода), затем повторяет «знамение», но с наращиванием угрожающих Игорю символов (солнечное знамение, за ним грозовая ночь, и т. д.).

Итак, в «Слове» на небольшом пространстве его текста образ солнца фигурирует семь раз и выступают солнечные божества (Даждь-бог в двух упоминаниях, Хорс). В других произведениях древнерусской литературы подобной солнечной символики не наблюдается.

*

Солнечная символика «Слова» возглавляет серию соподчиненных солнцу символов, относящихся к одухотворяемым силам природы. Вслед за солнцем в действие вступает ночь с ее «грозою». Далее тема «грозы» получает развитие с привлечением образов фауны: «влъци грозу въсрожатъ». После этого создается предшествующая битве повторная и более развернутая картина грозы: «чрьная тучя съ моря идутъ... а въ нихъ трепещуть синіи млъніи...» Первая картина ночной грозы вовлекает в повествование анимистически изображаемых птиц — «орли клектомъ на кости звѣри зовутъ». Сам автор «Слова» и его слушатели превосходно знали природу, но, увлекаясь символикой этой картины, очевидно, считали вполне уместным то, что орлам (дневным птицам) здесь приходилось действовать вместе с волками и лисицами в ночной обстановке.

Символы печали (поражения героев), создаваемые при помощи одухотворяемой флоры, тоже обнаруживают свою последовательную связь с солнечной символикой: «...уже, княже Игорю, утрьпѣ солнцю свѣтъ, а древо не бологомъ листвие срони...» и т. п.

*

Противостоящие друг другу намерения героев и одухотворяемых сил природы оказываются однотипными по своим субъективным мотивам, благодаря чему природа и люди изображаются в их символическом единстве. Если в летописи Игорь отклоняет «знамение», ссылаясь на бога («а нам что сотворит бог, или на добро, или на наше зло...» — И, 431), то в «Слове» он прямо и категорически заявляет о своем желании продолжать поход, а силы природы хотят этому воспрепятствовать. Следует отметить, что форма выражения желаний героя и объектов при-

роды фразеологически взаимно корреспондируют («заступи» — «заступаше», «хощу» — «хотят»): «жалость ему (Игорю.— *А. Р.*) знаменіе заступи...» А вслед за этим — солнце ему «путь заступаше». После первой картины затмения Игорь заявляет князьям и дружине: «Хощу бо, рече, копіе приломити...» Но затем «тучи» точно так же «хотятъ прикрыти 4 солнца», т. е. князей. А это в свою очередь связано с первым описанием затмения, когда Игорь видел воинов, которые были от солнца тьмою «прикрыты».

Наметившиеся, таким образом, как бы живые (эмоционально-волевые) связи солнца и других сил природы с героем укрепляются символическими сопоставлениями иного характера. В «Слове» наблюдаются два основных вида сравнений героев с объектами природы (характерными для эпической традиции животными и птицами). Стилистические функции этих видов сравнений близки, но не тождественны.

К первому виду относятся сравнения с союзом «как» (конструкция более распространенная в древнерусской литературе). Таких сравнений в «Слове» немного («акы сѣрыи влъци», «акы тури», «яко соколъ», «акы пардуже гнездо»). В этих сравнениях на первый план выступает уподобление одного объекта другому: «куряни... скачють, акы сѣрыи влъци». Второй вид сравнений представляет собой такую образную характеристику героя, когда на первый план (вместо уподобления его объекту живой природы) выдвигается оценка его динамичных действий с помощью творительного сравнения [20]. Этот вид сравнений представляется нам более архаичным, чем первый, и в большей мере свойственным фольклору. В «Слове» преобладают комплексы именно таких образных сопоставлений. Например, «Игорь... поскочи горностаемъ... и бѣлымъ гоголемъ... и скачи босымъ влъкомъ... и полетѣ соколомъ... Коли Игорь соколомъ полетѣ, тогда Влуръ влъкомъ потече...» Всеслав «скочи лютымъ звѣремъ... скочи влъкомъ... самъ въ ночь влъкомъ рыскаше... Хръсови влъкомъ путь перерыскаше». «Гзакъ бѣжит сѣрым влъкомъ». Боян «растѣкашется... сѣрымъ вълкомъ по земли, шизымъ орломъ под облакы». Ярославна «зезицею... кычет: «Полечю, рече, зезицею...»

В былинах существует традиционная формула творительного превращения при изображении оборотничества: о волшебнике Волхе говорится: «Он обернется серым волком» [21] (или — «ясным соколом», «гнедым туром»); или — «Обвернулся молодец да серым волком» [22]. Однако в других случаях (без формулы оборотничества) наблюдается переход к творительному сравне-

---

[20] О творительном падеже, характеризующем действие, см.: *Шахматов А. А.* Синтаксис русского языка. Л., 1941, с. 340.

[21] Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. 1. М., 1861, с. 14.

[22] *Ончуков Н. Е.* Печорские былины. СПб., 1904, с. 328.

ния. Вольга «учился бы по полю лютым зверем рыскати»[23]; другой герой (Дмитрий) — «по-поземелью ходил да белым горносталем»[24]:

А. А. Потебня отметил, что «значения превращения и сравнения существуют рядом и в древнем и в новом языке, причем некоторые сравнения вытекают из веры в превращение...», и далее: «Разница между твор.превращения и сравнения неграмматична, т. е. не формальна, а вещественна...»[25]. Чтобы выяснить, какая форма представлена в тексте — «Вьсеславъ скочи влъкомъ...»,— творительный превращения или сравнения, полагает А. А. Потебня, следует знать, как смотрели современники на этого князя и как относился автор «Слова» к этим взглядам. По нашему мнению, в «Слове» в указанных случаях наблюдается творительный сравнения, который поддерживается традиционным представлением об оборотничестве Всеслава (по убеждению летописца, он родился «от волхвования»). Отмечаем эту форму образного построения как переходную от мифологических представлений — через символику — к поэтическому стилю. Близкое явление встречается в былинах, но в них отсутствует свойственное «Слову» создание целых комплексов подобного рода образности.

С приведенными образами «Слова», характеризующими стремительные действия героев (уподобления их действиям птиц и животных), следует сопоставить другие образы, также способствующие укреплению символических связей между природой и героями. Как мы видели, солнце, подобно живому существу, действовало против героев «тьмою», оно «жаждею имъ лучи съпряже... тугою имъ тули затче», а ночь — «стонущи ему грозою». К этим образам примыкает ряд метафорических выражений: «А въстона... Кіевъ тугою, а Черниговъ напастьми»; «ничить трава жалощами», «уныша цвѣты жалобою» и др. В данных случаях не наблюдается формального тождества с приведенными выше примерами, где выступал творительный сравнения, хотя в них также присутствует творительный имени («тьмою», «грозою» и т. п.)

Эпическая архаичность приведенных образов «Слова» с творительным сравнения (в качестве изобразительного средства) подтверждается тем, что «Задонщина» (XV в.) почти не сохраняет таких конструкций в своих подражениях «Слову» (только: Мамай «серым волком взвыл», «древеса тугою к земли приклонишася») и весьма редко прибегает к ним в собственных контекстах: «Дон река три дни кровию текла»[26]. От развитой сол-

---

[23] *Ончуков Н. Е.* Печорские былины, с. 332.
[24] Там же, с. 170.
[25] *Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике, т. I-II. М., 1958, с. 485—486.
[26] См.: «Слово о полку Игореве» и памятники Куликовского цикла. К вопросу о времени написания «Слова». М.— Л., 1966, с. 538, 540.

нечной символики «Слова» в «Задонщине» остался лишь один образ (в позитивном переосмыслении): «Солнце ему (Дмитрию Ивановичу.— *А. Р.*) ясная сияет на восток, путь поведает»[27]. В «Задонщине» мы не встречаем подобных «Слову» сложных символических представлений и отвечающих им изобразительных средств.

Подведем некоторые итоги. Как мы отмечали вначале, солнечная символика была одним из закономерных для средневековья признаков эпической традиции у разных народов. Лироэпический памятник восточных славян «Слово о полку Игореве» вполне отвечает общим типовым признакам этой традиции. Однако «Слово» отличается от других памятников тем, что в нем солнечная символика не эпизодична, а, напротив, исключительно последовательна на всем протяжении повествования. Пристальный интерес автора «Слова», самих Ольговичей и их окружения к солнечной символике объясняется представлениями того времени об особом значении солнечных «знамений» для этого княжеского рода. Свойственная эпохе (и автору «Слова») вера в такие «знамения» была прочно связана с генеалогическими историософскими представлениями, и в целом эти убеждения способствовали формированию в «Слове» такого комплекса символов и изобразительных средств, который можно назвать одним из проявлений средневекового символического историзма[28]. Важно подчеркнуть, что солнечная символика органично связывает «Слово» с изображенной в нем социальной средой и эпохой и поэтому служит одним из веских доказательств его подлинности и древности. Возражая «скептикам», следует сказать, что приурочить эти идеологические и поэтические явления ко второй половине XVIII в. было бы невозможно.

Автору «Слова» удалось не только поэтически развить традиционную солнечную символику, но и соединить ее со всем комплексом символических представлений о связях человека и природы. Благодаря этому солнечная символика стала играть доминирующую роль в образной системе произведения.

Таковы, по нашему мнению, некоторые общие и особенные черты «Слова о полку Игореве» в его соотношениях с закономерностями эпической традиции средневековья.

---

[27] Там же, с. 553.

[28] О символическом историзме подробнее см.: *Робинсон А. Н.* Литература Киевской Руси среди европейских средневековых литератур..., с. 97—116.

А. С. ДЕМИН

РАЗВИТИЕ МАССОВЫХ ФОРМ ЛИТЕРАТУРЫ У ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН (XI—XII ВВ.)

Есть «литература писателей» и есть «литература читателей», не совпадающие по объему. Они не имеют устоявшихся различительных названий. В первую входит все сочиненное писателями, во вторую же — только произведения, читаемые охотно, популярные среди читателей или предназначенные для широкого распространения в обществе. «Литература читателей» не сразу стала массовой, ибо не сразу стал массовым и читатель [1]. Но предпосылки для этого накапливались с очень давних времен.

Д. С. Лихачев отметил несколько «порывов к массовости» или «толчков в сторону массовости литературы» в XV—XVIII вв.[2] Роль книгопечатания здесь решающая. В XVI—XVII вв. русские и украинские книги издавались тиражом 300—1200—14000 и более экземпляров [3]. Почти нет рукописных произведений, которые по количеству своих списков могли сравниться даже с разовым тиражом старопечатных книг, не говоря уж о переизданиях.

Предназначенность печатной книги XVI—XVII вв. для самого широкого распространения хорошо осознавалась самими современниками: «...всякому... ученому грамоте подобает ю у себе имети» [4]. Книги предлагались «всякого чина же и возраста читателем» [5]. Некоторые издания подчеркивали, что «тиснением печатным» дойдет «общепредложенное всем писание» ко «всем повсюду и коемуждо особно», ко всему «российскому честному множеству» [6]. Рисовалась картина насыщения Руси печатной книгой: «...сия книги предложити... во всем царствующем граде Москве, и по всем градовом, и по обителем, по малым же и по

---

[1] «Массовый —...такой, в котором участвуют широкие массы, большое количество людей... принадлежащий широким массам... предназначенный для широких масс, большого количества людей... производимый, совершаемый в большом количестве...» — Словарь современного русского языка, т. 6. М.—Л., 1957, стлб. 676.

[2] *Лихачев Д. С.* Своеобразие исторического пути русской литературы X—XVII веков.— Русская литература, 1972, № 2, с. 31.

[3] См., например: *Луппов С. П.* Книга в России в XVII веке. Л., 1970, с. 34, 49, 56, 57, 61—63, 66, 67. «...Почти каждое издание того времени было рассчитано не на какую-то определенную категорию читателей, а на всех жителей страны».— Там же, с. 67—68. Ср. с. 79 и сл.

[4] Канонник. М., изд. В. Бурцева, 1641, л. ненумеров. 3.

[5] Евангелие. М., 1657, л. ненумеров. 1.

[6] Грамота патриарха Никона о Крестном монастыре. М., 1656, л. 2 об., 44; Рай мысленный. Иверская типогр., 1659, л. ненумеров. 2 об.

великим, и по селом, и прилежащим к ним жилищам,— кто восхощет во всей Росии» [7].

В своем подавляющем большинстве старопечатные книги были церковными. В рукописной же «литературе читателей» до введения книгопечатания, особенно в раннем периоде, к сожалению, также преобладали произведения церковного содержания.

Выход из положения подсказывается практикой восточнославянского книгопечатания. В старопечатных книгах обязательно издавались относительно светские предисловия и послесловия [8]. Такого же содержания предисловия переписывались в рукописных сочинениях и сборниках с древнейшего времени в течение многих веков. Церковное и светское чтения нередко были соединены под одним книжным переплетом. Предисловия и послесловия к распространенным церковным четьим книгам отражали светские литературные потребности древнерусского общества.

В предлагаемом докладе освещается период XI—XII вв.— самое начало пути, приведшего к возникновению массовых форм литературы и активного массового читателя у восточных славян. Основным источником для наших наблюдений послужили книжные предисловия.

1. О РАСПРОСТРАНЕННОСТИ ПРЕДИСЛОВИЙ В XI—XII ВВ.

Можно ожидать, что в XI—XII вв. наибольшей известностью пользовалось предисловие к одной из самых распространенных книг — к «Евангелию». Однако «Евангелия» на Руси бытовали в виде четырех различных произведений, представляющих разную ценность для нашей работы. Наиболее многочисленными были, очевидно, списки «Евангелия апракос», которые составляли около 20% вообще всех учтенных старославянских и русских рукописей XI—XIV вв. [9] Но «Евангелие апракос» не четье,

---

[7] Трефологион на декабрь-февраль. М., 1638, л. 726 об.

[8] «Предисловия и послесловия... не связаны внешним образом с самой книгой и могут быть напечатаны и раньше и позже книги и лишь вставлены перед ней или после нее».— *Зернова А. С.* Памятник нижегородской печати 1613 года.— Публ. б-ка СССР им. В. И. Ленина. Сб. 1. М., 1928, с. 65. Подробнее см.: *Бас И.* Предисловия и послесловия старопечатных книг.— Исторический журнал, 1941, № 4, с. 54—57; *Робинсон А. Н.* Историография славянского Возрождения и Паисий Хилендарский.— Вопросы литературно-исторической типологии. М., 1963; *Дёмин А. С.* Литературное значение русских старопечатных книг XVI—XVII вв.— В кн.: Рукописная и печатная книга. М., 1975, с. 121—127.

[9] См.: *Шеламанова Н. Б.* Предварительный список славяно-русских рукописей, хранящихся в СССР (для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР до конца XIV в. включительно).— Археографический ежегодник за 1965 год. М., 1966, с. 177—272. См. также Список рукописей евангелия X—XIV вв. и некоторых XV в. по книгохранилищам и собраниям.— В кн.: *Жуковская Л. П.* Текстология и язык древнейших славянских памятников. М.,

а церковнослужебное произведение, оно не содержало предисловия.

Другое сочинение — «Евангелие учительное» Константина Болгарского, являвшееся сборником поучений на воскресные дни, имело открыто четий характер, обычно начиналось с предисловия, но вряд ли было распространено: от XI—XIV вв. дошел лишь единственный его список XII в.

Малораспространенным было и «Евангелие толковое» Феофилакта Болгарского, четий сборник толкований на евангельские тексты, с предисловием, известный лишь в трех русских списках, притом не ранее XIII в.

Самым приемлемым для нашего исследования оказывается собственно «Евангелие», книги четырех евангелистов, или «Евангелие тетр», не столь обильное в списках, как «Евангелие апракос», но все-таки бывшее известным для многих читателей: до нас дошло 113 списков «Евангелия тетр» XI—XIV вв., что составляет более 15% всех дошедших четьих рукописей этого времени — показатель возможной распространенности «Тетра» [10].

В списках «Евангелия тетр» XII—XIV вв. встречаются предисловия. В наиболее древнем из сохранившихся русских списков, в так называемом «Галицком евангелии», пергаменной рукописи 1143 г., уже находим начальную часть, озаглавленную как «Предъсловие святых четырь евангелий» [11], особую по форме и фактически светскую по содержанию. Это послание Евсевия Кесарийского к Карпиану о своей многотрудной работе по составлению указателя к параллельным местам разных евангельских книг. С этого предисловия читатели и начинали читать «Тетраевангелие» [12].

1976, с. 355—366. Ср. библиографии, учитывающие некоторые славянские рукописи XI—XII вв. из зарубежных хранилищ: *Гранстрем Е. Э.* Список славянских рукописей XI в. и конца XI — начала XII в.— В кн.: Славянская филология. Сб. статей, т. 2. М., 1958, с. 412—418; *Никольский Н.* Материалы для повременного списка русских писателей и их сочинений (X—XI вв.). Корректурное издание. СПб., 1906, с. 479—499 (Список русских рукописей XI—XII вв.).

[10] Высокий уровень грамотности населения Киевской Руси в настоящее время не вызывает сомнений. Предисловие к книге могли читать индивидуально или слушать его чтение вслух.

[11] Тексты XI—XII вв. здесь и далее цит. с упрощением орфографии и раскрытием титл над словами.

«Галицкое евангелие» 1143 г. находится в ГИМ, собр. Синодальное, № 404. Описание и датировку рукописи см.: *Щепкина М. В., Протасьева Т. Н., Костюхина Л. М., Голышенко В. С.* Описание пергаментных рукописей Государственного исторического музея, ч. 1.— Археографический ежегодник за 1964 год. М., 1964, с. 141—142. Текст предисловия на л. 1—1 об. цит. по кн.: *Амфилохий.* Четверо-Евангелие Галичское 1144 года, сличенное с древне-славянскими рукописными Евангелиями XI—XVII вв. и печатными..., т. I. М., 1882, с. XVII—XXI.

[12] Вывод исследователей этой рукописи: «...список первоначально назначался не для церковного употребления».— *Горский А., Невоструев К.* Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки. Отдел 1, ч. 1.

Однако не удается доказать, что предисловие Евсевия постоянно сопровождало «Четвероевангелие» и, следовательно, было распространено одинаково с ним: почти все древнейшие списки «Тетра» XI—XII вв., за исключением отмеченного, дошли до нас без начала или в мелких отрывках[13]. Было ли в них предисловие, можно только гадать. Более поздние списки «Четвероевангелия» имеют, как правило, уже иное предисловие — Феофилакта Болгарского. И хотя в нескольких списках XIV в. все-таки попадается предисловие Евсевия, это мало что дает для суждений об XI—XII вв.

Другие распространенные четьи памятники — «Апостолы», «Псалтыри», «Паренесис» Ефрема Сирина, «Житие Николы Мирликийского», «Повесть о Варлааме и Иоасафе» и др.— также дошли до нас в дефектных или только единичных полных списках XI—XII вв. Таким образом, нельзя уверенно выделить какое-либо предисловие, распространенное вместе со «своей» книгой среди читателей древнейшего периода.

Но, основываясь на дошедших русских четьих рукописях XI—XII вв., можно говорить о хорошем знакомстве читателей с предисловиями вообще как с относительно самостоятельной частью книг. Послание Евсевия как книжное предисловие не было для читателей XI—XII вв. единственным в своем роде. Послания в качестве предисловий к четьим рукописям читатели могли встречать неоднократно. Историко-повествовательное послание Антиоха Черноризца к Евстафию Атталинскому служило предисловием к «Пандектам» Антиоха в списке XI в., витиевато-учтивое послание Иоанна Лествичника в Иоанну Раифскому — предисловием к «Лествице» в списке XII в., деловитое послание Ипполита Римского к Феофилу — предисловием к книге об антихристе в списке XII в.

М., 1855, с. 211. Ср. о подобном греческом «Тетраевангелии» второй половины XI — первой половины XII в. с предисловием Евсевия: «Первоначально рукопись Четвероевангелия назначалась, очевидно, для изучения и домашнего учения, а не для употребления в церкви при богослужении...» — *Беляев Д. Ф.* Греческое Четвероевангелие. Пергаменная рукопись Н. П. Лихачева. СПб., 1888, с. 8.

[13] Всего учтено шесть русских списков «Четвероевангелия» XI—XII вв., хранящихся в Советском Союзе,— по перечню Н. Б. Шеламановой и Л. П. Жуковской, № 51, 87, 88, 90, 92, 145. Из них список ЦГАДА, ф. 381, библиотека Московской синодальной типографии, № 1 дошел в хорошем состоянии, но без предисловия; необходимо проверить, не утеряно ли и здесь начало рукописи.

Не осталось начала и у древнейших славянских «Тетраевангелий»: у старославянских «Мариинского евангелия», «Зографского евангелия» XI в. и у болгарского «Добромирова евангелия» XII в.— по перечню Н. Б. Шеламановой, № 11, 21, 89. Кажется, мала вероятность найти за рубежом русские полные списки «Тетраевангелия» XI—XII вв. Например, в Финляндии обнаружены лишь отрывки из «Тетраевангелия» в двух русских списках XII в.— *Срезневский И. И.* Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках, XLI—XLIV. СПб., 1871, с. 9 (см. теперь БАН, 4.9.1 и 4.9.2).

В некоторых четьих рукописях XI—XII вв. предисловиями являлись особые пространные «Прологи», обращенные специально к читателям, например, «Пролог умерен» в «Евангелии учительном» Константина Болгарского, «Пролог сотворен Иоаномь прозвитеръмь ексархомь българскомь» в «Богословии» Иоанна Дамаскина.

Иногда в качестве предисловия выступало первое поучение в сборнике, обычно поучение о чтении книг, отличающееся своим содержанием от общего содержания сборника. Таковым, например, было «Слово некоего калугера о чьтении книг» в начале «Изборника Святослава» 1076 г. или «Слово объемля сложение книг тълкование» в начале «Пандектов» Никона Черногорца.

В иных же четьих книгах XI—XII вв. предисловие бывало кратким, имело вид сравнительно небольшой вступительной части, все-таки особой по содержанию, как, например, предисловие о том, что «подобает ведати» читателям толковой «Чудовской Псалтыри» XI в.[14] Подобные краткие предисловия могли часто попадаться читателям сборников, так как существовали у большинства статей, например, «Выголексинского сборника» XII в., «Златоструя с Торжественником» XII в., «Успенского сборника» конца XII — начала XIII в.

При всем разнообразии форм, предисловия осознавались как относительно особые по своей функции части книг и сочинений. Недаром они обычно отделялись от основного текста соответствующими заголовками, а иногда и специфической фразой о завершении «начатка»: «Нъ елма время ны ведеть к предълежащиим, реченая бо в начатьце гонееть...»[15], «нъ зоветь ны уже время учиновати реченыя главы»[16]. Недаром некоторые «начатки» иногда переписывались и без основного текста. Так, в «Изборнике Святослава» 1073 г. среди прочих статей встречаем «Святааго Василиа в начало притъчь», «Евсевия Панфила от началословъныя повести» — только начала, только вступительные части сочинений. Выписки из основного текста сочинений сопровождались иным заголовком: «Тогожде от пространныих поспеянии»[17].

Будучи относительно самостоятельной частью книги, предисловие могло перемещаться с места на место. Тот же «Изборник Святослава» 1073 г. начинался с предисловия писца,

---

[14] Два начальных листа рукописи писаны в XIV в., но восстанавливают утраченный ранний текст.— См.: *Погорелов В.* Чудовская Псалтырь XI века, отрывок Толкования Феодорита Киррского на псалтырь в древне-болгарском переводе. СПб., 1910, с. III. Рукопись — русская.

[15] *Невоструев К.* Слово святого Ипполита об антихристе в славянском переводе по списку XII века... М., 1868, с. 11. «Гонети» — быть достаточным

[16] «Антиоха пролог» к «Пандектам».— Троицкий сборник конца XII — начала XIII в. ГБЛ, собр. Троице-Сергиевой лавры, № 12, л. 65 об.

[17] Изборник великого князя Святослава Ярославича 1073 года.— ОЛДП, 55. СПб., 1880, л. 66 об., 67, 155.

которое повторялось еще раз вместо послесловия. В «Житии Феодосия Печерского» в «Успенском сборнике» предисловие также повторялось еще раз на месте послесловия. А в «Пандектах» Антиоха Черноризца в рукописи XI в. одно предисловие добавлялось к другому, происходила циклизация предисловий, и «Пандекты» открывались приписываемым Иоанну Златоусту «Словом како подобает чтении послушати и внимати», затем шло уже упомянутое «Присылание Антиоха Чрьноризця», а затем авторский «Пролог» к «Пандектам» [18].

В общем читатели XI—XII вв. часто могли видеть предисловия. Из 33 дошедших русских четьих книг XI—XII вв. по крайней мере 14 рукописей, т. е. более 40%, содержат предисловия [19]. Если учесть, что некоторые книги из числа 33 дошедших рукописей, имеющие предисловия в полных списках XI—XIV вв., имели такие предисловия в дефектных ныне списках XI—XII вв., то показатель возможной распространенности книг с предисловиями среди читателей увеличивается еще больше [20]. Для XI—XII вв. характерна не столько распространенность отдельных произведений, сколько распространенность литературных форм.

2. ПРИЧИНЫ РАСПРОСТРАНЕННОСТИ ПРЕДИСЛОВИЙ

Обозначенное явление прежде всего можно попытаться объяснить как мираж, кажущийся исследователю, но не отражение истинного положения вещей. Мы оперируем лишь небольшим числом рукописей XI—XII вв., а при подсчетах малые числа таят опасность больших искажений. Попытаемся добавить, хотя и сугубо предположительно, еще ряд крупных по объему четьих сочинений, которые на Руси XI—XII вв. могли бытовать в виде отдельных рукописных книг. Это, во-первых, реально дошедшие читавшиеся на Руси рукописи болгарского и сербского происхождения XI—XII вв., например «Четьи минеи» типа

---

[18] ГИМ, собр. Воскресенское, № 30, пергамен. См.: *Амфилохий.* Описание Воскресенской Новоиерусалимской библиотеки. М., 1875, с. 45—53. «Слово» Златоуста писано иным почерком, но того же XI в.

[19] По перечню Н. Б. Шеламановой, четьими русскими рукописями XI—XII вв. являются № 4, 5, 15, 16, 22—24, 29—32, 35, 44, 51, 57—59, 62, 65, 66, 73, 78, 79, 87, 88, 90—92, 94, 95, 119, 120, 132. Из них предисловия содержат № 4, 5, 15, 31, 51, 57—59, 62, 65, 66, 73, 78—79, 95 (части одной рукописи составляют № 78—79, а также соответственно № 29—30). Можно добавить к расчету четьи русские рукописи с широкой датировкой XII—XIII вв.— № 136, 139, 141, 143—145, 157—160. Из них имеют предисловия № 136, 141, 143. Итого, из 43 рукописей по крайней мере 16 книг, т. е. более 37%, с предисловиями.

[20] Например, «Пандекты» Антиоха дошли в полном списке XI в. с предисловиями, и еще в отрывке конца XI — начала XII в.— № 15 и 35. Ср. «Златоструй». «Паренесис» Ефрема Сирина, «Толковую псалтырь» и пр.— № 24, 29, 30, 44, 95. В дефектных списках или отрывках дошло около половины всех четьих рукописей XI—XII вв. и XII—XIII вв.

«Супрасльской рукописи»[21]. Это, во-вторых, дефектные русские книги XI—XII вв., начало которых с известным риском восстановимо по более поздним спискам, например, сборник огласительных поучений Кирилла Иерусалимского, толковая «Толстовская Псалтырь», отличающаяся от «Чудовской псалтыри», и «Пролог» за сентябрь — февраль[22]. Это, в-третьих, мелкие отрывки XI—XII вв. тех сочинений, состав которых также восстановим по более поздним русским рукописям XIII—XIV вв., например, «Златоструй», «Паренесис» Ефрема Сирина, «Псалтырь», «Житие Иоанна Богослова», «Житие Саввы Освященного», толковая «Книга пророков»[23]. Наконец, в-четвертых, это рукописные книги, вероятно, существовавшие в XI—XII вв., но дошедшие только в поздних списках. Среди них «Апостол толковый», «Златоструй», «Шестоднев» Иоанна Экзарха, «Житие Николы Мирликийского» с чудесами, некоторые «Патерики», «Хроника» Георгия Амартола, «Хроника» Иоанна Малалы, «История иудейской войны» Иосифа Флавия, «Александрия», «Космография» Индикоплова, «Повесть временных лет»...[24].

Без обширных книговедческих и текстологических исследований, очевидно, нельзя точно и полно восстановить книжный репертуар Киевской Руси. На даже самые предварительные дополнения вновь указывают на распространенность книг с предисловиями среди читателей XI—XII вв.: из 23 перечисленных нами сочинений, которые могли бытовать в виде отдельных рукописей, по крайней мере 18 содержат предисловия. Всего, таким образом, из 66 реально дошедших или предположительно существовавших четьих рукописных книг XI—XII вв. 34 рукописи имели предисловия.

Причину распространенности предисловий нужно искать в особенностях самих древнерусских книжников — так мы будем называть всех вместе переводчиков, авторов и переписчиков. Если исходить из предположения о формальной идентичности книжных предисловий в Византии и на Руси, то тогда все сводилось к переносу на Русь византийско-болгарской традиции предпосылать предисловия к книгам и сочинениям.

Попытаемся точнее определить эту традицию. Всеобщий канон несомненно отсутствовал, иначе предисловия попадались бы повсюду. Но, вероятно, существовала византийская, а затем и древнерусская авторская традиция сопровождать предисловиями большие книги. Многие дошедшие рукописи XI—XII вв. с предисловиями это и есть большие книги. Однако подобной традицией нельзя полностью объяснить особенности в распространении предисловий даже в дошедших рукописях, так как их,

---

[21] По перечню Н. Б. Шеламановой, № 26.
[22] По перечню Н. Б. Шеламановой, № 34, 44, 158.
[23] По перечню Н. Б. Шеламановой, № 24, 27, 28, 93, 94, 132 и 139.
[24] О существовании перечисленных произведений в Киевской Руси см.: История русской литературы, т. 1, ч. 1. М.— Л., 1945, и др.

с одной стороны, не имела относительно заметная часть больших книг: из 18 целиком дошедших русских четьих книг XI — начала XIII в. нет предисловия у 4, а из 23 реконструируемых книг XI—XII вв. нет предисловия у 5 книг, т. е. как минимум у 20% больших книг предисловия отсутствуют. С другой же стороны, предисловия нередко были у относительно небольших сочинений в составе сборников — в многочисленных статьях, по крайней мере 5 реально дошедших книг и сборников XI—XII вв. и в 4 реконструируемых [25].

Полностью объяснить распространенность предисловий не удается ни какими-либо отдельными формальными традициями, ни их разнородным сводом. Хотя большинство предисловий, судя по дошедшим рукописям XI — начала XIII в. действительно принадлежало к переводным сочинениям, предисловия далеко не механически переносились в переводимый текст. Переводя, в частности, «Историю иудейской войны», переводчики даже выбросили предисловие [26].

В нашем распоряжении находится вполне представительная часть всей бытовавшей на Руси XI—XII вв. массы книг и сочинений с предисловиями: кроме реально дошедших древнерусских рукописей XI—XII вв., содержащих в основном переводные произведения, сюда относятся почти все крупные русские четьи сочинения XI—XII вв., довольно полно выявленные к настоящему моменту историками древнерусской литературы [27].

Помимо переводов, предисловия или вступительные части существовали в древнейших русских произведениях различных жанров, например, у анонимного «Сказания о Борисе и Глебе» и у Несторова «Жития Феодосия Печерского», списки которых дошли в составе «Успенского сборника», в «Поучении» Владимира Мономаха, «Хождении» игумена Даниила, «Словах» Кирилла Туровского, «Слове о полку Игореве». Конечно, древнейшие русские авторы испытали определенное греко-болгарское

---

[25] Предисловия ко всей книге нет в «Синайском патерике», «Словах» Григория Богослова, «Выголексинском сборнике», «Златоструе с Торжественником», а из реконструируемых книг — в «Оглашениях» Кирилла Иерусалимского, толковой «Толстовской псалтыри», «Истории иудейской войны», «Александрии», «Повести временных лет».

Предисловия у небольших сочинений — «слов», «житий», «чудес» — см. в «Евангелии учительном», «Выголексинском сборнике», «Златоструе с Торжественником», «Успенском сборнике», «Троицком сборнике», а также в «Супрасльской рукописи», «Златоструе», «Златоусте», «Житии Николая Мирликийского».

[26] См.: *Мещерский Н. А.* «История иудейской войны» Иосифа Флавия в древнерусском переводе. М.— Л., 1958, с. 47. «Затем было вставлено оригинальное русское предисловие».— Там же, с. 71.

[27] См., например: История русской литературы, т. 1, ч. 1. М.—Л., 1945; История русской литературы, т. 1. М.— Л., 1958; *Гудзий Н. К.* История древнерусской литературы. М., 1966; Истоки русской беллетристики. Л., 1970; *Кусков В. В.* История древнерусской литературы. М., 1977.

влияние и при сочинении предисловий, но все-таки составляли они оригинальные предисловия, отнюдь не рабски повторявшие византийские образцы.

Очевидно, нужно обратить внимание на содержание предисловий. Распространенность предисловий объяснима нужностью их содержания для древнерусских книжников.

Легко выделяются типичные, повторяющиеся темы предисловий, переводных и оригинальных вместе. Типичными, например, являлись обращения к читателям и слушателям — к «чътущу уму», к «чтущим и послушающим», к «братии», которая должна будет «простьрети слухы» и «разгнути книгы».

Уточним, кто именно здесь подразумевался. Византийские авторы, естественно, имели в виду византийских читателей и слушателей. Древнерусские же переводчики, переводя предисловия, чужими словами обращались уже к древнерусским читателям, подобно тому, как чужие слова обращали к своим современникам и древнерусские переписчики. Если наше допущение верно, то можно говорить о выраженной в предисловиях неиссякаемой потребности древнерусских книжников в древнерусских читателях.

Правда, кроме меняющегося адресата, обращения к читателям в предисловиях древнерусских рукописей по существу не отличались от византийских. Древнерусские книжники XI—XII вв. входили в вечный ряд книжников с их вечной потребностью в читателях.

И все-таки типичные темы предисловий, бытовавших на Руси XI—XII вв., не повторяли весь состав трафаретных тем византийских предисловий. Изучение последних особая задача. Мы полагаем, что древнерусские книжники проявили тяготение лишь к некоторым типичным темам, что и позволяет различить их собственные потребности.

С одной стороны, древнерусские книжники присоединялись к числу тех, кто требовал от читателей, на наш современный взгляд, самого минимального — внимания и терпения. Об этом свидетельствуют постоянные обращения к «чтущим с любовью», к «хотящим разумети», дабы «раде словесе не на въздух рассыпаемааго» «вънимати вам в умы своя», непременные напоминания «послушати с всяцемь прилежаниемь», «почитая прележне с разумом», «да не ослабеют и разленятся надлъзе почитающе многая» [28].

---

[28] Цит. предисловия к «Чудовской Псалтыри», к «Житию Василия и Капитона, мученных в Херсоне» из «Супрасльской рукописи», к «Поучению к людьм о вере и любоверии» из «Златоструя с Торжественником», к «Житию Феодосия Печерского» Нестора из «Успенского сборника», к самому «Златоструя».— См.: *Погорелов В.* Чудовская Псалтырь XI века, с. 3; *Северьянов С. Н.* Супрасльская рукопись, т. 1. СПб., 1904, с. 533; *Срезневский И. И.* Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках. XXI—XXX. СПб., 1866, с. 12; «Успенский сборник XII—XIII вв.». Издание подго-

С другой же стороны, древнерусские книжники продолжали традицию максимальных требований к читателям, претендуя на их душу и сердце. «И да будуть словеса си... дьньсь в сердци твоемь и в души твоей»,— переписывал древнерусский книжник Златоустово обращение к читателям в «Изборнике Святослава» 1073 г.[29] «Отврьзете очи ваших срьдец»,— призывали составителя и переписчики житий[30]. Владимир Мономах начинал свое «Поучение» с настойчиво выражаемого пожелания: «Да дети мои или ин кто, слышав сю грамотицю, приметь е в сердце свое...»[31]. Игумен Даниил в предисловии к «Хождению» пояснял: «Да и се написах... дабы кто слышав... потщался душею и мыслию» к описанному путешественником[32].

Такое резкое, без полутонов, сочетание минимальных и максимальных требований к читателям, возможно, являлось индивидуальной чертой древнерусских книжников XI—XII вв. Предположение об «угловатости», несвязанности их требований в гармоничную систему нуждается в проверке по иным видам источников, кроме предисловий.

3. О НЕКОТОРЫХ ЧИТАТЕЛЬСКИХ ПОТРЕБНОСТЯХ В XI—XII ВВ.

Нельзя не заметить, однако, что в типичной тематике предисловий на Руси далеко не все объяснимо только эгоистическими потребностями древнерусских авторов в читательском внимании. Нуждаясь в читателях, книжники неизбежно должны были идти навстречу специфическим интересам другой стороны. Шли они, в частности, навстречу читательской потребности заблаговременно получать сжатую характеристику общего содержания и состава предлагаемой книги или произведения.

С объявлениями содержания в предисловиях мы встречаемся постоянно. У сравнительно небольших произведений, независимо от их жанра, предваряющие характеристики были краткими. Так, предисловие к «Алфавитному патерику» сразу сообщало: «В сей книзе списася добродетельное поучение и дивнаго житиа жизнь и речения святыхь и блаженных отец...»[33]. О чем «касаемся беседовати», предупреждал, на-

---

товили Князевская О. А., Демьянов В. Г., Ляпон М. В. под ред. Коткова С. И. М., 1971, с. 72—73; *Срезневский И. И.* Сведения и заметки..., I—XL. СПб., 1867.

[29] Изборник великого князя Святослава Ярославича 1073 года, л. 199.

[30] Цит. «Мучения Феодора, Константина, Феофила, Калистра, Вассоя и дружины их».— *Северьянов С. Н.* Супрасльская рукопись, т. 1, с. 55.

[31] Повесть временных лет, т. 1. Подготовка текста Д. С. Лихачева. М.— Л., 1950, с. 153.

[32] Путешествие игумена Даниила по святой земле в начале XII-го века (1113—1115). Под ред. А. С. Норова. СПб., 1864, с. 2.

[33] По списку XV в. ГБЛ, собр. Московской духовной академии, Фунд., № 58, л. 1.

пример, Кирилл Туровский во вступлениях к своим «словам». Произведения иного жанра — послания, как правило, также начинались с авторского обозначения темы для адресата. «Въпрашал еси был, благородный княже,— писал киевский митрополит Никифор ко Владимиру Мономаху,— како отврьжени быша латина от святыя соборныя и правоверныя церкве и се, якоже обещався благородству твоему, поведаю ти вины их»[34]. Ясно, что подобные пояснения содержания сознательно предназначались книжниками для читателей.

В более крупных сочинениях, в том числе в самостоятельно бытовавших книгах, эти вступительные характеристики содержания имели даже особую структуру, хорошо демонстрируемую, например, рукописной книгой Ипполита Римского об антихристе. Книга эта, говорится во вступлении, стремится «показати... чьто и каково есть, в кое же время и лето... откуда же... како же убо... и како ся... чьто же.. будеть, как же... что же... и какова...» будет происходить[35]. Аналогичные программы предстоящего изложения, нужные не столько авторам, сколько читателям, находим в памятниках различного происхождения — в предисловии к «Прологу», который показывает персонажей «отечьство, и житие и конець како име кьждо, где же и когда техь памяти ставряются учинити...»[36]; в заголовке летописи: «Се повести времяньных лет, откуду есть пошла руская земля, кто в Киеве нача первее княжити, и откуду руская земля стала есть»[37].

Специально для читателей, «яко возможно и удоб обретати полезнаа хотящиимь искати по сих», авторы или составители часто описывали в предисловиях состав сочинений, деление на части, главы, «слова»: «...сдеяхом раздельше рець сию на 20 и 4 слова, на 70 и 2 главизне, на 3 частьное 20 и 4...»[38], «все убо ныне книг сих положение на пять частий абие разделихом...»[39], и т. п. Специально для читателей давались советы, как систематизировать читаемое, «аще хощеши приставити некоей ей же болши главе и разумети, котерии близь себе рекоша, и своя комуждо места обрести...»[40].

В книгах со сложной композицией авторы или составители обязательно старались «вкратце сказати куюждо главизну

---

[34] *Калайдович К. Ф.* Памятники российской словесности XII века. М., 1821, с. 157.

[35] *Невоструев К.* Слово святого Ипполита..., с. 11—12.

[36] Пролог по рукописи имп. Публичной библиотеки Погодинского древлехранилища № 58, вып. 1. Сентябрь — декабрь.— ОЛДП, 105. Пг., 1916, с. 2.

[37] Повесть временных лет, т. 1, с. 9.

[38] Предисловие к «Алфавитному патерику» и к «Апокалипсису с толкованиями Андрея Кесарийского».— ГБЛ, собр. Московской духовной академии, Фунд., № 58, л. 1 об.; БАН, собр. Никольского, № 1, л. 7.

[39] Предъсловие Козмы нарицаемого Индикаплова.— Книга глаголемая Индикоплова.— ОЛДП, 86. СПб., 1886, с. 3.

[40] *Амфилохий.* Четверо-Евангелие Галичское..., с. XX.

повести, яже... поведаемы суть»[41], т. е. предпослать своего рода резюме каждой части. Таких «предъсловий» и «съказаний» к основному изложению, например, в «Апостоле» или «Толковых пророках» набиралось значительное количество, а их присутствие, как поясняла «Хроника» Георгия Амартола, диктовалось исключительно читательской потребностью заранее знать общий смысл и расположение книжного материала: «Обрящеши убо верни же, разумно же, и незавидьно, купно же, и скоро, и о всякомь сугубо...»[42].

Мы вновь основываемся на предположении о том, что древнерусские книжники переосмысляли адресатов переводных сочинений, имея в виду прежде всего своих современников. «Чужие» упоминания об отмеченной выше читательской потребности становились у древнерусских книжников свидетельствами потребности древнерусских читателей. Такая потребность читателей не отличалась индивидуальностью, а была характерна для византийских, древнеболгарских и других читателей. Пожалуй, большая часть типичных тем в предисловиях отражала вечные интересы читателей, и, следовательно, распространенность предисловий на Руси XI—XII вв. была обусловлена преимущественно повторением и продолжением вечных читательских интересов.

Правда, большая часть типичных тем в предисловиях не прямо удовлетворяла читательские потребности, а являлась лишь отзывом о них.

По склонности древнерусских книжников к определенному набору типичных высказываний о книге, чтении и читателях, вероятно, можно догадываться об особенности именно древнерусских читательских запросов XI—XII вв. Облик читателя XI—XII вв., восстанавливаемый по совокупности типичных оценок, получается двойственным.

С одной стороны, это был идеальный читатель, какого только можно пожелать. Во многих предисловиях древнерусские книжники писали о привлекательности чтения для читателей и слушателей, в том числе, разумеется, и для древнерусских. «Да не точию слухом слышав, радуешися, но... и саму вещь приложив, съмотрив...»[43],— обращался книжник к читателю, констатируя, вероятно, реальное положение: слушатели XII в. рады были по крайней мере «слухом слышать» читаемую книгу. Кирилл Туровский во вступлении к «Притче о человечстей души и телеси» подтверждал: «...мира сего властели и в жи-

---

[41] Предисловие к «Хронике» Иоанна Малалы.— *Истрин В.* Первая книга Хроники Иоанна Малалы.— Записки АН. VIII серия. По историко-филологическому отделению, т. 1, № 3. СПб., 1897, с. 5.

[42] *Истрин В. М.* Книгы временьныя и образныя Георгия Мниха. Хроника Георгия Амартола в древнем славянском переводе. Текст, исследование, словарь, т. 1. Пг., 1920, с. 28.

[43] *Невоструев К.* Слово святого Ипполита..., с. 2.

тиских тружающейся вещех человеци прилежно требують книжнаго поучения»[44].

Людей томила «жажада любослышания». «Воистину бо жадаеть душа... на слышание словес...» — писали о себе и слушателях авторы русских добавлений к «Житию Николы Мирликийского»[45]. Пользуясь сравнением Златоуста, книжники изображали себя и слушателей как жаждущих: «аки дети около стояща и желающа аки словесного млека слова»[46]. Чтение казалось слаще любого питья и любой пищи: «Сладко бо медвеный сот и добро сахар, обоего же добрее книгий разум...»[47].

Книжники выражали читательские надежды найти в книгах глубокий смысл: «попытавъше разумеим. Не бо без ума се есть писано. Велико зъло есть еже кънигг не разумевати...»[48]. Читатели жаждали «приставити ум к глаголемыим»[49]. Книжники даже поясняли, как это происходит у слушателей и читателей: «...ухо, слышя словесы деания и повести, к тем мысль си простьрет, яко быти такому телесемь на томь месте, а мыслию на ономь, иждеже слово повестию назнамена дело»[50].

Судя по типичным высказываниям в предисловиях, книжники вместе с читателями были готовы многократно перечитывать прочитанное: «Не тъшти ся бързо иштисти до другыя главизны, нъ поразумеи, чъто глаголют книги и словеса та,

---

[44] *Еремин И. П.* Литературное наследие Кирилла Туровского.— ТОДРЛ, т. 12. М.— Л., 1956, с. 341.

[45] *Леонид.* Житие и чудеса святого Николая Мирликийского и похвала ему. Исследование двух памятников древней русской письменности XI века.— ОЛДП, 34. СПб., 1881, с. 79.

[46] Вступление к одному из слов «Златоуста» по списку XIV в.— ГБЛ, собр. Троице-Сергиевой лавры, № 9, л. 43. По форме высказывания можно различать, от чьего лица выступали древнерусские переводчики и переписчики — от лица автора или читателей.

[47] *Еремин И. П.* Литературное наследие Кирилла Туровского.— ТОДРЛ, т. 12, с. 340.

[48] Вступление к одному из слов «Златоструя с Торжественником» по списку XII в.— *Срезневский И. И.* Древние памятники письма и языка (X—XIV веков). СПб., 1863, с. 195.

[49] *Невоструев К.* Слово святого Ипполита..., с. 7.

[50] Вступление к «Слову о смокви вь великыи понедельник» Иоанна Златоуста.— *Северьянов С. Н.* Супрасльская рукопись, т. 1, с. 343. Создание произведения автором и его восприятие слушателями и читателями трактовалось в XI—XII вв. как «прострение» и полет мысли. Ср. в начале «Слова о полку Игореве»: «Боян бо вещии, аще кому хотяше песнь творити, то растекашется мыслию по древу... скача... по мыслену древу, летая умом под облакы...».— «Слово о полку Игореве». Составление и подготовка текстов Дмитриева Л. А. и Лихачева Д. С. Л., 1967, с. 43, 44. Соответствующие примеры из «Изборника Святослава» 1076 г., послания Никифора Владимиру Мономаху, «Слова» Климента Смолятича см.: *Адрианова-Перетц В. П.* «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI—XIII вв. Л., 1968, с. 50. Более скромна трактовка процесса чтения в предисловии к «Апокалипсису»: «...се душа прикладание от видимы на мысльная наводя чтущаго».— БАН, собр. Никольского, № 1, л. 6.

и тришьды обраштяяся о единой главизне»[51]; «не точию бо потребно, но и зело желанно еже писати и часто прочитати»[52]; «да не просто претецемь языком пишемая глаголюще, но с рассмотрением внемлюще...»[53]. Таким по распространенной тематике предисловий рисуется облик читателя, увлеченного своим делом.

Однако, с другой стороны, предисловия к тем же книгам и произведениям позволяют заметить иные, пожалуй, дисгармонирующие с идеальными черты облика читателя. Читатели все-таки нуждались в сочинениях, что покороче да попроще. Учитывая эту потребность, неизвестный древнерусский автор «Сказания о Борисе и Глебе» во вступлении предупреждал, что будет говорить только «по ряду», не отклоняясь от главного: «...нъ се остаану много глаголати, да не многописании в забыть вълезем»[54]. Нередко повторяемые переписчиками в предисловиях заверения в том, что излагаемое «бодрено сказать возможем», «многа глаголати не достигаа»[55], включая и обещание Нестора в «Чтении о Борисе и Глебе» — «да не продолжю речий, нъ воскоре извещаю»[56], служили своего рода обещанием читателям недолгого и нетрудного чтения.

К восприятию простого и ясного изложения приглашали читателей вступительные характеристики стиля сочинений: «...изложишу простом некымь и неухищренемь словом», «риторьская оставив лестная словеса»[57]. Даже такой ритор, как Климент Смолятич, писал об одном из своих не дошедших до нас посланий пресвитеру Фоме: «Яко не искушаа твоего благоумиа, но яко просто писавь. Да аще того не могл еси разумети, то всуе приводиши на мя»[58]. Что же, обещания столь желанной простоты и краткости могли иногда обманывать читателей.

---

[51] Вступительное «Слово некоего калугера о чьтении книг».— Изборник 1076 года. Издание подготовили В. С. Голышенко, В. Ф. Дубровина, В. Г. Демьянов, Г. Ф. Нефедов. М., 1965, с. 152.

[52] Житие св. Савы Освященного, составленное св. Кириллом Скифопольским, в древнерусском переводе. Издал И. Помяловский.— ОЛДП, 96. СПб., 1890, с. XXVII.

[53] *Еремин И. П.* Литературное наследие Кирилла Туровского.— ТОДРЛ, т. 12, с. 340.

[54] Успенский сборник XII—XIII вв., с. 43.

[55] Житие св. Савы Освященного, с. XXVII; *Вилинский С. Г.* Житие Василия Нового в русской литературе, ч. 2. Одесса, 1911, с. 351.

[56] *Абрамович Д. И.* Жития святых мучеников Бориса и Глеба...— Памятники древнерусской литературы, вып. 2. Пг., 1916, с. 2. Ср. в предисловии к «Житию Феодора Студита»: «реченая не вся ми износити, яко немощьно всяко, ни времени ми подающе, яко и не подобьне къде».— Выголексинский сборник XII в.— ГБЛ, собр. Музейное, № 1832, л. 36.

[57] Азбучный патерик.— ГБЛ, собр. Московской духовной академии, Фунд., № 58, л. 1 об.; Златоуст.— ГБЛ, собр. Троице-Сергиевой лавры, № 9, л. 55 об.

[58] *Никольский Н.* О литературных трудах митрополита Климента Смолятича, писателя XII века. СПб., 1892, с. 104.

Книжники, несомненно, сочувствовали этой читательской потребности, коли переписывали следующее симптоматичное вступление к «Слову» Златоуста. «Весте ли убо отъкуду нам речь пьрьвое начася, или къде стався, или чим начахом, или къде пристахом?— от имени Златоуста обращался древнерусский книжник-переписчик к своим читателям.— ...Нъ вы убо, мьню, забывьша, къде ны слово устави. Аз веде и не творю вас виновьн, при томь ни укаряю. Къжьдо бо вас жену имать, и дети къръмить, в дому печеться вьсемь, овии в воиньстве ходять, друзии же рукодельници, и на различьныя потребы къжьдо вас частить...» [59].

Недаром книжники XI—XII вв. особенно любили переписывать отличавшиеся доходчивостью «слова» Иоанна Златоуста, а в случаях более трудных предупреждали: «Се убо наказание разумети не простааго разума есть...» [60]. Недаром митрополит Иларион в сложном для понимания «Слове о законе и благодати», а затем его редакторы и переписчики обязательно сохраняли и выделяли замечание: «Ни к неведущим бо пишемь, нъ преизлиха насыштьшемся сладости книжныа...» [61].

Предисловия указывают на то, что читатели XI—XII вв., желавшие охватить всю книжную «премудрость», особенно ценили ее облегченную форму — сборники извлечений, отрывков, высказываний. Подобные сборники существовали, разумеется, во все времена. Но в XI—XII вв. тема восхваления «сборности» как важного достоинства книг была типичной для предисловий. В предисловиях к «Изборникам», «Пандектам», «Патерикам», «Кормчим», «Хроникам» и др. книжники постоянно подчеркивали нужное для читателей: «Събор от мног отець тълковании... въкратъце съложены на память и на готов ответ...», «въкратъце от вьсех... кънигу», «...събрани истинная речения... в едино съвокупльше съвршено на нашю ползу», «...изложихом сведущих, от многа мало прострохом, како с трудомь събравъше и сложивъше» и т. п. [62]

---

[59] Иоанна Златоустаго слово о десяти девиць и о милости и о каязни...— Успенский сборник XII—XIII вв., с. 303—305.

[60] Изборник великого князя Святослава Ярославича 1073 года, л. 66 об.

[61] *Розов Н. Н.* Синодальный список сочинений Илариона — русского писателя XI в.— Slavia, 1963, № 2, с. 154. «Слово на сбор святых отець... Никейскаго събора» Кирилл Туровский начал с нечто вроде оправдания украшенного стиля своих слов: «Яко же историци и ветия, рекши летописьци и песнотворци прикланять своя слухи в бывшая межю цесари рати и въпълчения, да украсять словесы и възвеличать мужествовавьшая крепко... и тех славяще похвалами венчають, колми паче нам лепо есть и хвалу приложити...» — *Еремин И. П.* Литературное наследие Кирилла Туровского.— ТОДРЛ, т. 15. М.— Л., 1958, с. 344.

[62] Изборник великого князя Святослава Ярославича 1073 года, л. 2; Пандект монаха Антиоха. По рукописи XI века, принадлежащей Воскресенскому монастырю. Под наблюдением Бодянского О. М. М., 1913, с. 3; Пандекты Никона Черногорца.— *Срезневский И. И.* Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках, LV—LXV. СПб., 1874, с. 225; *Истрин В. М.*

Самые яркие сравнения в предисловиях использовались в похвалу «сборности» материалов. «Акы бъчела любодельна с всякого цвета писаниго събьрав акы в един съ́т»[63], — говорил писец «Изборника Святослава» 1073 г. Собрано в главы так, что «едина главизна от другое приемлющи вину, яко же се некыя златы чепи с драгымь камениемь и с жьньчюгъмъ съплетены выю хрьстьяньску украшають»,— живописали сборный состав книги в предисловии к «Пандектам» Никона Черногорца[64]. А в предисловии к «Шестодневу» Иоанна Экзарха процесс составления «разумов» сравнивался с возведением здания из разных камений[65]. Красочность сравнений, переписываемых книжниками, не может заслонить обозначенной ими относительной элементарности читательских устремлений.

Перед нами явная противоречивость читательских потребностей. Судя по предисловиям, читатели страстно порывались к «сладости книжныа», но не всякую «сладость» могли усвоить и предпочитали легкоусвояемое чтение. Это, возможно, индивидуальная особенность древнерусских читателей XI—XII вв. объясняется тем, что древнейшие восточнославянские читатели долгое время сохраняли качества неофитов.

Наше предположение о существовании в древней Руси XI—XII вв. особого типа читателя-неофита нуждается в обосновании на более широком круге источников, нежели предисловия, и в выяснении его социальной основы. Изучение «отрочества» восточнославянского читателя только началось. Предыстория развития массовых форм литературы у восточных славян оказывается большой научной темой.

Книгы временьныя и образныя Георгия мниха, т. 1, с. 28. Ср. также рассуждение о пользе «въкупь събьрати» материалы в предисловии к «Кормчей».— *Бенешевич В. Н.* Древне-славянская кормчая. XIV титулов без толкований, т. 1, вып. 1. СПб., 1906, с. 3 и сл.

[63] Изборник великого князя Святослава Ярославича 1073 года, л. 1 об.

[64] *Срезневский И. И.* Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках, LV—LXV, с. 224.

[65] *Бодянский О. М.* Шестоднев, составленный Иоанном Ексархом Болгарским. По харатейному списку Московской синодальной библиотеки 1263 года...— ЧОИДР, 1879, кн. 3, л. 6 об. и сл. Считалось, возможно, что от включения в сборники или в какие-то комплексы сочинений произведение становится лучше. Составитель «Похвалы» Феодосию Печерскому в конце XI в. писал: «Сие мое похваление принесох ти, аки мал и смердящь поток к широте морстей проливаяся, и еда море наполнит, и тогда смрада избудет».— *Яковлев В.* Памятники русской литературы XII и XIII веков. СПб., 1872, с. 72.

А. И. РОГОВ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ БЕЛОРУССИИ С БАЛКАНСКИМИ СТРАНАМИ В XV—XVI ВВ.

В культурной истории народов Восточной Европы XV—XVI вв. заметно выделяется так называемое второе южнославянское влияние. Историки русской культуры давно и плодотворно изучают процесс во всех его многообразных проявлениях. Иначе дело обстоит с украинской и особенно белорусской культурой, как известно тесно связанной в своем развитии с культурой России. Исследователи до сих пор не уделили сколько-нибудь серьезного внимания проблеме культурных связей этих народов с народами балканских стран в рассматриваемую эпоху. Об этих связях обычно речь идет вскользь и попутно. Менее всего, пожалуй, в таком плане разработана история белорусской литературы XV—XVI вв.

Начало знакомства с литературой балканских народов на северо-западных землях древней Руси, составивших с XIV в. белорусские земли Великого княжества Литовского, относится еще к X в. Древняя Русь имела живейшее общение с греческой и болгарской культурой, вне которого вообще немыслима история культуры древней Руси после ее христианизации. Северо-западных земель домонгольской Руси, как и ее других земель, коснулась волна византийских (в болгарских переводах) и собственно болгарских памятников, в обилии шедших на Русь в X—XI вв. Такие известные памятники, как обнаруженная на территории Белоруссии «Супрасльская минея» XI в., «Туровское евангелие» XI в., «Слуцкие листки» XI в., «Полоцкое евангелие» XII и XIII вв., представляют собой памятники старославянской, т. е. древнеболгарской письменности, даже и тогда, когда они имеют в своем языке некоторые местные черты [1]. Напомним также, что творчество Кирилла Туровского оказалось самым прямым образом связано с такими мастерами греческой ораторской прозы, как Иоанн Златоуст, Григорий Назианзин, Епифаний Кипрский [2].

В начале XV в. в истории белорусско-балканских литературных связей наступает новый этап. Его начало в значительной мере связано с деятельностью на территории Великого княжества Литовского митрополита Григория Цамблака, одного из выдающихся представителей тырновской книжной школы. Болгарин по происхождению, он немало трудился на литературном поприще также и в Сербии и Молдавии и потому может быть назван живым носителем общебалканской, разу-

[1] *Еремин И. П.* Литература древней Руси. М.— Л., 1966, с. 142.
[2] *Жураўскі А. І.* Гісторія беларускай літаратурнай мовы, т. 1. Мінск, 1967, с. 28—29.

меется, прежде всего южнославянской литературной традиции. «Доспев,— по его собственным словам,— реки Немана» осенью 1406 г., Цамблак жил некоторое время в Вильне[3]. Став в 1415 г. киевским митрополитом, он, несомненно, бывал и в своей другой резиденции — в Новогрудке в Белоруссии. Есть основания полагать, что Цамблак в конце своего правления, видимо, в 1418 г., даже перенес церковную столицу своей митрополии из Киева в Вильно[4].

Во время пребывания в Великом княжестве Литовском Цамблак написал «Похвальное слово митрополиту Киприану», «Похвальное слово Евфимию Тырновскому», «Исповедание веры» и шесть поучений на двунадесятые праздники. В обоих похвальных словах Григорий Цамблак знакомил слушателей и читателей с деятельностью творцов тырновской книжной школы, с их традициями и заветами. Поучения Цамблака живая реализация этих принципов. Все это, конечно, не могло остаться без отклика в литературной жизни православного населения Великого княжества Литовского, в том числе и в Белоруссии.

Безусловно, свою роль сыграло и окружение Цамблака, его ближайшие сотрудники, митрополичий скрипторий.

Отмечая все это, мы, конечно, ни в коей мере не сводим вопрос о литературных контактах Белоруссии с южнославянской литературой исключительно к деятельности Цамблака и его ближайшего окружения. Такие контакты могли начаться и раньше, в частности, в связи с длительным (хотя и с перерывом) пребыванием в Великом княжестве Литовском митрополита Киприана в 70—80-х годах XIV в. Во всяком случае, в XV в. белорусская письменность уже имела те несомненные черты и особенности, которыми характеризуется второе южнославянское влияние. Это касается как палеографии, так и орфографии белорусских памятников рассматриваемой поры. Давая характеристику белорусского полуустава XV—XVI вв., Е. Ф. Карский даже пришел к выводу, что в нем в большей мере, чем в русском, можно найти сходство с южнославянским полууставом. Тот же ученый отметил и сильное южнославянское влияние в орфографии этих полууставных памятников. Появляются такие южнославянские буквы, как *ѫ* и *ѣ*, вновь заменяя пришедшие в свое время им на смену *о* и *е*, при этом *ѫ* и *ѣ* смешиваются, вместо йотированных гласных пишутся простые[5].

В белорусский язык попадают сербские и болгарские слова, переплетаясь с древнерусской основой настолько, что в отношении некоторых памятников остается неясным вопрос, какого они, белорусского или южнославянского, происхождения. Очень показательна полемика вокруг «Хождения Арсения Селунско-

[3] *Яцимирский А. И.* Григорий Цамблак. СПб., 1904, с. 156.
[4] Там же, с. 181, 212.
[5] Там же, с. 51—54.

го», памятника конца XIV — начала XV в. Если А. Марков считал его автором белоруса[6], то С. П. Обнорский — болгарина[7].

В Белоруссию все больше проникает памятников южнославянской письменности. Контакты, налаженные Киприаном и Григорием Цамблаком, во многом способствовали этому. Большую роль в собирании южнославянских, прежде всего сербских, рукописей играл и основанный в 1498 г. Супрасльский Благовещенский монастырь[8]. Его ктиторы магнат Александр Ходкевич и киевский митрополит Иосиф Солтан не только щедро обеспечивали монастырь в материальном отношении, но и содействовали его культурным контактам[9]. Монастырская библиотека славилась многочисленностью и ценностью своих книг[10]. Она непрерывно росла. В 1557 г. библиотека насчитывала 200 книг[11], а в 1645 г. их было уже 587[12]. Среди рукописных книг, хранившихся в монастыре, обращают на себя внимание сербские памятники. Так, в одном из сборников XV в. мы находим житие Саввы Сербского[13]. В февральскую служебную минею XVI в. оказался включен текст службы Симеону Сербскому. У одного из читателей рукописи это вызвало недоумение, и он стал спрашивать о нем у знающих людей, и после расспросов он сделал на минее запись: «По рассуждении искуснейших не празднуется св. Симеон число 13 дня» — и далее на другом листе: «св. Симеона Сербского не празднуется»[14].

Обращает на себя внимание, что в Белоруссии в XVI в. были знатоки сербской агиографии. Правда, не вполне ясны причины, которые вызвали сомнение неизвестного нам по имени читателя минеи и уверенность его «искуснейших» советников в том, что день памяти Симеона Сербского не должен праздноваться. В самой Сербии Симеон (в миру Стефан Неманя) был канонизирован не позже 1208 г., т. е. вскоре после смерти.

---

[6] *Марков А.* Родина паломника Арсения Селунского.— Русский филологический вестник, 1914, № 2, с. 556—561.

[7] *Обнорский С. П.* К литературной истории «Хождения Арсения Селунского».— ИОРЯС, т. XIX, кн. 3, с. 192—205.

[8] Об истории монастыря см.: *Далматов Н.* Супрасльский Благовещенский монастырь. СПб., 1892.

[9] Подробнее см.: *Рогов А. И.* Супрасль как один из центров культурных связей Белоруссии с другими славянскими странами.— В кн.: Славяне в эпоху феодализма (в печати).

[10] Основная часть рукописных книг Супрасльского монастыря находится в настоящее время в Библиотеке Академии наук Литовской ССР, куда это собрание поступило из Виленской библиотеки. Остальные рукописи еще в 30-е годы XIX в. были вывезены из монастыря униатским протоиереем Сосновским и проф. М. К. Бобровским. Судьба их неизвестна.

[11] Археографический сборник документов, относящийся к истории Северо-Западной Руси, т. IX. Вильна, 1870, с. 53—55.

[12] Там же, с. 202—205.

[13] *Добрянский Ф.* Описание рукописей Виленской Публичной библиотеки церковно-славянских и русских. Вильна, 1882, № 61, с. 78.

[14] Там же, № 159, с. 286.

Почитание его там было повсеместным и никогда не вызывало ни малейших сомнений[15]. В XV в. оно уже проникло в Московскую Русь, а в XVI в., особенно в правление Ивана Грозного, получило большое распространение[16]. Неожиданную отмену праздника Симеона Сербского в Белоруссии, видимо, можно объяснить двумя причинами. Вероятно, читателя минеи и его советников смутило, что служба Симеону Сербскому составлена на основе служб двум другим Симеонам: Богоприимцу и Столпнику[17]. Знатоки служб, возможно, не смогли выделить то, что относится к самому Симеону Сербскому, и поэтому усомнились в необходимости праздновать память этого святого. Может быть и другое объяснение, связанное с деятельностью сербского святого. Из его жития известно, что он вел решительную и непримиримую борьбу с арианами[18]. Между тем мы знаем, что в XVI—XVII вв. арианство было широко распространено в Великом княжестве Литовском. Не было ли среди советников супрасльского читателя явных или тайных ариан?

В плане белорусско-сербских культурных связей интересна и супрасльская октябрьская служебная минея XVII в. Она дополнена службой Арсению Сербскому с очень показательной заметкой: «В сий же день святого Уроша краля ктитора места сего, паче же новые сей церкве». Эта запись явно указывает на то, что данное добавление к минее заимствовано непосредственно из какой-то сербской рукописи. Можно даже высказать предположение, что она происходит из монастыря Рождества Богородицы в Скопле (или из Успенской церкви в селе Нородимля на Косовом поле), поскольку канонизированный король Стефан IV Урош Милутин был строителем (ктитором) только этих храмов[19].

Прослеживаемая таким образом непосредственная связь Супрасльского монастыря с Сербией находит подтверждение и в связи с историей внутреннего убранства монастырского собора. Вплоть до середины XVI в. Благовещенский собор оставался нерасписанным. Управляющий в это время монастырем энергичный архимандрит Сергий Кимбарь в 50-е годы пригласил группу живописцев. Один из них, скорее всего глава этой группы, назван в реестре, составленном архимандритом в 1557 г., «сербин Нектарий малер»[20].

Стиль супрасльских фресок действительно ближе всего к памятникам сербской монументальной живописи, так называе-

---

[15] *Павловић Л.* Култови лица код Срба и Македонаца. Смедерево, 1965, с. 42—44.
[16] Там же, с. 50.
[17] Там же, с. 46.
[18] *Архиепископ Филарет.* Святые южных славян. СПб., 1881, с. 13.
[19] Там же, с. 228.
[20] Археографический сборник..., с. 42.

мой моравской школы, и особенно к фрескам монастыря Манасия 1418 г. Прежде всего это относится к изображению св. воинов. Правда, речь здесь может идти скорее об иконографическом сходстве, нежели о совпадении или близости стилевых признаков[21]. Они в большей мере могут быть соотнесены с сербскими фресками XVI в. Уже упоминавшиеся выше воины имеют сходство с воинами на фресках церкви св. Георгия и Дмитрия в Черной реке (60—70-е годы XVI в.), апостолы напоминают такие же фигуры в притворе Печской патриархии 1561 г.[22] Те же фрески очень близки и когда на них изображаются мученики в медальонах[23]. Определенное сходство можно найти и между этими мучениками в Супрасле и в Грачанице (1570), с тем, правда, что в Грачанице подобным же образом изображены пророки[24].

К сожалению, мы не располагаем никакими точными данными о самом сербском мастере или мастерах, работавших в Супрасле. В последнее время югославский ученый С. Петкович и польский С. Ставицкий выдвинули гипотезу о том, что Нектарий, работавший в Супрасле, не кто иной, как Нектарий, автор знаменитого Типика-Эрминии, т. е. инструкции для иконописцев. Ставицкий находит определенное сходство между рекомендациями Типика и техникой супрасльских фресок (накрошенная в известь солома, двусоставный грунт). Правда, самого польского исследователя смущает большой хронологический разрыв между датой написания Типика — 1599 г. и временем создания супрасльских стенописей — 1566 г. С. Петкович снимает это несоответствие тем, что считает дату Типика произвольной, тем паче, что в самой рукописи далее прямо говорится, что Типик написан в правление Ивана Грозного, что вполне согласуется со временем работы Нектария в Супрасле[25]. Если это так, то роль и место серба, работавшего в белорусском монастыре, значительно повышается. Он был не только живописцем, но и теоретиком живописи, рекомендации которого были широко известны на Балканах.

Супрасльский монастырь поддерживал оживленные литературные связи и с Болгарией. В монастырской библиотеке на-

---

[21] *Тошић С.* и *Николић Р.* Манасија. Београд, 1964.

[22] Ср.: Freski z Supraśla. Katalog wystawy. Kraków, 1968, tabl. 53, 64, 65, 76 и *Петковић С.* Зидно сликарство на подручју Пећке патриаршије 1557—1614. Нови Сад, 1965, сл. 9, 68.

[23] *Покрышкин П.* Благовещенская церковь в Супрасльском монастыре.— Сборник археологических статей, поднесенный графу А. А. Бобринскому. СПб., 1911, рис. 13 и 25; *Петковић С.* Зидно сликарство..., сл. 6.

[24] *Петковић С.* Зидно сликарство..., сл. 42 и 43.

[25] *Петковић С.* Нектарије Србин, сликар XVI в.— Зборник за ликовне уметности, 1972, с. 211—225; *Stawicki S.* Czy Nektarij autor «Tipika» był twórcą malowideł supraślskich.— Biuletyn historii sztuki, 1972, N 1, s. 30—35. Ставицкому возражала Т. Кмечиньская-Качмарек: *Kmeczyńska-Kaczmarek T.* Uwagi do artykułu S. Stawickiego.— Biuletyn historii sztuki, 1973, N 2, s. 143—145.

ходилось немало выдающихся памятников болгарской средневековой литературы. Как и все славяне, белорусы проявляли особое уважение к памятникам, связанным с деятельностью славянских первоучителей Кирилла и Мефодия. В супрасльских рукописях мы находим такие сочинения Кирилла, как «Похвала трием отроком», «Толкование о кубке Соломона» и житие славянского просветителя [26]. Очень популярны были и похвальные слова ученика первоучителей Климента Охридского [27]. Из писателей более позднего времени неизменное внимание привлекал к себе Григорий Цамблак, деятельность которого, как сказано выше, была тесно связана с Великим княжеством Литовским. В Супрасле знали его слова на празднике («На Рождество Иоанна Предтечи», «на Успение»), речь на Флорентийском соборе, а также знаменитое «Похвальное слово Евфимию Тырновскому» [28]. Известно было и написанное самим Евфимием житие Петки Тырновской с добавлением Цамблака [29].

В самое последнее время, в 1977 г., археографической экспедицией Отдела рукописей ГБЛ в Ярославской области был приобретен сборник, содержащий неизвестную до сих пор повесть о событиях на Афоне в последней четверти XIII в., связанных с попыткой императора Михаила XIII ввести унию с католической церковью. Повесть начинается словами «Сия повесть принесена бе изь Святыя Горы калугери в манастыри Супрасльски в лето от создания миру 7054 (т. е. 1546 г.)» (л. 102). Хотя сборник, в котором находится повесть, датируется второй половиной XIX в., есть все основания говорить, что повесть возникла не позже 1328 г., так как в ней содержится молитва о спасении «царя Андроника» (т. е. византийского императора Андроника II), правившего с 1282 по 1328 г. В повести восхваляется Болгарское царство («тогда посуху царьствоваху болъгарье»), а тырновский патриарх именуется «вселеньским». Рассматриваемый памятник кратко рассказывает о мученичестве за православие 26 болгар в Зографском монастыре и подробно о чудесном землетрясении в Ксиропотамском монастыре, монахи которого приняли унию. Обо всем этом, хотя и совершенно иными словами, повествует и книга Стефана Святогорца «Рай мысленный» [30]. Стефан, как доказал Порфирий Успенский [31], был болгарином и жил уже в эпоху турецкого ига. Не была ли новооткрытая повесть одним из его источников?

---

[26] *Добрянский.* Ук. соч., № 80, с. 117, 122, 123.
[27] Там же, № 79, с. 106—107, 112; № 80, с. 120; № 102, с. 213, 258, с. 429.
[28] Там же, № 105, с. 224, 226, 227.
[29] Там же, № 104, с. 219.
[30] Книга издана патриархом Никоном в типографии Иверского Валдайского монастыря в 1655 г. Рассказ, по содержанию совпадающий с повестью, см. на л. 29—30.
[31] *Успенский Порфирий.* Восток христианский. Афон. История Афона, ч. II. Киев, 1877, с. 8.

Как бы то ни было, но важно отметить, что именно благодаря Супраслю был сохранен один из замечательных памятников литературы эпохи второго Болгарского царства.

Рассказы, подобные новонайденному, вообще бытовали на Афоне в разных вариантах начиная с XIV в. Таков рассказ о зографских мучениках, открытый и опубликованный Иорданом Ивановым [32], и «Повесть о нашествии панистов на Святую гору», опубликованная Б. Ст. Ангеловым [33]. Впрочем, оба названных памятника совершенно в иных словах и выражениях описывают те же события. В частности, ни один из них не содержит похвалы Болгарскому царству и молитвы за Андроника.

Таким образом, есть определенное основание говорить не только о литературных контактах Белоруссии с балканскими странами, но о переплетающихся, связанных с ними контактах и в области изобразительного искусства, т. е. о достаточно широких культурных связях вообще.

Но вернемся к рассмотрению собственно литературных памятников, отражающих эти связи. Среди важнейших из них наиболее ранним является «Житие виленских мучеников Антония, Иоанна и Евстафия», пострадавших за христианство в 1347 г. События, описываемые в житии, целиком связаны с историей белорусов, населявших Великое княжество Литовское, в том числе и Вильно. Об этом свидетельствуют не литовские, а славянские имена мучеников, которые они имели до принятия христианства: Кумец, Нежило и Круглец [34].

До нас дошли три редакции жития: сербская, виленская и русская. Древнейшая из них, как убедительно показал М. Н. Сперанский,— сербская [35]. Она помещена в стишном прологе, особенно богатом житиями славянских святых. Известен и очень ранний список такого пролога, который содержит интересующее нас житие,— список Белградской народной библиотеки, датируемый XV в. Естественно, возникает вопрос, каким образом в Сербии мог возникнуть этот памятник и почему там был проявлен столь исключительный интерес к событиям, происходившим в далекой Литве. В известной мере ответ на вопрос о путях проникновения культа виленских мучеников на Балканы проливает завершающая часть жития. В ней

---

[32] *Иванов Й.* Български старини из Македония. София, 1970, с. 437—438.

[33] *Ангелов Б. Ст.* Три исторически разказа.— Известия на института за история, т. 14—15. София, 1964, с. 476—483.

[34] Имя Кумец встречается в русских и украинских документах XV—XVI вв., Нежило — имя, встречающееся в Новгороде; Круглец, в измененной форме Круглик, характерно для Белоруссии (см.: *Тупиков Н. М.* Словарь древнерусских личных, собственных имен.— Записки Отделения русской и славянской археологии имп. Русского археологического общества, т. VI. СПб., 1903, с. 267, 272, 338).

[35] *Сперанский М. Н.* Сербское житие литовских мучеников.— Чтение в Обществе древностей российских. М., 1909, кн. 1, отд. 2, с. 1—48.

говорится: «Пренесени же быше и части некые святых мощей их в святейшую и великую церковь шестотысущное и осмосьтное и осмьдесятое и второе лето в создания миру патриаршьствующу святейшему нашему владыце вьселенску патриарху Филофею в славу всехь цару и Богу нашему»[36]. Таким образом, мы узнаем, что в 1374 г. в константинопольскую Софию были принесены части мощей виленских мучеников. Константинопольский патриарх тем самым провозглашал их канонизацию. За этим актом стояли сложные церковно-политические взаимоотношения между Константинополем, Москвою и Вильно, которое стремилось в церковном отношении отделиться от общерусской митрополии и неоднократно предпринимало для этого энергичные действия, особенно в конце 50-х годов и как раз в начале 70-х годов[37]. Поэтому для константинопольского патриарха было особенно важно удержать связь с Литвой. Знаменательно, что частицы мощей виленских мучеников патриарх Филофей послал в Москву, тем самым подчеркивая единство митрополии для Руси и Литвы под юрисдикцией Константинополя. Виленские мученики были вышиты и на саккосе митрополита Фотия, присланного из Византии в Москву[38].

Канонизация святых требовала и составления прославляющих их произведений. Нам известна похвала виленским мученикам, написанная по-гречески Михаилом Вальсамоном, ритором Софии Константинопольской. Составленная по правилам пышного красноречия, эта похвала крайне бедна конкретными фактами[39]. Но параллельно с греческой похвалой было создано и сербское житие. Вполне возможно, что оно также написано в Константинополе, который, наряду с Афоном, был одним из важных центров славянского культурного общения[40].

Вероятно, что какая-то основа имелась, во всяком случае фактические данные о виленских мучениках были собраны самими белорусами. Житие отнюдь не сводится к трафаретной схеме, в нем есть немало исторических и топонимических названий, сообщается о некоторых событиях с особыми подробностями. Не исключено поэтому, что какой-то первоначальный вариант жития мог быть составлен в Белоруссии, а затем был использован неизвестным нам сербом. В связи с этим хотелось бы обратить внимание на то, что в Белоруссии сохранялась память о виленских мучениках и независимо от сербского жи-

---

[36] Там же, с. 31.

[37] В 50-е годы Ольгерд выдвигал на киевскую кафедру митрополита Романа, а в начале 70-х годов домогался у патриарха «дай нам другого митрополита» (см.: *Голубинский Е.* История русской церкви, т. II, 1-я пол. М., 1900, с. 190—192, 209—211).

[38] *Белоброва О. А.* Посольство константинопольского патриарха Филофея к Сергию Радонежскому.— Сообщения Загорского историко-художественного музея-заповедника, вып. 2. Загорск, 1958, с. 15.

[39] *Сперанский М. Н.* Сербское житие..., с. 17, 35—47.

[40] Там же, с. 9.

тия. Показательно, что языческие имена святых в сербском житии отсутствуют, но их можно найти в белорусской и русской переработках сербского памятника.

Что касается белорусской версии жития, то следует отметить, что она сделана не позже XV в. Во всяком случае, этим временем датируется один из ее списков, хранящихся в библиотеке Академии наук Литовской ССР (F. 19—102). В целом белорусская версия очень близка сербской, и не только по содержанию, но даже и по самому языку. Но интересно, что при этом он имеет ряд и болгаризмов (прежде всего употребления юса большого), отмеченных в свое время М. Н. Сперанским [41]. Можно было бы допустить, что прежде чем попасть из Сербии в Белоруссию, житие бытовало в болгарской среде. Правда, мы не знаем не только ни одного болгарского списка памятника, но даже нет никаких признаков почитания виленских святых в Болгарии. Поэтому наиболее вероятным будет предположение, что болгаризмы являются следами не только создания, но и первоначального бытования жития в каком-то центре межславянского общения, о чем уже шла речь выше.

Такие центры, как и церковные контакты единоверных народов, несомненно были важными, но ни в коей мере не единственными каналами литературного общения белорусов и народов балканских стран. Магнаты Великого княжества Литовского также поддерживали достаточно тесные контакты с сербами, жившими в Венгерском королевстве. В первую очередь здесь имеются в виду Вишневецкие и Глинские. Они были в прямом родстве с потомками сербского деспота Иоавана (ум. 1502 г.). Его дочери от брака с Еленой Якшич обосновались в Великом княжестве Литовском. Елена вышла замуж за Ивана Вишневецкого, а Анна — за Василия Глинского [42]. Вишневецкий был главным образом связан с Украиной. Глинский много времени провел в Белоруссии, помогая своему брату Михаилу в его политической борьбе. Между прочим, Михаил Глинский был связан и с Супрасльским монастырем. Именно он, как надворный королевский маршалок, вводил монастырь в его земельные владения [43].

Содействие Глинских и, может быть, других светских лиц литературным контактам Белоруссии с Балканами, конечно, не

---

[41] Сперанский М. Н. считал, что сербское житие было переводом с какого-то не дошедшего до нас греческого оригинала (*Сперанский М. Н.* Сербское житие..., с. 19—21). Признаки существования этого оригинала Сперанский усматривал в том, что в сербском житии говорится о жителях Литвы «от нас благочестие возлюбише», а сами литовцы называются «огнеслужители» (т. е. огнепоклонники), как их обычно называли греки.

Эти доводы не противоречат нашему предположению о создании жития в славянской среде, но в Константинополе или на Афоне.

[42] См.: *Тихомиров М. Н.* Исторические связи России со славянскими странами и Византией. М., 1969, с. 86.

[43] *Далматов Н.* Супрасльский Благовещенский монастырь. СПб., 1892, с. 13.

более чем предположение. Но во всяком случае не подлежит сомнению тот факт, что не только церковная, но и чисто светская литература проникала от южных славян в Белоруссию.

Из числа таких светских памятников в первую очередь следует назвать «Александрию», памятник столь популярный едва ли не у всех европейских, в том числе и славянских народов в эпоху средневековья. Правда, в Белоруссии хорошо было известно польское издание «Александрии», вышедшее в Кракове в 1550 г.[44], затем переиздававшееся в 1611 и 1701 гг. С этого издания был сделан полный белорусский перевод[45]. Но еще задолго до этого перевода в Белоруссии стала известна сербская редакция «Александрии». До нас дошел всего лишь небольшой отрывок ее в списке XV в. (ГПБ, QXVII, 257), однако этот отрывок очень близок во всех отношениях к московскому списку 1697 г. (ГБЛ, № 1562) и курницкому списку конца XVI — начала XVIII в. (хранится в музее г. Курник под Познанью). Что же касается этих двух списков, то ни у белорусских, ни у югославских ученых не возникает сомнения, что в них представлен текст сербской редакции[46]. Следует отметить, что как между московским и курницким списками, так и между ними и отрывком XV в. есть и определенные, скорее редакторского порядка расхождения. Очевидно, в Белоруссии было живое отношение к этому увлекательному роману. О том же свидетельствуют и многочисленные читательские записи на полях (особенно в курницком списке).

Сербская редакция была настолько популярна в Белоруссии, что даже перевод с весьма обширного польского издания 1550 г. был все же дополнен эпизодами из сербской редакции. Это относится к тем местам, где говорится о пребывании Александра Македонского на обеде у персидского царя Дария и его последующем бегстве[47].

С Балкан пришло в Белоруссию и другое сочинение на античный сюжет — «Повесть о Трое». Как убедительно показал А. Н. Веселовский, в основе ее лежит сербский оригинал, известный под названием «Повести об извествованных вещей, еже о кралях причя и о раждених и пребываних»[48]. В свою очередь оригиналом сербского перевода послужила итальянская повесть на латинском языке. Перевод скорее всего был исполнен в Боснии и Далмации, поскольку в этих землях об-

---

[44] Historia o żywocie i znamienitych sprawah Alexandra Wielkiego. Kraków, 1550.

[45] См.: *Аниченко У. В.* Вступительная статья.— В кн.: Александрыя. Мінск, 1962, с. 5—14; Гісторыя беларускай дакастрыницкай литературы, т. 1. Мінск, с. 396—397.

[46] *Аниченко У. В.* Вступительная статья..., с. 18; *Маринковић Р.* Српске Александрида. Историја основног текста. Београд, 1969, с. 53.

[47] *Истрин В.* Александрия русских хронографов. М., 1894, с. 315.

[48] *Веселовский А. Н.* Из истории романа и повести. Материалы и исследования.— Сборник ОРЯС АН, т. 44, № 3. СПб., 1888, с. 99—100.

ление с западной, конечно, прежде всего итальянской, литературой было особенно интенсивным.

Перевод «Повести...» на белорусский язык был сделан человеком, несомненно хорошо знавшим польский язык. Об этом свидетельствует множество полонизмов в белорусском тексте. Может быть, переводчик знал польский язык лучше, чем сербский. Некоторые сербские слова он так и не сумел перевести, оставив, например, без перевода сербское слово «мечка», т. е. медведица. Примечательно, что кто-то из читателей списка начала XVII в. (ГПБ, F. XVII, 5), видимо, хорошо знакомый с сербским языком, поставил глоссу на полях, где дал перевод этого слова [49].

Как и «Александрия», «Повесть о Трое» существовала в Белоруссии не в одной версии. Во второй половине XV в. был сделан перевод с латинского текста «Истории Троянской войны» итальянца Гвидо де Колумна, написанной им в 70-е годы XIII в. В этой версии гораздо сильнее заметны следы переработки античного сюжета в средневековом рыцарском духе.

Это, впрочем, не означает, что такого рода окраска светских по своему характеру произведений была свойственна только тем из них, которые проникали в Белоруссию с Запада. Именно в сербской редакции в Белоруссии стали известны и такие наиболее рыцарские по духу романы, как «Повесть о Тристане (Трыщане)» и «Повесть о Бове». Эти романы в белорусской переработке дошли до нас в составе скорописного сборника 80-х годов XVI в., хранящегося среди рукописей Публичной библиотеки им. Э. Рачинского в Познани. В состав указанного сборника входят также «Повесть об Атиле, короле Угорском» (перевод с польского издания 1574 г.) и «Летописец Великого княжества Литовского и Жомоитского». До нас не дошли другие списки белорусской версии романов о Тристане и Изольде и о Бове. Но все же есть данные, которые позволяют говорить, что во всяком случае этот список не был единственным. Ю. Немцевич в 1849 г. видел аналогичный сборник в библиотеке Виленского университета, но текст его был уже в латинской транслитерации [50].

Сербский оригинал повестей о Трыщане и Бове не подлежит никакому сомнению. Прежде всего об этом свидетельствует само название сборника — «Починается повести о витезех с книг сэрбских» [51]. Буквально изобилуют сербизмами и

---

[49] *Карский Е. Ф.* Белорусы, т. III, вып. 2. Пг., 1921, с. 69.

[50] *Niemcewicz J. U.* Zbiór pamiętników historycznych o dawnej Polsce, t. 1. Warszawa, 1822, s. 391—394. Соображения Т. М. Судник о виленском сборнике см.: *Судник Т. М.* «Повесть о Трыщане» в познанском сборнике XVI в.— В кн.: Легенда о Тристане и Изольде. М., 1976, с. 699—700.

[51] Видимо, это общее для всего сборника заглавие ввело в заблуждение В. Д. Кузьмину, полагавшую, что и повесть об Аттиле переведена с сербского языка (*Кузьмина В. Д.* Рыцарский роман на Руси. М., 1964, с. 21). Выше указан оригинал этой повести польского происхождения.

сами тексты этих белорусских памятников. На это впервые обратил внимание А. Брюкнер еще в 1886 г.[52] Он же отметил и некоторые итальянские слова («принчин», «морнор»), в которых видел признак итальянского оригинала сербской повести, послужившей в свою очередь оригиналом белорусского произведения.

С А. Брюкнером солидаризировался и А. Веселовский, посвятивший интересующим нас памятникам большое специальное исследование. Известный русский филолог обратил внимание на близость в стилистическом плане повестей о Трыщане и о Бове с «Александрией» и «Повестью о Трое» также сербского происхождения, скорее всего из Боснии и Северной Далмации.

Целый ряд сербизмов в повестях о Бове и Тристане, не замеченных А. Брюкнером и А. Веселовским, дополнительно были указаны в последнее время А. И. Журавским[53] и Т. М. Судник[54].

Немаловажное значение имеет вопрос о том, когда именно эти рыцарские романы появились в Белоруссии. Как уже говорилось, до нас они дошли в единственном списке XVI в. Однако есть все основания считать, что они возникли значительно ранее. Свет на этот вопрос проливают уже не белорусско-сербские, а белорусско-русские литературные связи.

Дело в том, что белорусская версия повестей легла в основу первой русской их редакции. По своему словарю и даже по фразеологии она разительно близка к тексту, содержащемуся в Познанском сборнике[55]. Правда, списков этой русской редакции, которые бы относились по времени до XVII в., пока не обнаружено. Тем не менее есть неопровержимые данные из области ономастики, свидетельствующие о том, что по крайней мере уже в середине XVI в. «Повесть о Бове» была настолько известна на Руси, что прозвище именем ее героя было достаточно популярным[56]. Ряд примеров, связанных с людьми, носившими эти прозвища, на основе актовых материалов конца XVI — начала XVII в., указала и В. Д. Кузьмина[57]. Любопытно, что и в русско-английском словаре Марка Ридли, составленном в конце XVI в., употребляются характерные слова, которые могли происходить только из «Повести о Бове» («личарда» — рыцарь, «меч-кладенец» — булава)[58]. Это все

---

[52] *Brückner A.* Ein weissrussischer Codex miscallaneus der Gräflich Raczyński-schen Bibliotek in Posen.— Archiv für slavische Philologie, 1886, Bd IX, S. 345—397.

[53] *Жураўскі А. І.* Гісторія беларускай літературнай мовы, с. 267.

[54] *Судник Т. М.* «Повесть о Трыщане»..., с. 702.

[55] *Кузьмина В. Д.* Рыцарский роман на Руси, с. 27—32.

[56] *Лихачев П. Н.* Любопытные прозвища.— Библиограф, 1893, № 2—3, с. 157—159.

[57] *Кузьмина В. Д.* Рыцарский роман на Руси, с. 23.

[58] *Unbegaun B. O.* Le conte de Bova Korolević et vocabulaire russe.— Analekta slavica. Amsterdam, 1955, p. 41.

только подтверждает бытование на Руси первой редакции «Повести» еще до конца XVI в., не исключая, конечно, возможности и устного бытования памятника.

Но если на Руси, судя по всему, уже к середине XVI в использовалась белорусская версия повестей, то трудно сомневаться в том, что она сама не существовала в более раннее время.

По-видимому, именно конец XV — начало XVI в.— период наиболее интенсивного проникновения сербских памятников в Белоруссию. Оно совпадало с периодом расцвета истории белорусской культуры, в котором очевиден стал интерес к «светской тематике» и к западноевропейским литературным сочинениям.

Однако обычно принято считать, что все эти черты восходят к западноевропейской культуре через посредство западнославянской и, конечно, прежде всего польской. Приведенные выше данные показывают, что этот процесс был куда более многообразным. Именно южные славяне, культурные контакты с которыми были налажены предшествовавшей многовековой традицией, познакомили впервые белорусов и со светской литературой вообще и с рыцарскими повестями в частности. В свою очередь через белорусское посредство эти сочинения стали известны на Руси. Вот почему можно с уверенностью сказать, что литературные связи Белоруссии с южными славянами не только интересные и существенные явления в истории белорусской культуры, но и немаловажное звено в системе более широких межславянских культурных связей того периода, когда они достигают особой интенсивности и плодотворности.

В. П. ГРЕБЕНЮК, О. А. ДЕРЖАВИНА, А. С. ЕЛЕОНСКАЯ

АНТИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА

Древняя Русь уже в первые века после принятия христианства получила возможность знакомиться с элементами античной культуры. Ее проводником стала проповедническая и патристическая литература. Со времен Киевской Руси, а особенно в XIV в., патристические сочинения вливались в древнерусскую письменность и старательно размножались писцами[1]. «Остат-

[1] *Клибанов А. И.* К проблеме античного наследия в памятниках древнерусской письменности.— ТОДРЛ, т. XIII. М.— Л., 1957, с. 160.

ки древней образованности» включались в них то в виде цитат из произведений греческих авторов, то в виде заимствованных у них идей. «Христианство,— замечает М. Н. Сперанский,— приняло в себя... все лучшее и наиболее устойчивое из язычества, главным образом общечеловеческие идеи... и совершенство формы» [2]. И хотя патристические сочинения, питавшиеся греческой философской мыслью, представляли собой лишь смешение философских понятий античности с христианскими понятиями, они сыграли значительную роль в развитии сознания русского общества XI—XV вв.

Из сочинений отцов церкви русский читатель знакомился с наиболее важными положениями античной философии: учением о нравственной свободе («самовластии души»), о нравственной норме в естественно-необходимом («ничего лишнего»), о благе, как верховном принципе бытия, наконец,— с учением античной философии о пантеизме [3].

Все эти идеи особенно широко распространялись в русском обществе в XIV—XV вв. в связи с появлением, в частности в Новгороде и Пскове, еретических учений.

Помимо проповеднической и патристической литературы, с элементами античной культуры наших предков знакомили греческие хроники. В хронике Иоанна Малалы наряду с библейскими персонажами действуют герои греческих мифов: Кронос, Зевс, Ира, Гефест и др. В первых четырех книгах этой хроники читатели находили миф о Данае, об Ио, о похищении Европы, о Минотавре и Пасифае, о Тезее и Ариадне, об аргонавтах, о Медузе. В пятой книге приводится обширный цикл сказаний о Троянской войне. Из той же хроники русские читатели узнали о Дионисе и его культе, легенды об Эдипе, о Федре и Ипполите, об Орфее, о Геракле. Из греческих писателей Иоанн Малала знал Еврипида, с которым он полемизирует в своей хронике. Из римских легенд в хронику вошел рассказ об основании Рима и о Ромуле и Реме.

Хроника Георгия Амартола познакомила русских читателей с Юлием Цезарем, Тиверием, Нероном, Траяном и другими римскими императорами.

Сведения из античной мифологии попадали и в апокрифы: например, о кумирнице Аполлона рассказывается в апокрифическом «Сказании Афродитиана».

Немало рассказов и изречений, связанных с именами греческих философов и писателей, можно было найти в сборниках. Некоторые из них были переведены в эпоху Киевской Руси,— например, популярный сборник «Пчела» был хорошо известен уже в XIII в. В произвольной последовательности здесь были

---

[2] *Сперанский М. Н.* Переводные сборники изречений в славянорусской письменности. М., 1904, с. 51.

[3] *Клибанов А. И.* К проблеме античного наследия, с. 162.

собраны цитаты из Эсхила, Софокла, Еврипида, Менандра, Феокрита, Ксенофонта, Геродота, Фукидида, Демосфена, Демокрита, Диогена, Сократа, Платона, а также из трудов Плутарха, Филона, Диона, Эпиктета... Рассказы знакомили с интересными эпизодами из истории Рима и Греции, с остроумными ответами философов, полководцев, поэтов и других знаменитых людей древности. Таким образом, сборники, подобные «Пчеле», помимо назидательного, предлагали читателю и занимательное чтение, которое знакомило его с другой жизнью, другими нравами, сложившимися в обстановке более высокой культуры [4].

О проникновении в древнерусскую письменность элементов античной мысли свидетельствуют также сборники книгописца XV в. Ефросина; среди других сочинений здесь находятся статьи «Галиново на Ипократа» и «Александрово». Это «чрезвычайно редкие в древнерусской письменности фрагменты античной научной литературы. Путь их проникновения в русскую письменность неясен» [5].

Духовенство смотрело на рассказы из греческой и римской мифологии как на «языческие кощуны» и, как правило, относилось к ним резко отрицательно. При появлении в XIV—XV вв. ересей подверглись пересмотру и многие произведения патристической литературы, заключающие в себе отклики античной философии; в первую очередь были объявлены ложными и вредными сочинения Псевдо-Дионисия Ареопагита.

Характерно в этом плане заявление митрополита Даниила на суде над Вассианом Патрикеевым в 1531 г. по поводу его Кормчей книги, в которой, как считал митрополит, обвиняемый опирался на «еллинских мудрецов»: «От святых отец от седми соборов и доныне во священных правилех еллинъская учения не бывала, а ты ныне во своих правилех еллинъских мудрецов учение написал, Ористотеля, Омира, Филипа, Алексанъдра, Платона». Интересно отметить, что митрополит Даниил, стремясь опровергнуть Вассиана, прибегнул к своеобразной инсинуации: никаких следов учения «еллинских мудрецов» в Кормчей нет [6].

Традиционный путь освоения античности русской литературой сохраняется в значительной мере и в XVII в. В новых списках распространяются ранее созданные сочинения,— например, один из списков памятника «Пророчества еллинских муд-

---

[4] История русской литературы в 10-ти т., т. II, ч. 2. М.— Л., 1948, с. 397—410 и 412—414.

[5] *Лурье Я. С.* Литературная и культурно-просветительная деятельность Ефросина в конце XV в.— ТОДРЛ, т. XVII. М.— Л., 1961, с. 149.

[6] *Казакова Н. А.* «Пророчества еллинских мудрецов» и их изображения в русской живописи XVI—XVII вв.— ТОДРЛ, т. XVII. М.— Л., 1961, с. 363.

рецов», известного с начала XVI в., попадает даже в «Кириллову книгу», изданную в 1644 г.[7]

Через традиционное чтение происходило приобщение к античности таких лиц, как протопоп Аввакум. Сам он называет прежде всего хронографы. Так, в беседе «О внешней мудрости» (из «Книги Бесед») перечисление античных богов сопровождается пояснением: «О них же Гранограф и вси кроники свидетелствуют»[8]. В статье «Снискание и собрание о божестве и о твари», где рассказывается о сотворении звезд, носящих имена античных богов, Аввакум снова добавляет: «Гранограф толкует так» (663).

С именами античных философов Аввакум знакомится из сочинений отцов церкви. В «Писанейце», адресованном Федору Ртищеву (1664 г.), он называет Платона, Протагора, Диагора Милисийского. Ссылаясь на Григория Назианзина и Иоанна Златоуста, он утверждает, что «премудрость... еллинская — мати всем лукавым догматом», что «чтущий еллинских философ спастися не может» и что, наконец, «христиане мудрейши суть еллинских мудрецов». С удовольствием цитирует здесь Аввакум Иоанна Златоуста, который «нарочитейшаго философа вселенней — Сократа — свинью нарече»[9].

Отрицая античную философию как философию языческую, Аввакум тем не менее через посредство упомянутых источников усваивал какие-то ее элементы. Так, рассказ в пятой челобитной царю Алексею Михайловичу о полном слиянии автора с природой, как бы растворении в ней, несомненно обнаруживает знакомство Аввакума с идеями пантеизма. Эти идеи отражены в хорошо известной древнерусским читателям книге «О божественных именах», приписываемой Дионисию Ареопагиту; здесь говорится, что бог всюду — и в небесах, и в земле, и во всех живущих»[10]. У Аввакума читаем: «...бог вместил в меня небо и землю, и всю тварь...» И далее: «Небо мое, земля моя, свет мой и вся тварь — бог мне дал» (764).

Отношение Аввакума к античным богам, как и большинства читателей XI—XVI вв., чисто мифологическое. Они для него реальны в той же мере, что и греческие философы, с одной стороны, и современные ему «толстобрюхие» — с другой. Все они отвергнуты Христом: «Зевес прелагатай, блудодей, и Ермис пияница, а Артемида любодейца ... таже по них бывше Платон и Пифагор, Аристотель и Диоген, Иппократ и Галин; вси сии мудри быша и во ад угодиша» (289). Античные боги для Ав-

---

[7] Там же, с. 363.

[8] Памятники истории старообрядчества XVII в., кн. 1, вып. 1.— РИБ, т. 39. Л., 1927, стлб. 289 (далее столбцы указ. в тексте).

[9] «Писанийце» опубликовано Н. С. Демковой (*Демкова Н. С.* Из истории ранней старообрядческой литературы.— ТОДРЛ, т. XXVIII. Л., 1974, с. 387—389).

[10] *Клибанов А. И.* К проблеме античного наследия, с. 168.

вакума так же реальны, как и персонажи христианской религии: в «Беседе о кресте к неподобным» рассказывается, как «бози ельиньстии поклонишася Христу» [11].

В то же время XVII век — качественно новый этап в освоении русской литературой античного наследия. В связи с усилением внимания к чуждому миру Западной Европы, которая с интересом открыла для себя античный мир с его верованиями, памятниками литературы и искусства, интерес к античному наследию начинает проявляться в различных формах и в русском обществе. Так, в полную редакцию лицевой Космографии Козьмы Индикоплова попадают изображения планет — античных богов: «Римляне некия звезды небесныя во имя богов своих нарекоша. Крон бог языческий волхв царствова во еллинех и не истов быв. Зевс бяше бог еллинский сын Кронов царь именовася, преобразижеся в животная и прелюбы творя з женами. Аррис есть бог еллинский, бяше бранем творец во еллинех и ревнив, похотник скотом и инем некиим... Солнце Мифрон бог языческий, егоже рекоша еллини быти солнце, празднуют же ему торжество паче халдей. Афродит богиня еллинская... блудница. Ермис бог еллинский бяше тать и лихоимец и похотник, словесен же быв сказатель. Луна Еката, богиня еллинская, юже глаголют еллини быти в нощи ходящу и на колеснице лвов ездящу и змием облежащу, и змиеве страшны показующе, и человеки некия великия, главы имуща змиевы. И сих безумнии еллини обоготвориша. И римляне некия звезды небесныя во имя богов своих прозваша и пишут в звездах» [12].

Очевидно, под влиянием западных образцов изображения планет-богов появляются и в русском искусстве, именно в росписи потолков и стен царских домов и боярских палат. Так, в столовой, построенной царем Алексеем Михайловичем в 1662 г. в подволоке написано было «звездотечное небесное движение, двенадцать месяцей и беги небесные». По образцу этой живописи в 1683 г. сходное было написано в столовой у царевны Софьи Алексеевны, в 1688 г. в деревянной передней царевны Татьяны Алексеевны и в верхней комнате Марьи Алексеевны и др. В каменных хоромах В. В. Голицына в большой столовой в подволоке точно так же были изображены «небесные беги»: «в середине подволоки солнце с лучами вызолочено сусальным золотом, круг солнца беги небесные с зодиями и планеты писаны живописью» (1682) [13].

В XVII в. античность начинает проникать на Русь с Запада

---

[11] *Демкова Н. С.* Неизвестные и неизданные тексты из сочинений протопопа Аввакума.— ТОДРЛ, т. XXI. М.— Л., 1965, с. 225 («Беседа о кресте к неподобным»).

[12] Цит. по кн.: *Редин Е. К.* Античные боги (планеты) в лицевых рукописях сочинения Козьмы Индикоплова. СПб., 1901, с. 9.

[13] *Забелин И. Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст., т. 1. М., 1895, с. 179—180.

через светские источники и сама становится здесь элементом светской культуры. Прежде всего читатели начинают знакомиться с самими античными авторами. Служащие Посольского приказа переводят с польского «Метаморфозы» Овидия («Книги первые метаморфосеон, се есть преображений или перемен, Публием Овидием Насоном стихами писанных») и трактат «О случаех военных» («Книги Иулиа Фронтина, сенатора римскаго, о случаех военных»). Епифанию Славинецкому принадлежит перевод отрывка из Плиния Младшего [14]. Еще раньше, в 1607 г., Федор Гозвинский переводит с греческого «Притчи или баснословие Езопа Фриги». Сборник обретает затем рукописную традицию под заглавием «Книга, глаголемая Езоп». Некоторые басни из данной книги получают и самостоятельное распространение, включаются в тексты других произведений, подвергаются переделкам, приспосабливаясь к вкусам русских читателей. Такова, например, история бытования басни о волке и лисице. В конце XVII в. появляются новые переводы: в 1674 г. Андрей Винниус переводит басни Эзопа с немецкого под названием «Зрелище жития человеческого». Сборник также распространяется в списках, а в 1702 г. издается. В 1675 г. басни Эзопа с польского языка переводит Петр Кашинский [15].

Античные образы и сюжеты становятся известны и благодаря переводам более поздних сочинений — западноевропейских и славянских авторов. Здесь могут быть указаны учебные книги и научные трактаты. Например, в трактате о воспитании «Гражданство обычаев детских», представляющем собой перевод сочинения Эразма Роттердамского, приводятся ссылки на Горация, Овидия, Ювенала, Теренция и других античных писателей [16]. В «Сказании о седми свободных мудростях», частично напечатанном в предисловии к московскому изданию 1648 г. Грамматики Мелетия Смотрицкого, с похвалой упоминаются «Омир и Платон и ...Аристотель» [17].

Сочетание античных мифов и средневековых аллегорий встречаем в труде Николая Спафария — «Книге избранной вкратце о девяти мусах и о семи свободных художествах» (1672). Этот трактат об искусствах и науках предназначался для особ царской фамилии и должен был служить учебным пособием при воспитании и обучении царских детей, поэтому отдельные списки книги были роскошно оформлены. В ее основу положены

---

[14] *Соболевский А. И.* Переводная литература Московской Руси XIV—XVII веков. Библиографические материалы. СПб., ⟨б. г.⟩ с. 44, 109, 168.

[15] *Тарковский Р. Б.* Старший перевод басен Эзопа и переписчики его текста (спецкурс). Л., 1975, с. 7, 10, 15; *Каган-Тарковская М. Д.* Басня Эзопа «О льве и волке» в русских переделках XVII в.— ТОДРЛ, т. XXIV. Л., 1969, с. 245—248.

[16] *Алексеев М. П.* Эразм Роттердамский в русском переводе XVII в.— В кн.: Славянская филология. Сб. 1. IV Международный съезд славистов. М., 1958.

[17] *Соболевский А. И.* Переводная литература..., с. 166.

переводные труды — «Иконология» Чезаре Рипа и «Образы античных богов» Винченцо Картари. Книга детально познакомила высшее общество XVII в. с девятью музами и их покровителем Аполлоном, который символизировал «солнце», т. е. «свет разума». Здесь дается подробное описание всех девяти муз, изображенных в виде девяти дев — дочерей Зевса и Мнемозины, «сиречь памяти». Они живут на горе Еликоне и на Парнасе горе, а также на иных горах и при источниках и являются представительницами разных наук, искусств и художеств. Автор объясняет читателям, откуда произошло самое название «музы», ссылаясь при этом на авторитет Платона и Евсевия, и цитирует стихотворение, приписываемое им Виргилию, но являющееся сочинением Авзония[18].

Своеобразно знакомили русское общество с античностью переведенные в XVII в. с польского языка популярные беллетристические сборники «Фацеции» и «Апофегмата», известные в многочисленных списках и разных переводах. Сборник «Фацеции», как известно, заключает в себе рассказы анекдотического содержания, герои которых в большинстве случаев простые люди: горожане, крестьяне, духовенство, а также обманщики, воры, шуты, добродетельные, а чаще легкомысленные и ловкие женщины. Но рядом с ними действуют римские и греческие императоры, известные философы и поэты древности. Мы встречаем здесь имена Филоксимена, Агезилая, Алкивиада, Александра Македонского, из философов — Сократа, Демосфена и Диогена. Из римских исторических лиц упоминаются кесарь Август, поэт Виргилий, Цицерон, судья Квинциус, художник Малмис, лютнист Стратониус, Ганнибал и Сципион Африканский.

Напрасно искать в рассказах какие-либо исторические сведения об этих лицах. Их имена иногда просто упоминаются, иногда они выступают как выразители каких-то авторских мыслей, как собеседники, дающие или получающие остроумные ответы.

Так, в различных рассказах Август-кесарь играет разную роль. В рассказе 2-м[19] «О Ироде и о злобе проклятой» Август высказывает свое мнение о жестоких людях, вернее, мнение, несомненно принадлежащее автору рассказа. В рассказах 1-м и 30-м «Об Августе и поэте Виргилии» и «О юноше подобном Августу» кесарь получает остроумные ответы от своих собеседников, и, наоборот, в рассказе 3-м «О кесаре и его ближнем сановнике» сам Август остроумно выходит из трудного положения. Новелла 14-я об Августе и купце подчеркивает «любомуд-

---

[18] *Белоброва О. А.* К изучению «Книги избранной вкратце о девятих мусах и седмих свободных художествах» Николая Спафария.— ТОДРЛ, т. XXX. Л., 1976, с. 307—317.

[19] Номера рассказов даются по кн.: *Державина О. А.* «Фацеции». М., 1962 (см. с. 105—117).

рие» Августа; наконец, рассказ 5-й о любомудреце, посрамившем гордого вельможу, лишь приурочен ко времени правления Августа.

Рассказы о философе Диогене — их семь — носят обличительный характер: устами философа разоблачаются богачи, расточающие на лакомства и другие пустяки свое состояние (рассказ 17-й «О Диогене и о юноше»), разврат высшего общества (рассказ 21-й «О суровом отрочище»), страсть представителей этого общества — и мужчин, и женщин — к нарядам и самоукрашению (рассказ 20-й и 22-й «О красящейся бабе» и «О красящемся юноше»), поведение придворных льстецов, которые ради сладкого куска «ласкосердствуют» перед царями (рассказ 16-й «О Аристиппе и Диогене» и 18-й — «О зазревшем при ясти Диогену»).

Обличительный характер носят и рассказы о Демосфене (рассказ 8-й), где осуждаются бездействие и самохвальство, и о лютнисте Стратониусе (рассказ 11-й) — здесь обличаются безнравственность и злоба.

Новелла 4-я, посвященная князю Филоксимену, которого женщина, не зная, кто он, заставила колоть дрова, скорее шутка, показывающая, какую роль играет внешность человека (князь мал ростом и некрасив). Шуткой над малым ростом являются и рассказы 24-й и 25-й, в которых фигурирует Цицерон. Новеллы 53-я и 54-я — о Сократе — рисуют отношение мудреца к своей жене Ксантиппе, женщине злой и вздорной.

Упоминающиеся в рассказах исторические лица характеризуются какой-нибудь одной чертой, чаще всего положительной. Это терпимость к недостаткам других (Сократ), умение понять шутку и не обидеться на нее (кесарь Август), скромность и трудолюбие (князь Филоксимен), любовь к детям (царь Агезилай), находчивость, мудрость и остроумие (Ганнибал, Цицерон, Сципион Африканский, Демосфен, художник Малмис).

Отрицательная характеристика дана судье Кванциусу (рассказ 15-й), как и другим безымянным судьям — героям ряда рассказов: они все взяточники и небрежно относятся к своим обязанностям.

Отдельные фацеции заимствованы из сборника анекдотов о лицах из античного мира, известного под названием «Апофегмата», но здесь им придан более острый сатирический смысл. Сборник «Апофегмата», как и сборник фацеций, был переведен на русский язык с польского. В основу перевода положен сборник Беньяша Будного, широко популярный в Польше. Полные русские списки «Апофегмата» сохраняют план сборника Будного и вслед за ним делятся на четыре части.

В первой собраны изречения знаменитых философов древности — Сократа, Платона Аристотеля, Пифагора, Демокрита и др. Во второй книге рассказываются замечательные случаи из жизни «кесарей римских, королей, князей, вожей воинских, се-

наторей и иных чиноначальных». Третья посвящена лакедемонянам, которые «донеле же греческая земля стояла, всех в витийстве превосходили». В четвертой книге «положены речения жен разумных». Как видим, сборник по своему содержанию примыкал к известным русскому читателю афористическим сборникам типа «Пчелы», распространенным в древнерусской письменности с XI в. Как и упомянутые сборники, он носит дидактический характер, касаясь главным образом практической морали. Все, что раньше рассматривалось на материале библейских и восточных сказаний, дается в «Апофегматах» в полуисторическом освещении.

Дидактическая тенденция сборника особенно ярко выражена в его первой части, где в высказываниях древних философов собраны правила морального и общественного поведения. Они поданы или в форме прямого приказания («Вещей невозможных не желай»), или в форме афоризма, напоминающего пословицу («Кто не умеет молчать, не умеет и слушать»).

Сборник и в кратких афоризмах, и в рассказах о знаменитых людях древности учит силе воли, смелости, решительности, доброте к людям, философскому отношению к несчастьям, обязанностям и правам властителя, рядового гражданина, наконец, члена семьи. В ряде рассказов характеризуются женщины — легкомысленные и добродетельные — и даются советы собирающимся жениться, как следует выбирать жену.

В рассказах второй части книги, как и в сборнике фацеций, часто даются остроумные ответы того или иного исторического лица, прикрепленные к какому-либо случаю из жизни героя.

Соотнесенность рассказов исторического содержания с современностью, а также их занимательность обусловили успех сборников у демократического читателя, их широкое распространение в списках и многочисленные переводы.

Большая роль в ознакомлении читателей с античным наследием принадлежала приезжим писателям и публицистам, которые посвятили свои обширные познания и таланты обоснованию идеологии формирующегося абсолютизма. В результате их творческой деятельности античность становится достоянием традиционных видов литературы, в частности полемических и учительных.

Проникновение античности в публицистику происходит в ходе идеологической борьбы и сопровождается столкновением разных литературных вкусов. Характерна в этом отношении полемика между Паисием Лигаридом и патриархом Никоном в 1662 г.[20] Носитель западноевропейской образованности (он получил образование в Риме), снискавший в православном мире

---

[20] *Елеонская А. С.* Полемика о «царстве» и «священстве» в русской публицистике 50—60-х гг. XVII в.— В кн.: Очерки по истории русской литературы, ч. 1. Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. М., 1967, с. 53—77.

репутацию «еретика из еретиков», Паисий был привлечен русским правительством к делу патриарха Никона. По заказу правительства им была написана «Отписка к боярину Симеону Лукияновичу Стрешневу митрополита Паисия Гаскаго и на 30 вопросов ответы новых обычаев Никоновых бывшаго патриарха Московскаго во 171 г.» (от 15 августа 1662 г.) [21].

С помощью античных реминисценций Паисий Лигарид стремится не только опровергнуть взгляды Никона как идеолога воинствующей церкви, но и осмеять его человеческие недостатки: заносчивость, самовлюбленность, неблагодарность. Например, патриарх, принимавший «честь от царя», но не потрудившийся «бережно и опасно... оберегать ее», уподобляется Нарциссу, который, чрезмерно любуясь своим изображением, утонул «в речной воде кристалной» (270 об.— 271). Нетерпеливость Никона, его неумение владеть своими страстями заставляет Паисия вспомнить об Эпикуре (270 об.).

Басни Эзопа использовались сатирически. Мы уже говорили о популярности этого жанра в конце XVII в. Можно добавить, что басенные рассказы включаются в пьесу придворного театра «Артаксерксово действо». Известна школьная инсценировка притчи «Старик и Смерть». К 70-м годам относится также применение басни с памфлетно-сатирической целью: используя фабулу о волке и осле, иеромонах Евфимий Чудовский создает пародийное «слово», направленное против Симеона Полоцкого [22]. Паисий Лигарид обращается к притчам Эзопа за 10—15 лет до их широкого распространения на Руси.

Текст притч в «Отписке» Лигарида отличается полнотой и подробностью. Это позволяет предположить, что Паисий не был уверен в знакомстве Никона с используемыми им сюжетами, и поэтому он стремился ставить перед собой не только полемические, но и образовательные задачи. Так, подчеркивая неблагодарность патриарха к покровителю-царю, он вспоминает притчу о свинье под дубом: «Обретаются некоторые... такие сут, что боровы, которые желуди ядят, а николи не посмотрит на дуба, который желуди родит» (271).

Никон ответил Паисию Лигариду обширным трактатом, озаглавленным: «Возражение или разорение смиренного Никона божиею милостию патриарха противо вопросов боярина Симеона Стрешнева, еже написа газскому митрополиту Паисию Ликаридиусу и на ответы Паисеевы» [23]. Здесь дано обоснование принципа «священство выше царства», а также нарисованы портреты участников спора, в первую очередь Паисия Лигарида, который изображается авантюристом, дельцом и еретиком.

---

[21] Ркп. сборник ГБЛ, ф. 256 (Румянцев), № 376, посл. четв. XVII в. Листы указываются в тексте.

[22] *Тарковский Р. Б.* Старший перевод басен Эзопа и переписчики его текста. Л., 1975, с. 25—27.

[23] Цитаты приводятся по ркп. сборнику ГБЛ, ф. 178 (муз. собр.), № 9427 (конец XVII в.). Листы указываются в тексте.

Привлечение светских источников для аргументации Никон оценивает крайне неодобрительно: «Недоставало тебе святых божественных книг во ответах ... шпынскими прибасками ответы твориши» (183 об.). Он приравнивает светские источники к апокрифической литературе и отмечает их языческий характер. В то же время Никон не оставил без внимания ни одной из ссылок Паисия Лигарида на античные образы и сюжеты, оказавшись, таким образом, втянутым в литературную игру. Прежде всего он целиком и дословно выписал соответствующие места из сочинения своего зарубежного оппонента. Эта тщательность переписывания, а также реплики типа: «Подобну сложил притчу своему безумию» (269 об.) — говорят о том, что он действительно впервые встретился с таким материалом. Однако смысл «безбожных писаний» Никон понял отлично и тут же переадресовал их своему противнику. Так, рассказ о Нарциссе, нашедшем свою смерть в речной глубине, ассоциируется у Никона с «глубиной зол» самого Паисия Лигарида и «вечным потоплением» его души, а также вызывает мстительное желание привязать «жерновный камень» к «выи» нечестивца и потопить его «в море» (287 об., 160 об.).

«Лживыми и суетными писаниями», «глумотворными кощунами» называет Никон басни Эзопа. «Держащих и чтущих» подобные произведения следует, по мнению патриарха, «извергать» из церкви (269). В то же время, переписав дословно притчу «Свинья под дубом», Никон комментирует: «Посмотри на себе, лицемере... Притчю, достойну своего жития ты сам себе изобрази глаголя: и они такие суть, что боровы, которы жолуди ядят, а николи не посмотрят на дуба, который жолуди родит... Тако ты, окаянный, человече неправедный, аки свинья роеш на божия законы для ради своих скверных прибытков» (287 об.). Упоминание о «прибытках» звучало для современников отнюдь не абстрактно, поскольку Паисий получил от царя огромную милостыню и, кроме того, провел ряд удачных спекуляций.

Особое место в знакомстве русских читателей с античностью занимает Симеон Полоцкий. Античные образы в его сочинениях представляют собой органическую часть его поэтической системы. Они являются одним из элементов присущего ему стиля барокко, играя не последнюю роль в создании художественного произведения. Эстетическую функцию выполняет прежде всего сама количественная сторона извлечений из античного наследия. Обилие ссылок на греческих и римских авторов, многочисленные цитаты из античных произведений, неоднократные пересказы античных мифов и т. д., притом часто в сочетании с выдержками из исторических, географических, естественнонаучных, беллетристических источников, принадлежащих другим векам и народам, образуют избыточность формы, усложненность архитектоники произведения, столь характерные для

литературы барокко. Такая усложненность формы за счет включения античного материала налицо, например, в книжице «Орел российский». Вслед за стихотворным вступлением, где царь Алексей Михайлович уподобляется солнцу, а также воздается хвала Орлу российскому, следуют монологи девяти муз, каждая из которых развивает одну и ту же тему о великолепии солнца и орла. Затем является сам Аполлон, который говорит, что ни Гомер, ни Виргилий, ни Демосфен, ни Аристотель не в силах прославить Россию,— тут нужен певец от небесного лика. Пусть придет Орфей и воспоет славу России, приветствуя царевича Алексея — новое солнце. Это многократные вариации на одну и ту же тему, создающие избыточность формы [24].

Характерное для барокко соединение христианской и языческой мифологии мы встречаем и в произведениях Симеона Полоцкого. Так, в проповедях о пагубности богатства, наряду с примерами из священного писания, приводится миф о Мидасе, которому богом Вакхом была дана способность все превращать в золото и погибшему от голодной смерти (165); сюда же включается рассказ о Диогене: видя бедствия, проистекающие от «страсти златолюбия», он разбивает деревянную чашу, которой черпал воду,— свое единственное достояние, потому что для утоления жажды достаточно иметь две пригоршни (л. 143 об.—144). Тут же упоминаются богатый из притчи о богатом и Лазаре, а также блудный сын, легкомысленно растративший свое состояние.

Античные образы выполняют в произведениях Полоцкого и чисто стилистическую роль. Они включаются в сложные периоды, образуют метафоры, становясь элементом приподнято-украшенного стиля, свойственного писателю.

Вместе с тем античное наследие, как оно представлено у Симеона Полоцкого, выполняет в его произведениях и важную идеологическую роль. Устами мифологических персонажей произносятся панегирики в честь царя, создается образ могущественного непобедимого монарха: в «Орле российском» утверждается, что слава Алексея Михайловича переходит за столпы Геркулеса в Америцкие страны, он превосходит своим величием Александра Македонского, Тита, Соломона, сияние его венца в семь раз светлей лучей Феба. Знаменитые герои древнего мира помогают поэту выразить свое представление о чертах, свойственных идеальному правителю, потому что «добродетели суть и во поганех». Такими представлены герои ряда стихотворений в «Вертограде многоцветном» — Филипп Македонский, Юлий цесарь, Август, Тит, Траян и др. Например, римлянин Октавиан любил беседовать с простыми людьми и сказал своим советникам: «Хочу быть царем, какого желал бы себе сам, если бы

---

[24] Орел российский. Творение Симеона Полоцкого. Сообщил Н. А. Смирнов. СПб., 1915.

был одним из этих малых» («Смирение»). Поэт восхищен Александром Македонским, который посадил на свой трон замерзшего почти насмерть воина и тем спас его, а также Титом, отдавшим на повязки раненым царское одеяние («Любовь к воем»). Симеон Полоцкий утверждает, что отношение царя к недостаткам подданных должно быть терпимым и разумным: именно таким был Филипп Македонский, который не спешит наказывать врача Минекрата, возомнившего себя богом, «яко искусен бяше недуги целити», но дает ему наглядный урок, посадив во время пира на высоком месте и приказав возжечь перед ним кадило, а явств не подавать, так как бог в них не нуждается («Обличение гордости»). Не казнит морского разбойника Дионида и Александр Македонский, так как тот сумел ему остроумно ответить [25].

В программном стихотворении «Гражданство» Симеон Полоцкий «устами ряда прославленных философов подробно характеризует все те основания человеческого «гражданского» общежития, которые «крепят государства, чинна и славна содевают царства». Здесь говорится о гражданских обязанностях каждого человека, о необходимости «правителям» соблюдать установленные в стране законы, о труде как обязательной основе всякого благоустроенного общества [26]. В стихотворении «Разнствие» Симеон Полоцкий ссылается на Аристотеля как на авторитет, который поможет ответить на вопрос, «кто есть царь, и кто тиран».

Античные образы широко используются Симеоном Полоцким во всех его сборниках и при решении другой идеологической задачи: доказать необходимость образования, способствовать формированию просвещенного человека.

Таким образом, в отношении русских людей конца XVII в. к античному наследию намечается перелом: оно постепенно перестает быть языческой стихией, враждебной христианству, и становится частью современной культуры. Разумеется, этот процесс происходит не сразу. Даже Андрей Белобоцкий, просвещенный писатель конца XVII в., противопоставляет «басни» греков и римлян правде христианского учения и помещает античных писателей в ад. Он пишет, например:

Под лавою в аде спрятан, изыди, Анакреоне,
Муки, им же еси предан, всему миру скажи явне.
Аще звязан и прикован, изыти к нам не можеши,
За грехи тако наказан, плачи сам, а нас не теши [27].

---

[25] *Белецкий А. И.* Стихотворения Симеона Полоцкого на темы из всеобщей истории. Харьков, 1914, с. 12—21.

[26] *Еремин И. П.* Симеон Полоцкий — поэт и драматург.— В кн.: Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. М.— Л., 1953, с. 233.

[27] См.: *Горфункель А. Ф.* «Пентатеугум» Андрея Белобоцкого. (Из истории польско-русских литературных связей).— ТОДРЛ, т. XXI. М.— Л., 1965, с. 52.

И тем не менее XVII век подготовил чисто светский подход к использованию античного наследия в русской литературе, переход от «буквальной мифологии, основанной на буквальной вере в ее образы» [28], к типологии символизма и метафоризма. В результате наметившегося перелома стало возможным в конце XVII в. появление античных богов на сцене русского театра. В придворном театре царя Алексея Михайловича идет балет «Орфей», готовится к постановке пьеса «О Бахусе и Венусе». В 1675 г., когда в феврале месяце было представлено «Темир-Аксаково действо», после Пролога на сцене появился бог войны Марс «с воинскою свещею», сопровождаемый звуками труб и стрельбой, предвещая грядущую войну между Темир-Аксаком (Тамерланом) и Баязетом. Он обращается не только к своим новым воинским атрибутам («Град и большой пушечный наряд, град и стреляние из мушкетов, гранат, и ракеты огненные, молния и гром, подкоп и разорвание! Все ли почиваете?»), но и к богу подземного царства Плутону («Выступи, Плут, из дна земли з большою яростию!») [29]. Следует отметить, что в этой пьесе Марс еще не выступает как действующее лицо, он появляется только один раз и служит олицетворением войны.

В пьесах школьного театра традиционное отрицательное отношение к античным богам как явлениям языческого мира, враждебного христианству, продолжает еще некоторое время удерживаться. Так, в программе пьесы «Царство мира», посвященной аллегорическому прославлению первых побед, одержанных русскими войсками над шведами в Северной войне, персонажи античной истории и языческой мифологии (сатиры, Аполлон, Нерон) олицетворяют темные силы, с которыми борются благочестивые христиане во главе с апостолом Петром; но уже в последующих пьесах московской Славяно-греко-латинской академии, посвященных прославлению побед русского оружия в Северной войне, их функции становятся более разносторонними: языческий бог войны раздваивается — Марс православный выступает на стороне христиан, а Беллона иноверных на стороне «неправедных»; в пьесе «Свобождение Ливонии и Ингерманландии» действует Фортуна Хищения Неправедна и в то же время Фортуна Ревности Отеческая; многие античные герои и языческие боги выступают как ревнители православия и его защитники.

В более поздних пьесах школьного театра образы античных богов становятся обязательными: Марс обычно символизирует войну и военные победы Петра I, Нептун — море, где появились русские корабли, Паллада — мудрость, Фортуна — счастье, удачу. Так используются образы античной мифологии в пьесах

---

[28] *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

[29] Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в). М., 1972, с. 60.

ученика Славяно-греко-латинской академии, а потом — школы доктора Бидлоо Федора Журовского «Слава Российская» и «Слава печальная». В первой, посвященной коронации Екатерины I, участвуют все упомянутые выше персонажи, являющиеся, наряду с олицетворениями различных государств, действующими лицами первой части пьесы. Во второй части появляется Флора, которая усыпает цветами путь Русской Добродетели, олицетворяющей Екатерину I.

Те же лица действуют и в пьесе «Слава печальная», выражая скорбь по поводу преждевременной смерти Петра I. Характерно, что они теряют свою «условность» и ведут себя как люди, «очеловечиваются»: так, Нептун обещает России, что он подаст ей «руку помощи», Марс в пьесе «Слава Российская» говорит самому себе: «Вы, нозе трудолюбны ныне отдохните» (явл. 4). Тот же персонаж в пьесе «Слава печальная» заявляет: «Военну шапку сниму, так светлу шпагу, лучше мне скитаться и ходити нагу!» (явл. 9), так как после смерти Петра ему нечего делать [30].

Особенно широко античная мифология использовалась в пропагандистских целях при организации массовых публичных зрелищ. Уже в 1696 г. по случаю побед русских войск под Азовом 30 сентября в Москве была устроена триумфальная встреча возвращающихся из похода войск. По распоряжению Петра I мастер Иван Салтанов «со товарищи» построили невиданные врата, свод которых поддерживали громадные резные статуи Геркулеса и Марса; везде были диковинные для народа эмблемы и аллегории.

На торжественных вратах, устроенных Славяно-греко-латинской академией в 1703 г. по случаю побед русских над шведами, была представлена Ижерская земля в образе Андромеды, «на снедение морскому зверю от нимф при море привязанной», «юже российский Персеуш, его царское пресветлое величество взяв, сию от плена свободи». Событие отражено в следующих виршах:

Стеняше Ижерская земля, зверю свейску
в снедь повержена, даже воставшу российску
Персеушу, свободна ныне ся являет,
егда зверь три города нуждне изблевает.
Единым еще связана, но царственна сила
и тот расторгнет, яже ины разорила [31].

Главный герой Триумфальных врат 1703 г. Петр I был представлен в образах всевозможных античных богов и героев. Так,

---

[30] Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.), вып. 3.— Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974, с. 36; указ. пьесы см. там же, с. 256—313.

[31] Торжественная врата, вводящая в храм бессмертныя славы. М., 1703, л. 4 об.

Иовиш (Зевс) (у эллин), метающий в город огненные стрелы, «начальник всем властем небесным и земным», знаменовал «всем российским кавалерам начальника, его царское пресветлое величество, иже сам присутствием и промыслом своим понуди вышеписанный град (Канец) его царской державе покоритися». Врата украшали также изображения Паллады — «начальницы всех художеств, во образе девы вооруженныя, символизирующей ум и «промысл» Петра, Улисса (Одиссея) «единого от царей греческих, ратующих противу Трои», хитростью взявшего у троянцев изваяние Паллады подобно тому, как «его царское пресветлое величество... крепчайшие городы своя, ими же свейская держава (аща и неправедно яко чуждим) зело богатящеся и защищавшеся от России, воинским промыслом своим возврати». То, что «его царское пресветлое величество заключил сими двема крепчайшими городами свейскую силу, да не вредит его царскаго пресветлаго величества державы, волен же себе и свободен вход в Фионское море паки сотвори»,— должен был символизировать бог Эол («Еолус — начальник ветров у еллин»), который «заключает ветры в вертепах, да не вредят вселенныя...» Аллегория пояснялась следующими виршами:

Еолус мнится ветры в вертепе заключати,
еже бы им Окиян не леть возмущати.
Царь же наш, взяв крепкия свейския посады,
мню, что заключи ветры, силы, сими грады,
Свейскую, Фионское море обладает,
да монархи державу тот Нептун познает [32].

Префект Славяно-греко-латинской академии Иосиф Туробойский, под руководством которого создавались Триумфальные врата и автор их описания, обнаруживает большую начитанность и знание древних источников. Наряду с панегирическим звучанием, миф часто используется им в нравоучительных целях. Так, для оценки дерзновенного нападения шведов на русских он использует миф о Фаэтоне — «Фебусове сыне, иже не могий управляти отеческаго яждения, обаче дерзновенен и великоумен, всед на колесницу солнечную, мир вожже, сего ради от Иовиша громом поражен, паде на землю. Изображает же свейскую силу, яже дерзаше толикожды возстати противу его царскаго пресветлаго величества мужеству, и мняшеся онаго победити, и аки бы на полдень славы возшед, блистанием своим мир возжещи, обаче орла российскаго стрелы поражен и посрамлен, ниспаде» [33]. Следует отметить, что образ российского орла, поражающего молнией врага, представленный в Торжественных вратах, получил с этого времени широкое рас-

[32] Торжественная врата..., л. 5—6.
[33] Там же, л. 7—7 об.

пространение в панегирической поэзии на протяжении всей первой половины XVIII в.[34]

Сознавая необходимость воспитания масс в духе нового времени, Петр I возлагал первоначально большие надежды на театр; но государственный театр Кунста замкнулся в своем традиционном репертуаре, панегирические пьесы Славяно-греко-латинской академии, как мы видели, довольно медленно расставались со старинными схоластическими приемами постановок и не были широко доступными, зато разного рода публичные зрелища и фейерверки вызывали широкий интерес и толкования (не всегда положительные) в различных слоях русского общества. Естественно, что сюжеты из античной мифологии и истории, используемые для пропаганды петровских побед и реформ, были первое время непонятны для большинства зрителей. Мало чем могло помочь и печатное описание с толкованием изображенных аллегорий и символов — слишком уж необычной и чуждой была для русского человека, привыкшего иметь дело только с библейскими символами и параллелями, их мифологическая иносказательность. Вполне понятно и отрицательное отношение части русского общества конца XVII — начала XVIII в. к античным сюжетам и образам: отцы церкви, которые сами, как правило, хорошо знали античную литературу и мифологию, вели активную борьбу с остатками языческих верований у греков. Необходимость борьбы с языческими богами хорошо была усвоена русской церковью и вошла в сознание народа. Вот почему отступление от этой традиции и выставление на общее обозрение языческих богов и мифологических сюжетов поначалу и было встречено враждебно определенной частью населения. Конечно, античная мифология не представляла для русского человека переходного периода какую-нибудь реальную силу,— «буквальная мифология, основанная на буквальной вере в ее образы, есть достояние преимущественно мирового фольклора или отдаленных эпох человеческой истории»[35]. Однако для русского человека языческие античные боги прежде всего связывались с первыми веками христианства, когда римские императоры-язычники преследовали христиан, заставляя силой поклоняться языческим богам. Эти истории были хорошо известны не только грамотному книжнику, читавшему творения отцов церкви и проложные жития мучеников, но и самой широкой массе народа, знавшей их по житийным иконам Георгия Победоносца, Параскевы Пятницы, Дмитрия Солунского и других, которые служили своего рода книгами для неграмотных.

Для того чтобы миф мог широко использоваться как символ тех или иных общественных явлений эпохи, нужно было сло-

---

[34] *Позднеев А. В.* Русская панегирическая песня в первой четверти XVIII в.— В кн.: Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1961, с. 345—355.

[35] *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство, с. 173.

мить устоявшуюся традицию. И Петр I это сделал, как всегда, с помощью принуждения, с одной стороны, и просвещения — с другой.

Сразу же после сооружения Триумфальных врат 1703 г., где впервые была представлена так широко античная тематика, Иосиф Туробойский вынужден был учесть ропот и недовольство, проявленные определенными слоями населения, и выступить с разъяснением и обоснованием такого предприятия.

В своем обращении к православному читателю, которым префект Академии предварил описание новых Триумфальных врат, он дает подробное разъяснение, почему «не от божественных писаний, но от мирских историй, не святыми, но или от историков преданными, или от стихотворцев вымышленными лицами и подобиями от зверей, гадов, птиц, древес и прочих вещь намеренную изобразуем». Он указывает, что это не традиционное торжественное мероприятие, проводимое в рамках церкви, а новая «гражданская похвала», у всех «политических, а не варварских народов установленная».

Туробойский стремится разъяснить читателю, что к идеалу библейскому или святоотеческому можно только приблизиться, но ни в коем случае не превзойти его человеку с его современными задачами, тревогами и успехами, а с героями античной мифологии можно не только позволить дерзкое сравнение и аналогию, но и показать превосходящую силу современного описываемого автором события. Он доказывает, что для проведения в жизнь политических устремлений Петра I и возвеличения и пропаганды его побед и начинаний требуются новые формы художественного выражения. Понимая, что образы античных богов и мифология древних потеряли свой буквальный смысл, Туробойский настаивает на праве использования «образов древних торжественников» для прославления дел своих современников, но использования не в буквальном, а в аллегорическом смысле.

Разделение на божественные писания и мирские, которые Туробойский просил не смешивать православного читателя, через непродолжительное время стало условным: мирские античные истории стали обычными в церковных проповедях по случаю славных побед русского оружия. Петр-победитель сравнивался в них с Гераклом, Марсом, Агамемноном, Юпитером и другими античными героями и богами.

Петр I оценил действенность торжественной проповеди и ее оперативность как средства идеологического и пропагандистского значения после Полтавской битвы, когда на торжественной встрече 22 июля в Киеве архимандрит Феофан Прокопович выступил в Софийском соборе с приветственной речью «Панегирикос, или Слово похвальное». Это «Слово» произвело на Петра огромное впечатление, он тут же приказал отпечатать его на русском, польском и латинском языках. В «Панегирикосе» Про-

копович первый стал изображать современность с ее многообразием живыми зарисовками реальных картин, не злоупотребляя метафорами и символами. Имеющиеся в «Панегирикосе» исторические параллели не абстрагируют повествование, а конкретизируют и раскрывают мысль автора. Например, высказывая суждение о великой опасности измены, когда «своих от чуждых, приятелей от врагов» трудно «разознати», Прокопович ссылается на Виргилия, поведавшего о том, как троянцы, победив некиих греческих воинов, «броня их и щиты на себе возложиша» и обманом многих воинов побили. Это сравнение Ф. Прокопович использует, чтобы сильнее оттенить коварство Мазепы и запорожских казаков, ибо «тамо доброю хитростию подвизахуся за отечество троянцы, зде же диаволским наущением на пагубу своего же отечества мечтахуся клятвопреступнии зменницы».

Уже в описании Торжественных врат 1703 и 1704 гг. наметилась тенденция замены символов развернутыми аллегорическими картинами; в торжественном слове Ф. Прокоповича она получает дальнейшее развитие. В одном из своих стихотворений он также использует аллегорическую картину, а именно — гибель Фаэтона, имея в виду Карла XII:

...Позна величавый
Свей суетну бров быти гордины своея
И, поражен силою десницы твоея
Аки с небес молнием, достиже злонравный
В конец Фаэтоновой погибели равный[36].

Заметим, что первым сравнил разгром шведской армии с гибелью Фаэтона сам Петр I в письме-реляции сыну Алексею от 27 июня.

Ф. Прокопович в своих словах не злоупотребляет нагромождением античных образов и аллегорий, что наблюдается у Иосифа Туробойского и у таких проповедников, как Стефан Яворский и Гавриил Бужинский, предпочитая им логически последовательный рассказ об описываемых событиях; исторические аналогии и сюжеты, почерпнутые из античной литературы, привлекаются им не для уподобления, а чаще всего для сопоставления событий, оттеняя ту или иную сторону происходившего. В своем «Слове похвальном о флоте российском» (1720) он никак не может подыскать исторической аналогии для победы русского флота над шведской эскадрой при острове Гренгаме. Правда, он вспоминает эллинскую повесть о Геркулесе, который «в челюсти кита великаго вскочил с мечем и, три дня утробу его разоряя, умертвил его», но сомневается в ее истинности, считая, что фабула ее «из истории пророка Ионы

[36] *Прокопович Ф.* Сочинения. М.— Л., 1961, с. 113.

выплетеная»[37]. В своем типологическом сопоставлении Ф. Прокопович не оригинален, он заимствует его у Самуила Бохарта[38], но важно, что он не довольствуется метафорическим сравнением, а рассматривает «эллинскую повесть» для реального сопоставления. Такое противопоставление «баснотворных повестей» от гражданских историй было свойственно и другому пропагандисту петровых дел — Ф. Поликарпову, который писал в «Истории о владении российских великих князей вкратце», противопоставляя свое сочинение мифологическим рассказам античных писателей: «...ибо зде не Язонское в Колхиду ради баснотворнаго златаго руна хождение, но истинно претрудное разных азиатских и европейских стран и государств обхождение сухим и морским путем, много бедственное странствование (которым различных ратоборных морского плавания и прочих премудрых наук корысти далече златое руно превосходящее) описуется преобретение. Зде суть не преднее оны велихвалныя Геркулесы от живописных львов кожу обдирающи, но самому живому (во Европе грозному и знаменитому) лву зубы членовные искореняюще»[39].

Таким образом, проповедники и панегиристы петровского времени по-разному использовали античность для своих слов и сочинений. Стефан Яворский предпочитал усложненные метафоры и символы, почерпнутые из античных источников,— они служили ему как украшение проповеди; Ф. Прокопович больше любил сравнения, у него много примеров и сопоставлений, взятых из римской истории и античной литературы; Гавриил Бужинский также предпочитал метафору, как и Стефан Яворский, но метафора у него более связана с конкретными описываемыми событиями. Проповедники петровского времени не были едины по своим политическим симпатиям, церковной ориентации, литературным пристрастиям, но всех их объединяет широкое обращение к античности и ее образам.

То, что еще в конце XVII в. было в новинку, вызывало споры и недовольство, в начале XVIII в. стало нормой. Античная тематика в это время получает отражение не только в панегирических проповедях и драмах, но начинает появляться и в кантах, и даже в любовной лирике, где Венера и Амур становятся постоянными аллегорическими образами[40].

---

[37] Там же, с. 110.

[38] «Следование о родословии первых богов языческих, как оное из истинной истории священного писания языки выклели развращением, Самуилом Бохартом премудрейшим древности изыскателем сочиненое».— В кн.: Аполлодора грамматика Афинейскаго библиотеки, или о богах напечатася повелением императорского величества в Москве 1725 году, с. 399.

[39] Рукопись БАН. 32.6.30, л. 5.

[40] *Позднеев А. В.* Рукописные песенники XVII—XVIII веков. Из истории песенной силлабической поэзии.— Учен. зап. Московского заочного пед. ин-та, т. 1, 1958, с. 5—112.

Интерес к античности в петровское время настолько возрос, что царь поручил Ф. Прокоповичу распорядиться об издании «Мифологической библиотеки Аполодора». В январе 1725 г. книга вышла в переводе типографского справщика Алексея Баркова под названием «Аполлодора грамматика Афинейского библиотеки, или о богах». В предисловии, написанном Ф. Прокоповичем, подчеркивается, что это издание предпринято «с намерением великой в народе нашем пользы» [41].

Следует отметить, что просвещенная часть русского общества могла и непосредственно знакомиться с античной литературой и историей. В библиотеках С. Яворского, Г. Бужинского, А. Матвеева, Д. Голицына и других были сочинения Сенеки и Гомера, Виргилия и Теренция, Овидия и Ювенала, Софокла и Плавта, Лукиана и Эзопа, а также Геродота, Фукидита, Ксенофонта, Платона, Демосфена, Цицерона, Цезаря, Тацита, Полибия, Гераклита, Тита Ливия, Корнелия Непота, Квинта Курция, Валерия Максима и др.[42]

Дошедшие до нас риторики и поэтики, в частности курсы лекций по теории поэзии «De arte poetica» (1705) и «De arte rhetorica» (1706—1708), прочитанные Феофаном Прокоповичем в Киево-Могилянской Академии, свидетельствуют о том, насколько высок был уровень проникновения в античность у просвещенной части русского общества. Курсы Ф. Прокоповича имели огромное значение не только для формирования литературно-эстетических взглядов студентов Академии, но не теряли и своего познавательного (знакомство с поэзией, ее видами, родами и жанрами на примерах античной литературы) и эстетического значения на протяжении всего XVIII в. Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что трактат «De arte poetica» был впервые опубликован в 1786 г. в Могилеве ценителем и почитателем Ф. Прокоповича архиепископом Георгием Конисским спустя несколько десятилетий после смерти писателя.

Освоение античного наследия в петровское время имело большое значение: был заложен фундамент и создан арсенал античных образов и аллегорий, на которые смогла опереться литература формирующегося классицизма.

---

[41] «Аполлодора грамматика Афинейскаго библиотеки, или о богах», л. 4 об.
[42] *Луппов С. П.* Книга в России в первой четверти XVIII века. Л., 1973.

Е. П. НАУМОВ

АНТИЧНЫЕ МОТИВЫ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Проблема античного наследства в средневековой сербской литературе, переработка и осмысление древних преданий и сочинений, использование античных образов и сюжетов в произведениях средневековых сербских книжников привлекали внимание многих ученых (С. Новакович, В. Ягич, П. Попович, Дж. Сп. Радоичич, А. Н. Веселовский, В. М. Истрин, Р. Марич, Р. Маринкович, М. Кашанин и др.) [1]. Обращение к этому широкому и весьма сложному, во многом еще не разработанному кругу вопросов вполне понятно и закономерно, поскольку их анализ позволяет судить о культурных связях средневековой Сербии с Византией и Западной Европой, а также (после появления на Руси сербских рукописей — переводных и оригинальных сочинений) о русско-сербских литературных связях эпохи феодализма [2].

Однако необходимо отметить, что и до сих пор эта важная и многоплановая проблематика освещена все еще недостаточно и весьма неравномерно. В частности, в сводных обобщающих трудах по истории сербской литературы, в отдельных монографических исследованиях и публикациях речь идет преимущественно о судьбе переводных сочинений, получивших в средневековой Европе широкую известность (таких как сербская «Александрия», роман о Троянской войне и др.). Гораздо меньше привлекала исследователей проблема античных мотивов в тех оригинальных произведениях, которые возникли в феодальной Сербии (в особенности в сочинениях агиографического жанра); правда, в некоторых работах упоминались отдельные примеры

---

[1] См.: *Новаковић С.* Приповетка о Александру Великом.— Гласник Српског ученог друштва, 2. одељење, књ. 9. 1878; *Веселовский А. Н.* Из истории романа и повести, вып. 1.— Сборник Отделения русского языка и словесности, т. XL, № 2. СПб., 1886; *Истрин В. М.* «Александрия» русских хронографов. М., 1893; *Попович П.* Обзор истории сербской литературы. СПб., 1912; *Марић Р.* Трагови грчких историчара у делима Константина Философа.— Глас Српске Академије наука, СХС (95), 1946; *Радојичић Б. Сп.* Књижевна збивања и стварања код Срба у средњем веку и у турско доба. Нови Сад, 1967; *Маринковић Р.* Српска Александрида. Историја основног текста. Београд, 1969; *Кашанин М.* Српска књижевност у средњем веку. Београд, 1975; и др.

[2] Ср.: *Наумов Е. П.* Из истории русско-сербских средневековых связей. (Второе житие Стефана Дечанского в сочинениях Иосифа Волоцкого).— Уч. зап. Ин-та славяноведения, т. 26, 1963; *Александрия.* Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века. М.— Л., 1965, с. 146 и сл.; *Наумов Е. П.* Свидетельства сербских летописей в составе Русского хронографа. (К истории русско-сербских культурных связей XV в.).— Сов. славяноведение, 1976, № 4; и др.

использования средневековыми сербскими авторами античных реалий и материалов [3], однако такой фрагментарный анализ, естественно, не дает нам возможности наглядно представить роль и развитие античных мотивов в истории древнесербской литературы.

В данном докладе мы ставим своей задачей, насколько это позволяют материалы сохранившихся памятников, проследить развитие и оценить значение античных мотивов в средневековых сербских биографиях и летописях. Нам представляется особенно важным при анализе этих вопросов уделить внимание той связи, которая выявляется при сопоставлении соответствующих материалов с политическими теориями и идеями сербского феодального общества и государства. Эти аспекты, по нашему мнению, приобретают особое значение в плане исследования общественно-политических концепций, находивших отражение в сербских средневековых биографиях [4], как и в других литературных произведениях той эпохи [5]. Как известно, в последнее время в некоторых работах югославских ученых были предприняты попытки пересмотреть положения о периодизации и классовом характере литературы сербского феодализма, высказанные ранее Д. Павловичем и Дж. Сп. Радоичичем [6]. Наконец, при анализе русско-сербских культурных связей той поры необходимо учитывать интенсивную разработку советскими учеными соответствующей проблематики (на материалах русской литературы конца XV—XVI вв.), в особенности роли античных мотивов в процессе формирования важнейших государственно-политических теорий русской публицистики, а при этом — также и роли определенных балканских литературных произведений [7].

---

[3] См.: *Новаковић С.* Приповетка..., с. XVIII—XIX; *Марић Р.* Трагови..., с. 17—42.

[4] См.: *Маринковић Р.* О српској средњовековној биографској књижевности и о месту Григорија Цамблака у њој.— Књижевност и језик, 1971, № 3—4; *Hafner S.* Studien zur altserbischen dynastischen Historiographie. München, 1964.

[5] Ср.: *Павловић Д., Маринковић Р.* Из наше књижевности феудалног доба. Сарајево, 1959; *Кашанин М.* Српска...; и др.

[6] *Богдановић Д.* О периодизацији старе српске књижевности.— Зборник Матице Српске за књижевност и језик, 1974, кн. 22, св. 1, с. 6 и сл.; *Кашанин М.* Српска..., с. 89 и сл.

[7] См.: *Дмитриева Р. П.* Сказание о князьях Владимирских. М.— Л., 1955; *Зимин А. А.* Античные мотивы в русской публицистике конца XV в.— В кн.: Феодальная Россия во всемирно-историческом процессе. М., 1972; *Чичуров И. С.* К вопросу о формировании идеологии господствующего класса древней Руси в конце XV—XVI вв.— В кн.: Общество и государство феодальной России. М., 1975; *Хорошкевич А. Л.* История государственности в публицистике времен централизации.— Там же; *Бычкова М. Е.* Общие традиции родословных легенд правящих домов Восточной Европы.— В кн.: Культурные связи народов Восточной Европы в XVI в. М., 1976; *Копреева Т. Н.* Античный сюжет в славяно-русских сборниках XV-XVI вв.— В кн.: Сравнительное изучение литератур. Л., 1976.

Конкретный анализ античных мотивов в средневековой сербской литературе мы начнем с рассмотрения первых биографий Стефана Немани, сербского правителя последней трети XII в., добившегося независимости Сербского государства от Византийской империи и обеспечившего власть в сербских землях основанной им династии Неманичей. Как известно, сложные перипетии внутридинастической борьбы Немани и его родственников, напряженность сербо-византийских отношений той поры и процессов формирования единого Сербского феодального государства обусловили заметную тенденциозность двух биографий Немани, написанных в начале XIII в. его сыновьями — Стефаном Первовенчанным и Саввой [8].

В литературе уже отмечалось, что оба жития Немани содержат немаловажные элементы политической доктрины династии Неманичей. Пожалуй, при анализе их следует особенно учесть, что создание Неманей нового государственного объединения, включившего прежние сербские княжества (Рашка, Дукля или Зета, Захумье) и уделы, закономерно означало «разрыв» с государственно-правовыми традициями этих княжеств.

Вполне понятно, что в этих условиях ожесточенной военно-политической и идеологической борьбы центральной власти феодальной Сербии (и при Немане, и при Стефане I) против удельных княжеств (Дукли и др.) подчеркивание особой роли Немани как основателя нового государства и новой династии, естественно, приводило к преуменьшению фактора исторической преемственности. По нашему мнению, это нашло отражение в первых произведениях сербской агиографии XIII в. не только при оценке места Немани в сербском правящем роде, его отношений к предкам и родственникам [9], но также и при использовании античных мотивов и образов.

Так, например, если мы обратимся к первой биографии Немани, которую написал его сын Савва (монах Хиландаря и впоследствии первый архиепископ сербской церкви), мы заметим преобладание в этом житии библейских сравнений и образов и не обнаружим ссылок на античные персонажи. Эту особенность сочинения Саввы, как кажется, нельзя объяснить тем, что автор его не располагал подробными сведениями или исторической литературой о древних государствах, либо тем, что Савва принадлежал к кругам сербского монашества и предназначал свое произведение (как начальную главу Студеницкого типика) для распространения в среде местного духовенства.

---

[8] Об этих житиях и датировке их см.: *Попович П.* Обзор...; *Кашанин М.* Српска...; *Наумов Е. П.* К истории феодальной сословной терминологии древней Руси и южнославянских стран.— В кн.: Исследования по истории славянских и балканских народов (эпоха средневековья). М., 1972, с. 225—226; *Наумов Е. П.* Господствующий класс и государственная власть в Сербии XIII—XV вв. М., 1975, с. 181 и сл.

[9] *Наумов Е. П.* Господствующий класс..., с. 184.

В качестве любопытной параллели здесь можно привести один из наиболее ранних памятников русской письменности — «Память и похвалу князю Русскому Владимиру», созданную Иаковом Мнихом. Как известно, в этом произведении Иаков, принадлежавший к числу русских клириков и восхвалявший князя Владимира и княгиню Ольгу за принятие христианской веры и утверждение ее в древней Руси, часто сравнивает Владимира с римским императором Константином Великим, «первым царем христианским»[10]. Это сравнение, при всей его конфессиональной окраске и специфике, означало на Руси, как и в Сербии, обращение к временам поздней античности, к эпохе всемирной Римской державы.

Несмотря на сходство процессов общественно-политического развития Руси и Сербии эпохи феодализма и близость авторской трактовки в этих произведениях (прежде всего в плане восхваления христианских добродетелей обоих правителей), мы не находим в сочинении Саввы античных мотивов, как и сопоставлений Немани с Константином I. Савва превозносит своего отца, подчеркивает его «богоизбранность», сравнивая с царем Соломоном, Давидом, Авраамом и другими персонажами библии[11]. Здесь нет античных реминисценций и в обзоре завоеваний Немани, включавших Дуклю и ряд областей на сербо-византийской границе. По нашему мнению, такой сознательный «обрыв» исторических традиций в произведении Саввы, выражавшийся в отсутствии параллелей общеисторического содержания и умолчании о предшественниках Немани, был вызван явным нежеланием автора дать какой-то материал для «опасных» политических аналогий, для притязаний противников Немани и его преемника Стефана Первовенчанного. Именно поэтому Савва мог считать, что обращение к истории Рима, даже сравнение с Константином I, в какой-то мере означает (пусть даже в плане чисто теоретическом) подтверждение верховных «прав» Византийской империи на сербские земли, либо признание юрисдикции Охридской архиепископии и ее верховенства над сербской церковью.

Как нам представляется, такое объяснение находит убедительное подтверждение и в тексте второго жития Немани, написанного другим его сыном — великим жупаном (позднее — королем) Сербии Стефаном Первовенчанным. Эта биография была завершена в 1216 г., после неудачного похода против Сербии «двух царей» — латинского императора («греческого царя») Генриха Фландрского и венгерского короля Андрея[12]. Вполне

---

[10] *Зимин А. А.* Память и похвала Иакова мниха и житие князя Владимира по древнейшему списку.— Краткие сообщения Института славяноведения, вып. 37, 1963, с. 69, 70, 71, 74, 75.

[11] *Ђоровић В.* Списи св. Саве. Београд, 1928, с. 152, 154, 157, 173.

[12] *Ђоровић В.* Житије Симеона Немање од Стефана Првовенчанога.— В кн.: Светосавски зборник, кн. 2. Београд, 1938, с. 11.

понятно, что в сочинении сиятельного агиографа позиция активного неприятия «греческих» (т. е. не только византийских, но и позднеантичных) традиций и идей исторической преемственности проявилась поэтому еще ярче, чем в произведении его брата Саввы. Стефан I для восхваления своего отца Немани тоже избирает лишь сравнения с библейскими персонажами (Иосифом, Моисеем, пророком Илией); в свою очередь автор называет собственного врага, болгарского царя Борила, «законопреступным», беззакония которого превзошли жестокости царя Ирода [13].

Такой позиции Стефан I последовательно придерживался и в тех разделах жития, где он дополнил уже сформировавшуюся рашскую теорию единодержавия Немани и его «законного» преемника (т. е. самого себя, в противовес своему брату и сопернику — дуклянскому королю Вукану). Как известно, именно в этом житии Стефан I провозгласил уже покоренное им Дуклянское королевство «родовым» наследием Немани, его «отечеством» и «дединой», а следовательно — и полноправным своим достоянием (по праву преемника Немани) [14].

Ко времени завершения жития Немани Стефаном Первовенчанным другое, противоборствующее сербское государство — «королевство Дукли (Диоклеи) и Далмации» было ликвидировано как самостоятельное политическое образование, поэтому автор считал необходимым неоднократно упомянуть в тексте эти географические наименования, подчеркивая каждый раз свои права над «Диоклитией и Далмацией» [15]. Известно, однако, что упоминание этих стран обычно вызывало у средневековых авторов, отличавшихся начитанностью, закономерные воспоминания о римском императоре Диоклетиане, о временах римского владычества в Далмации и смежных районах Балканского полуострова. Естественно, что соответствующие ссылки на Диоклетиана и времена Римской империи вовсе не были безобидным плодом досужей учености авторов, а нередко воплощали вполне реальное стремление доказать «исторические права» Византийской империи или ее самозванных наследников на все эти земли Юго-Восточной Европы.

Так, например, Константин Багрянородный свой рассказ о Далмации и соседних славянских племенах начинает с повествования о Диоклетиане, о постройке им городов Дукли и Сплита, о переселении им из Рима в Далмацию «римлян» (эти же сведения повторяются им далее в разных главах его известного труда [16]). Для того чтобы нам судить о распространенности

---

[13] Там же, с. 23, 29, 31.

[14] Ср.: Историја Црне Горе, кн. 1. Титоград, 1967, с. 443—444; *Наумов Е. П.* Господствующий класс..., с. 212—213.

[15] *Ђоровић В.* Житије.., с. 18, 31, 64.

[16] См.: Византиски извори за историју Југославије, т. II. Београд, 1959, с. 9, 10, 21, 22, 28, 39, 59, 63.

и устойчивости таких исторических ссылок в средневековой литературе, достаточно указать хотя бы на соответствующие строки в анонимном описании Восточной Европы (1308). Здесь неизвестный нам автор счел нужным специально упомянуть о том, что Далмация, «восьмая провинция» Греции, некогда «имела присоединенные провинции, а именно Расию и Сервию и Кроацию». Конкретная политическая цель анонимного автора ясно видна из следующих его слов: с ослаблением Византийской империи Далмация была захвачена славянами и венграми, а отчасти венецианцами, «так что [эти области] уже не кажутся относящимися к названной Константинопольской империи» [17]. Иными словами, составитель анонимного описания Восточной Европы, рьяный сторонник эфемерного «константинопольского императора» Карла Валуа и поборник его крестового похода для завоевания Византии и других балканских стран, как мы видим, полагал весьма полезным для обоснования «прав» своего сюзерена сослаться на традиции римского владычества в Далмации и «прилегающих областях», нарушенные «беззаконно» славянами и венграми.

Нам представляется, что Стефан I, которого ученые считают образованным и даровитым писателем средневековой Сербии, полагал необходимым всячески уклониться от любых античных ссылок, связанных с судьбами Дукли и других районов южной Далмации, входивших в состав Сербского феодального государства Неманичей. Он лишь упоминает, что эти земли, «истовая дедина» Немани, находилась некое время под «насильственной» властью «рода греческого» [18]. Автор не сравнивает Немани с Константином Великим (лишь в одной из последних глав жития он говорит о «заслуженной» смерти императора Юлиана, «нечестивого мучителя» христиан [19]).

Следует отметить, что такое весьма последовательное и продуманное отношение к проблемам исторической преемственности, четкая позиция неприятия «греческой» античности отражены не только в названных выше первых сербских биографиях начала XIII в., но и в более поздних произведениях этого жанра, а именно в сочинениях видных сербских агиографов Доментиана и Феодосия. По нашему мнению, то, что в своем творчестве и Доментиан, и Феодосий следуют за Саввой и Стефаном I Неманичами, обусловлено несколькими причинами. Прежде всего разумеется, биографии Немани и его сына Саввы, написанные Доментианом в середине XIII в., и произведенная Феодосием переделка Доментианова жития Саввы основа-

---

[17] Anonymi descriptio Europae Orientalis, ed. O. Gorka. Cracoviae, 1916, p. 20, 21. Ср.: *Наумов Е. П.* Славянские страны в западноевропейской публицистике XIV в.— В кн.: Славяне и Запад. М., 1975, с. 219.

[18] *Ђоровић В.* Житије..., с. 31.

[19] Там же, с. 66.

ны во многом на соответствующих житиях начала XIII в. Следовательно, сочинения Доментиана и Феодосия отражают основные положения рашской государственно-политической доктрины династии Неманичей (с ее дополнением о дуклянской «дедине»). Именно поэтому и Доментиан, и Феодосий подчеркивают права Немани (тем самым и всей династии Неманичей) на Дуклю — «Диоклитию и Далмацию и Травунию», вовсе не упоминая о предшествующих эпохах истории этих земель; Доментиан даже в житии Саввы один раз признает, что Диоклития называлась «великим королевством изначала», но и в этом случае воздерживается от каких бы то ни было античных реминисценций [20].

То, что такой отказ от использования античных мотивов и сравнений в сочинениях Доментиана и Феодосия был вполне сознательным и целенаправленным, мы можем показать на нескольких достаточно наглядных примерах. Известно, в частности, что Доментиан в своем житии Немани использовал произведение русского митрополита Илариона, восхвалявшего русского князя Владимира Святославича. Иларион при этом сопоставлял Владимира с римским императором Константином Великим [21]; стремясь возвысить авторитет Владимира, Иларион, как и Иаков мних (что мы отмечали выше), сравнивает Владимира с равноапостольным царем Константином. Доментиан такого сравнения с Константином Великим избегает. И он, и Феодосий ограничиваются лишь сравнениями Немани и его сына Саввы с великими библейскими персонажами (Моисеем, Авраамом, апостолами Петром, Андреем и др.) [22]. Разумеется, было бы неверно полагать, что эти сербские книжники, принадлежавшие оба к числу монахов афонского Хиландарского монастыря, отказывались от привлечения античных материалов в силу недостаточной начитанности, недоступности им соответствующих светских произведений по древней истории, либо в силу принадлежности их к монашеским кругам.

В данной связи достаточно, например, указать на тот факт, что Феодосий был несомненно знаком с какими-то историческими сочинениями о судьбах Римской империи. Любопытно, что именно у него мы встречаем наименование болгарского феодала Стреза «готом» [23]. Так, Феодосий читал какую-то хронику (ве-

---

[20] *Даничић Ђ.* Живот светога Симеуна и светога Саве, написао Доментијан. Београд, 1865, с. 23, 118, 246; *Даничић Ђ.* Живот светога Саве, написао Доментијан. Београд, 1860, с. 3, ср. с. 187. Об этих житиях см. также: *Поповић П.* Обзор..., с. 38—40; *Кашанин М.* Српска...; ср. также: *Наумов Е. П.* К истории феодальной сословной терминологии..., с. 234—235.

[21] См., например: *Лихачев Д. С.* Русские летописи и их культурно-историческое значение. М — Л., 1947, с. 56, ср. с. 64.

[22] *Даничић Ђ.* Живот светога Симеуна..., с. 10 и др.; *Даничић Ђ.* Живот светога Саве, с. 48, 108 и др. Ср.: *Кашанин М.* Српска..., с. 159—162.

[23] *Даничић Ђ.* Живот светога Саве, с. 104, 107; ср.: *Ђоровић В.* Житије..., с. 60. Кстати, Доментиан не называет Стреза готом.

роятно, византийскую), где болгары назывались также и готами, что свидетельствовало об определенных параллелях с временами поздней Римской империи (IV—V вв.). Быть может, Феодосий в данном случае основывался лишь на аналогичном упоминании болгар как «готов» в житии Немани, написанном Стефаном Первовенчанным [24]. В свою очередь о распространенности сведений (пусть даже весьма легендарных) об императорах Диоклетиане и Константине мы можем судить, в частности, и по тому, что до нас дошли сербские эпические песни, связанные с этими персонажами («Царь Дуклиян и Иоанн Креститель» и др.) [25].

Таким образом, творчество средневековых сербских писателей Доментиана и Феодосия в целом являлось продолжением агиографической традиции начала XIII в., если говорить о проблеме отношения к античным темам и сюжетам. Нам представляется не вполне обоснованным утверждение югославского ученого М. Кашанина, по словам которого, «и идейно, и титулами Доментиан уравнивает Стефана Немани с византийскими императорами» [26]. В действительности же Доментиан, в противовес русскому писателю Илариону, известному ему, не считал возможным такое сопоставление Немани с византийскими правителями; вовсе не случайно, что свои послесловия к житиям Немани и Саввы Доментиан обязательно начинает с указания имени соответствующего «благоверного царя» греческого, правившего в тот момент [27].

Напротив, совсем иначе в этом смысле выглядит авторская позиция сербской агиографии, отразившаяся в знаменитом сборнике биографий XIV в., составленном по инициативе и при деятельном участии Данила II, видного писателя и церковного деятеля феодальной Сербии. В произведениях этого сборника наглядно проявились те весьма значительные изменения в средневековом сербском обществе и государственно-политической теории, в сербской культуре и общественно-политической мысли, которые в литературе закономерно связываются с развитием сербо-византийских культурных связей, с называемой «византинизацией» литературы и политического строя [28]. Естественно, здесь невозможно подробно охарактеризовать все эти сдвиги в сфере политической и общественной истории; поэтому мы укажем лишь на заметный экономический подъем Сербии в конце XIII — первой половине XIV в., связанный с ростом городов и внешней торговли, далее — на развитие феодальной

---

[24] Ср.: *Шишић Ф.* Летопис попа Дукљанина. Београд, 1928, с. 114—115.
[25] Ср., например: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Эпос сербского народа. М., 1963, с. 6, 34, 245—247.
[26] *Кашанин М.* Српска..., с. 157.
[27] *Даничић Ђ.* Живот светога Симеуна..., с. 116, 344.
[28] Ср., например: *Богдановић Д.* О периодизацији..., с. 12; *Наумов Е. П.* Господствующий класс..., с. 125; и др.

земельной собственности, рост влияния и привилегий светской и духовной феодальной знати, а также некоторых автономных коммун южной Далмации. В свою очередь упрочение внутренних позиций центральной власти приводило к успешной завоевательной политике, в частности — к присоединению бывших византийских провинций — северной Македонии (при короле Милутине, ставшем зятем византийского императора Андроника II), а позднее — также Албании, Южной Македонии и др. Весьма показательно, что уже при Милутине, кичившемся победами своих войск над византийцами, болгарами и турками, не только упрочились многосторонние отношения с разными государствами Италии, но также начались попытки подготовить новое «возвышение» династии Неманичей и самого Милутина — провозглашение Сербского *царства* (как известно, это было осуществлено лишь внуком Милутина, Стефаном Душаном в 1345 г.[29]).

Вполне понятно, что сербские биографии первой половины XIV в. в той или иной мере отразили все эти процессы внешнеполитического усиления феодального Сербского государства и династии Неманичей, нарастания мощи и значения светской и духовной знати, как и культурных взаимоотношений с Византией и Италией[30]. Следует учесть и высказанную уже в литературе точку зрения, что к этому времени (вероятно, в конце XIII — начале XIV в.) в Далмации или Сербии возникает сербский перевод «Александрии», а, быть может, также других средневековых рыцарских романов[31]. Обращение к сербским биографиям XIV в., отражающим распространение этих произведений и других античных сюжетов в средневековой Сербии, поможет нам не только проследить развитие античной темы в сочинениях этого жанра сербской литературы, но и в какой-то мере понять причины популярности переводных романов в Сербии, наметить те тенденции общественно-политической мысли, которые были с ними связаны.

В научной литературе следующим образом определены причины появления многих вариантов и списков «Александрии» и других переводных романов в западнославянских странах и на Руси. Так, например, Я. С. Лурье в своем докладе пишет: «Романы об Александре и о Троянской войне во многих отношениях были связаны с кругом идей Предвозрождения и Возрождения: они повествовали об античности, противопоставляли низменной реальности средневековой жизни мечту о далеких заморских землях, особенно волновавшую читателей накануне

---

[29] *Наумов Е. П.* Господствующий класс..., с. 39—42, 122—125, 259—264; *Он же.* Завистник венецейского чекана.— В кн.: Дантовские чтения. М., 1973, с. 249—262.

[30] Ср.: *Наумов Е. П.* Господствующий класс..., с. 248—249.

[31] Александрия, с. 148; *Маринковић Р.* Српска..., с. 36, 38.

великих географических открытий»[32]. Правда, указания на привлекательность чисто приключенческой стороны сюжета, любовно-лирических и элегических отступлений (в особенности — в сербской Александрии) иногда сочетаются и с тезисом об интересе средневековых читателей к трагической теме, Александрии, к утопическим блаженным странам за морем[33].

Однако при анализе соответствующих материалов сербской агиографии (именно применительно к античной теме), по нашему мнению, следует обратить особое внимание на те черты переводной прозы, которые отвечали интересам светской знати (т. е. культ рыцарских добродетелей и воспевание ратных подвигов) и сербской династии Неманичей (сравнение сербских королей с завоевателем мира Александром Македонским)[34]. На этом основании, между прочим, югославский ученый С. Матич считал возможной взаимосвязь феодальной придворной песни в средневековой Сербии и названных переводных романов, которые он называл «более феодальной» литературой, в отличие от других (переводных и оригинальных) сочинений, существовавших на сербском языке в средние века[35]. Высказанные соображения, на наш взгляд, весьма важны для понимания причин популярности переводных произведений этого жанра в феодальной Сербии.

Однако при анализе важнейших особенностей и взаимосвязи переводной и оригинальной сербской прозы, пожалуй, недостаточно ограничиться лишь этими общими выводами. В соответствии с нашими задачами целесообразно рассмотреть весь комплекс идейно-стилистических черт, которые определяют обращение авторов сербских биографий первой половины XIV в. к античности.

Любопытно, что даже в этом плане жития, сгруппированные в единый сборник архиепископа Данила II и его продолжателей, совсем не однозначны. Так, например, первые биографии из этого обширного сборника, посвященные королю Урошу I (1243—1276), его сыну Драгутину (ум. в 1316 г.) и жене Уроша — Елене (ум. в 1314 г.) и написанные Данилом II во втором десятилетии XIV в., явно продолжают традиции сербской агиографии XIII в. Так, в житиях Драгутина и Елены мы обнаруживаем лишь сравнения с библейскими персонажами (Авраамом, Моисеем, Иовом, Илией и др.), вполне соответствующие аналогичным риторическим фигурам из произведений Сав-

---

[32] *Лурье Я. С.* О судьбах переводной беллетристики в России и у западных славян в XV—XVI вв.— В кн.: Славянские литературы. Доклады советской делегации. (V Международный съезд славистов). М., 1963, с. 75—76, ср. там же, с. 74; *Кашанин М.* Српска..., с. 49 и сл.

[33] Ср.: Александрия. Роман..., с. 152 и сл.

[34] См., например: *Кашанин М.* Српска..., с. 49; *Матић С.* Наш народни еп и наш стих. Нови Сад, 1964, с. 244—245.

[35] *Матић С.* Наш народни..., с. 245.

вы, Стефана I и Феодосия[36], а в кратком житии Уроша I нет и таких сравнений.

Совсем иначе в этом смысле выглядит биография сербского короля Милутина (1282—1321), который, как отмечалось выше, добился расширения Сербского государства за счет Византии, получил в жены византийскую принцессу и лелеял мечту о царской короне. Именно поэтому Данило II, верный приближенный и сторонник Милутина, в тексте биографии своего сюзерена не только прибегает к старым стереотипам библейских цитат и сравнений (с Иовом, царем Давидом)[37], но и старается особенно подчеркнуть величие и мощь Милутина, «обоснованность» его претензий на царский титул, его равенство с окрестными царями[38]. Вполне понятно, что Данило II использует совсем необычные и новые для сербской агиографии XIII в. сопоставления — с римским императором Константином Великим[39], и что особенно примечательно — с Александром Македонским. Рассмотрим подробнее этот пассаж биографии Милутина, который показывает нам, насколько закономерно и естественно включается в контекст повествования Данила II то, что было почерпнуто им из светского, рыцарского романа об Александре.

Когда Данило II в биографии Милутина переходит от описания его богоугодных дел, его благодеяний духовенству и строительства монастырей к рассказу о победных походах сербских войск против турок (на помощь Византии), он сразу меняет тон, вспоминает и использует Александрию. Этот «блаженный (т. е. Милутин.— *Е. Н.*),— пишет Данило II,— всегда болел за отечество свое, как св. Димитрий», и настолько он «прославился добродетелью и силой и крепостью», дарованной ему богом, «что все цари и поганые варвары боялись, когда только называли его имя. И как Александр, македонский царь, на земле силою возвеличен, так и он (Милутин.— *Е. Н.*) достиг величия богом дарованной его державе...»[40]. Так Данило II, апеллируя к известным своим слушателям и читателям легендам об Александре Македонском, указывал на образ завоевателя мира, силой достигавшего величия, как на пример и образец для сербских королей. Обращаясь к образу Александра Македонского, он делал вывод, что «славный король» Милутин величественнее и «доблестнее всех сильных царей»[41].

Эти страницы жития Милутина весьма интересны не только как показатель постепенного проникновения античных (притом

---

[36] *Данило,* архиеп. и други. Животи краљева и архиепископа српских. Београд — Загреб, 1866, с. 27, 63, 70.
[37] Там же, с. 126, 131, 142, 143, 148.
[38] Там же, с. 109, 113, 143.
[39] Там же, с. 148 (примечательно и сравнение с царем Давидом).
[40] Там же, с. 141.
[41] Там же.

светских, в отличие от христианских рассказов о Константине I) мотивов в контекст агиографии, повествований о причисленных к лику святых сербских королях. Тот факт, что мы можем достаточно точно датировать написание этой биографии, позволяет и более определенно судить о времени широкого (в кругах господствующего класса Сербии) распространения Александрии [42]. Как известно, в литературе на это почти не обращали внимания; так, С. Новакович в своем издании сербской Александрии даже не отметил данный факт, а, например, С. Матич лишь бегло коснулся его в связи с историей эпоса [43].

Уже Дж. Сп. Радоичич датировал это житие Милутина началом 1332 г.[44], хотя эта датировка кажется нам неубедительной. Поскольку в тексте самой биографии сказано, что она написана в начале 1324 г. (через два с половиной года после смерти Милутина) [45], нет оснований для такой датировки Радоичича. Более того, датировка 1324 годом, т. е. завершающим этапом междоусобной борьбы Неманичей за власть в Сербии, когда для одержавшего верх Стефана Уроша III Дечанского было весьма важно опереться на авторитет отца (Милутина), поясняет, в какой бурной обстановке войн и набегов, борьбы разных феодальных группировок возникает обращение к образу Александра Македонского, непобедимого воителя и властелина мира. Иными словами, уже к началу 20-х годов XIV в. в господствующей верхушке сербского феодального общества образ Александра Македонского был настолько популярным и распространенным, что, когда в сочинении Данила II «славился Урош II (Милутин.— *Е. Н.*) как ратник» [46], вполне понятным и закономерным оказывалось привлечение образа Александра.

Популярность образа Александра в средневековой Сербии, сопоставимость Александра с сербскими королями оказались в сербской агиографии XIV в. настолько устойчивыми, что, когда в конце 30-х годов XIV в. продолжатель Данила II создавал житие Стефана Уроша III Дечанского, в тексте данного сочинения мы находим прямые параллели к известной биографии Милутина. Особенно заметна эта преемственность в обращении к античным мотивам.

Так, например, ученик Данила II, перечисляя при восхвалении Стефана Дечанского различных библейских деятелей (Моисея, Соломона, Давида, Самсона) [47], сравнивает сербского ко-

---

[42] См., например: *Кашанин М.* Српска..., с. 49, 213; *Маринковић Р.* Српска..., с. 333—335.

[43] Ср.: *Новаковић С.* Приповетка..., с. XVIII (лишь о житии Дечанского); *Матић С.* Наш народни..., с. 244.

[44] *Радојичић Б. Сп.* Творци и дела старе српске књижевности. Титоград, 1963, с. 119.

[45] *Данило,* архиеп. и други. Животи..., с. 159.

[46] *Радојичић Б. Сп.* Творци..., с. 119.

[47] *Данило,* архиеп. и други. Животи..., с. 171, 186, 199, 205.

роля и с «благоверным царем Константином»[48]. Здесь видна типологическая близость таких сопоставлений в сочинении ученика Данила II и в похвале русских дьяков Мелентия и Прокоши, которые в записи (25 февраля 1340 г.), относящейся к тому же времени, видели сходство московского князя Ивана Калиты с императорами Константином, Юстинианом I и Мануилом I[49]. Анонимный сербский писатель, переходя к подробному описанию победоносного отражения Стефаном Дечанским болгарского царя Михаила, сразу же укрепляет свой рассказ античными мотивами, однако, на наш взгляд, смысловые оттенки даны тут несколько иные, нежели в произведении Данила II.

Если Данило II придавал особое значение образу Александра, чтобы подчеркнуть царственное величие, славу завоевателя, наводившего на всех страх, то ученик Данила II, повествуя о битве при Вельбужде (1330), пишет, что когда сербские войска достигли «этого места, где превысокий этот король должен был прославиться вместе с велемощными своими воинами, то он начал их убеждать крепкими и сладкими речами, как и сильный *македонский царь*, учинив брань с персидским царем Дарием»[50]. Анонимный книжник избрал трактовку Александра как умного полководца, ободрявшего своих соратников перед битвой, а в дальнейшем повествовании делал акцент на рыцарском благородстве Александра, которому достойно следовал и Стефан Дечанский. Автор подчеркивает, что сербский король, разгромив войско Михаила Болгарского (болгарский царь сам пал в битве), прослезился над телом своего противника, подобно тому, «как некогда сильный царь македонский Александр, сотворив брани с царем персидским Дарием и Пором, царем индийским, и победив их, имея в своих руках телеса их и любезно оплакав их, повелел с честью похоронить»[51].

Сопоставление этих строк жития Стефана Дечанского с соответствующими разделами Александрии, проведенное ранее еще С. Новаковичем[52], позволяет нам сделать и некоторые любопытные текстологические наблюдения. В списке, изданном Новаковичем, нет фразы о похоронах Александром Дария (см. список А сербской Александрии), однако она имеется в русской и греческой редакциях романа[53]. Вероятно, неизвестный сербский автор первого жития Стефана Дечанского пользовался каким-то

---

[48] Там же, с. 171.

[49] *Мещерский Н. А.* К изучению ранней московской письменности.— В кн.: Изучение русского языка и источниковедение. М., 1969, с. 95—96.

[50] *Данило,* архиеп. и други. Животи..., с. 183; ср.: *Новаковић С.* Приповетка..., с. XVIII—XIX [о речах Александра к его воинам].

[51] *Данило,* архиеп. и други. Животи..., с. 187.

[52] *Новаковић С.* Приповетка..., с. XIX, ср. там же, с. 72, 106; ср. также: Александрия. Роман..., с. 39, 53.

[53] *Новаковић С.* Приповетка..., с. 74; ср.: Александрия. Роман..., с. 39; *Mitsakis K.* Der byzantinische Alexanderroman nach dem Codex Vindob. Theol. gr. 244. München, 1967, S. 78.

полным списком или протографом сербской Александрии, но не списком из числа более поздних переделок романа (быть может, в его руках был список из группы В или редакции Х — по классификации Р. Маринковича) [54].

В сербской литературе начала второй трети XIV в. даже в биографиях, атрибутируемых одному и тому же писателю (ученику Данила II), античные мотивы использованы неодинаково. Так, например, в литературе обычно этому автору приписывается также краткое житие Стефана Душана и биография самого Данила II, однако в их тексте мы не находим ссылок на Александра Македонского, Константина Великого и др. Напротив, в житии Душана есть лишь сравнения с Моисеем, Давидом [55], хотя здесь речь идет об удачных войнах с врагами Сербии; в биографии Данила II упоминается еще штурм Иерусалима при Тите [56]. Такое преобладание библейского стиля, как нам представляется, дает некоторые основания, чтобы поставить под сомнение распространенный тезис об авторстве ученика Данила II [57]; быть может, речь необходимо вести о *разных писателях* школы, созданной Данилом II.

Примечательно также, что в сербской литературе середины XIV в., когда успешные завоевательные походы Стефана Душана против Византии (между прочим, и столкновения с турками — союзниками Иоанна Кантакузина) создавали, казалось бы, чрезвычайно благоприятный материал для параллелей с подвигами Александра Македонского и его войной против Персии, образ Александра все больше отходил на задний план. Как можно судить, это было вызвано во многом официальной установкой правительства Душана, стремившегося подчеркнуть преемственность власти «первого сербского царя», подражавшего Константину I, «первому христианскому царю». Как известно, в автобиографическом послесловии к сербскому Законнику Душан, сравнивая себя с Иосифом, ставшим царем всего Египта, указывает, что сам он по милости бога был возвышен «от королевства на православное царство, и всех [бог] дал мне в руки, как и великому Константину царю, земли и все страны и Поморья и великие города царства греческого...» [58].

Это настойчивое стремление обращаться к образу Константина Великого как к единственному достойному эталону добродетелей того или иного сербского правителя, на наш взгляд, особенно ярко проявилось во второй биографии короля Стефана Дечанского. В литературе обычно указывается, что это произ-

---

[54] *Маринковић Р.* Српска..., с. 333—334.
[55] *Данило,* архиеп. и други. Животи..., с. 217, 228 [ср. с. 185 — сравнение Душана с Иисусом Навином].
[56] Там же, с. 341.
[57] См., например: *Кашанин М.* Српска..., с. 235; и др.
[58] *Радојичић Н.* Законик цара Стефана Душана 1349 и 1354. Београд, 1960, с. 85.

ведение было написано в начале XV в. известным церковным деятелем и писателем Григорием Цамблаком. Эта точка зрения, однако, не имеет достаточной опоры в источниках. Как мы уже отмечали, анализ этого жития дает основания для более ранней датировки (не ранее 1356—1357 и не позже 1381—1389 гг.), что, естественно, исключает возможность авторства Григория Цамблака. По нашему мнению, автора этого жития было бы правильнее называть Григорием Дечанским[59]. Обратимся теперь к рассмотрению античных мотивов в этом произведении, которое, быть может, будет полезно и при решении различных спорных текстологических вопросов, связанных с творчеством Григория Цамблака и другими проблемами истории балканских литератур начала XV в.

Обращает на себя внимание тот факт, что уже во вступительном разделе второго жития Стефана Дечанского одним из важных компонентов характеристики сербских королей из династии Неманичей, наследников Стефана Немани, служит сравнение, точнее, противопоставление их римским императорам, наследникам Константина Великого. Восхищаясь преемниками Немани, монах Григорий пишет, что они «не возмущали церковь еретическими волнами, эллинскими жертвами и баснями, как сыновья и племянники Великого Константина, а благочестиво и богомудренно и боголюбезно управляли воинством и остальным врученным стадом»[60].

Точно так же считает необходимым Григорий обращение к образу Константина I и для оправдания жестокого поступка короля Милутина, ослепившего своего сына (Стефана Дечанского). В данном случае ссылка на историю семейных отношений Константина I нужна Григорию для того, чтобы полностью оправдать Милутина и возложить вину на его жену. «Ибо и Великий Константин, первый христианам царь, столь и в такой мере великий, и в благочестии и примудрости естественной же и внешней,— поверил ложным словам лукавой жены и убил своего сына Приска, доброго и благого мужа; затем же, когда узнал, что она солгала, и ее убил судом праведным». Возмущаясь женским коварством, Григорий восклицает: «Почему же такой богопросвещенный и премудрый Константин не раскрыл эти злые козни до убийства сына?»[61] Нет сомнения, что эти аргументы для оправдания Милутина Григорий почерпнул из хроники Амартола и Истории Иоанна Зонары, сербский перевод

---

[59] См., например: *Наумов Е. П.* Из истории..., с. 44—45; *Наумов Е. П.* Кем написано второе житие Стефана Дечанского? — В кн.: Славянский архив. М., 1963, с. 60—71; см.: *Кашанин М.* Српска..., с. 332 и сл.; *Наумов Е. П.* К оценке творчества Григория Цамблака.— Советское славяноведение, 1967, № 6, с. 85.

[60] *Шафарик Я.* Живот краля Стефана Дечанског.— Гласник Друштва српске словесности, кн. XI, 1859, с. 44.

[61] Там же, с. 48.

которой был сделан в 1344 г.[62] Насколько такие сообщения Зонары оказывались удобными для благоприятной трактовки любых жестокостей феодальных правителей, видно хотя бы из того, что убийство Криспа (у Григория Дечанского — ошибочно Приска, как и в Паралипомене Зонары) Константином I использовалось позднее Иваном Грозным[63].

Правда, ниже в своем повествовании монах Григорий больше не обращается к образу Константина I, предпочитая сравнение с библейскими персонажами (Соломоном, Давидом, Моисеем и др.)[64]. Тем не менее и здесь, даже иногда в самых неожиданных местах, он проявляет свои познания в области античной истории. Так, например, переходя к описанию сербо-болгарской битвы при Вельбужде (1330), автор второго жития Стефана Дечанского упоминает о близости этого города к нынешней Софии, но ее он не называет средневековым болгарским именем Средец, а находит нужным антикизировать его: Сардикия[65].

Другой пример знакомства монаха Григория с античной историей относится к рассказу о восстании Душана против отца, свержении Стефана Дечанского и захвате Душаном королевского престола. Так, говоря о вооруженном выступлении Душана, Григорий замечает, что Душан с войском и вельможами «перешел в Албанскую землю, отмеченную *саном трибуна,* и там опоясался на овладение всего царства»[66].

Вместе с тем вторая биография Стефана Дечанского показывает, что в кругах сербских книжников обращение к образу Александра Македонского уже не считалось необходимым и желательным для оценки воинских подвигов сербских государей. В этом сочинении, например, в описании битвы при Вельбужде нет ссылок на Александра, хотя мы показывали выше, насколько излюбленными и характерными они были в описаниях ученика Данила II. Более того, в одном из важнейших произведений так называемого косовского цикла, связанных с битвой 1389 г. между сербами и турками на Косовом поле и с гибелью сербского князя Лазара, образ Александра выполняет необычную для сербской литературы XIV в. негативную функцию. Речь идет о сочинении сербского патриарха Данила III (слово о князе Лазаре), написанном в 1392—1393 гг.[67]

Главное внимание в этом сочинении посвящено Косовской битве. При этом Данило III сравнивает князя Лазаря, прави-

---

[62] *Бодянский О. М.* Паралипомен Зонарин.— Чтения в обществе истории и древностей российских, 1847, № 1, с. 88—89.
[63] Ср., например: *Чичуров И. С.* К вопросу..., с. 131.
[64] *Шафарик Я.* Живот..., с. 67, 73, 76, 84, 85, 86.
[65] Там же, с. 72; ср.: *Стојановић Љ.* Стари српски записи и натписи, кн. I. Београд, 1902, с. 102, 197.
[66] Там же, с. 77.
[67] *Трифуновић Ђ.* Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и Косовском боју. Крушевац, 1968, с. 71—72.

теля Сербии, с Иисусом Навином, тогда как его противник, «измаилитом начелник, именем Аморат» отождествляется с Александром Македонским. Данное сопоставление приведено при описании обширных завоеваний турецкого султана Мурада I: он «восстал и, повоевав, захватил все греческие земли и все покорил немалые восточные страны, а также многие земли, прилежащие к западу, и многих же царей и самодержцев подчинил и под руку свою покорил. И вознесся нечестием и гордыней, приняв пагубное решение, уподобляет себя *македонскому Александру*, как он некогда все восточные страны и персидские и индийские повоевал и покорил...» Негативный смысл такого сравнения султана Мурада с Александром, пусть даже данного сквозь призму «вредного мнения» самого Мурада, подчеркивается и усиливается в сочинении Данила III тем, что далее «свирепый лев» Мурад в своем завоевательном натиске сопоставляется с походом на Элладу персидского царя Ксеркса. Ксеркс, пишет Данило III, «с бесчисленными силами выступил и, море помучив, афинянам присылает велехвальное и безумное, творя свое шествие по морю пешком, а по суху же на кораблях» [68].

Гораздо больше отсылок к античности, исторических примеров и даже афоризмов античных деятелей или просто упоминаний, взятых нередко из вторых рук, мы находим в обширном и очень интересном произведении — в биографии сербского деспота Стефана Лазаревича, написанной Константином Философом, который жил тогда в Сербии (1431). В связи с тем что об античных мотивах и об использованных Константином исторических источниках уже говорилось в литературе [69], мы остановимся лишь на тех наиболее важных моментах, которые показательны для анализа античной темы (особенно образов Александра Македонского и Константина I) в сербской агиографии.

Здесь сразу же возникает вопрос, как же Константин Философ трактует Александра Македонского, если уже в сочинениях его предшественников наметились определенные расхождения в оценке этого образа и в употреблении его для исторических параллелей? Обращение к тексту жития Стефана Лазаревича показывает, что Константин также отразил в своем сочинении упомянутые различия в трактовке образа Александра. Так, например, если во вступлении к житию слова Дария об Александре приведены для восхваления деспота Стефана, а с этой же целью ниже пересказан известный анекдот об Александре [70], то далее Константин сопоставляет с Александром завоевателя

---

[68] *Ђоровић В.* Силуан и Данило II, српски писци XIV—XV века.— Глас Српске краљевске академије, CXXXVI (72), 1929, с. 88—89.

[69] См.: *Марић Р.* Трагови..., и др.

[70] *Јагић В.* Константин Философ и његов живот Стефана Лазаревића.— Гласник српског ученог друштва 1875, кн. XLII, с. 248, 264.

и «великого насильника» Тимура[71]. Правда, и в этом случае автор старается дать такое сравнение (как и в сочинении Данила III) как бы от лица этого персонажа (т. е. Тимура, как и Мурада, см. выше), но не от себя.

Гораздо важнее для понимания развития идейных концепций сербской литературы XIV—XV вв. выяснить, как именно проблема исторических традиций, вековой преемственности Сербского государства и его связи с предшествующими эпохами нашла свое выражение в биографии деспота Стефана. В литературе уже неоднократно рассматривались источники той генеалогии сербских правителей, которая возводится Константином Философом непосредственно к «благочестивому царю Константину равноапостольному»[72]. При этом совершенно справедливо обращалось внимание на то, что эта генеалогия использовала данные сербского перевода труда Иоанна Зонары, где римский император Лициний (муж сестры Константина I) был объявлен «сербом»[73]. Между тем упускалась из виду уже прослеженная нами тенденция сербской агиографии XIV в.

Иными словами, нам представляется необходимым подчеркнуть, что появляющаяся в сочинении Константина Философа легендарная генеалогия сербских правителей — «потомков» Константина Великого является закономерным результатом тех тенденций, которые заметны уже в сербских житиях XIV в. Именно поэтому было бы неправомерно считать возникновение такой генеалогии своего рода случайностью или курьезом, вызванным тем, что по словам Дж. Сп. Радоичича, деспоту «Стефану, помимо происхождения от Неманичей, требовалось еще нечто большее. Он и венгерский вельможа, западный рыцарь», к которому являлись западноевропейские рыцари и приближенные им жонглеры[74]. Напротив, проведенный выше анализ античных мотивов сербских биографий XIV в. наглядно показывает, как постепенно и целенаправленно из отдельных сравнений сербских правителей с Александром Македонским и Константином I вырастала та концепция, которая нашла свое выражение в данной генеалогии сербских династий — Неманичей, затем сербских правителей Лазаревичей и, наконец, Бранковичей. Как нам кажется, такое объяснение причин создания данного родослова сербских государей (в противовес «прозападной» гипотезе Дж. Сп. Радоичича) находит свою опору и в той широкой популярности, которой пользуется эта легендарная генеалогия в сербских летописях XV—XVII вв. и даже самых поздних произведениях агиографического жанра, созданных

---

[71] *Јагић В.* Константин Философ и његов живот Стефана Лазаревића.— Гласник српског ученог друштва 1875, кн. XLII, с. 276.

[72] Там же, с. 256 (см. родослов на с. 256—257).

[73] См., например: *Марић Р.* Трагови..., с. 22 и сл.; *Стојановић Љ.* Стари српски родослови и летописи. Београд, 1927, с. XII—XIV.

[74] *Радојичић Ђ. Сп.* Књижевна..., с. 167—168.

сербскими средневековыми писателями (например, в житии царя Уроша, написанном патриархом Паисием, 1642 г.)[75]. Некоторым безымянным сербским книжникам через некое время столь славный родослов Неманичей уже показался недостаточным, и в отдельных летописях говорится, что сербские государи вели свое происхождение «от племени рашского господства и сродства *Августа кесаря*», причем в эту мифическую генеалогию включались римские императоры Клавдий и Константин I[76]. Таким образом, осмысление античных традиций в этих произведениях средневековой сербской литературы выражалось в ссылках на определенные связи и преемственность с древним Римом, а не только с первыми христианскими правителями «Константинова града» (Византии).

Вполне понятно, что общеизвестный факт распространения на Руси в XV в. сербских рукописей (в частности, списков житий и летописей)[77], отражающих уже рассмотренные нами тенденции применительно к античным мотивам (в том числе — и названную генеалогию Неманичей, возводимых к Константину I или даже к Августу), следует сопоставить с важными явлениями идеологической жизни стран Восточной Европы конца XV—XVI вв., а именно с созданием родословных легенд молдавских, литовских и русских правителей. Как известно, общей их особенностью было «обоснование» происхождения этих династий от римлян, причем в русской легенде родоначальником Рюриковичей становился император Август[78].

Несомненное типологическое сходство названных родословий литовских, молдавских и русских правителей с легендой о происхождении сербской династии Неманичей от Константина I (или Августа) уже отмечалось иногда в литературе, но такие ссылки на сербские сочинения делались обычно бегло, с ошибками и неточностями[79]. Конечно, было бы неправомерно говорить, как мы показывали выше, о «долгом» распространении в сербской литературе этой генеалогической легенды[80], либо относить ее проявление к летописям XIV в.[81] Вполне

---

[75] См., например: *Стојановић Љ.* Стари српски родослови..., с. 2—15, 45—46, 53, 57, 58, 175, 177, 184—185, 190—191, 193, 197; ср.: *Мирковић Љ.* Старе српске биографије XV и XVII века. Београд, 1936, с. 131—133.

[76] *Стојановић Љ.* Стари српски родослови..., с. 175, 177, 184, 191, 193, 197.

[77] См., например.: *Наумов Е. П.* Свидетельства...; и др.

[78] См., например.: *Дмитриева Р. П.* Сказание..., с. 85, 96, 123, 127, 161—162, 174—175 и др.; *Зимин А. А.* Античные..., с. 129, 137; *Хорошкевич А. Л.* История..., с. 116—124; *Бычкова М. Е.* Общие..., с. 293—300; *Гольдберг А. Л.* К истории рассказа о потомках Августа и о дарах Мономаха.— В кн.: Историческое повествование древней Руси.— ТОДРЛ, т. XXX. Л., 1976; с. 204—216; ср.: *Дмитриева Р. П.* О текстологической зависимости между разными видами рассказа о потомках Августа и о дарах Мономаха.— Там же, с. 217 и сл.

[79] См., например: *Хорошкевич А. Л.* История..., с. 118; *Гольдберг А. Л.* К истории..., с. 206, 210.

[80] *Гольдберг А. Л.* К истории..., с. 206.

[81] *Хорошкевич А. Л.* История..., с. 118.

допустимо, несмотря на некоторые спорные и недостаточно изученные вопросы (таковы, в частности, датировка и соотношение отдельных русских произведений: Чудовской повести, Сказания о князьях Владимирских и др.), высказать предположение, что сербские литературные памятники могли сыграть важную роль именно на первом этапе формирования русской политической теории о Рюриковичах — потомках Августа (в конце XV в.)[82].

По нашему мнению, особенно показательна та декларация о древности русского княжеского рода, восходящего ко времени Константина I, которую сделал в 1489 г. при дворе германского императора русский посол Юрий Траханиот[83]. Как мы видим, это заявление совпадает с сербской легендой (по своей хронологии и цели), тогда как рассказ о Рюрике — потомке Августа возникает, по всей видимости, в конце XV в. (вероятно, к 1498 г.) Поэтому уже в XVI в. представляется вполне возможным и определенное влияние *второй* сербской генеалогической легенды (с дополнением родослова — от Августа) на некоторых этапах формирования и развития теории о римском происхождении русских князей.

Таким образом, анализ античных мотивов в сербских биографиях и летописях позволяет выявить наглядную связь идейного мира средневековой сербской литературы и государственно-правовых теорий феодальной Сербии, политических концепций сербских династий той эпохи. Разумеется, эти свидетельства о древней Греции и Риме в данных произведениях разноплановы и неравноценны; мы встречаем здесь и образ Александра Македонского, и сравнения с представителем позднеантичного мира, «первым христианским царем» Константином I, и т. п. Но анализ различных произведений сербской агиографии и летописания (с XIII и до XVII в.) показывает, как постепенно расширяется сфера применений античных реминисценций в литературе той поры и возрастает их роль в процессе становления важнейших идеологических положений сербского феодализма. Характерным примером этого является прямое обращение к античности — вначале для сопоставлений сербских правителей с «древними царями», для восхваления могущества и величия Неманичей, а затем — и для создания мифических генеалогий сербских государей, которые объявлялись потомками римских императоров (Константина I и Лициния, а позднее даже Августа). В свою очередь появление на Руси сербских литературных произведений, отражавших такое использование античных мотивов, позволяет, вероятно, предположить непосредственную связь их с аналогичными концепциями и произведениями русской литературы конца XV—XVI в.

---

[82] Ср., например: *Жданов И.* Русский былевой эпос. СПб., 1895, с. 111; ср. также: *Гольдберг А. Л.* К истории..., с. 206.

[83] *Хорошкевич А. Л.* История..., с. 117.

Ю. В. МАНН

«МЕРТВЫЕ ДУШИ» ГОГОЛЯ И ТРАДИЦИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНА

Давно уже отмечено присутствие в «Мертвых душах» разнообразных романных традиций, равно как и их преобразование, сращение в новое целое. «Задания Гоголя не могли найти полного выражения в форме романа — будь это роман путешествий, роман авантюрно-шутовской или нравоописательный. Все эти элементы в разной мере входили в сюжетный замысел, но не исчерпывали его ни порознь, ни вместе»[1]. Но в таком случае важно определить, в какой «мере», в какой форме совершилось участие этих «элементов». Конкретность знания — первое условие для приближения к тому сложному миру, каким является жанр «Мертвых душ».

1

Вначале о плутовском романе. Мало констатировать (как это обычно делается) присутствие в «Мертвых душах» традиции плутовского романа. Проблема должна быть переведена на другой уровень. Существует некоторое подобие *исходных ситуаций* — той, в которой создавались «Мертвые души», и той, которая вызвала к жизни жанр пикарески. В обеих ситуациях на фигуру плута выпала ведущая конструктивная роль в возникновении романа, и поэтому роман как жанр оформлялся в существенных чертах как роман плутовской. Рассмотрим эту проблему подробнее.

М. Бахтин показал, что возникновение европейского романа происходило при перемещении интереса от общей жизни к частной и бытовой и от «публичного человека» к приватному и домашнему. Публичный человек «живет и действует на миру»; все, что происходит с ним, открыто и доступно наблюдателю. «Здесь поэтому вовсе не возникает проблемы особой постановки созерцающего и слушающего эту жизнь («третьего»), особых форм опубликования ее». Но все изменилось с перемещением центра тяжести на частную жизнь. Эта жизнь «по природе своей закрыта». «Ее, по существу, можно только *подсмотреть* и *подслушать*. Литература приватной жизни есть, по существу, литература подсматривания и подслушивания — «как другие живут»[2]. Но для этого нужен особый «прием» вхождения в приватную жизнь, особый рычаг, особые силы, подобные тем магическим чарам, с помощью которых Хромой

[1] *Гиппиус В. В.* От Пушкина до Блока. М.— Л., «Наука», 1966, с. 127.
[2] *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975, с. 274.

Бес поднял перед изумленным доном Клеофасом крыши мадридских зданий, «точно корку пирога».

Тип плута, авантюриста, выскочки, «парвеню» и т. д. оказался в числе самых подходящих для подобной роли, для особой постановки персонажа. «Такова постановка *плута* и *авантюриста*, которые внутренне не причастны к бытовой жизни, не имеют в ней определенного закрепленного места и которые в то же время проходят через эту жизнь и принуждены изучать ее механику, все ее тайные пружины. Но такова в особенности постановка слуги, сменяющего различных хозяев. Слуга — это вечный «третий» в частной жизни господ. Слуга — свидетель частной жизни по преимуществу. Его стесняются так же мало, как и осла (осла Люция из «Золотого осла» Апулея), и в то же время он призван быть участником всех интимных сторон частной жизни»[3]. В этой чрезвычайно проницательной характеристике отметим три момента: 1. Плут по своей природе пригоден для смены различных положений, для прохождения через различные состояния, предоставляющие ему роль сквозного героя. 2. Плут по своей психологии, а также своей житейской и, можно сказать, профессиональной установке наиболее близок интимным, скрытым, теневым сторонам приватной жизни, он принужден быть не только их свидетелем и наблюдателем, но и пытливым исследователем. 3. В частную и скрытую жизнь других плут входит на положении «третьего» и (особенно если он в роли слуги) — низшего существа, которого не нужно стесняться и, следовательно, покровы домашней жизни обнажаются перед ним без особого с его стороны труда и усилий. Все названные моменты впоследствии преломились, хотя и по-разному, в ситуации возникновения русского романа.

Эту ситуацию прекрасно отражают статьи Надеждина, который едва ли не больше всех критиков того времени был озабочен проблемой русского оригинального романа. Взвешивал Надеждин и возможность русского плутовского романа, склоняясь скорее к отрицательному ответу. Мотивы, по которым критик приходил к такому решению, очень интересны. Но мы приведем вначале описание Надеждиным основной схемы плутовского романа («Летописи отечественной литературы».— «Телескоп», 1832). «Выдумывают прошлеца, бродягу, плута, которого заставляют скитаться по белу свету, чрез все ступени общественного быта, от крестьянской хижины до королевских палат, от цирюльни брадобрея до кабинета министра, от презренных вертепов мошенничества и разврата до смиренной пустыни отшельника. Замечания и рассказы, собранные подобным скитальцем во время странствования по различным слоям общества, сцепляются в одно более или менее обширное целое, которое своим разнообразием, пестротою изображений и жи-

[3] *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики, с. 275—276.

востью картин может щекотать воображение, занимать любопытство и даже укалывать нравственное чувство назидательными впечатлениями»[4]. Итак, Надеждин отмечает панорамность плутовского романа, организацию различных сфер и плоскостей изображения вокруг сквозного персонажа. Но все это он считает недостаточным для романа именно в связи с характерологической слабостью такого персонажа. «Лице главного героя в подобных произведениях не есть существенный центр их эстетического бытия, а произвольно придуманная ось, вокруг коей вращается волшебный раёк китайских теней»[5]. Упрек, который можно было услышать только от критика нового времени, начала XIX в., для автора первых плутовских романов психологическое фундирование и округление фигуры пикаро еще собственно не выявились как творческая проблема.

Постройку романа как жанра, говорит Надеждин, вслед за плутовским романом продолжили так называемые «пустынники» в манере Жуи. «Здесь комическая маска Жилблаза — пройдохи заменилась степенным лицем холодного наблюдателя, всматривающегося из-за угла в пестрые картины общественной жизни. Но кроме того, что сей способ зрения по необходимости должен был ограничиваться одними внешними, так сказать, науличными движениями общества, не проникая в заветные тайны домашнего очага, очерки, составляемые холодною наблюдательностью пустынников, естественно имели гораздо более сухости и гораздо менее жизни, чем фантасмагорические похождения удалых Жилблазов»[6]. Словом, если «пустынники» и выигрывали в некоторых отношениях, то они проигрывали в таком неотъемлемом принципе романного жанра, как раскрытие приватной жизни («...не проникая в заветные тайны домашнего очага»), а также в динамике организации целого. По-видимому, эти обстоятельства помогли плутовскому роману до новейших времен сохранить свою притягательность.

Для понимания той ситуации, в которой рождался русский роман, важно учесть что Надеждин, во-первых, настоятельно отграничивает роман от повести, а во-вторых, современный роман — от исторического. Если не принять во внимание и то и другое, то неясно, почему Надеждин, а затем и Белинский так строги в оценке русского романа в количественном отношении. Ведь к началу 1830-х годов уже накопилось немало беллетристических произведений (Н. Полевой, Н. Погодин, А. Марлинский, О. Сомов и т. д., не говоря уже о повестях Пушкина и Гоголя). Но критика упорно отказывала им в ранге романа (ср. название программной статьи Белинского, в которой обсуждались лучшие прозаики 20-х — начала

---

[4] *Надеждин Н. И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972, с. 326—327.
[5] Там же.
[6] Там же, с. 327.

30-х годов,— «О русской *повести* и *повестях* Гоголя»[7]). Дело в том, что действие повести заключено в сфере одной семьи, нескольких семей, одного круга (светского, купеческого, военного, крестьянского и т. д.). Роман же требует соединения многих сфер (ср. выше надеждинскую характеристику плутовского романа: «...чрез *все* ступени общественного быта» и т. д.), требует панорамности. Поэтому роман — это целое, повесть — часть целого. Повесть, говорит Надеждин,— «краткий эпизод из беспредельного романа судеб человеческих»[8]. Это определение подхватил Белинский: «Да, повесть — распавшийся на части, на тысячи частей роман; глава вырванная из романа»[9]. Такую панорамность заключает в себе исторический роман, но обусловливает ее особой, экстраординарной причиной. Чрезвычайные события, например, освободительные войны 1612 и 1812 годов (предмет соответственно двух исторических романов М. Загоскина «Юрий Милославский...» и «Рославлев...») — эти события поневоле приводят в соприкосновение различные сословия, классы, национальные и межгосударственные силы, позволяют сочленять в одно целое различные сферы действительности. Но где найти подобную соединительную ось в обыкновенном течении жизни?

Вопрос этот вновь переключал внимание к жанру плутовского романа — на сей раз русского. Вышедший в 1829 г. четырехтомный «нравственно-сатирический роман» Ф. Булгарина «Иван Выжигин» предоставил живой материал для раздумий. Надеждин, как мы уже сказали, отклонил возможность создания романного жанра на основе пикарески. Смущала его не только бесхарактерность центрального героя, но — что еще важнее — сам способ его бытования. В свое время «класс бродяг и прошлецов» имел «вид естественности», принадлежал к «национальному идиотизму» испанской жизни. Но при упорядоченности гражданской жизни, ее сжатости «в рамах общественного порядка» фигура современного пикаро превращается в фикцию. Способ его вхождения в различные слои общества, а следовательно, с художнической стороны, способ соединения различных сфер в одно целое — проблематичны. Поэтому действие «Ивана Выжигина» обличает «чудное сцепление странных случаев, отзывающееся весьма ощутительною совершенною небывальщиною»[10], т. е. под видом естественной связи событий скрывается неестественность и подстроенность. К тому же действие осложнено моментом тайны (тайны рождения Ивана Выжигина) и интриги (интриги вокруг оставленного ему наследства), и вместе с тем постоянно сопровождается навязчивым морализированием, «повторением общих мест и деклами-

---

[7] Курсив во всех случаях, кроме специально отмеченных, мой.— *Ю. М.*
[8] *Надеждин Н. И.* Литературная критика, с. 521.
[9] *Белинский В. Г.* Полн. собр соч., т. I. М., Изд-во АН СССР, 1953, с. 271.
[10] *Надеждин Н. И.* Литературная критика, с. 88—89.

рованием длинных предик», участием героев-резонеров, вроде Петра Петровича Виртутина, «назначенного быть идеалом нравственного совершенства в сем хаосе распутств и бесчиний» [11].

И вот в этой ситуации, когда мало кто связывал серьезные надежды со схемой плутовского романа, Пушкин предложил, а Гоголь тотчас сумел оценить идею «сочинения», построенного на афере с мертвыми душами. «Пушкин находил, что сюжет М⟨ертвых⟩ д⟨уш⟩ хорош для меня тем, что дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров» [12]. Мы теперь полнее можем оценить значение этой «подсказки». «Идея Пушкина, внушенная Гоголю, заключалась не в самом анекдоте, а в том, что он может быть основой большого сочинения с разнообразными характерами и эпизодами» [13]. Следует уточнить, что эта идея давала возможность соединить самые различные сферы русской жизни («всю Россию»), причем соединить непринужденно и естественно («полную свободу изъездить...»). Иначе говоря, возникла возможность привести в соприкосновение то, что в силу социально-экономической неразвитости России было отделено друг от друга, не связано нитями публичности, становящегося единого общественного действа (как в развитых странах Европы), что выступало в виде как будто бы изолированных друг от друга сфер и «углов» (одно из характерных выражений «Мертвых душ»): жизни столичной; губернской; помещичьей; в некоторой мере крестьянской; наконец, существование каждого помещика в отдельности, проводящего большею часть времени безвыездно в своем «угле» и представлявшего ввиду этого тоже отграниченный, самостоятельный участок жизни (что отразилось в монографизме первых глав «Мертвых душ»: каждый из пяти помещиков, как в клетку, заключен в пределы собственной главы). Причем появилась возможность соединить все это не в чрезвычайной («военной»), а в повседневной («мирной») обстановке (фон прошедшей только что войны 1812 года важен, с этой точки зрения, и как романный фон: произведение предлагает иное объединение национальной жизни, не то, которое было продемонстрировано в пору всенародной борьбы с Наполеоном). И соединить без нарочитых совпадений, искусственности, подтасовки событий и притом — при полном отказе от моментов тайны (тайны рождения) или интриги (интриги преследования; некоторые детали последней перемещены из объективного — в субъективный план — план высказываний Чичикова, благодаря чему интрига

---

[11] Там же, с. 96.
[12] *Гоголь Н. В.* Полн собр. соч., т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1952, с. 440 (далее ссылки на это издание даются в тексте).
[13] *Гиппиус В.* Гоголь. Л., «Мысль», 1924, с. 137.

преследования получает иное, пародийное выражение[14]. Таким образом, «большое сочинение», за которое Гоголь принялся по подсказке Пушкина, оформлялось, с одной стороны, именно как роман. Говорим «с одной стороны», так как у Гоголя постепенно связывались с «Мертвыми душами» дополнительные жанрово-идеологические устремления, превышающие требования романа. Но это было именно «превышение», не умалявшее значение первоначального. В своем первичном жанровом образовании «Мертвые души» ответили на ожидания русской критикой оригинального отечественного романа.

Как центральный персонаж, Чичиков обладал всеми преимуществами сквозного героя плутовского романа: он также был пригоден для смены различных позиций, для прохождения через разнообразные сферы жизни; по своей психологической и, можно сказать, профессиональной установке он также был близок к скрытой, обратной стороне человеческой жизни. И последняя для Чичикова не только предмет наблюдения, но и пытливого изучения: механика купли-продажи ревизских душ, их заложения в опекунский совет, техника аферы — все это для него заботы кровные, жизненные.

По способу поведения и жизненной судьбе гоголевский персонаж также во многом аналогичен типу пикаро. В обоих случаях тип персонажа строится на полемическом контрасте: пикаро — на контрасте к герою рыцарского романа; гоголевский персонаж — на контрасте к герою романтических и светских повестей, а также к добродетельному персонажу русской бытовой и просветительской прозы (включая и добродетельных героев-резонеров типа Виртутина в самих плутовских романах[15]). Ю. Штридтер суммирует отличие плутовского романа от рыцарского в следующих пунктах: 1. Центральной фигурой является не герой, а антигерой. 2. «Ряд рыцарских приключений заменен рядом проделок». 3. «Если типичный рыцарский роман начинается in medias res, чтобы затем в сложной технике вставок (Schachteltechnik) наверстать предыстории отдельных персонажей, то плутовской роман начинается с рождения героя и затем линейно нанизывает один эпизод на другой». 4. «Эти

---

[14] Чичиков говорил, «что испытал много на веку своем, претерпел на службе за правду, имел много неприятелей, покушавшихся даже на жизнь его», и т. д. (VI, 13). Многое из этого герой плутовского романа претерпевал на самом деле.

[15] Но заглавный персонаж романа Булгарина задуман более сложным. «Мой Выжигин есть существо доброе от природы, но слабое в минуты заблуждения, подвластное обстоятельствам...» (*Булгарин Фаддей.* Иван Выжигин. Нравственно-сатирический роман, ч. 1. СПб., 1829, с. XX). Это намерение иллюстрирует такой эпизод, как пребывание Выжигина среди карточных шулеров («ложных игроков»): Выжигин был «игроком по слабости, а не по страсти» (там же, ч. IV, с. 307). О романе Булгарина см.: *Соллертинский Е. Е., Азбукин В. Н.* Из истории русского нравоописательного романа.— В кн.: Проблемы реализма, вып. 1. Вологда, 1975.

эпизоды уже не ставят своей целью дать доказательства рыцарских добродетелей и героической готовности к самопожертвованию, но документируют хитрость плута в обманывающем и обманутом мире. И мир этот — уже не сказочный мир, полный хороших и злых сказочных существ, но современный окружающий мир, перед которым плут держит сатирическое зеркало»[16]. Большинство этих выводов, при определенной корректировке, приложимо и к «Мертвым душам». Неприложим только пункт третий: «Мертвые души» (первый их том) как раз и начинались medias in res (с аферы Чичикова в городе NN), чтобы затем в сложной технике отступлений наверстать биографии основных героев (в первую очередь Чичикова). Это связано с тем, что Гоголь отступал от техники старого романа (не только плутовского, но и нравоописательного, романа путешествий и т. д.), округляя действие и внося в него принципы драматургической организации целого (но об этом — ниже).

Подчеркнем еще раз в гоголевском персонаже моменты отталкивания, перелицовки. Как уже сказано, герой плутовского романа (Ласаро, дон Паблос и др.) выступал часто в качестве антигероя. Аналогичная установка в зачине биографии Чичикова: «Пора наконец дать отдых бедному добродетельному человеку... пора наконец припрячь и подлеца» (VI, 223). Противопоставление плутовского романа рыцарскому начиналось уже с воспитания антигероя, который вместо высокого кодекса морали усваивал искусство жизни среди «невзгод и злоключений»[17]: отрешение Ласаро в пору его службы поводырем «от своего ребяческого простодушия»; правило жизни, почерпнутое дон Паблосом из его опыта: «быть плутом с плутами, и еще большим, если смогу, чем все остальные». С этими уроками сопоставим житейский опыт Чичикова, приобретенный еще в отеческом доме. Персонаж проделывает путь антивоспитания и результат последнего — античесть. «И потому Ласаро со всей убежденностью полагает свое счастье в материальном достатке — этой несомненной реальности, а не чести — пустой видимости». Но вспомним наставления Чичикову отца: «Больше всего береги и копи копейку: эта вещь надежнее всего на свете» (VI, 225). Повествование в плутовском романе (от лица плута) часто строилось на наивном и как бы незамечаемом травестировании моральных норм: на «апологии аморальности, поданной тоном оскорбленной невинности»[18]. Так же строится внутренняя речь Чичикова: «Почему ж я? Зачем на меня обрушилась беда? Кто ж зевает теперь на должности? — все приобретают... И что я теперь?» (VI, 238).

---

[16] *Striedter Jurij.* Der Schelmenroman in Russland. Ein Beitrag zur Geschichte des russischen Romans vor Gogol. Berlin, 1961, S. 13.

[17] *Томашевский П.* Плутовской роман.— В кн.: Плутовской роман. М., 1975, с. 10.

[18] Там же, с. 13, 14.

В самой схеме, так сказать, линии жизненной судьбы Чичикова и традиционного пикаро тоже много сходного. Эта линия прерывиста, состоит из взлетов и падений, движений вверх и вниз. Чаще всего (но не обязательно всегда) выходец из низов, пикаро подчиняет все свои душевные силы и способности стремлению подняться вверх, удержаться на жизненной волне. Дань невольной симпатии, которую читатели платят герою, коренится в его неодолимой жизненной силе, хитроумии, постоянной готовности начать все сначала, умении приноровиться к любым обстоятельствам. Линия жизненной судьбы Чичикова движется в том же ритме: вверх — вниз, взлет и падение (служба в казенной палате, возвышение — и отставка; служба на таможне, афера с брабантскими кружевами — и разоблачение; афера с мертвыми душами — и поспешный отъезд из города; подобное же чередование удач и поражений ожидало Чичикова и в последующем действии поэмы). Но ничто не могло сломить «неодолимой силы его характера» (VI, 238), решимости всякий раз начинать игру заново, с новыми силами и с пониманием новой ситуации. П. Плетнев, один из первых критиков поэмы, подметил особенность ее восприятия: подчас с сочувствием начинаешь входить в заботы Чичикова. «Нередко и читатель перестает быть посторонним лицом, нечувствительно увлекаясь в окружающую его сферу»[19]. Дань симпатии, которую невольно платишь Чичикову, приоткрывает в нем связь с древней традицией пикаро. Но, конечно, психологическая реакция, пробуждаемая гоголевским персонажем, не сводится к простому сочувствию или несочувствию и предполагает более сложный комплекс чувств.

Не сводится в целом и тип гоголевского персонажа к типу пикаро. Сама цельность пикаро как характера проблематична[20]; во всяком случае, если можно распознать на его жизненном пути некоторые вехи (такие, как «пробуждение» реального понимания жизни вначале и раскаяние, моральное «воскрешение» — в конце), то было бы натяжкой представить весь этот путь как логически цельный и последовательно мотивированный. Отсюда композиционная открытость плутовского романа, почти неограниченная возможность к умножению, накоплению эпизодов. «Мертвые души», напротив, задуманы на последовательном и законченном в себе раскрытии центрального персонажа, приводящем в свою очередь к «округлению» материала и к полемическому отталкиванию от композиционной рыхлости старого романа (не только плутовского, но и романа путешествий, нравоописательного романа и т. д.). Выражаясь языком Надеждина, Чичиков — не «произвольно придуманная

---

[19] *Плетнев П.* Сочинения и переписка, т. 1, 1885, с. 487.
[20] *Kayser Wolfgang.* Das sprachliche Kunstwerk, Sechzehnte Auflage. Bern und München, 1973, S. 363.

ось», а «существенный центр» всего происходящего в произведении.

С этим связано и изменение в самом характере занятий, деятельности персонажа. Обратим внимание: вхождение гоголевского героя в различные сферы жизни не обусловливается традиционно его положением слуги (как отчасти, скажем, у Булгарина в «Иване Выжигине»). Вместо ситуации «слуга нескольких господ» мы видим (в предыстории Чичикова, в одиннадцатой главе) другую: чиновник нескольких учреждений. Изменение не такое уж маловажное: оно характеризует современность ситуации (или, по терминологии Гоголя, современность «плана»).

Это — в предыстории Чичикова. В основном же действии первого тома (как, впрочем, и последующего) вхождение Чичикова в различные сферы жизни совершается на основе аферы с мертвыми душами. И это тоже современная и притом сулившая далеко идущие последствия обработка ситуации. Предприятие с приобретением ревизских душ позволяло подойти к персонажам с общественной, социальной стороны, причем характерной именно для феодальной России. Но в то же время это была и домашняя, хозяйственная сторона: сфера ведения дел, хозяйского (или нехозяйского) отношения к ним, сфера домашнего бюджета, семейного преуспевания и т. д. Следовательно, предприятие Чичикова позволяло подойти к персонажам и со стороны бытовой, семейно-личной, приватной, даже амбициозной и престижной (количество душ адекватно мере общественного уважения и самоуважения). Со своим странствующим героем Гоголь приоткрывал бытовую сферу не хуже, чем автор плутовских романов со своим пикаро — слугой. Правда, в жизнь других персонажей Чичиков входит не столько на правах «третьего», сколько «второго», т. е. на правах непосредственного партнера в сделке. Со второй же половины тома — по отношению к городу, к чиновникам — положение Чичикова меняется: он уже не партнер, но лицо высшего порядка (хотя и воображаемое, не действительное), «миллионщик», заставляющий смотреть на себя снизу вверх. Но в обоих случаях — как партнер и как «миллионщик» — он актуализирует традиционную роль посредника: это уже не столько роль наблюдателя, сколько катализатора событий, ускоряющего самораскрытие различных сфер жизни.

Но ситуация в «Мертвых душах» не только современная, но и (как почти всегда у Гоголя) усложненная, неправильная. Чичиков скупает *мертвые* ревизские души, и этот момент имеет многообразные последствия. Мы только что упомянули одно из них: недействительный, «иллюзорный» характер взлета Чичикова — «миллионщика» (аналогичный недействительному, «иллюзорному» положению Хлестакова как ревизора). Преломляется неправильность ситуации и в характере раскрытия различ-

ных сфер жизни. Можно заметить, что в смысле интимных тайн, скрытой стороны жизни поэма (по крайней мере ее первый том) сообщает значительно меньше, чем традиционный плутовской роман. Это зависит, конечно, не только от психологической фактуры таких персонажей, как Манилов, Коробочка и т. д., но и от установки сквозного героя Чичикова (и соответственно — установки всего произведения). Чичикова интересует не скрытая сторона жизни, но нечто большее: ее противоположность — «смерть». Ловец мертвых душ, следопыт смерти, Чичиков обостряет внимание к запретному до гротескной кульминации. Уже первые же расспросы Чичикова в городе NN фиксируют необыкновенное умонастроение, превышающее степень традиционного интереса к скрытой стороне жизни: приезжий «расспросил внимательно о состоянии края: не было ли каких болезней в их губернии, повальных горячек, убийственных каких-нибудь лихорадок, оспы и тому подобного, и всё так обстоятельно и с такою точностию, которая показывала более чем одно простое любопытство» (VI, 10). В дальнейшем «странное» направление интереса Чичикова всячески подчеркивается и варьируется.

На усложненной ситуации поэмы вырастала семантика перехода прямой антитезы «живой — мертвый» в переносную и символическую, проблема омертвления и воскрешения человеческой души — словом, весь сложный философский смысл произведения. Многоярусность смысла в свою очередь открывала возможность перехода от одного слоя к другому, более глубокому — от социальной и бытовой коллизии определенного времени и места к слоям, менее детерминированным, более философским, что, как известно, является источником непреходящего художественного воздействия произведения. Для современного поколения читателей, например, общефилософские уровни произведения значительно весомее и заметнее, чем уровни социально детерминированные и локализованные конкретной ситуацией первых десятилетий XIX в.

Наконец, еще одно отступление «Мертвых душ» от традиции плутовского романа. «Большинство исследователей сходятся в том, что лишь связь фигуры плута... с формой Jch-Erzählung создает подлинный плутовской роман...»[21]. Гоголевское же произведение рассказано в перспективе не центрального персонажа, плута, а повествователя. Это с самого начала сообщает произведению не только иной, более широкий кругозор, но и другую манеру повествования. Остановимся на последней, обратившись еще к одной романной традиции.

---

[21] *Striedter Jurij.* Der Schelmenroman in Russland, S. 12. См. также: Егоров И. В. Проблемы типологии эпических жанров и жанровая природа «Мертвых душ» Н. В. Гоголя (автореф. канд. дисс.). Донецк, 1974, с. 20.

В черновиках поэмы упоминаются писатели, избранные автором в качестве образцовых. Автор любит смотреть «на висящие перед ним на стене портреты Шекспира, Ариоста, Фильдинга, Сервантеса, Пушкина, отразивших природу таковою, как она была, а не каковою угодно некоторым, чтобы была» (VI, 644). Нет сомнения, что, помимо общеметодологической установки на неприкрытую правду (кстати, это место должно было предшествовать мысли об антигерое: «Итак, добродетельного человека на этот раз взять нельзя...»), перечисленные имена — по крайней мере некоторые из них — заключали для Гоголя конкретные импульсы жанровых, повествовательных и других поисков. Таково имя Фильдинга. «Во всяком случае манера авторского контроля над действием, непрерывного комментария, состоящего из юморо-лирических перебоев, могла владеть Гоголем под впечатлением не одного Стерна, но и Фильдинга...» [22]. Это верное предположение сегодня можно конкретизировать и развить.

В европейском романном развитии Фильдинг занимает ключевую позицию как основатель аукториального романа [23]. Это роман с личным рассказчиком, но не воплощенным в определенный персонаж и не имеющим прямых контактов с персонажами произведения; словом — рассказчиком, определенно дистанцированным от изображенного мира. При этом в сферу размышлений и рефлексии рассказчика входит не только предмет, но часто и сам акт и манера рассказывания [24].

Все эти признаки воплощены в «Истории Тома Джонса, найденыша». «События рассказываются ретроспективно, с точки находящейся *после* их окончания. Воспоминание дает возможность привязывать к событиям комментарии из сегодняшней перспективы рассказчика» [25]. Эти комментарии направлены или на рассказанное, раскрывая его значение, обобщая, приводя параллели и т. д.; или на саму функцию рассказывания [26]. Фильдинг часто называет себя «историком» (ср. «*История* Тома Джонса...»), что предполагает не столько подлин-

---

[22] *Гиппиус В.* Гоголь, с. 140.

[23] *Rolle Dietrich.* Fielding und Sterne. Untersuchungen über die Funktion des Erzählers. Münster, 1963, S. 7.

[24] Понятие аукториальной повествовательной «ситуации» дано К. Штанцелем в ряду трех важнейших повествовательных «ситуаций». См.: *Stanzel Franz K.* Typische Formen des Romans. 5 Auflage, Göttingen, 1970. Д. Ролле считает более правильным называть вторую «ситуацию» не «персональной», а «нейтральной», так как для нее характерно «отсутствие личного рассказчика» (с. 2). Применительно к «Мертвым душам» эта поправка не существенна, так как в поэме нет подобной «ситуации». Ср. также: *Schmid Wolf.* Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München, 1973, S. 27.

[25] *Rolle Dietrich.* Fielding und Sterne, S. 3.

[26] Там же, с. 11 и сл.

ность описываемого события (ведь последнее может быть и вымышлено), сколько его самостоятельное существование до момента сочинения произведения. «Поскольку это так, роль историка не противоречит роли художника, но находится с нею в функциональной связи» [27].

У Фильдинга роман одновременно дается и как готовый и как становящийся. «Благодаря этому предметом наблюдения является процесс воплощения в той же мере, как и готовое произведение; мы переживаем роман in statu nascendi.» Известное положение А. Уоррена: «Тристрам Шенди» «может быть назван новеллой о написании новеллы» — «с таким же правом применимо к романам Фильдинга, особенно в связи с теоретическими главами «Тома Джонса...» [28].

В. Гиппиус рассматривает влияние на Гоголя Фильдинга и Стерна в одном ряду. Но по характеру повествования Фильдинг и Стерн — явления далеко не тождественные. «Тристрам Шенди» отмечен не единством повествовательных «ситуаций», а их множественностью. В произведении воплотились все три «ситуации»: и аукториальная, и Ich-Erzählung (где повествователь, рассказывающий о действии в первом лице, выступает и как участник последнего), и персональная, или нейтральная (без определенного рассказчика). При этом «ситуации» совмещаются, накладываются одна на другую. Так, например, в «ситуации» Ich-Erzählung (где повествователь выступает как действующее лицо) сообщаются такие вещи, которые повествователь, принадлежащий к миру романа, видеть не мог (собственное рождение, крещение и т. д.). «Рассказчик разрывает ограниченность Ich-Erzählung и пользуется условиями эпического всезнания, а именно — в специфической форме аукториальной повествовательной ситуации...» [29]. Отсюда ряд повествовательных моментов, противоположных манере Фильдинга. У последнего отчетливо обозначены отступления от действия и возвращение к нему; это дает читателю постоянное ощущение «присутствия рассказчика» [30]. У Стерна же границы между основным действием и отступлением, а также возвращением к действию сглажены. Фильдинг как повествователь обычно выполняет свои обещания; у Стерна же сплошь и рядом встречаются обещания не выполненные (например, обещание описать следствие приплюснутого носа Тристрама для его дальнейшей жизни). «Если у Фильдинга рассказчик противостоит материалу и исключительно уверенно его воплощает, то способы поведения Тристрама и он сам захвачены и придавлены иррациональностью предмета; Тристрам не только демон-

---

[27] *Rolle Dietrich.* Fielding und Sterne, S. 177.
[28] Там же, с. 179.
[29] Там же, с. 16—17.
[30] Там же, с. 30.

стрирует мир, вышедший из колеи и подчиненный демону тщетности, но представляет его самим собою, переживает его в сочинении романа» [31].

Каково же отношение к этим традициям повествовательной манеры «Мертвых душ» (здесь и далее подразумевается только первый том)?

В одной из начальных глав (во II) повествователь в духе Фильдинга называет себя «историком»: «Великий упрек был бы историку предлагаемых событий, если бы он упустил сказать, что удовольствие одолело гостя...», и т. д. (VI, 36). В то же время автор выступает и в обличье писателя-творца. Антитеза «историк» — творец ведет к тому же динамическому противоречию, которым отмечено повествование Фильдинга: предмет изображения является одновременно и суверенным и подлежащим обработке автора; роман выступает одновременно и как нечто несущее в себе свой собственный порядок, свой собственный закон организации, и как нечто формируемое на наших глазах активной волей художника. Рассмотрим подробнее, как реализуется та и другая тенденция.

Можно выделить в романе большую группу сигналов, указывающих на свидетельскую позицию автора. Автор является таинственным соглядатаем, невидимо сопутствующим своим персонажам. Больше того, в своей функции рассказывания он якобы зависит от объективного протекания событий и должен строго считаться с последним. Таков *прием паузы* в событиях, в которую автор должен уместить свое отступление от темы. «Хотя время, в продолжение которого они (Чичиков и Манилов) будут проходить сени, переднюю и столовую, несколько коротковато, но попробуем, не успеем ли как-нибудь им воспользоваться и сказать кое-что о хозяине дома» (VI, 23). При этом точно фиксируется сам момент отступления от основного хода событий, как затем и момент возвращения к нему: «...мне пора возвратиться к нашим героям, которые стояли уже несколько минут перед дверями гостиной...» (VI, 26).

Подобный же прием паузы — в IV главе: «Так как разговор, который путешественники вели между собою, был не очень интересен для читателя, то сделаем лучше, если скажем что-нибудь о самом Ноздреве, которому, может быть, доведется сыграть не вовсе последнюю роль в нашей поэме» (VI, 70). Так же фиксируется возвращение к теме («Между тем три экипажа подкатили уже к крыльцу...»), причем приемом паузы достигается иллюзия совпадения времени рассказывания и времени действия. Отметим попутно такой момент: повествователь дает обещание, предсказывает что-то (роль Ноздрева в последующем развитии поэмы), и это предсказание, как мы знаем, затем сбывается.

---

[31] Там же, с. 185.

Прием паузы — и в XI главе: автор, оказывается, не имел еще времени рассказать подробнее о Чичикове («то Ноздрев, то балы, то дамы...»), а теперь, когда герой задремал, можно обратиться к его жизнеописанию. Возвращение к основной событийной нити также четко обозначено «...мы стали говорить довольно громко, позабыв, что герой наш, спавший во все время рассказа его повести, уже проснулся и легко может услышать так часто повторяемую свою фамилию» — VI, 245).

Помимо приема паузы, в повествовании рассредоточено немало других знаков, оттеняющих свидетельскую позицию автора. Фиксируется, например, момент, с которого автор начинает следить за героем: «Разом и вдруг окунемся в жизнь... и *посмотрим, что делает Чичиков* (VI, 135). «Но и друг наш Чичиков чувствовал в это время не вовсе прозаические грезы. *А посмотрим, что он чувствовал*» (VI, 222).

Всячески подчеркивается суверенность предмета изображения. Автор, оказывается, ничего не может изменить в рассказываемом («...на беду все именно произошло так, как рассказывается...» — VI, 206); он не волен даже заменить одно слово персонажа другим, более соответствующим вкусу читателей («Виноват! Кажется из уст нашего героя излетело словцо, подмеченное на улице. Что ж делать?..» — VI, 164). Некоторые события являются для него такой же неожиданностью, как и для персонажей («Так и блондинка тоже вдруг совершенно неожиданным образом показалась в нашей повести и так же скрылась». Если «в повести» — значит неожиданно и для автора?).

Герои существуют независимо от произведения. Чичиков «отыскивал (контрабанду) в колесах, дышлах, лошадиных ушах и нивесть в каких местах, куда бы никакому автору не пришло в мысль забраться...» (VI, 235). «Ему случалось видеть не мало всякого рода людей, даже таких, каких нам с читателем, может быть, никогда не придется увидеть...» (VI, 116). Иначе говоря, опыт персонажа в каком-то смысле больше опыта автора, а также больше того, что попало в поле зрения поэмы. Чичиков ведет самостоятельную жизнь, и только часть из нее представлена вниманию читателя.

Отсюда следует вывод: не автор ведет персонажа, а персонаж ведет за собою автора[32]. Чичиков, замыслив авантюру с мертвыми душами, придумал тем самым «сей странный сюжет», за который автор ему «благодарен». Ибо «не приди в голову Чичикова эта мысль, не явилась бы на свет сия поэма». Поэтому и выбор других персонажей — дело Чичикова. «Здесь он полный хозяин, и куда ему вздумается, туда и мы должны тащиться» (VI, 240, 241).

---

[32] Ср. замечание повествователя у Фильдинга в «Истории Тома Джонса»: Олверти приглашен к завтраку, «на котором и я должен присутствовать, и буду рад, если ты пожалуешь вместе со мной» (кн. I, гл. IV).

Обратим внимание еще на одно место в жизнеописании Чичикова. «Читатель, без всякого сомнения, слышал так часто повторяемую историю об остроумном путешествии испанских баранов... Это происшествие случилось именно тогда, когда Чичиков служил при таможне» (VI, 236). Здесь вступает в свои права (в общем нехарактерная для «Мертвых душ») квазидостоверная манера повествования, с ссылкой на якобы реальное громкое преступление (в понятиях нашего времени, чуть ли не «преступление века»), с апелляцией к памяти читателя, что должно удостоверить (причем уже без тени иронии) существование Чичикова как реального лица. В этом участке повествования ощутима связь с особым, близким к плутовскому роману жанром — биографии великих преступников (жизнеописание Картуша, история Джонатана Уальда, описанная Дефо и затем Фильдингом вплоть до русских лубочных книг о Ваньке Каине [33]).

По отношению к двум тенденциям (произведение как готовое, самостоятельное и как становящееся, создаваемое автором) все описанные выше случаи занимают неоднозначное место. Умение выдержать «прием паузы», приноровиться к ее хронологическому отрезку, фиксирование момента обращения к персонажу и т. д.— все это одновременно оттеняет и суверенность предмета изображения и характеризует процесс творчества с субъективной стороны. Но все же ведущим началом в описанных приемах является первое, т. е. суверенность предмета изображения. Действительность предстает в этой плоскости как бы несущей в себе свой собственный закон организации, не столько воплощаемой автором, сколько предлежащей ему. Автор — скорее «историк», чем творец.

Но, с другой стороны, «Мертвые души» предлагают множество таких знаков и моментов, которые оттеняют роль автора как творца. Прежде всего — это знаменитые лирические отступления, которые в историко-литературном смысле подхватывают традицию фильдинговских отступлений. Хотя у Гоголя отступления нигде не оформлены в самостоятельные главы, но они довольно обширны, а самое главное — обнаруживают те же два направления, что и у Фильдинга: на рассказанное и на саму функцию рассказывания (по терминологии Ролле, первое — это «рефлексия», второе — «комментарий»). Примеры первого — рассуждения о типичности Коробочки или Ноздрева; о мертвящем дыхании «грядущей впереди старости»; о пере-

---

[33] Ср. соблюдение «документальной манеры» в книге Матвея Комарова «Обстоятельные и верные истории двух мошенников: первого — российского славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина... второго — французского мошенника Картуша и его сотоварищей» (СПб., 1779): «Некоторые говорят, будто Каин сего доктора зарезал, только в имеющихся у меня списках ни в одном о том не написано» (с. 15).

менах, пережитых «автором» со времени «юности»[34]; и т. д. Примеры второго — о трудности обрисовки людей, подобных Манилову; об эффектности Ноздрева как объекта изображения художника, и др. Ряд отступлений относится одновременно и к первому и ко второму виду (например, о «счастливом» и непризнанном писателе — в начале VII главы).

Среди отступлений, направленных на сам акт творчества, особенно интересно отступление в II главе. Автор обещает поговорить о Петрушке и Селифане, «хотя, конечно, они лица не так заметные, и то, что называют, второстепенные или даже третьестепенные, хотя *главные ходы* и *пружины* не на них утверждены и разве кое-где *касаются* и *легко зацепляют* их...» (VI, 19). Тут особенно нагляден акцент на художнической и, можно сказать, технической стороне дела. Произведение конструируется, собирается, делается — как делается машина.

А. А. Елистратова подметила сходство этого места со следующими строками из «Истории Тома Джонса»: «Весь мир похож на огромную машину, в которой движение сообщается большим колесам самыми маленькими, заметными только для очень острого зрения»[35]. Но гоголевское сравнение в известном смысле острее, чем у Фильдинга: последний уподобляет машине «мир», подлежащий художественному воплощению; Гоголь — само воплощение, само произведение, которое, согласно романтическим представлениям, отнюдь не делается, но созидается силой вдохновения, предстает «живорожденным» (если воспользоваться более поздним выражением Аполлона Григорьева). Приведенное место из «Мертвых душ», кстати, связано с известным сравнением из «Театрального разъезда...», развивающим аналогичную, «машинную» символику: «...течение и ход пиесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело» (V, 142).

Отметим еще один прием — якобы подчеркнуто произвольное (т. е. устанавливаемое автором в ходе рассказа) распределение материала на главы. У Фильдинга с этим сталкиваешься сплошь и рядом: «...так как предмет этот очень важный, мы

---

[34] Кстати, это место (в начале VI главы) интересно и с точки зрения связи с остальным текстом. Не выделенное в специальную главу (таких случаев, повторяем, у Гоголя, в отличие от Фильдинга, нет), это место формально самостоятельно, не связано с основным текстом: нет никаких стилистических скреп, нет фраз, устанавливающих подобие описанного в лирическом отступлении и в основном повествовании, нет даже фразы, фиксирующей возвращение к основной теме (ср. у Пушкина в начале VIII главы «Евгения Онегина»: автобиографическое отступление в заключении связывается с основной темой — «И ныне музу я впервые // На светский раут привожу...»). У Гоголя связь только тематически-ассоциативная, связь подобия: изменение, пережитое «автором», и изменение Плюшкина, перемены от «юности» к «старости», и т. д.

[35] *Елистратова А. А.* Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., «Наука», 1972, с. 40.

изложим его в следующей главе» («История Тома Джонса...», кн. III, гл. V); «...так как мы намерены сделать ее героиней нашего произведения ... то ей не пристало появляться в конце книги» (там же, кн. III, гл. X); и т. д. В «Мертвых душах» отмеченный прием встречается лишь один раз, но с аналогичной функцией: «Разговор сей... Но пусть лучше сей разговор будет в следующей главе» (VI, 177).

Все отмеченные приемы противостоят первой группе приемов, так как переносят акцент с суверенности предмета изображения на художническую волю, на процесс творчества, подчас с его техническими моментами; произведение на глазах читателя создается, созидается, пребывает в состоянии возникновения.

Противоречие между обеими группами приемов и, соответственно, обеими тенденциями не абсолютное, а относительное и — динамическое. Оно рождает широкую гамму значений, стилистических и эмоциональных перебоев. Благодаря этому почти каждый прием словно окутан дымкой иронии, колеблется между противоположными семантическими плоскостями. Покажем это на приеме называния персонажей.

В начале IX главы автор задается вопросом, «как назвать ему обеих дам таким образом, чтобы опять не рассердились на него, как серживались встарь». И взвесив различные возможности, высказав различные опасения, «автор» решает: «...для избежания всего этого будем называть даму ... так, как она называлась почти единогласно в городе N., именно дамою приятною во всех отношениях» (VI, 179). Называя персонажей по собственному усмотрению, автор демонстрирует художническую, условную их природу, их «вымышленность» (ср. у Пушкина в «Евгении Онегине»: «Я думал уж о форме плана // И как героя назову...»; в «Медном всаднике»: «Пришел Евгений молодой. Мы будем нашего героя звать этим именем...»). Но Гоголь, присвоив себе это право, незаметно от него же отказывается. Вернее, он использует намеченную возможность, дает персонажу имя, но такое, каким он якобы и без того наделен в действительности. Прием называния колеблется между семантическими плоскостями «сочиненного» и «подлинного».

Таково же положение многочисленных случаев, которых можно подвести под *прием уклонения* — уклонения автора от объяснения, от продолжения темы и т. д. Автор отказывается сказать, что думал Селифан, почесывая в затылке: «Бог весть, не угадаешь. Многое разное значит у русского народа почесыванье в затылке» (VI, 215). Уклоняется от объяснения, почему Ноздрев решил, что Чичиков «занимается учеными предметами»: «...этого, признаемся, мы никак не можем сказать» (VI, 213). Уклоняется от описания жены Манилова: «...о дамах я очень боюсь говорить» (VI, 26). Хочет уклониться от рассказа о дамах города N: «С одной стороны, останавливает

его неограниченное почтение к супругам сановников, а с другой стороны ... с другой стороны, просто, трудно» (VI, 157)[36].

Прием уклонения оттеняет суверенность персонажей, в то же время выдавая и присутствие аукториального рассказчика. Но последний постоянно отступает от своей функции всеведения и всезнания. Что им руководит? Незнание, скрытый замысел, нежелание говорить? Превышает ли «внутренняя жизнь» персонажей технические возможности повествования? Или, наоборот, повествование умолкает там, где о героях просто нечего сказать? Или становящееся на наших глазах произведение с намерением демонстрирует «белые пятна», свою незавершенность и неотшлифованность? Прием умолчания, не давая окончательного ответа о своих собственных мотивах, иронически колеблется между различными семантическими плоскостями.

В «Мертвых душах» нет совмещения трех повествовательных «ситуаций», как у Стерна. Нет, в связи с этим, и невыполненных обещаний[37], нет нефиксированных, сглаженных отступлений от темы, и т. д. «Мертвые души» организованы на основе одной — аукториальной «ситуации». Но в пределах этой ситуации они сполна используют многообразные возможности иронической нюансировки и многозначности.

Поскольку «Мертвые души» строились последовательно аукториально, они продолжали повествовательные традиции романного эпоса Фильдинга. Значение «Мертвых душ» в том, что они решающим образом содействовали созданию русского аукториального романа. В «Евгении Онегине»[38] (как затем и в «Герое нашего времени») авторское присутствие еще совмещается с авторским участием в действии; автор вступает в разнообразные отношения с персонажами, он «знаком» с ними лично, он с ними «встречался» и т. д. В «Мертвых душах» повествовательная «ситуация» резко изменена: «автор» не является участником событий, не вступает в отношения с персонажами (то, что он их невидимый соглядатай, «спутник»,— это явление другого порядка, не приводящее к возникновению

---

[36] Ср. пример уклонения в «Истории Тома Джонса»: «...женщины распустили столько слухов... что, за недостатком места, мне их и не пересказать в этой главе» (кн. VI, гл. XI).

[37] Единственный пример невыполненного обещания — в начале II главы: повествователь заявляет о своем намерении поговорить подробнее о Селифане и Петрушке, но ограничивается только краткой характеристикой Петрушки, а о Селифане лишь замечает, что он «был совершенно другой человек». Но это место — не столько забытое обещание, сколько то же уклонение: автор как бы передумал на ходу, отступился («Но автор весьма совестится занимать так долго читателей людьми низкого звания...»). Вообще для Гоголя характерно развитие алогических моментов не столько в плане повествования, сколько в плане изображаемого, в различных формах «нефантастической фантастики» (см. об этом в моей работе «Эволюция гоголевской фантастики» в кн.: К истории русского романтизма. М., «Наука», 1973, с. 249 и далее).

[38] См.: *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина. Очерки. М., «Наука», 1974.

между обеими сторонами сюжетных связей и контактов). Повествователь последовательно дистанцирован от изображенного мира, охватывая и проникая его по своему собственному, художническому праву[39].

Соотношение же «Мертвых душ» с плутовским романом — это с повествовательной стороны соотношение аукториальной «ситуации» и Ich-Erzählung. Первая не только раскрывает более широкую перспективу (включая эпический охват общенациональной, общенародной жизни, немыслимый из перспективы наблюдения плута), но меняет способ раскрытия частной жизни. Хотя «ведет» «автора» персонаж, но наблюдает, «подслушивает» и «подсматривает» эту жизнь прежде всего «автор», что создает дополнительное конструктивное противоречие и в повествовании и в общей установке произведения.

Оставляя в стороне продолжение поэмы (это тема специального исследования), нужно заметить, что уже в первом томе некоторые его повествовательные принципы как бы нацеливались, примеривались к томам последующим. Это относится к приемам дистанцирования.

Действие первого тома в общем рассматривается автором как уже свершившееся. Уже в конце I главы дается намек на «пассаж», «о котором читатель скоро узнает» и который «привел в современное недоумение почти весь город» (VI, 18). Иначе говоря, автор уже знает все происшедшее; точка наблюдения расположена после окончания событий, что соответствует принятой дистанции аукториальной «ситуации» (та же дистанция присутствует в следующих фразах: «...как сам он [Чичиков] *потом* сознавался» — VI, 169; «...в этом он и раскаялся, но уже *после*, стало быть, поздно» — VI, 170; и т. д.).

Но авторское знание ограничено только событиями первого тома. По отношению к последующим томам положение автора иное. «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно-несущуюся жизнь... И далеко еще то время, когда иным ключом грозная вьюга вдохновения подымется из облеченной в святый ужас и в блистанье главы...» и т. д. (VI, 135). Точка наблюдения расположена не после, *а до событий*, перед их началом. Автор смотрит, как на будущее, не только на еще не созданные книги, но и на события, которые найдут в них свое воплощение (гоголевская позиция аналогична здесь позиции Пушкина, издающего «Евгения Онегина» главами и еще не четко, «сквозь магический кристалл» видящего дальнейший ход событий). Правда, многое автором предчувствуется, угадывается. Но угадывается как еще не выговорившаяся тайна («И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет

---

[39] Ср.: *Braun Maximilian.* N. W. Gogol, Eine literarische Biographie. München, 1973, S. 210.

поэме».— VI, 242), не сбывшееся определение. Возможности автора по-прежнему велики, но есть нечто, превышающее его полномочия демиурга художественного мира. Этой высшей силой предопределится и путь персонажей и, соответственно, создание произведения, и автору надлежит быть ее чутким эхом и органом. Соответственно меняются детали оформления и демонстрации предлежащего произведения: последнее рисуется не только как творимое, создаваемое, но и как внушаемое свыше; место художника, в его различных ликах (бытописателя, очеркиста, комментатора и т. д.[40]) занимает пророк; обещаниям тех или других поступков персонажей или сюжетных ходов по отношению к первому тому соответствуют предсказания, пророчества по отношению к томам последующим.

*

Пересечение традиций плутовского романа и аукториального повествования оказалось для «Мертвых душ» особенно плодотворным. Панорамность и приватные, «частные» аспекты совместились с широтой эпического охвата, полновластием всеведения и интроспекции (которыми, однако, автор подчас — «намеренно» или «невольно» — поступался), подчеркнутой суверенностью предмета изображения (находящейся, однако, в постоянном конфликтном взаимодействии с активной художнической волей). В образуемую этим пересечением сложную конструкцию вплелись другие традиции (которые мы могли лишь упомянуть, да и то не все), в частности, романа путешествий и воспитательного романа. И весь этот сложный сплав Гоголь организовывал, уплотнял, формировал в нескольких направлениях.

С одной стороны, Гоголь драматически упорядочивал действие. Последнее начиналось medias in res (ср. обычное начало плутовского романа с рождения героя), ведущие персонажи плотно увязывались в одно центральное событие (в I т.— афера Чичикова в городе NN), в котором различимы завязка, кульминация, развязка. Поэтому неправомерно (как это сплошь и рядом делается) безоговорочно применять к «Мертвым душам» гоголевскую характеристику «меньшего рода эпопеи». Эта характеристика отражала лишь часть признаков «Мертвых душ»; ряд других признаков фиксировала, например, характеристика «романа» из той же гоголевской «Учебной книги словесности» (особенно описание драматических моментов в романе).

---

[40] См. об этом: *Виноградов В. В.* О некоторых тенденциях и направлениях в развитии стилей русского реализма в 20—40-е гг. XIX в.— В кн.: Проблемы типологии русского реализма. 10—12 мая 1967 г. Тезисы докладов и сообщений. М., 1967, с. 41—42.

С другой стороны, Гоголь усиливал философско-символическое направление произведения. Содержание «Мертвых душ» вырастало в художественный аналог жизни современной России и — через русский аспект — жизни всего современного человечества. В создании философской основы «Мертвых душ» актуализировались традиции дантовской «Божественной Комедии», а также традиции христианского мифологизма и собственно философской мысли конца XVIII — начала XIX в. (трехчастность замысла Гоголя и роль триады у Данте, в христианской мифологии, в немецкой идеалистической диалектике). С этой стороной произведение Гоголя больше всего связано его жанровое определение — «поэма»[41] — и видимо, по мере продолжения произведения философская символичность задания должна была неуклонно расширяться и возрастать.

---

[41] См. об этом в моей работе «О жанре «Мертвых душ».— Изв. АН СССР. ОЛЯ, 1972, т. XXXI, вып. 1.

III

ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА Л. Н. ТОЛСТОГО

К. Н. ЛОМУНОВ

ЛЕВ ТОЛСТОЙ — ВЕЛИКИЙ ПОБОРНИК МИРА

I

Толстой впервые услышал слово «война», когда был ребенком. Много десятилетий спустя, размышляя о роли семейных традиций и преданий в деле воспитания юношества, писатель заметил в своем дневнике: «Мне в детстве внушено было всю энергию мою направить на молодечество охоты и войны» [1]. Этого требовали давние традиции рода Толстых.

Прапрадед, прадед и дед писателя были военными. Его отец в семнадцатилетнем возрасте добровольно поступил на военную службу, участвовал в Отечественной войне 1812 года. Старший брат писателя также добровольно вступил в действующую армию, был участником Кавказской войны.

Следуя их примеру, двадцатидвухлетний Толстой становится военным человеком. Весной 1851 г. он едет на Кавказ и сначала в качестве волонтера, потом — юнкера, затем — младшего офицера принимает участие в походах и боевых действиях русской армии.

Однако не только традиции рода побудили Толстого надеть военный мундир и на пять лет связать себя с действующей армией. В письмах с Кавказа близким людям он признавался, что пошел на войну для того, во-первых, чтобы испытать свою храбрость и, во-вторых, чтобы увидеть своими глазами, что такое война.

После отъезда с Кавказа и недолгой службы в Дунайской армии Толстой добился перевода в осажденный Севастополь,

[1] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. (Юбилейное издание), т. 57. М., ГИХЛ, 1952, с. 18.— Ниже все цитаты из произведений, дневников и писем Толстого приводятся по этому изданию.

где развертывались главные события начавшейся в 1853 г. Крымской войны.

Толстой приехал в осажденный Севастополь в ноябре 1854 г. и был там до конца осады города. Долгое время Толстой провел на Четвертом бастионе, одном из самых опасных участков обороны Севастополя. Как офицер-артиллерист, он командовал батареей на Четвертом бастионе. Русская армия вела войну освободительную справедливую, защищала свою землю от интервентов. Принимая в ней участие, писатель проявил истинное мужество. Он был награжден орденом Анны с надписью «За храбрость» и медалями «За защиту Севастополя» и «В память Восточной войны 1853—1856 гг.»

В Севастополе мы и сегодня можем увидеть обелиск, на котором начертаны слова о Толстом — участнике обороны города в годы Крымской войны.

Принимая участие в войнах на Кавказе, и на Дунае, и в Крымской войне, Толстой близко узнал и полюбил русских солдат и строевых офицеров. Тогда же и на всю жизнь он возненавидел тех, кто приезжал в действующую армию за чинами, рублями и наградами.

Толстой отметил в одном из писем, что Кавказ был для него школой жизни. Другой, еще более трудной школой жизни был для него Крым. Участие в Кавказской и Крымской войнах — столь разных по характеру и целям — поставило Толстого и как человека и как мыслителя и художника лицом к лицу перед труднейшими вопросами: что такое война, зачем она, неизбежна и необходима ли она, всегда ли она была и может ли человечество обойтись без нее, как это сделать?

Первые военные рассказы молодого Толстого, запечатлевшие картины кавказской войны, проникнуты таким отношением к ней, которое Лермонтов выразил в поэме «Валерик»:

И с грустью тайной и сердечной
Я думал: жалкий человек.
Чего он хочет!.. небо ясно,
Под небом места много всем.
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?

Этот же вопрос звучит в рассказе молодого Толстого «Набег», открывающем цикл его произведений о Кавказской войне, в который, наряду с ранними рассказами «Рубка леса» и «Разжалованный», входят рассказ «Кавказский пленник», написанный Толстым для его знаменитой «Азбуки» (1872), и повесть «Хаджи-Мурат» — одно из самых замечательных произведений «позднего» творчества писателя.

Вопрос о причинах и смысле войны, остро поставленный Лермонтовым в поэме «Валерик», не просто повторяется в тол-

стовском рассказе «Набег», но и обретает новые грани, звучит еще более резко, настоятельно требует ответа. «Неужели тесно жить людям на этом прекрасном свете, под этим неизмеримым звездным небом?— пишет Толстой.— Неужели может среди этой обаятельной природы удержаться в душе человека чувство злобы, мщения или страсти истребления себе подобных? Как могли люди среди этой природы не найти мира и счастья? Война? Какое непонятное явление в роде человеческом... Справедливо ли, необходимо ли оно?»

Ставя эти вопросы, молодой писатель отдает себе отчет в том, что «природа» войны необычайно сложна, и для того, чтобы он мог сказать о ней свое слово, ему придется многое наблюдать и много размышлять об увиденном. И вспоминая позднее о своей жизни на Кавказе, Толстой признавался, что именно тогда он «стал думать так, как только раз в жизни люди имеют силу думать».

Чтобы понять войну, молодой писатель решил ближе узнать и понять «класс военных». В «Набеге» и «Рубке леса» Толстой нарисовал такую яркую галерею типов русских солдат и офицеров, что Н. А. Некрасов, редактор журнала «Современник», в отзыве о «Рубке леса» отметил: «Еще несколько таких очерков и военный быт перестанет быть темною загадкою».

В своих военных рассказах, подчеркивал Некрасов, писатель-воин «вводит нас в этот совершенно новый для нас мир». Некрасову казалось, что по значению они равны тургеневским «Запискам охотника», открывшим для читателей мир «народных характеров».

Главные достоинства кавказских военных рассказов Толстого Некрасов видел в художественном мастерстве молодого автора, в «полном знании изображаемого быта», в том, что высказана «глубокая истина в понимании и представлении характеров», и, наконец, в том, что в них содержатся «замечания, исполненные тонкого и проницательного ума» [2]. В этих рассказах более всего оценил Некрасов типы русских солдат, которые, по его мнению, «могут служить ключом к уразумению духа, понятий, привычек и вообще составных элементов военного сословия».

Достоинства кавказских военных рассказов, проницательно подмеченные Некрасовым, были развиты Толстым в его Севастопольских рассказах, посвященных Крымской войне 1853—1855-х годов.

Как и произведения Толстого о Кавказской войне, они явились результатом его участия в боевых действиях русской армии. Однако Севастопольские рассказы заметно отличаются от «Набега» и «Рубки леса». Они различны прежде всего масштабами и значением описываемых событий. В кавказских расска-

[2] Современник, 1855, № 9, с. 185.

зах показаны отдельные эпизоды войны — набег отряда на горский аул и рубка просеки в горном лесу. В рассказах севастопольского цикла изображается событие исторического значения: героическая оборона города, решавшая судьбу Крымской войны. Изменилась здесь и тональность повествования. О простых людях — подлинных героях войны — автор рассказывает не только сочувственно, как в «Рубке леса», но и восторженно.

Толстой понимал и сердцем русского патриота чувствовал, что на бастионах Севастополя народ вел справедливую оборонительную войну, защищая свою землю от иноземного вторжения. Перед писателем раскрылись здесь самые глубинные, коренные черты русского национального характера.

«Вглядитесь в лица, в осанки и в движения этих людей,— говорит Толстой о севастопольских героях,— в каждой морщинке этого загорелого скуластого лица, в каждой мышце, в ширине этих плеч, в толщине этих ног, обутых в громадные сапоги, в каждом движении, спокойном, твердом, неторопливом, видны эти главные черты, составляющие силу русского,— простоты и упрямства; но здесь на каждом лице кажется вам, что опасность, злоба и страдания войны, кроме этих главных признаков, положили еще следы сознания своего достоинства и высокой мысли и чувства».

Рассказы Толстого о защитниках Севастополя поразили современников не эффектными описаниями сражений, не громкими фразами об одержанных победах, а строгой правдой и простотой изображения тяжелого, будничного и в то же время героического труда матросов, солдат, артиллеристов с Четвертого бастиона, сестер милосердия, жителей осажденного города.

«Из-за креста,— говорит он,— из-за названия, из угрозы не могут принять люди эти ужасные условия: должна быть другая, высокая побудительная причина. И эта причина есть чувство, редко проявляющееся, стыдливое в русском, но лежащее в глубине души каждого,— любовь к родине.»

В рассказе «Севастополь в декабре» Толстой воссоздает героический образ сражающегося за свою землю народа. И старые матросы на переправе, и фурштатский солдат, который ведет поить лошадей, и матрос, курящий на баррикаде, и санитары с носилками у ворот госпиталя, и раненые, с которыми автор рассказа беседует в госпитале, и белобрысенький офицер, встреченный автором в трактире, и, особенно, солдаты и матросы на Четвертом бастионе — все они охвачены единым порывом, живут одной заботой, и это сплачивает их в единую и несокрушимую силу.

В рассказе «Севастополь в мае» противопоставляется «высокое уважение» автора к простым солдатам и матросам и глубокая его неприязнь к тем, кто приехал в осажденный город «ловить кресты и рубли».

Но здесь же мы находим высокую оценку достоинств строевых командиров. Через многие испытания нужно пройти, говорит Толстой, «чтобы сделаться тем спокойным, терпеливым человеком в труде и опасности, каким мы привыкли видеть русского офицера».

Севастополь был оставлен русскими войсками. Это была трагедия для тех, кто ценой невероятных жертв и страданий одиннадцать месяцев отстаивал его от врага. Рисуя финал Севастопольской эпопеи, Толстой «последнее слово» о ней предоставил солдатам. «Почти каждый солдат,— пишет он,— взглянув с Северной стороны на оставленный Севастополь, с невыразимою горечью в сердце вздыхал и грозился врагам».

В исторической драме, показанной Толстым, народ, проливший кровь за русскую землю, не признал себя побежденным.

В образах подлинных защитников Севастополя Толстой запечатлел коренные черты русского национального характера, с особой силой проявляющиеся в годы испытаний. Писатель искал и находил эти черты в народе, и, стремясь охарактеризовать русский национальный характер, он показывал его как народный характер. С особой силой и размахом он будет делать это в «Войне и мире», для создания которой исключительное значение имел его севастопольский опыт.

В рассказах о Севастополе впервые в русской и мировой литературе было дано реалистически правдивое изображение войны. Толстой сорвал с войны приукрашивающие ее романтические покровы и показал ее «не в правильном, красивом и блестящем строе, с музыкой и барабанным боем, с развевающимися знаменами и гарцующими генералами, а ... в настоящем ее выражении — в крови, в страдании, в смерти».

Показывая войну «в настоящем ее выражении», Толстой не запугивает читателя, а рисует ее такой, какая она есть в действительности. Только справедливая война за родную землю, какую ведут защитники Севастополя, может заставить людей переносить самые тяжкие муки и страдания.

Знаменательно, что в Севастопольских рассказах Толстого, обессмертивших патриотизм и героизм защитников родной земли, с большой силой прозвучал протест против войны как средства разрешения международных споров и конфликтов.

«Вопрос, не решенный дипломатами,— пишет Толстой,— еще меньше решается порохом и кровью... Одно из двух: или война есть сумасшествие, или ежели люди делают это сумасшествие, то они совсем не разумные создания, как у нас почему-то принято думать».

Исполнена глубокого значения сцена перемирия в рассказе «Севастополь в мае».

«Тысячи людей толпятся, смотрят, говорят и улыбаются друг другу»,— пишет Толстой. Казалось бы, так легко и просто

разрядить ружья и пушки и мирным путем решить споры. «Нет!— завершая сцену перемирия, восклицает писатель.— Белые тряпки спрятаны — и снова свистят орудия смерти и страданий, снова льется честная, невинная кровь и слышатся стоны и проклятия».

В конце рассказа «Севастополь в мае» Толстой сделал важное признание: «Вот я и сказал, что хотел сказать; но тяжелое раздумье одолевает меня.— Может, не надо было говорить этого». Может, высказанные в рассказе «злые истины» принадлежат к таким, которые «не должны быть высказываемы, чтобы не сделаться вредными»?

Но Толстой преодолел эти сомнения и колебания, решив посвятить свое творчество тому герою, которого он охарактеризовал следующими словами: «Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его, и который всегда был, есть и будет прекрасен — правда».

Прочитав «Севастополь в мае», Некрасов писал автору рассказа, что его талант *силен* и *нов* прежде всего *правдой* изображения людей и событий. «Вы правы, дорожа всего более этою стороною в Вашем даровании. Эта правда в том виде, в каком вносите Вы ее в нашу литературу, есть нечто у нас совершенно новое. Я не знаю писателя теперь, который бы так заставлял любить себя и так горячо себе сочувствовать, как тот, к которому пишу...» [3].

Когда Толстой в ноябре 1855 г. приехал из Севастополя в Петербург, его встречали здесь и как уже известного писателя, и как артиллерийского офицера — одного из героев обороны славного города. Многим из современников тогда казалось, что как литератор Толстой всегда будет верен военной теме. Называя его «истинным воином по службе и призванию», критик А. В. Дружинин писал: «Толстой в своих рассказах о Севастополе важен как человек... военный... Он попал в Крым не в виде зрителя и живописца по приглашению, не в виде туриста, любящего сильные ощущения, даже не в виде литератора, явившегося на поле борьбы за новым вдохновением. Наш новый нувеллист и дорогой товарищ — русский офицер, начавший свою службу на Кавказе, много ночей спавший у костра, рядом с артиллерийскими солдатами, видавший в свою жизнь военные дела...» [4].

Все верно в этом письме, кроме того, что Толстой был военным человеком по призванию и что для литературы он «важен» прежде всего как человек военный. За полтора года до ухода из армии в отставку Толстой записал в дневнике: «Военная ка-

---

[3] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем, т. X. М., Гослитиздат, 1952, с. 241.
[4] *Дружинин А. В.* Собр. соч., т. 7. СПб., 1865, с. 172.

рьера не моя, и чем раньше я из нее выберусь, чтобы вполне предаться литературной, тем будет лучше».

Толстой не мог стать и не стал художником только войны. Он был рожден для того, чтобы стать художником живой жизни, художником *мира*, понимаемого не как затишье или перерыв между двумя войнами, а как единственно разумное, естественное состояние, отвечающее самой природе человека, его коренным устремлениям, смыслу и цели его пребывания на земле.

Подобно одному из главных и любимых героев Толстого князю Андрею Болконскому, видевшему «и войну и мир в самой действительности», писатель убедился в том, что с давних, библейских времен мир и война идут и, наверное, долго еще пойдут рядом.

В первом завершенном произведении Толстого — повести «Детство» — отчетливо намечена одна из центральных тем его творчества — тема разобщения, разъединения людей как главной причины всех человеческих бед и трагедий. Уже в первом произведении о войне — рассказе «Набег» — Толстой говорит о ней как о крайней и самой опасной форме разрушения естественных, разумных, необходимых связей и между отдельными людьми, и между целыми народами.

Война не сама по себе, а в ее противоборстве с миром — такой она показана и в великой книге Толстого — эпопее «Война и мир».

2

Со времени появления «Войны и мира» и до наших дней в критике ведутся споры о том, соответствует ли и насколько соответствует заглавие толстовского произведения его содержанию. В первые дни 1870 г. «Петербургская газета» писала: «Наконец знаменитый роман «Война и мир» окончен. Но, вероятно, некоторые любознательные читатели остались в недоумении и желали бы спросить: почему же этот роман называется «Война и мир»? В продолжение всех шести томов[5] автор описывает нам беспрерывную войну, ну, а мир-то когда же будет? И точно, об мире почти ничего не говорится»[6].

Мысль о том, что в книге Толстого сопоставляются две эпохи русской жизни — мирная и военная — и сегодня отвергается некоторыми весьма авторитетными толстоведами. «Задача Толстого,— пишет Э. Е. Зайденшнур,— показать великую роль

---

[5] Два первых издания «Войны и мира» вышли в 1868—1869 гг. в шести томах. Во всех последующих изданиях «Война и мир» печатается в четырех томах.

[6] *П.* Шестой том романа «Война и мир», сочинение гр. Л. Н. Толстого.— Петербургская газета, 1870, № 2.

народа в Отечественной войне, и вовсе нет в романе сопоставления военной и мирной жизни»[7].

Этот вывод исследователя, казалось бы, неоспоримо подтверждается историей создания «Войны и мира». По рукописям ее первого тома можно проследить, как постепенно складывалась композиция произведения, как формировались ее главные звенья, содержание которых было обозначено автором в заглавиях «В Петербурге», «В Москве», «В деревне», «За границей». На последующих этапах работы главы «За границей» и «Поход» Толстой объединил под общим заглавием «Война». Так уже в первом томе романа военные сцены, начиная со второй части, выдвинулись на передний план.

Основное внимание автора во втором томе романа отдано сценам мирной жизни героев. В этих сценах во всем блеске выступает перед нами Толстой — искуснейший бытописатель.

Третий том «Войны и мира» целиком посвящен событиям Отечественной войны 1812 года.

В четвертом томе эпопеи Толстого дана картина разгрома наполеоновских полчищ русской армией и народом, изображена могучая «дубина народной войны», как называет писатель действия партизанских отрядов.

На полях рукописи первых глав первого тома романа Толстой сделал такую заметку: «Война во всем». И, создав пятнадцать вариантов начала произведения, он нашел, наконец, такую его завязку, которая подводила читателя к мысли, выраженной в этой краткой записи: «Война во всем». Этой мысли подчинены открывающие роман картины мирной жизни: гости в салоне придворной фрейлины ведут политические разговоры и споры о Наполеоне, о вероломном убийстве по его приказу принца Конде, о неудаче миссии Новосильцева в Париже, о военном союзе с Австрией и Пруссией, о предстоящей войне России с бонапартовской Францией.

Мирная жизнь русского общества изображается в первых главах романа как жизнь предвоенная. Ощущением кануна близкой войны наполнены письма таких далеких от политики людей, как две подруги Жюли Карагина и Мария Болконская. «Вся Москва только и говорит о войне,— пишет Жюли.— Один из моих двух братьев уже за границей, другой с гвардией, которая выступает в поход к границе». Ей отвечает княжна Болконская, живущая в родовом имении Лысые горы: «Не только у вас, в центре дел и света, среди этих полевых работ и этой тишины... отголоски войны слышны и дают себя чувствовать... Отец мой только и говорит, что о походах и переходах, в чем я ничего не понимаю, и третьего дня, делаю мою обычную про-

---

[7] *Зайденшнур Э. Е.* «Война и мир» Л. Н. Толстого. Создание великой книги. М., «Книга», 1966, с. 69—70.

гулку по улице деревни, я видела раздирающую душу сцену. Это была партия рекрут, набранных у нас и посылаемых в армию. Надо было видеть состояние, в котором находились матери, жены и дети тех, которые уходили, и слышать рыдания тех и других. Подумаешь, что человечество забыло законы своего Божественного Спасителя, учившего нас любви и прощению обид, и что оно полагает главное достоинство свое в искусстве убивать друг друга».

Сцены в салоне фрейлины Анны Павловны Шерер, переписка Жюли Карагиной и Марии Болконской, обед у Ростовых и чтение манифеста о войне, сцены в имении Лысые горы, завершающиеся отъездом князя Андрея Болконского на войну,— короче, вся первая часть первого тома романа Толстого, изображающая предвоенную жизнь русского общества, пронизана мыслью: «Война во всем.»

Но нельзя не заметить, что уже с первых глав первого тома и до последних глав эпилога романа тема войны развивается в тесной и последовательной связи с темой мира. Гости в салоне Шерер ведут споры не только о Наполеоне, но и заинтересованно обсуждают один из проектов вечного мира, с которым их знакомит приехавший из-за границы аббат Морио. Этот проект находит страстного приверженца в Пьере Безухове и вызывает скептическое отношение у Андрея Болконского. Но, споря о частностях, они сходятся в главном: и глубоко штатский Пьер Безухов и его старший друг, профессиональный военный Андрей Болконский были озабочены вопросом, «каким образом устроить судьбу человечества так, чтобы права человека были признаваемы одинаково всем образованным миром и чтобы уничтожалась возможность войны между народами», как «навсегда избавить человечество от всех зол деспотизма и злейшего из зол, родоначальника всех других — войны.»

Эти гигантского значения вопросы встали перед главными героями «Войны и мира», когда они были еще очень молоды. Вся их дальнейшая жизнь, со всеми ее тревогами, бедами и страданиями, была посвящена поискам ответа на эти «вечные» вопросы.

Итак, мы видим, что на мирных сценах романа Толстого лежат зримые отблески войны, а сцены военные пронизаны в нем мыслью о мире, о том, как найти выход из войны к мирной жизни и какой она будет, когда мир победит войну.

Проблемы войны и мира поставлены в книге Толстого так, что их взаимосвязь явно подчеркнута автором. Поэтому нельзя согласиться и с таким выводом исследователя: «Мира в «Войне и мире» больше, нежели войны. Более того, именно идея мира является центральной, доминирующей идеей эпопеи. «Война и мир» не только «мирское», но и самое «мирное» произведение Толстого. По своему главному пафосу, по взгляду на людей, на героизм человека на войне, по страстной мечте о буду-

щем братстве людей и народов»[8]. Энергично и правильно подчеркнув значение проблемы мира в романе Толстого, исследователь не увидел, что она здесь ставится в неразрывном диалектическом единстве с проблемой войны. Это и делает неправомерной и попросту ненужной полемику о том, чего в романе Толстого «больше», а чего «меньше»: войны или мира.

В наше время более чем когда-либо раньше «Война и мир» Толстого воспринимается и как героико-патриотическая эпопея, прославившая подвиг русского народа, спасшего свою Родину от иноземного нашествия, и как одно из самых великих антимилитаристских произведений русской и мировой литературы.

Мысль о современном значении «Войны и мира» как патриотической, народно-героической эпопеи подчеркнул генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев, в январе 1977 г. посетивший музей-усадьбу Ясная поляна. В книге отзывов почетных посетителей музея он написал: «Героев «Войны и мира» отделяют от советских людей полтора столетия. Но их сближают высокие чувства патриотизма и геройства, один и тот же дух правды и справедливости, готовность отдать жизнь за честь и независимость Родины»[9].

Сама реальная действительность множеством примеров подтверждает глубочайшую справедливость этих слов.

В полуторавековой жизни великого произведения Толстого были годы, когда оно было особенно необходимо и близко людям, тем кто боролся за свободу и независимость своей земли.

В годы Великой Отечественной войны ленинградский журнал «Звезда» свидетельствовал: «Ни одно из произведений не вызывает такого живого отклика в сердцах читателей-бойцов, как «Война и мир»[10].

В самом конце 1941 и начале 1942 г., вскоре после освобождения Ясной Поляны от фашистских захватчиков, в доме Толстого, оскверненного гитлеровцами, побывало много бойцов нашей армии, отправлявшихся на передовую. Они оставили короткие, но волнующие записи в книге посетителей. Так, например, лейтенант Захарченко написал 21 февраля 1942 г.:

«Проезжая на фронт, не могу не заехать сюда. В Ленинграде я знал одного командира орудия, который, командуя, кричал:

— За «Войну и мир» — огонь!

— За «Анну Каренину» — огонь!

Его так и убило за Толстого.

Итак, на войну за «Войну и мир»![11].

В дни Великой Отечественной войны роман Толстого, как и его «Севастопольские рассказы», служил могучим источником патриотического воодушевления. И не случайно в осажденном

---

[8] *Чубаков С. Н.* Лев Толстой о войне и милитаризме. Минск, 1973, с. 82.
[9] Правда, 1977, 18 янв.
[10] Звезда, 1943, № 4, с. 86.
[11] Ясная Поляна. Статьи и документы. М., 1942, с. 217.

Ленинграде, в самые тяжкие дни блокады «Война и мир» была издана стотысячным тиражом, что уже само по себе в условиях блокированного и ежечасно обстреливаемого города было подвигом.

Вспоминая о том впечатлении, какое роман Толстого производил на советских людей в годы Великой Отечественной войны, Константин Симонов пишет: «Это была книга, которая отвечала нам на самые прямые вопросы времени: что́ есть действительная храбрость и действительная трусость? Кто, какие люди представляют собою действительные пружины войны и кто — пружины мнимые? И, наконец, главное: сумеем ли мы сокрушить тех, кто дошел до Москвы, а потом и до Волги?.. «Война и мир» стала в годы войны той книгой, которая самым прямым образом укрепляла дух сопротивления, охвативший страну перед лицом иноземного нашествия... «Война и мир» сама была как бы осязаемой частью этого духа» [12].

В годы второй мировой войны книга Толстого помогала народам, порабощенным фашистскими оккупантами, не только сохранять веру в свое освобождение, но и поддерживала дух сопротивления врагу, учила их искать пути к избавлению от иноземного ига.

«Французы и другие народы, находившиеся под властью захватчиков,— пишет публицист и критик Клод Руа,— обретали в эпопее Толстого исторические основания для того, чтобы надеяться... Гитлер продвигался со своей армией в глубь России, и ей желали той же участи, какая постигла армию Наполеона. Наши подпольщики укрывались в «маки́», — и тогда Денисов, Долохов и Тихон Щербатый представлялись нам не только предками Зои и Чапаевцев 1944 года, но и отдаленными предшественниками наших партизан... «Читая «Войну и мир», мы поддавались чудесной мечте, будто читаем самую прекрасную, самую ободряющую из нелегальных газет...» [13]

Современный французский писатель Морис Дрюон, автор известного романа «Сильные мира сего», прочел «Войну и мир» в дни, когда сам он находился на фронте,— в дни отступления французской армии перед гитлеровскими войсками. «Аналогия с происходящим,— говорит он,— доходила до галлюцинации».

Описав свои переживания тех дней, Дрюон говорит о романе Толстого: «Эта книга прежде всего помогает нам узнать тех, с кем мы вместе сражаемся, а затем тех, против кого сражаемся. После этого наступает зрелость» [14].

В наше время каждый народ, поднимающийся на борьбу за свое освобождение, находит в эпопее Толстого могучую нравственную поддержку.

---

[12] Новый мир, 1969, № 12, с. 163.
[13] Europe, 1947, № 6, p. 89.
[14] Les Lettres Françaêse, 1960, № 845.

Известный латиноамериканский писатель Алехо Карпентьер в большой статье «Значение Льва Толстого для Латинской Америки» говорит, что «в 1960 году революционное правительство Кубы, постановив создать государственное издательство, которое должно выпускать для народа лучшие образцы мировой литературы, включило роман «Война и мир» в первый список рекомендуемых произведений». Этот роман, свидетельствует Карпентьер, «продолжает оставаться для нас настольной книгой и живо волнует каждого из нас».

Раскрывая значение книги Толстого для литературы латиноамериканских стран, А. Карпентьер указывает, что в «Войне и мире» Толстой дал образец эпического романа, который на американском континенте еще ждет своего творца. «И если кубинской революции рано или поздно суждено отобразиться в эпопее, то нет ничего более плодотворного для будущего ее творца, как поразмыслить над методом Толстого — историка и художника — при создании «Войны и мира», произведения, рядом с которым все другие исторические романы... кажутся устаревшими и фальшивыми как по форме, так и по содержанию» [15].

Можно не согласиться с категоричностью последнего утверждения, но в той решительности, с какой молодая литература Острова Свободы, перед которой стоит задача создания революционного эпоса, выдвигает в качестве образца «Войну и мир», нельзя не видеть признания плодотворности толстовских традиций.

В оценках романа Толстого, приведенных выше, подчеркивается значение «Войны и мира» как великого героико-эпического произведения о подвиге русского народа, добившегося победы в справедливой освободительной войне. Нет сомнения, что «Война и мир» будет и впредь сохранять это значение, вдохновляя народы на священную борьбу за свою Родину.

Однако в нашу эпоху, когда главным вопросом, волнующим людей доброй воли всей земли, стал вопрос о сохранении мира, читатели романа Толстого с особой остротой и волнением воспринимают не только его героико-патриотический, но и антимилитаристский пафос.

Главные герои «Войны и мира» — Андрей Болконский и Пьер Безухов — решительно и безоговорочно осуждают войну, как осуждает ее и сам автор романа, видящий в ней «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие». Лишь в одной войне считает возможным участвовать князь Андрей — в той, от исхода которой «решался вопрос жизни и смерти отечества». Принимая в ней участие, Андрей Болконский смотрит на нее, как на «страшную необходимость».

---

[15] Литературное наследство, т. 75. Толстой и зарубежный мир, кн. 1. М., 1965, с. 269.

Вместе с тем на многих страницах романа писатель изображает исконное миролюбие русских людей. Духом глубокой человечности проникнуты сцены встречи Пети Ростова с пленным французским барабанщиком Винсентом. Петя трогательно заботится об этом «жалком мальчишке», как зовет Винсента командир отряда Денисов. А солдаты за веселый, забавный характер зовут его «Висеней», а казаки — «Весенним»...

Чувство сострадания к поверженному врагу испытывает не только юный Петя Ростов, но и фельдмаршал Кутузов. Глядя на пленных французов, ставших «хуже нищих последних», он говорит, что их «теперь и пожалеть можно».

Однако, хотя враг разбит и бежит из России, война еще не окончена. И чувство жалости к побежденному врагу соединяется в душе Кутузова, как и в душе каждого русского солдата, с «сознанием своей правоты». «А и то сказать, кто же их к нам звал? Поделом им...» Эти слова главнокомандующего солдаты встретили «радостным, долго неумолкавшим криком».

Взятые в плен воины наполеоновской армии поражены тем, что простые русские солдаты не только не мстят им, а заботятся о них. «О, мои добрые, добрые друзья! Вот люди! О, мои добрые друзья!» — лихорадочно восклицает заболевший французский офицер Рамбаль, которого несут на руках русские солдаты.

Его денщик, солдат Морель, отогретый и накормленный русскими солдатами, хриплым, простуженным голосом поет у костра песню о Генрихе IV. В ней проклинается король-дьявол, погнавший людей на войну...

Полон воинской доблести и героического величия подвиг Андрея Болконского, поднявшего в атаку батальон в критический момент Аустерлицкого сражения. Князь Андрей был тяжко ранен в этом бою. Упав на землю, он вдруг увидел над собой бесконечно высокое небо, с тихо ползущими по нему серыми облаками. «Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как мы бежали, кричали и дрались... Как же я не видел прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его».

Образ «неизмеримо высокого» неба, с его тишиной, покоем и торжественностью, входит в сложную систему противоборства мотивов мира и войны, проходящего через все военные сцены романа.

Особой выразительностью отличается их противоборство в последней из десяти глав второй части третьего тома «Войны и мира», посвященных описанию Бородинского сражения.

Участники весь день бушевавшего сражения не скоро осознали, что оно подходило к концу. «Над всем полем, прежде столь весело-красивым, с его блестками штыков и дымами в утреннем солнце, стояла теперь мгла сырости и дыма, и пахло

странною кислотой селитры и крови. Собрались тучки и стал накрапывать дождик на убитых, на раненых, на испуганных и на изнуренных, и на сомневающихся людей. Как будто он говорил: «Довольно, довольно, люди. Перестаньте... Опомнитесь. Что вы делаете?»

И люди «рады бы были перестать», говорит автор романа, но беспощадная машина войны продолжала действовать, «и ядра так же быстро и жестоко перелетали с обеих сторон и расплюскивали человеческое тело, и продолжало совершаться то страшное дело, которое совершается не по воле людей, а по воле Того, Кто руководит людьми и мирами».

Прочитав эти слова, можно подумать, что подлинным и единственным виновником «страшного дела» войны автор романа считает «Того, Кто руководит людьми и мирами». Но если бы это было действительно так, то не было бы и толстовского романа, запечатлевшего противоборство сил «зла», во главе которых стоит «палач народов» Наполеон, с силами «добра», во главе которых стоит вождь «народной войны» Кутузов.

Из всех исторических лиц, показанных в «Войне и мире», одного Кутузова Толстой называет истинно великим человеком. А Наполеону он отказывает даже в «отрицательном» величии: роль «палача народов» он исполняет не потому, что обладает какими-то исключительными качествами, а потому, что она была ему «предназначена Провидением». Однако выполнить ее мог только такой человек, который «не мог понимать... ни красоты, ни истины, ни значения своих поступков».

Не правы были критики, укорявшие Толстого в том, что он не увидел в Наполеоне способностей военачальника. Характернейшей его чертой писатель считал «яркие умственные способности», но находил, что они были затемнены «безумием самообожания».

Притязания Наполеона на создание военными средствами всемирной империи под его верховной властью не могли не кончиться крахом. Но культ сильной личности, культ сверхчеловека, связанный с легендой о Наполеоне, таил в себе серьезную опасность. Развенчание культа Наполеона на страницах «Войны и мира» не утратило своей актуальности до наших дней, предупреждая возможные попытки использования идей «наполеонизма» теми, кто толкает человечество на опасный путь решения сложных вопросов внешней политики военными средствами.

Эпическое повествование об антинаполеоновских войнах Толстой создавал в бурную эпоху 60-х годов, когда в России только что пало крепостное право и перед мыслящими людьми во весь рост стоял вопрос о будущем страны. Для Толстого это был вместе с тем и вопрос о будущем всего человечества.

«Общенародное единение в Отечественной войне 1812 года, столь правдиво, конкретно-исторически изображенное в «Войне

и мире»,— пишет В. Ермилов,— и явилось основой для решения в романе великих проблем, для связи «Войны и мира» не только с современностью автора, но и живою мыслью последующих поколений» [16].

Справедливость этого вывода подтверждается тем, что сказано выше о восприятии романа-эпопеи Толстого нашими современниками.

3

Антимилитаристская тема — одна из ведущих, главенствующих тем публицистики Толстого. Она ведет свое начало от «Философских замечаний на речи Жан-Жака Руссо», которые Толстой-студент внес в 1847 г. в свой дневник, и завершается «Докладом, приготовленным для конгресса мира в Стокгольме», с которым писатель в августе 1909 г. собирался поехать в Швецию.

Более шестидесяти лет Толстой-публицист держит в поле своего внимания вопрос о причинах возникновения войн и размышляет о том, как избавить от них человечество.

Толстой был сыном своего века и его художником. А век Толстого был веком почти непрерывных войн, больших и малых.

Еще в 1868 г., работая над последним томом «Войны и мира», Толстой начал писать статью «Прогресс», главная мысль которой выражена в следующем суждении: «Лучшие умы направлены в Европе на орудия смерти и уничтожения». Примечательно, что эти слова были написаны под впечатлением книги Прескотта «Завоевание Перу́», в которой рассказано, как завоеватели-испанцы варварски уничтожили древнюю культуру перуанцев.

Спустя двадцать лет в трактате «Так что же нам делать?» Толстой поведал о горестной судьбе маленького народа — фиджи, жившего на островах Полинезии, расположенных в Тихом океане. Этот народ, насчитывавший тогда всего 150 тысяч человек, выделялся своими способностями среди других аборигенов Полинезии. Он жил и мирно трудился, как вдруг в 1859 г. Соединенные Штаты Америки предъявили народу фиджи ультиматум: либо уплатить контрибуцию, либо — репрессии.

«Американцы,— пишет Толстой,— прислали эскадру, которая захватила внезапно несколько лучших островов как залог и угрожала даже бомбардированием и разрушением колоний, если контрибуция не будет в известный срок вручена представителям Америки. Американцы были одними из первых колонистов, которые вместе с миссионерами появились на Фиджи.

---

[16] *Ермилов В.* Толстой-художник и роман «Война и мир». М., 1961, с. 13.

Выбирая или захватывая под теми или другими предлогами лучшие куски земли на островах и устраивая там хлопчатобумажные и кофейные плантации, американцы нанимали целые толпы туземцев, связывая их незнакомыми для дикарей контрактами или действуя через особых подрядчиков или поставщиков «живого товара».

Подробно и последовательно раскрывает Толстой стадии колониального захвата, грабежа и полного порабощения, через которые прошел несчастный народ фиджи, попавший в безжалостные лапы сначала американских, а затем английских колонизаторов.

Толстой был полон сочувствия ко всем малым и большим народам, страдавшим от колониализма, от империалистических агрессоров. Он выражал горячее сочувствие кубинцам и филиппинцам, жестоко страдавшим от испано-американских поработителей, и возмущался зверствами, которые чинили английские колонизаторы в порабощенной ими Индии, гневно бичевал агрессоров, терзавших Китай и Индокитай. Писатель посылал братские слова привета тем тысячам негров из Соединенных Штатов Америки, которые просили его возвысить свой голос против линчевателей. Он сочувствовал польским и сербским патриотам, боровшимся за свою национальную независимость.

«Народы хотят свободы, полной свободы», — не раз говорил Толстой. «Труд должен быть не рабским, а свободным, и в этом все!» — такова была самая заветная мысль писателя, самое большое его желание.

Подвергая могучей, разрушительной критике все то, что в его время угнетало людей труда, он находил, что самой большой преградой на пути человечества к свободе, миру и счастью была и остается война.

В статье «Патриотизм или мир?», написанной в 1896 г., Толстой так охарактеризовал международные отношения, какими они были к концу XIX в.: «За какое хотите время откройте газеты и всегда, всякую минуту вы увидите черную точку, причину возможной войны: то это будет Корея, то Памиры, то Африканские земли, то Абиссиния, то Армения, то Турция, то Венесуэла, то Трансвааль. Разбойничья работа ни на минуту не прекращается, и то здесь, то там не переставая идет маленькая война, как перестрелка в цепи, и настоящая, большая война всякую минуту может и должна начаться».

В другой статье — «Карфаген должен быть разрушен», написанной двумя годами позднее, Толстой с большой тревогой говорил о том, что темные силы милитаризма все более открыто и нагло добиваются ухудшения международных отношений. Он писал: «Во всех конституционных государствах Европы... умышленно усложняются все больше и больше международные отношения, долженствующие привести к войне, разграбляются без всякого повода мирные страны, каждый год где-нибудь гра-

бят и убивают, и все живут под постоянным страхом всеобщего взаимного грабежа и убийства».

Ни одна из захватнических войн, которые велись европейскими и американскими империалистами во второй половине XIX и в первое десятилетие XX в., не прошла незамеченной Толстым. В 1896 г. он написал статью «К итальянцам» — об итало-абиссинской войне, в 1898 г.— статью «Две войны» — об испано-американской войне за Кубу и Филиппины; в 1899 г.— «Письмо к Г. М. Волконскому» — об англо-бурской войне; в 1904 г.— статью-обращение к воюющим странам «Одумайтесь!» — о русско-японской войне.

Из различных регионов земного шара Толстой получал письма, авторами которых были люди, на себе испытавшие все тяготы и опасности войны. Некоторыми из этих писем он воспользовался как правдивыми свидетельскими показаниями, видя в них документы эпохи.

Так, в статью «Патриотизм и правительство», написанную в 1900 г., Толстой включил письмо, полученное им от гражданина Соединенных Штатов Америки. В письме этом есть такие слова: «Простой народ во Франции, Германии, Англии и Америке — против войны... Мы миролюбивы и боимся войны, ненавидим ее».

«Так,— заключает Толстой,— пишет гражданин Северо-Американских Штатов, и с разных сторон, в разных формах раздаются такие же голоса».

Толстой включил в статью большую выдержку из письма к нему немецкого солдата, проделавшего два похода вместе с прусской гвардией. «Ненавижу войну от глубины души, так как она сделала меня невыразимо несчастным,— писал этот солдат, ставший инвалидом.— По моему глубочайшему убеждению, война — это только торговля в больших размерах,— торговля честолюбивых и могущественных людей счастьем народов».

Этот немецкий солдат от имени таких же, как он, «раненых вояк», просил Толстого написать «хорошую книгу против войны». Толстой ответил, что он над этим теперь работает, и просил у своего корреспондента согласия на опубликование его письма в газетах. Тогда же Толстой в дневниковой записи определил главную мысль своей антивоенной статьи: «Надо показать, что теперешнее положение, особенно Гаагская конференция показали, что ждать от высших властей нечего и что распутыванье этого ужасного губительного положения, если возможно, то только усилием частных отдельных лиц».

На конференции в Гааге, проходившей в 1899 г., официальные представители 26 государств обсуждали вопрос о сокращении вооружений и сохранении мира. Зная, что в числе ее инициаторов были такие «миротворцы», как русский император Николай II, Толстой поставил под сомнение истинные цели конференции и ее возможные результаты.

«Гаагская мирная конференция есть только отвратительное проявление христианского лицемерия»,— написал Толстой в ответной телеграмме одному американскому агентству, просившему его оценить это событие.

В черновой редакции названной телеграммы были еще слова о том, что по-настоящему заботиться о сохранении мира могут люди, «которые не только болтают, но которые (принуждены сражаться), сами идут на войну».

Всемирная известность Толстого, сила его влияния на современников побуждали не только отдельных лиц, выступавших против войны, но и организаторов мирных конгрессов и конференций, а также обществ друзей мира обращаться к нему за поддержкой и помощью. С конца 80-х годов и до конца дней Толстой был близок к движению сторонников мира. Его приглашали на многие международные конференции и конгрессы, проводившиеся сторонниками мира, избирали членом организационных комитетов, президиумов и даже вице-президентом некоторых из конгрессов.

Толстой знал, что его именем широко пользуются участники движения за мир и не препятствовал этому. В адрес устроителей X Международного конгресса борцов за мир, проводившегося в 1900 г. в Париже, он направил письмо, в котором высоко оценил его цели. «Шлю пожелания,— писал Толстой,— чтобы всемирный конгресс 1900 г. двинул вперед идею братства и мира».

Материалы мирных конгрессов и конференций Толстой широко использовал в своей антивоенной публицистике. Писатель считал, что деятельность сторонников мира помогает людям усвоить взгляд на войну как на зло и проникнуться уверенностью в том, что близится время, «когда войны станут невозможны». Однако он решительно предостерегал устроителей и участников мирных конгрессов и конференций против переоценки реального значения их деятельности, чрезмерного увлечения многословными «декларациями», с которыми совершенно не желали считаться правящие классы монархических и буржуазно-республиканских государств.

Со все возраставшей тревогой следил Толстой за безудержной гонкой вооружений в Европе и Соединенных Штатах Америки. Узнав о том, что в 90-е годы в Европе число находившихся под ружьем солдат достигло 28 миллионов, Толстой заявил о том, что человечество оказалось перед опасностью мировой бойни. И каждый новый военный конфликт между отдельными государствами мог перерасти в конфликт глобальный.

В 1895 г. Италия напала на Абиссинию. Толстой написал статью-обращение «К итальянцам», в которой не только осудил агрессоров, развязавших эту захватническую авантюру, но и указал на приготовления к новым войнам, которые скрытно,

а иногда и открыто велись тогда в крупнейших буржуазных государствах. Здесь же Толстой высказал свой взгляд на те меры, которые, по его мнению, необходимо было предпринять, чтобы предотвратить новые военные столкновения.

«Неужели,— пишет Толстой,— никогда не опомнятся народы от того ужасного обмана, в котором их поддерживают для своих выгод правительства и правящие классы? Неужели нужны еще ужасные братоубийственные войны, к которым готовят теперь правительства и правящие классы все европейские и американские народы? Ведь придет же время, и очень скоро, когда после ужасных бедствий и кровопролитий изнуренные, искалеченные, измученные народы скажут своим правителям: да убирайтесь вы к дьяволу или богу, к тому, от кого вы пришли, и сами наряжайтесь в свои дурацкие мундиры, деритесь, взрывайте друг друга, как хотите, и делите на карте Европу и Азию, Африку и Америку, но оставьте нас, тех, которые работали на этой земле и кормили вас, в покое».

От имени обманутых народов Толстой говорит правителям: «Нам важно то, чтобы беспрепятственно пользоваться плодами своих трудов; еще важнее обмениваться плодами этих трудов с дружественными, того же самого желающими народами... Нам важнее разрешение вопросов труда, освобождения его от рабства, вопросов уничтожения земельной собственности, которой лишены 99/100 наших братьев; нам важны вопросы установления каких-нибудь обязательных, понятных для всех нравственных основ...»

Все эти вопросы, указывает Толстой, давно назрели и требуют безотлагательного решения. «Ведь рано или поздно,— пишет он,— и во всяком случае скоро придется настоящему народу, несущему всю тяжесть труда приготовления к войне и самую войну, сказать это. Но придется сказать это после ужаснейших бедствий, которые готовят нам правители и на приготовление которых мы смотрим так равнодушно».

Еще раз напомним, что эти предостережения были высказаны Толстым в последние годы минувшего века, за полтора с небольшим десятилетия до начала первой мировой войны, принесшей человечеству «ужаснейшие бедствия».

Толстой осуждал равнодушие, с которым большинство его современников наблюдало за приготовлениями к войне, все более открыто развертывавшимися в европейских странах. Он призывал принять в отношении агрессоров самые решительные, действенные меры, чтобы заставить их отказаться от опасных замыслов.

«На наших глазах, — писал Толстой, — эти безбожные, несчастные, ошалелые люди, наряженные в мундиры и ленты, называемые монархами и министрами, делают парады, смотры, маневры, заставляя приготовленных для этого людей стрелять, колоть воображаемых неприятелей, награждая тех, которые

лучше это делают, которые придумывают более жестокие средства убийств и заставляют колоть, стрелять этих же воображаемых неприятелей. Что же мы этих людей оставляем в покое, а не бросаемся на них и не рассаживаем их по смирительным заведениям? Ведь разве не очевидно, что они задумывают и приготовляют самое ужасное злодеяние и что если мы не остановим их теперь, злодеяние совершится не нынче, так завтра».

Статья «К итальянцам», задуманная и начатая Толстым как обращение к итальянскому народу, не была закончена и при жизни писателя в печати не появилась. Но ее основные мысли перешли в другие публицистические произведения позднего Толстого, быстро приобретавшие всемирную известность.

Серьезным испытанием для сторонников мира послужили вооруженные конфликты начала XX в., в частности русско-японская война, вспыхнувшая в 1904 г. Многие из пацифистов, напуганные ею, испытали жестокое разочарование в деятельности международных организаций борцов за мир, впали в отчаяние, стали смотреть на войну как на неизбежное и неотвратимое бедствие.

В самом начале русско-японской войны французский писатель-академик Жюль Кларти напечатал в одной из парижских газет обращение к Толстому, прося его высказаться о происходящих событиях и о том, не считает ли он бесплодной свою борьбу против войны.

«Пророк добра,— писал Кларти,— вы поучаете людей жалости, а они отвечают вам, заряжая ружья и открывая огонь! Не смущает ли это вас, несмотря на твердость ваших убеждений, и не разочаровались ли вы в человеке-звере? Вот это-то я и хотел бы услышать от вас, дорогой и великий учитель?» [17]

Жюлю Кларти ответил один из сыновей писателя — Л. Л. Толстой. Смысл его ответа сводится к тому, что Толстому и другим истинным друзьям мира война не может помешать сохранить веру в торжество человечности, в то, что придет время, когда на земле наступит всеобщий мир.

Приехавшему в те дни в Ясную Поляну французскому журналисту Жоржу Анри Бурдону, повторившему вопрос Жюля Кларти: «не свидетельствует ли русско-японская война о провале той миролюбивой пропаганды, которую Толстой вел в течение всей своей жизни?»,— Толстой ответил так: «Призывая любить мир и всеобщее согласие, я никогда не рассчитывал на то, что эти увещания сразу же могут принести плоды; я никогда не думал, что в мире может разом победить всеобщее братство... Если бы мы вдруг явились свидетелями всеобщего примирения людей — это было бы поразительным чудом...»

---

[17] Литературное наследство, т. 75. Толстой и зарубежный мир, кн. 2. М., 1963, с. 76.

В беседе с Бурдоном Толстой выразил недоверие к идее арбитража в международных спорах, высказанной участниками Гаагской мирной конференции 1899 г. Он напомнил, что человек, взявший на себя инициативу создания Гаагского трибунала для рассмотрения международных конфликтов, «посылает ныне целый народ воевать». Говоря это, писатель имел в виду русского императора Николая II.

Видя, в какие руки попало дело, которому служили искренние сторонники мира, Толстой сказал тогда, что спасение от войны он видит не в «дипломатических комбинациях», а «в совести каждого человека, в твердом понимании долга, который каждый обязан нести в самом себе...»

Заключая беседу с французским журналистом, Толстой сделал такое признание: «Я хочу, чтобы любовь к миру перестала быть робким стремлением народов, приходящих в ужас при виде бедствий войны, но чтобы оно стало непоколебимым требованием честной совести...» [18]

Это очень важное признание, с большой точностью определяющее позицию Толстого, которую он занимал в то время, когда движение сторонников мира подвергалось тягчайшим испытаниям. Стремление к миру, любовь к нему, учил Толстой, необходимо превратить в «непоколебимое требование». Оно должно стать частью «честной совести» каждого отдельного человека и целых народов.

В отличие от многих пацифистов, своих современников, Толстой в годы испытаний не только не прекращал деятельно бороться за мир, но и усиливал борьбу, используя для этого каждую возможность — будь это частное письмо, или беседа с посетителями Ясной Поляны, или журнальная статья, или трибуна международной конференции.

В июле 1909 г. Толстой получил приглашение приехать в столицу Швеции Стокгольм и принять участие в конгрессе мира, который должен был состояться через месяц. Писатель, которому шел тогда 81-й год, решил непременно отправиться в Стокгольм и выступить на конгрессе с докладом об угрожающей человечеству военной опасности и мерах борьбы с нею.

Толстой был серьезно озабочен, чтобы Стокгольмский конгресс не был повторением Гаагской конференции. «Надо сказать всю правду,— записал Толстой в программе своего доклада,— разве можно говорить о мире в столице королей, императоров, главных начальников войск, которых мы уважаем так же, как французы уважают M-r Paris (палача.— *К. Л.*). Перестанем лгать — и нас сейчас выгонят отсюда».

Сказать правду в лицо устроителям конгресса писателю не удалось. Они были настолько напуганы его согласием приехать

---

[18] Литературное наследство, т. 75. Толстой и зарубежный мир, кн. 2, с. 49.

в Стокгольм, что нашли «благовидный» предлог и отложили конгресс. Таким предлогом послужила для них рабочая стачка.

Толстой превосходно понимал, что подлинная причина была другая. «Я думаю,— говорил он,— это не скромно с моей стороны, что в том, что конгресс отложен, сыграла роль не одна забастовка рабочих в Швеции, но и мое письмо и статья в газете.— Как нам быть с ним? — Прогнать нельзя, и отложили конгресс» [19].

В докладе Стокгольмскому конгрессу мира Толстой обращается к миллионам простых людей не брать в руки оружия, не проливать кровь в братоубийственных войнах. Писатель выразил глубокое убеждение в том, что войны не являются неизбежными, их можно и должно предотвратить. Сделать это могут народы, когда они сами будут решать все жизненно важные вопросы.

Доклад Стокгольмскому конгрессу мира — одно из сильнейших антимилитаристских произведений Толстого. В нем нет призывов к пассивному противлению, нет проповеди непротивления злу насилием и учения о всеобщей любви — всего того, что известно под именем «толстовщины» и составляет слабые стороны противоречивого мировоззрения великого писателя.

Здесь Толстой выступает как «яростный враг войны» (А. Франс), как писатель, который «говорил языком борца за мир не потому, что был пацифистом и непротивленцем, а потому, что он был классическим реалистом» (А. Зегерс).

От начальной и до последней строки доклад Толстого Стокгольмскому конгрессу мира проникнут уверенностью в победе сил мира над силами войны. «Победа наша,— говорит писатель,— так же несомненна, как несомненна победа света восходящего солнца над темнотою ночи».

Эти полные оптимизма слова Толстого воодушевляют всех людей доброй воли, ведущих сегодня борьбу за то, чтобы агрессивные войны были навсегда исключены из жизни народов, чтобы на земле восторжествовала идея всеобщего деятельного мира, о котором мечтали герои Толстого и сам Толстой.

---

[19] *Маковицкий Д. П.* Яснополянские записки. Запись от 6 августа 1909 г. (Машинопись. Хранится в Рукописном отделе Государственного музея Л. Н. Толстого в Москве.) Справедливость догадки Толстого подтверждается тем, что когда конгресс состоялся, его доклад не был зачитан.

Н. К. ГЕЙ

ПОЭТИКА Л. Н. ТОЛСТОГО И ТИПОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОГО РОМАНА

Продолжающиеся дискуссии о судьбах романа, полемика о специфике и особенностях жанра — это поиск решений общих вопросов современной литературы. Речь идет о месте и значении романа в жизни общества, в жизни человека. И, пожалуй, есть своя закономерность в том, что в центре обсуждений дискуссионных вопросов стоит судьба жанра, который корнями уходит в далекое прошлое, сохраняет закодированную в своей структуре наследственную память литературного развития XVIII—XIX вв. и вместе с тем обладает такой пластичностью и подвижностью, какой вряд ли могут похвастаться другие жанры. На пересечении двух лучей — одного, идущего от художественного опыта прошлого, и другого — из современности, и возникает точка приложения очень различных мнений. Многие считают, что роман исчерпал свои возможности и умирает. Он последний живой представитель ушедших эпох, когда литература была выразительницей художественных иллюзий и фикций, против которых выступал еще Сервантес в «Дон Кихоте» и Флобер, обнажая «боваризм» во французском сознании. Но тем не менее, говорят нам, и тот и другой писатель оставались на «территории» иллюзорного и фиктивного по самой своей природе романного мышления. Другое мнение полярно приведенному. Оно гласит: роман — единственный становящийся и еще «неготовый» жанр, целиком открытый современности, настоящему и формирующийся этим настоящим в ходе его художественного постижения.

Исследователи зачастую упускают глубинные закономерности литературного процесса, диалектику традиционного и современного в стиле, а соответственно в содержательной, смысловой направленности творчества потому, что «за поверхностной пестротой и шумихой литературного процесса не видят больших и существенных судеб литературы и языка, ведущими героями которых являются прежде всего жанры»[1]. Таким образом, прежде чем спорить «стар» или «молод» наш герой, следует, по-видимому, лучше с ним познакомиться, понять его художественные возможности и пределы этих возможностей.

Крупнейшему романисту нового времени, Льву Николаевичу Толстому, произведения которого вобрали и переработали предшествующий опыт и наложили неизгладимую печать на последующее развитие жанра, принадлежит высказывание о том, что сущность может быть уловлена и познана только сущно-

[1] *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 451.

стью же — и в этом основа искусства[2] и его проникновения в жизнь. Это сущностная сопричастность жизни и литературы закрепляется в особом содержательном потенциале, в структуре жанра. Но тут-то и возникает многосложная проблематика — жанр как память литературного развития, как «застывшее» содержание, наподобие некоего прочного скелета художественного творения и жанр как новое осмысление жизни, настоящего, как выражение неповторимости данного творческого решения, данной художественной концепции мира и человека. И потому для современного романа, как иногда думают, нельзя вывести единой художественной формулы.

Такое подчас драматическое раздвоение чувствительно дает знать о себе особенно в романе. Роман, обращенный к настоящему, прежде всего соприкасается со стихией незавершенности[3], поэтому он находится в состоянии подвижности, бесчисленных видоизменений внутри общего жанрового русла.

Но здесь и возникают новые теоретические коллизии для понимания подвижного и устойчивого в стилевых и жанровых структурах. Всякая попытка возвести в закон жанра лишь неподвижное его основание, постоянный коэффициент в общей формуле и опустить подвижную, переменную часть формулы, дающей осмысление в жанровых формах движение жизни и движение мысли, приводит к статическим, нормативным классификациям, тогда как противоположная позиция — к плюрализму[4].

Гипертрофической разновидностью закрепления устойчивого, однозначного в определении сущности жанра явилось оставление за романом лишь постоянной формально-объемной характеристики. Рассказ — больше новеллы; повесть — больше рассказа; роман — больше повести[5].

Подобные дифференциации игнорируют жанр как способ мышления и, в частности, не дают отличия романного жанра от эпического. К тому же напрашивается выведение большой романной формы из суммирования простых образований: цикла новелл, преданий, легенд. Появляется сопоставление «ступен-

---

[2] Толстой пишет: «Сущность выразима только искусством, то же сущностью» (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. (Юбилейное), т. 48, с. 112. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте).

[3] Роман «это — единственный жанр, рожденный... новым миром и во всем соприродный ему» (*Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики, с. 451).

[4] См.: *Staiger E.* Die Grundbegrieffe der Poetik. Bern, 1951; *Lovejoy A. O.* Essays in the History of Ideas, Baltimore, 1948, p. 228—253.

[5] Роман для Толстого, по мнению М. Цявловского, то, что «большие повести» (см.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., т. 4, с. 397). Признак объема немаловажен для понимания существенной характеристики жанра, но лишь в соотнесении сущностных характеристик постигаемого и постижения. Без этого перед нами чисто внешняя конструкция: «Повествовательные прозаические произведения делятся на две категории — малая форма — новелла... и большая форма — роман» (*Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. М.—Л., 1931, с. 191).

чатого нарастания мотивов», подвижной структуры романа, с раздвижным столом (В. Шкловский[6]). В жанре писатель мыслит мир, существенное в нем. И в каждом конкретном случае необходимо выделить как стилевую доминанту жанровой разновидности, так и концептуальный смысловой эквивалент последней. В. Проппу принадлежит точное суждение о сущности сказочного жанра[7], перефразируя которое, скажем: роман вовлекает в свой мир, осваивает художественно только то, что укладывается в его конструкцию.

Итак, конструктивно сущностное в жанре романа. При известной дискуссионности вопроса можно все-таки считать установленным структурно-смысловую замкнутость эпоса. Он покоится на возведенном в ранг абсолюта героического, пройденного завершенного «состояния мира». Отсюда соответственно — завершенность, монументальность его структуры. И в противоположность этой самодостаточности и завершенности — несомненная разомкнутость, открытость романа навстречу подвижному состоянию мира, осмыслению и освоению текучего, динамичного, процессуального в жизни, в человеке, его психике, его отношениях с миром и другими людьми. Его предмет — настоящее, к которому обращен и прикреплен роман принципиально, как художественная формула подвижного временнóго феномена в сложных контактно-генетических и смысловых связях с временными пластами прошлого и будущего. И здесь прежде всего отличительная особенность «Войны и мира» Толстого и от эпоса и от исторического романа. Исследователю приходится иметь дело с подвижностью, динамизмом, процессуальностью и незавершенностью самой структуры романа, ее «незакрытостью». Эти свойства поэтически точно определены Пушкиным — «даль свободного романа»[8].

Свободная, подвижная, открытая структура романа становится специфическим средством закрепления и осмысления движения жизни. Рассматривая вопрос о становлении жанра, Б. Грифцов обозначил переход от нероманного к романному осмыслению жизни в «Манон Леско». Произведение Прево еще «слишком замкнуто» и лишено поэтому большой пространственной перспективы, но потребность в последней налицо в этом творении, и потому оно несет в себе предпосылки настоящего романа[9].

---

[6] *Шкловский В.* О теории прозы. М.—Л., «Круг», 1925, с. 71.

[7] *Пропп В.* Трансформации волшебных сказок.— В кн.: Поэтика. Временник отдела словесных искусств, IV. Л., «Academia», 1928, с. 82.

[8] Во многом близкая формулировка у Л. Н. Толстого — «широкий, свободный роман, вроде «Анны Карениной» (64, 235). О «потере простора» в немецкой литературе XIX в. писал Н. Я. Берковский: «Люди хотят и не могут выйти в большую жизнь, нет вольностей большой судьбы, нет вольностей развития» (*Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 262).

[9] *Грифцов Б. А.* Теория романа. М., 1927, с. 86.

В подобной предпосылке заключено достаточное основание, чтобы сказать: у Прево «натура стала подвижной» и «роман обрел свою стихию». Стихия романа — процессуальность. Принцип движения более чем в каком-либо другом жанре вводит динамическое соотношение пространственных и временных координат изображаемого. По терминологии М. Бахтина, речь должна идти о романном хронотопе [10].

Движение времени, процессуальность изображаемого и их отражение средствами образного воссоздания жизни всеобщее, конечно, свойство литературы. Однако в жанровых образованиях нероманного типа эти «параметры» присутствуют или как моменты завязки и развязки, или как дискретность хроникальной композиции, как единство действия и конфликта, и т. д. Внутри нероманных форм значительное увеличение структурного диапазона повествования для передачи течения жизни, открытого протекания жизни, для улавливания бесконечной потенциальной инвариантностью всего, что может быть (миллион возможностей, которые следует предусмотреть автору) ведет к фрагментарным формам сочленения, к циклизации, к предельно-избирательной передаче целого («Ионыч» Чехова). В таких структурах фиксируются прерывные состояния, а динамика выводится в контекст, тогда как в романе протекание, непрерывность событий, явлений, состояний закрепляется в структуре, а прерывность становится контекстом. В романе «каждое событие показано в середине движущегося ряда событий». «Постулат движения» (Б. Грифцов) становится способом закрепления в структуре и осмысления жизни людей, состояния мира, особой художественной формулой мира с постоянными и переменными в ней величинами.

Примечателен в этой связи диалог Толстого и Короленко. Последний указал на движение времени и связанные с ним перемены в жизни как на характерную черту конца века, утратившего устойчивость: «Когда все кончается, движется» и потому становится трудно уловимым искусством. Толстой не согласился с ним: «всегда характеры людей движутся»,— сказал он. Тогда Короленко связал принцип движения, жизненную динамику с особенностями творчества самого Толстого, на что в записи Гольденвейзера последовал ответ: «Может быть, это и справедливо, но я думаю, что движение не может мешать» [11].

В этих словах автора «Войны и мира» — косвенный ответ на слова собеседника, а главный акцент сделан как бы на собственные мысли, к которым он постоянно возвращался и в «Воскресении» и в переписке тех лет: «люди, как реки». И отсюда сложность эстетических и этических проблем, связан-

---

[10] «Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом» (*Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики, с. 235).

[11] *Гольденвейзер А. Б.* Вблизи Толстого, т. II. М., 1923, с. 213.

ных с изображением и оценкой текучего человеческого характера, его взаимоотношений с обстоятельствами.

Повествование Толстого в сравнении с «быстрыми» повестями Пушкина может показаться замедленно-эпизированным. И для этого есть основания. Толстой охватывает большие массивы жизни, целые ее пласты. Монументальность находит выражение в самой фразе писателя, в его стиле. Но, несмотря на эпическую масштабность толстовского повествования, оно перенасыщено движением. Это сказывается уже в том, что устранено различие между повествованием о событиях и описаниями. Собственно говоря, описание в традиционном смысле уходит из поэтики, даже портретная деталь во многократном возникновении функционирует не как «постоянный эпитет», но как выражение постоянного видоизменения определенного качества. Для Толстого не существует принципиального перехода от действия персонажа к переживанию и обратно. И та и другая сфера — динамичные проявления и отражения общего тока жизни [12]. Внутренний монолог у Толстого — выражение не только потока сознания, но и динамики жизни в целом. Отсюда выход к пафосу характера наиболее близких автору персонажей — искателей истины, человеческого счастья, единения людей в истине и счастье. И это движение мысли, чувства, человеческого характера оказывается для Толстого ведущим творческим стимулом. Роман Толстого — это погружение в стихию движения, в диалектику души, в поток мыслей и чувств, в процессе становления и развития характера во взаимосвязь жизни людей и хода исторических событий. Передача внутренней работы, духовной жизни человека предполагает изображение не столько результата, сколько самого процесса, протекания, т. е. тех форм, в которых и существует сама жизнь. Даже пейзаж у Толстого полон движения (вспомним голый и распустившийся дуб князя Андрея), напряженной динамики смысла (небо Аустерлица). Но особенно показательно, пожалуй, движущееся небо в «Хаджи Мурате»: небо над ущельем, «как река». Пейзаж Толстого не замедляет повествование, а включает в себя постулат движения. Это — пейзаж-процесс [13].

Общая сущность романа — универсальное выражение процессуальности мира и человека — находит наиболее полное и адекватное для себя выражение в романе-потоке. О стиле

---

[12] Не случайно при иной акцентировке поступка и его осмысления, поиска и результата в Bildaugsroman'е психология и внутренняя жизнь персонажа оказываются асобытийными и даже антисобытийными структурами. Гёте видел в герое романа retrardierende Personen, т. е. замедляющих общее действие. Психологизм в XX в. вытеснил событийный или внешний мир. Эта тенденция получает гипертрофированное выражение у Пруста, герой которого в «погоне за утраченным временем» попадает во власть дурной бесконечности микроаналитической работы и статичного пространства многотомного произведения.

[13] *Мотылева Т. Л.* О мировом значении Л. Н. Толстого. М., 1957, с. 182.

«Войны и мира» В. В. Виноградов сказал — «волнистая, бурлящая масса»[14]. Это тип романного мышления, покоящийся на толстовских идеях — «жизнь есть все» (12, 158). И как следствие вытекает из этого требование к художнику: «захватить все» (13, 53).

И самого Толстого привлекает замысел написать «роман longue haleine» (большого захвата — 51, 90). В установке на «большой захват» — выражение эпического момента в творчестве Толстого. Последнее не следует понимать только как овладение обширным пространственно-временным объемом, что само по себе немаловажно для показа протекания, развития, борьбы противоречивых начал в движении жизни, но и как овладение целостным жизненным содержанием. И потому поэтика «большого захвата» — не столько объемная категория, сколько качественная черта творческого метода, его проникновения в смысл, суть целого, в схватывание «узла жизни», как любил говорить Толстой.

Очевидны те колоссальные нагрузки, которые возникают при создании романа-потока. О них постоянно говорят, обращаясь к опыту Толстого, и русские (Тургенев, Чехов) и зарубежные писатели (Флобер, Р. Роллан, дю Гар, Т. Манн). Всех их изумляет колоссальность фигуры Толстого, поразительная творческая мощь[15]. Отсюда постоянные сравнения Толстого с Гомером, Шекспиром, Бальзаком, Уолтом Уитменом.

Р. Роллан увидел в творчестве Толстого «соприкосновение с силами земли» и колоссальную энергию, подобную, по его мнению, бетховенской или вагнеровской. Рильке вводит в этот ряд имена Микеланджело и Родена. Это сравнение особенно показательно для понимания общеэстетических задач и типологического сходства в их решении с позиций всеохватности («захватить все») и всезнания, направленных на овладение бесконечностью бытия.

Избежать главную опасность — беспредельность «раздвижного стола», механическое суммирование фактов — Толстому позволил принцип сопряжения. Композиционная структура романа — связывание эпизодов, событий, судеб людей, а соответственно и разных форм повествования (например, в «Герое нашего времени» Лермонтова) — несла предпосылку для приложения принципа сопряжения, эту существеннейшую особенность творческого метода Толстого. Принцип сопряжения — своеобразный аналог содержательному, смысловому идеалу общей жизни» у Толстого[16].

---

[14] *Виноградов В. В.* О языке Толстого (50—60-е годы).— Литературное наследство, т. 35—36. М., 1939, с. 171.

[15] М. Горький писал: «Чудовищно огромный Лев Толстой (*М. Горький.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 24, с. 341), и даже сдержанный Чехов восклицает: «Толстой-то, Толстой! Это... не человек, а человечище, Юпитер» (*Чехов А. П.* Письма, т. 4. М., «Наука», 1976, с. 322).

[16] См.: *Гинзбург Л.* О романе Толстого «Война и мир».— Звезда, 1944, № 1.

Динамическое целое жизни — суть романного мышления Толстого. В нем реализуется и эпическая направленность романа-потока, и установка писателя на «строгое повествование правды», и внутренняя направленность на утверждение подлинного единения людей в истине, в счастье (28, 270—271). Для писателя неприемлем мир единения людей в ненависти, в борьбе за существование, в кастовых интересах (19, 342—343; 60, 239—241).

«Сопряжение» — словообразование Пьера Безухова, близкого автору персонажа «Войны и мира», который словно в прозрении понимает: «сопрягать надо...» И еще более продуктивным для представления сути такого сопряжения — образ-видéние Пьера: «...живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие» (12, 158).

Трудно представить более точное и яркое обозначение для художественного мировидения Толстого. Такова модель сопряжения, диалектики бесконечно малого и бесконечно большого у Толстого. Вместе с тем в образе шара, «не имеющего размеров», схвачено реальное противоречие. Оно возникает с самого начала у автора романа-потока.

Роман-поток не поддается по самому существу своего жанрового своеобразия замыканию, закруглению в некое законченное в себе образование. Он — поток, аналог потока жизни, не имеющего ни начала, ни конца. И поэтому он не сводим к модели динамичного, шарообразного мира, к которому прилагается механизм толстовского сопряжения. И здесь с особой остротой возникает проблема соотношения эпического и романного содержания в «Войне и мире».

Роман-поток — классическая модель романного мышления, сущности романной структуры. Но тем не менее очевидна и другая сторона дела. «Война и мир» как роман-поток с момента появления вместе с тем требовал характеристик и со стороны эпической своей природы. У Н. Страхова были все основания считать, что это «эпопея в современных *формах искусства*», хотя парадоксальность подобного суждения вопиет о себе: эпически замкнутый в себе мир, т. е. шарообразная вселенная, но в форме разомкнутого романного потока жизни. И не случайно автор приведенных выше слов констатировал, что «Война и мир» есть самое непонятное из всех произведений русской литературы» [17].

Томас Манн говорил, что произведения Толстого «вводят нас в искушение опрокинуть соотношение между романом и эпосом» [18].

---

[17] *Страхов Н.* Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. СПб., 1887, с. 349, 361.

[18] *Манн Т.* Сочинения, т. 10. М., 1961, с. 279.

Толстой прекрасно осознавал в процессе работы над произведением неканонический его характер и возникающие отсюда творческие коллизии: динамическое, процессуальное, т. е. открытое в своем протекании изображение жизни, и одновременно постижение жизни как целого, как законченного и завершенного в себе мира[19]. Он писал М. Н. Каткову: «Сущность того, что я хотел сказать, заключалась в том, что сочинение это не есть роман и не есть повесть, и не имеет такой завязки, что с развязкой у нее уничтожается интерес» (61, 67). Еще более развернута и аргументирована эта мысль об отказе от композиционных ограничительных пределов в романе-потоке писатель изложил в черновом предисловии к «Войне и миру» (13, 54). Толстой просит не называть поэтому его произведение романом, с проницательностью улавливая во многом неясную еще и для него связь между жанровой природой произведения и такими его компонентами, как начало, конец, протекание действия. И в этой связи природа завязки и развязки оказывается не моментом только композиционной организации, но и определительной приметой жанра.

П. В. Анненков, как бы возражая Толстому, писал о неясности жанровой принадлежности «Войны и мира», романное начало которого теряется внутри обилия инородного ему исторического и философско-публицистического материала: «Завязки ничем заменить нельзя, ни даже картинами политического и социального содержания»[20]. Без завязки и развязки для него не может существовать ни фабулы, ни интриги романа, который тем самым как бы упраздняется автором. «Праздный роман»,— говорит Анненков и отмечает «опасные места», где «связь романа и истории держится на волоске»[21].

Суждения критика отражают взгляды, сложившиеся в результате обобщения художественного опыта XVIII — первой половины XIX в. И критерием оценки служат здесь нормы так называемого «закрытого» романа. А. Чичерин относит к этому типу — «Страдания юного Вертера», «Рене», «Адольфа», «Обермана». По мнению исследователя, на место этой разновидности романа приходит «открытая» композиция жанра в XIX в. Деление на «закрытый» и «открытый» типы романа не ставит под сомнение наличие «внутреннего движения» как жанрообразующего принципа романа[22], не затрагивает «постулата движения», без которого романа быть не может. Но в самом

---

[19] А. Чехов имел основания заметить, что «герои Толстого взяты «готовыми», прошлое и физиономии их неизвестны» (*Чехов А.* Письма, т. 3, с. 147).

[20] *Анненков П. В.* Исторические и эстетические вопросы в романе гр. Л. Н. Толстого «Война и мир».— Вестник Европы, 1868, кн. 2, с. 781; а затем в его кн.: Воспоминания и критические очерки. СПб., 1879, с. 372.

[21] Там же.

[22] *Чичерин А. В.* Возникновение романа-эпопеи. М., «Сов. писатель», 1975, с. 13.

признаке такого деления существенно разграничение «мира романа» и «абсолютного» мира эпоса.

Вопрос о завершении романа, о «замыкании» жизненного потока оказался чрезвычайно существенным[23]. Процессуальность как основная доминанта романной структуры потребовала новой поэтики окончания произведения, обращенного к течению жизни и по существу не завершаемого, таким образом, ни встречей возлюбленных, ни счастливым бракосочетанием, ни смертью главных персонажей. И в силу художественной необходимости возникает совершенно новое образование — эпилог, особый компонент романа, ускоренное изложение событий и судеб, во многом «комканье повествования под конец»[24]. В эпилоге демонстрируется вынужденное завершение незавершенного хода жизни (своеобразный аналог трагического приема deux ex machina).

В этом смысле романы Джейн Остин, Ш. Бронте и перечисленные выше под рубрикой «закрытых» тяготеют к условной и традиционной форме замыкания повествования или счастливым финалом, или смертью героя. «Открытый» роман конституирует себя в результате закрепления в композиционной структуре своей жанровой сущности. Он ставит под сомнение, отвергает искусственность развязки в закрытых композициях, но сталкивается с новой трудностью — конспективной передачей течения жизни в форме эпилога-концовки. Завершение действия отодвигается дальше, выносится за пределы непосредственного содержания романа, а затем возникает цикл романов, подобный «Человеческой комедии» Бальзака или «Ругон-Маккары» Эмиля Золя. Но так же как из цикла новелл не возникает качественно нового образования — романа, так и цикл романов не приводит к созданию «романа романов».

Толстой в «Войне и мире» приблизился к этой качественно новой разновидности жанра (ныне обычно обозначаемой термином-кентавром: роман-эпопея). Достижение полноты и цельности жизни предполагает в романе-потоке отказ от завязки и развязки, как константных моментов смысловой формулы жанра. Объем такого романа, как «Война и мир», во многом превосходит параметры отдельного романа Бальзака, но Толстому все равно пришлось столкнуться с той же самой дилеммой: необходимостью завершить незавершаемое. «Война и мир» об-

---

[23] М. Бахтин писал, что в романе «по-новому ставится проблема начала, конца и полноты. Эпопея равнодушна к формальному началу, может быть неполной (т. е. может получить почти произвольный конец). Абсолютное прошлое замкнуто и завершено как в целом, так и в любой своей части... Структура целого повторяется в каждой своей части, и каждая часть завершена и кругла, как целое» (*Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики, с. 474).

[24] *Томашевский Б.* История литературы. Поэтика. М.— Л., 1931, с. 200. Еще раньше В. Шкловский писал, что окончить роман можно, «только изменив масштаб времени рассказа, «скомкав» его» (*Шкловский В.* О теории прозы. М.— Л., 1925, с. 56).

рывается на завязке нового повествовательного комплекса. И в этом функциональном смысловом своем осуществлении она ничем не отличается от пролога «Войны и мира»[25] — и по существу является еще одним звеном в ходе исторических событий. Завязка «Войны и мира» в этом смысле равна развязке. Развязка в свою очередь не что иное, как новая завязка. В ней указание на начало нового исторического этапа, определяющего новые судьбы персонажей. Толстой, раздумывая о связях своих персонажей с событиями 1805, 1807, 1812, 1825 и 1856 гг., писал: «Развязки отношений этих лиц я не предвижу ни в одной из этих эпох. Сколько я ни пытался сначала придумать романтическую завязку и развязку, я убедился, что это не в моих средствах, и решился в описании этих лиц отдаться своим привычкам и силам...» (13, 55).

Перед нами поиски определения неканонического жанра романа-потока, охватывающего своим повествованием течение исторического времени, ход народной жизни и с величайшим художественным напряжением сопрягающего эпическую, историческую и семейную жизнь в единое неразрывное целое[26].

Толстой прекрасно ощущал неканоничность своего полифонического произведения: «Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимается этот род в Европе... Русская художественная мысль не укладывается в эту рамку и ищет для себя новой» (13, 55).

Роман-поток обращен жанровой сущностью своей к постижению «непрерывности и постоянного возобновления жизни», по определению Р. Роллана[27], и тем самым, не соединяя свойства эпоса и романа как самостоятельных жанровых сущностей, выступает повествованием о времени и человеке во времени, о мире, истории и судьбах людских, претендующим на монолитность. Поэтика романа-потока — своеобразное диалектическое сопряжение прологов и эпилогов, в них фиксируется могучее движение жизни, которое художник должен заключить в некое замкнутое тем не менее образование.

Во время работы Толстого над «Войной и миром» и после ее завершения — труднее всего достижение эпической монолитности. Психологическая аналитика, сцены частной жизни продолжают свое обособленное «романное» в узком смысле слова существование и в «Мадам Бовари» Флобера, и позднее в «Эффи Брист» Т. Фонтане, и затем сопровождается наглядным

---

[25] *Бабаев Э.* Пролог «Войны и мира».— В кн.: Л. Н. Толстой. Статьи и материалы, VI. Горький, 1966.

[26] Именно в силу этой амбивалентности историзма и «семейственности» (Салтыков-Щедрин) и могли возникнуть суждения о «Войне и мире»: перед нами не роман, а историческая хроника (П. Анненков, а в наше время А. Сабуров), или же наоборот: «...это не роман вообще, не исторический роман, даже не историческая хроника; это хроника семейная», даже «семейная быль» (Н. Страхов).

[27] *Роллан Р.* Собр. соч., т. XIV. Л., «Время», 1933, с. 239.

расщеплением эмотивного и событийного повествования, в одном случае ведущего к прустовскому многотомному погружению в свое прошлое, а в другом — к своеобразному возрождению событийного («Острова в океане» Хемингуэя) и авантюрного даже элемента, например, в «Феликсе Круле» Т. Манна.

В этой связи приобретает особый смысл сказанное Рильке о Родене: его «пластика рождена в эпоху, лишенную вещей... лишенную внешности. Ибо внутренний мир, созданный этой эпохой, не наделен формой, неуловим: он течет» [28].

В романе-потоке Толстого — мир течет, но принцип сопряжения, огромная творческая мощь Толстого, сродни которой была и роденовская творческая воля, наделяет художественной формой материал жизни и произведение в целом. Говоря о Микеланджело и Родене как родственных Толстому натурах, Рильке думал о творческой задаче выразить подвижную бесконечность жизни в образе; Толстой, мысливший творимый мир как динамический шар, «не имеющий размеров», бесконечно большой и бесконечно малый в себе, раздумывающий над возникновением и исчезновением капель, образующих этот мир-шар, приходит все больше и больше (после долгого перерыва между «Войной и миром» и «Анной Карениной») к необходимости закругления, оформления безграничного и бескрайнего человеческого бытия в его внутренней цельности и целостности. Роман в этом смысле — не только целая жизнь, но и целое жизни, жизнь как целое. Требуется огромная творческая сила, мощь мысли и творческой интуиции, чтобы разомкнутый ток явлений, событий, фактов, дум и чувств замкнуть в этот целый художественный мир-космос, как бы закругленный в себе. И отсюда законная гордость художника-творца, «соперничающего с богом в акте творения нового мира» (слова Толстого) и сумевшего свести в единый замок неподдающиеся своды разных жизней в «Анне Карениной». «Роман этот,— писал Толстой,— именно роман, первый в моей жизни» (62, 25).

Так Толстой возвращается к тому, что отрицалось в «Войне и мире». «Война и мир» — не роман, упорно повторялось писателем. Произведение это разомкнуто, текуче, подвижно, без начал и концов. Но если концовки, финала нет, по существу, в романе-потоке и не может быть (эпилог равен прологу), то «Анна Каренина» целиком организована, запрограммирована; «закруглена» в единое целое. Но вместо имманентного превращения пролога в эпилог и постоянной обратной реакции — подготовки превращения эпилога в пролог в «Анне Карениной» — это твердые констатные образования, и между ними и возникает трагический разряд романа. Целое романа заключено внутри завязки и развязки, причем с пролога (гибель стре-

---

[28] *Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., «Искусство», 1971, с. 163.

лочника), а вернее, уже с эпиграфа («мне отмщение и аз воздам») оно нацелено на вполне определенное завершение. Писатель с самого начала ведет повествование к страшной черте, проведенной судьбой под жизнью его заглавной героини [29].

В «Войне и мире» финал равен прологу нового повествования, в «Анне Карениной» происходит «замыкание» завязки романа на его концовку.

В результате создается новая жанровая разновидность, открытая Толстым. По внешнему своему оформлению новый вид повествования противоречит жанровой сущности романа, возникает роман-конца. Роман нацелен на свой конец, продиктован своим финалом, в художественном и концептуальном отношении запрограммирован им. Возрождая завязку и концовку традиционного («закрытого», по терминологии Чичерина) романа XVIII — начала XIX в., которые он отбрасывает при писании «Войны и мира», писатель не возвращает роман к канонической его форме, как ему представляется («первый в моей жизни роман»), а вступает в глубокий конфликт с его исходным свойством — динамичной подвижностью, процессуальностью, незамкнутостью структуры. Романная форма необыкновенно близко соприкасается с логикой и структурой трагедии.

Функциональной и смысловой особенности «замыкания» этого произведения не видят, когда включают Анну Каренину в один ряд с такими персонажами, как Вертер, Жюльен Соррель, Эмма Бовари, Джордан, Григорий Мелехов и многими другими.

Смерть Манон Леско у Прево — «закрывает» движение повествования, но роман тогда еще не разорвал соединяющей его пуповины с «закрытыми» видами повествования. Смерть других персонажей, перечисленных выше, обрывает жизнь заглавного героя, но оставляет «открытой» реальную жизненную перспективу, сохраняет инерцию для внутреннего движения повествования. Дает ли Толстой общепринятое «замыкание» роману или принципиально иной художественный и смысловой заряд заложен в финал «Анны Карениной»?

«Анна Каренина», как сказано, подчинена намеченной с самого начала линии повествования, во многом не подчеркнутой, скрытой, но организующей все действие по закону художественной необходимости [30]. Отсюда — общая атмосфера про-

---

[29] По свидетельству Н. Н. Страхова, знавшего процесс писания романа, многие его части были «и не написаны, но уже Анна «убивает себя» (Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870—1894. СПб., 1914, с. 48—49). Причем эта «нацеленность» на конец в процессе работы над романом нарастает.

[30] К. Леонтьеву принадлежит в этом отношении принципиальное наблюдение: «В романе «Анна Каренина» для читателя внимательного заметна вся та психологическая нить, которая сознательно проведена автором под блестящею картиной его внешней драмы. *Одно слово,* сказанное тем или другим лицом в одной из первых частей, *оказывается действием* в последующей;

изведения, всевозможные вариации ключевого слова романа — «страшно». С первых же тактов повествования, даже в какой-то мере в ущерб психологической диалектике слышится постоянный надрыв в отношениях Анны с Вронским.

Трагическая целеустремленность, сквозное действие, основанное на личной судьбе героини, грозили произведению утратой романной концепции изображаемой жизни и могли перевести в русло драматической динамики, поэтики трагической развязки.

Конечно, не «жанровые коллизии» сами по себе, но выраженный в этих коллизиях выбор художественной концепции мира, другими словами, нерешенность самых общих, жизненно важных вопросов, властно требовавших от писателя своего решения, привело к тому, что «роман» Анны вдруг «застопорился» в ходе работы над ним. Преграда исчезает, когда писатель обращается к проблематике, связанной с Константином Левиным, его исканиями, с автобиографической во многом для Толстого линией нового осмысления своей и окружающей жизни.

Не раз исследователи приводят заявление автора о сведении сводов сложной постройки в единое целое, без швов или явно видимого «замка». При этом обычно имеется в виду преодоление художественной трудности объединения двух «романов». Но суть вопроса в другом: не соединение двух романных линий в одном, а превращение романа-притчи «о неверной жене» из драматического повествования в «свободное» и «широкое» романное повествование, в Gessellschafts-roman (Т. Манна [31]). И это общее, интеллектуальная раскрытость в мир входит в произведение с первой фразой: «Все смешалось в доме Облонских». В одно «сведены» и судьбы героев и судьбы общественного развития страны [32]. Писатель создает поэтику целенаправленно прочерченного движения к развязке, поэтику «воронки», стремительного спиралевидного образования, втягивающего, засасывающего в свое жерло не только жизнь Анны Карениной, но и России. Последние мысли Анны: «все неправда, все ложь, все обман», «все зло» (19, 347) — подво-

одно сильное ощущение, для других лиц романа вовсе не заметное, изображенное автором в каком-нибудь месте, *одна мысль*, блеснувшая в уме того или другого героя, влекут за собой неизбежные *последствия* в будущем» (Русский вестник, 1879, т. 144, с. 57).

[31] Общественный роман.— *Н. Г.* См.: *Mann Thomas*. Die Forderung des Tages. Berlin, 1930, S. 281.

[32] Обобщенный смысл фразы обнаруживает себя не сразу. (Укажем в этой связи на ее прототип в набросках Толстого к роману о Петре I: «Все перевернулось в царском доме»). Показательна в этом смысле реакция В. И. Ленина, неоднократно использовавшего толстовскую фразу в качестве крылатого изречения, характеризующего пореформенную ситуацию в России, общий дух эпохи: «... у нас теперь все перевернулось и только укладывается» — трудно себе представить более меткую характеристику периода 1861—1905 годов» (*Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 17, с. 29).

дят черту под прожитой жизнью, звучат приговором окружающему. Через роман исканий истины Левиным, через гибель Анны и ее прозрение, через внутреннюю соотнесенность гибели героини с движением к гибели существующего уклада жизни происходит вызревание тех выводов, того обобщенно-целостного охвата жизни, которые можно обозначить словами Толстого более позднего времени: «Жизнь, та форма жизни, которой живем теперь мы... delenda est — должна быть разрушена» (27, 534).

Delenda est — становится категорическим императивом деятельности и творчества позднего Толстого. В преддверии беспощадного толстовского пафоса и стоит «Анна Каренина». Гибель героини в «расширенном» эпилогом смысле романа становится не только развязкой трагической судьбы героини, но и симптомом общей неустроенности, «изжитости», обреченности существующего уклада жизни. Самарские впечатления 1873 г., когда «глупый губернатор... нашел, что голод в народе есть неприличное явление для губернатора» (62, 47), послужили импульсом примечательного замысла. Сохранился набросок «сказки» о стране дюлей (людей!) — беспощадного памфлета на все устройство человеческого общества, на формы современного брака и семьи, собственности и судопроизводства. Замысел этот не был реализован. Но в нем заключена генетическая программа, идейная наследственность, давшая направленность «Анне Карениной», а позже «Воскресению» [33].

Собственно, заключительная часть повествования, эпилог «Анны Карениной» подводит к пониманию кризисности, изжитости, переходности русской действительности в последнюю четверть века. Толстой писал Страхову 10—11 августа 1877 г.: «Мысль о войне (на которую отправляется Вронский.— *Н. Г.*) застилает для меня все. Не война самая, но вопрос о нашей несостоятельности... Мне кажется, что мы находимся на краю большого переворота» (62, 374—375).

«Анна Каренина» — подводила «на край большого переворота». Она была романом конца. Нацеленность поэтики романа от эпиграфа и первых строк на развязку оказывается художественно-семантически чрезвычайно существенным и во многом определяет своеобразие романа как особого типа повествования: роман-конца, роман-эпилог. И здесь следует искать ответ на вопрос об особом тоне романа, поразившем сразу же многих. Сцену гибели Анны, данную писателем остраненно, со стороны и как бы не дрогнувшего ни одним мускулом лица во время последних мгновений своей героини (о чем писал и Страхов и У. Моррис и др.), можно объяснить устремленностью взгляда Толстого вперед, где за свершающимся с Анной маячит

---

[33] Подробнее об этом см.: *Евнин Ф. И.* Мысль народная в «Анне Карениной».— Изв. АН СССР, ОЛЯ, вып. 1, 1954.

еще более неотвратимо и еще более беспощадно другой «конец». К нему обращена последняя часть — эпилог романа.

Уже А. Фет почувствовал значительно более «экзистенциальную» содержательность финала романа. Он резко высказывается в адрес тех, кто видит в нем лишь «полемику против войны» (что само по себе чрезвычайно существенно для всего творчества писателя и красной нитью проходит от кавказских повестей, через «Войну и мир» и до «Хаджи Мурата»). Но Фета возмущает то, что «по милой замашке» «дураки», как он говорит, «сочтут, что все ведено только для этой полемики» [34].

Фет, отмечая, что со смертью Анны кончилась ее жизнь, но не роман, заставляет предположить: финал Анны Карениной больше, чем эпилог, несущий «служебно» вспомогательную функцию, главное в нем — не «информация» о дальнейшей судьбе персонажей, а указание на движение жизни на «самый край», к историческому рубежу.

«Русский вестник», где печатался роман, не поместил эпилога. Катков отказался опубликовать эпилог романа и, пытаясь оправдать свою позицию в глазах публики, вынужден был вступить в полемику с автором романа.

Выступая против концептуальной направленности романа-конца, он отстаивает традиционную поэтику: «В предыдущей книжке под романом «Анна Каренина» выставлено «окончание следует», но со смертью героини роман, собственно, кончился». Под тенденциозным, но чрезвычайно симптоматичным заглавием «Что случилось после смерти Анны Карениной» «Русский вестник» тенденциозно излагает содержание эпилога, чтобы показать его ненужность. Но без эпилога продуманный до мельчайшего штриха роман-конца лишается своей главной направленности, лишается эпохального своего содержания, когда «все перевернулось и только укладывается», когда крутой поворот, оставшийся позади (1861 г.), пророчит «новый большой поворот», который будет впереди (1905 г.). Старый мир, обрекший Анну Каренину на смерть, сам идет навстречу гибели: существующий строй «отжил свое время» (28, 288—289) и «подлежит разрушению» (67, 259). «Какая будет развязка,— писал Толстой позже,— не знаю, но что дело подходит к ней... и что так продолжаться не может — я уверен» (66, 224).

Инстинктивно чувствуя эту направленность Толстого, «Русский вестник» пытался дискредитировать роман: «Текла плавно широкая река, но в море не впала, а потерялась в песках».

Тенденциозное высказывание бессознательно, но наткнулось на существенную черту романа-конца — развитие действия, которое не выводит на «простор», а, напротив, ставит «на край», как говорил Толстой.

---

[34] *Толстой Л. Н.* Переписка с русскими писателями. М., 1962, с. 343; Литературное наследство, т. 37—38, с. 231—238.

Жанр, структура и поэтика романа-конца, романа-эпилога, создание особой разновидности жанра — художественное открытие Толстого. Сделанное как неповторимо-художественное решение проблем, поставленных в данном произведении, оно получает затем свое типологическое продолжение в работе других писателей, оказавшихся перед решением аналогичных жизненных и художественных задач.

Ральф Фокс, а затем А. Чичерин обоснованно увидели в «Саге» Голсуорси лебединую песню семьи Форсайтов, которая превращается в лебединую песню «доброй, старой» Англии.

Поэтика «воронки», структура, запечатлевающая втягивание в катастрофу с безумным ускорением вертящегося мира, характеризует романы Роже дю Гара «Семья Тибо» и Томаса Манна «Доктор Фаустус». И в жанровой структуре, и в их концептуальной направленности типологически общие структурно-смысловые образования.

Естественно, что поэтика романа-эпилога не могла быть полным отрицанием исходного романного принципа движения, процессуальности, динамизма самой романной структуры и, следовательно, ее направленности вовне замкнутого художественного пространства. Роман-эпилог — нацелен на конец, он предполагает не остановку действия, а ускорение его. Толстым создан роман — по-своему более динамичный и напряженный, чем открытая структура романа-потока. Но накопление энергий, рвущихся вовне, происходит как бы внутри замкнутого пространства в преддверии момента, когда проскочит искра и последует лавинная взрывная реакция.

И в последнем романе — «Воскресение» Толстой с блеском продемонстрировал нарастание этого потенциала — delenda est. Он доведен до кульминативного звучания: «насильственный строй не вечен», и еще более решительно: «существующий строй подлежит разрушению». Последний толстовский роман может быть отнесен к жанровой разновидности социально-интеллектуального повествования, создаваемого в условиях, когда «мир горит». В нем трансформирована апокрифическая фабула «хождения по мукам», коллизии грехопадения и покаяния. И приступая к написанию произведения, поначалу мыслимого как повесть или рассказ, писатель говорил о «старой манере» (33, 355), в которой ему представлялось задуманное произведение.

Но уже роман-конца, роман-эпилог, ставя вопрос об исчерпанности определенных форм жизни, по необходимости подводил к вопросу о дальнейшем, о возможностях и перспективах жизни. Именно в «Анне Карениной» возникает как бы выделенное художественным курсивом слово-символ: «образуется».

Жизнь народа не может исчерпать себя, выгореть дотла. Она, как феникс, возрождается из пепла. И роман-конца «пошел» у Толстого лишь с возникновением тематики и проблема-

тики нахождения и возрождения подлинных жизненных ценностей, т. е. вместе с «романом» Константина Левина. И пусть не совсем оправдано художественно и жизненно, но в пессимистический финал «Анны Карениной» писателю необходимо было внести светлую ноту о найденном Левиным смысле жизни.

«Воскресение» — еще более жестокое и беспощадное по направленности и тону произведение, ставящее крест на старом мире. Но вместе с тем у писателя нарастает убежденность приближения нового в жизни народа: «Время конца века сего близится и наступает новый, все хочется поторопить это наступление» (66, 452). Здесь под началом века имеется в виду, разумеется, не календарный срок, поторопить который нельзя. Так в роман входит проблематика начала: «Да,— думает Нехлюдов об увиденном в тюрьмах и этапах жизни людей,— совсем новый, другой, новый мир» (33, 361). С открытием этого нового мира и входит в роман тема воскресения, тема несомненно гораздо более широкая, нежели религиозное преображение человека.

От романа-конца Толстому открывается путь к роману-начала. И Чехов по-писательски метко, хотя и несколько в ином аспекте заметил главное: «Конца у повести нет, а то, что есть, нельзя назвать концом» [35].

Критическая направленность романа, основанная на столкновении «простой» народной жизни с «высшею» и народной правды с неправдой и социальной ложью существующего уклада становится средством «размыкания» романа-эпилога в роман-пролог. И если видеть в романе-потока, вроде «Войны и мира», своеобразный тезис, общую художественную посылку, а в романе-конца — антитезис или своеобразную трансформацию, замыкание потока, то роман-начала был заявкой на синтез в осмыслении глобальных исторических процессов на рубеже двух эпох. И весьма симптоматичны в этой связи слова самого Толстого: «Чтоб произведение было хорошо, надо любить в нем главную, основную мысль. Так, в «Анне Карениной» я люблю мысль семейную, в «Войне и мире» любил мысль народную...; а теперь мне так ясно, что в новом произведении я буду любить мысль русского народа в смысле силы завладевающей» [36].

Поистине пророчащие слова художника, вглядывающегося в ток времени, в ход жизни и открывшего художественную доминанту новой романной разновидности, не просто доступной естественному току жизни, но нацеленной на переход, на рубеж в историческом движении народной жизни. И два мощных образа, две конкретно-символические тональности опреде-

---

[35] Письмо к М. О. Меньшикову от 28 января 1900 г.— *Чехов А. П.* Письма, т. VI. М., 1949, с. 313.

[36] Дневник Софьи Андреевны Толстой. 1860—1891, ч. I. Изд. Собашниковых, 1928, с. 37.

ляют поэтику романа. Это — картина городской весны, угнетенной природы, городского пейзажа, земли, забитой каменными плитами и домами, изуродованной и с трудом находящей место для пробивающейся наружу травки,— обобщающий толстовский образ, за которым стоит стремление проникнуть к истине сквозь толщу социальной лжи и условности, которую городские люди выдумали, чтобы властвовать друг над другом, обманывать и мучить себя и других.

И другое образование — весеннее пробуждение, ледоход, трудное и даже страшное движение природы, но властное и жизнеутверждающее в конечном счете, так же как и тяга Масловой к жизни («жить хочется»), к новым людям, в которых пробуждается означенная Толстым «сила завладевающая».

Открытие Толстым романной структуры, художественно сильно и значимо осваивающей конец одной исторической эпохи и наступление другой, и позволяет сделать многоаспектные соотнесения этого открытия с судьбами романа XX в.

В рамках настоящей работы пришлось ограничиться лишь немногими беглыми сопоставлениями, но они подводят нас к большим и актуальным проблемам изучения жанра и стилеобразования в современной литературе.

В заключение отметим значение сделанного Толстым для понимания типологии жанрового своеобразия таких новых художественных образований, какими явились «Жизнь Клима Самгина» Горького и «Тихий Дон» Шолохова. Классические произведения нового времени глубоко вобрали в себя «память жанра» и по-своему разработали и развили диалектику конца и начала в изображении и осмыслении исторических судеб народа.

Без структурно и стилистически закрепленного конфликта начала и конца огромных исторических эпох невозможно понять ни внутренней направленности «Тихого Дона», ни характера Григория Мелехова, ни тем более смысла и художественной значимости финала всего произведения. Совершенно иначе, но та же смысловая и конструктивная проблема скрыта за распространенным определением последующего творения М. Горького — роман-хроника-эпопея.

А потому вряд ли стоит категорически утверждать, будто никто из писателей нового времени не последовал по пути, открытому Толстым[37]. Суть движения жанра и заключается в наличии двух взаимосвязанных, как было намечено, моментов: общих эпохальных проблем, запрограммированных в структуре жанра на определенном этапе его развития, и неповторимо индивидуальных решений этих задач, характеризующих своеобразие романного мышления именно данного художника. В последнем отношении сделанное Толстым, его вклад, его

[37] *Чичерин А.* Возникновение романа-эпопеи, с. 31.

открытие, его собственный творческий опыт неповторимо ценностное образование. Без этого опыта, без тех общих типологических решений проблем своего времени, которые даны Толстым, теперь уже нельзя представить не только движения русской литературы, но и пути развития мировой литературы.

Притягиваясь или отталкиваясь от открытий Толстого, в литературу XX в. вошли, с одной стороны, Голсуорси, Р. Роллан, Роже дю Гар, Томас Манн, Хемингуэй, Фолкнер, а с другой — Джеймс Джойс, Пруст.

Типологический смысл жанрообразовательных толстовских решений особенно нагляден, если обратиться к опыту современного латиноамериканского романа, опирающегося на сложные взаимодействия традиций национальной и мировой литературы, но во многом дающего решения тех же общих задач романного мышления нового времени, над которыми думают писатели-романисты всего мира: человек и история, отражения жизненного потока или «половодья» жизни, как писал Варгас Льоса, стремясь «к толстовскому охвату действительности»[38] и создавая самодвижущуюся художественную модель, наделенную разительным жизнеподобием.

И, в частности, нетрудно заметить, с какими творческими трудностями пришлось столкнуться, например, Хемингуэю при включении большого жизненного материала в рамки романа («Острова в океане»), требующего четко выраженного и верно найденного конструктивного принципа для организации романного целого.

Воплощение смыслового и конструктивного момента в структуре жанра, сопряжение в монументальное единство разнонаправленных возможностей романа при освоении социального, психологического, интеллектуального содержания — вклад Толстого в развитие мировой литературы.

Этот вклад сохраняет значение нормы и образца для последующего движения романного мышления, которое пошло после Толстого по разным направлениям, угрожая расщеплению внутреннего ядра жанра, всестороннему постижению целого жизни. Невозможность художественного синтеза сказалась в появлении произведения только одного художественного диапазона: или семейного, или психологического, или авантюрно-приключенческого, или научно-фантастического, или исторического, или автобиографического, и т. д. и т. п.

Говоря о параболе поэтического мышления, целостного освоения судьбы человека и мира, Толстой задумывался о новой «волне» всеохватности бытия в литературе.

---

[38] «Почти буквальное совпадение с известными словами Толстого — «захватить все» — отнюдь не случайно»,— сказано по поводу этих слов в книге В. Кутейщиковой и Л. Осповата «Новый латиноамериканский роман» (М., «Советский писатель», 1976, с. 263, 266).

Н. И. БАЛАШОВ

ЭЛЕМЕНТЫ «СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ» У ЛЬВА ТОЛСТОГО В 1850—60-е ГОДЫ

В статье исследуется одно из проявлений лирического рода поэзии в творчестве Толстого. Собственно поэтические жанры этого рода писателя занимали сравнительно мало. Это отчетливо показал К. Н. Ломунов в работе об эстетике Толстого [1]. В то же время исследователь справедливо указывает на предпочтение Толстым музыки, как непосредственной передачи состояния души, другим искусствам [2]. Данное Толстым определение музыки как «стенографии чувств» можно отнести к характеристике всего лирического рода (ср. у Белинского: «... лирическую поэзию можно сравнить только с музыкою» [3]). Определение Толстого, кроме того, содержит указание на особую «вместимость» и «нерасчлененность», характерную для уровня стенографических знаков в сравнении с обычными письменными (ср. у Белинского: «Не есть ли это рулада — голос без слов, который сильнее всяких слов?..» [4]). Сам Толстой допускал в принципе, что его повествовательные произведения могут соотноситься с лирическим родом. Защищая свою повесть «Альберт» от критики Некрасова (в письме от 16 декабря 1857 г.), Толстой 18 декабря отвечал, что «повесть эта — не описательная» и что она «по своему смыслу вся должна стоять на психологических и лирических местах» [5].

Явление, которое в статье рассматривается как элементы «стихотворения в прозе» в эпике Толстого, вызывало научный интерес, но, насколько нам известно, исследовалось в иных ракурсах. «Человеческие стремления и чувства Толстой часто сопоставляет,— пишет М. Б. Храпченко,— с тем вечным движением жизни, которое происходит в природе. И как раз в произведениях эпического склада картины природы нередко

---

[1] *Ломунов К. Н.* Эстетика Льва Толстого. М., 1972, с. 418 и сл.

[2] См. там же, с. 14—20, в частности с 19. К. Н. Ломуновым приведена запись Д. П. Маковицкого (Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1960, с. 255) и соответствующее место из дневника Толстого от 20 января 1905 г.: «Музыка есть стенография чувств» (55, 116).

Ниже цитаты из произведений Л. Н. Толстого даются по тексту «Полного собрания сочинений (Юбилейное издание)» без соблюдения некоторых деталей толстовской орфографии и, где это может быть удобным читателю, со ссылками не на том и страницу, а на деление самих вещей. Мы пользуемся случаем поблагодарить студентов-практикантов МГУ Светлану Беденко и Сергея Лилеева за помощь при сопоставлении цитируемых текстов Толстого с вариантами и др. редакциями.

[3] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, с. 10.

[4] Там же, с. 12.

[5] См.: *Эйхенбаум Б. М.* Наследие Белинского и Лев Толстой (1857—1858).— В кн.: Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969, с. 144.

играют роль контрастирующего начала по отношению к сценам, изображающим переживания, трагедию массы людей»[6]. Исследователь, коснувшись значения горного пейзажа в формировании характера Оленина в «Казаках», отмечает: «Часто природа пробуждает у героев Толстого жажду настоящей жизни, острое ощущение пошлости, мелочности тем, мыслей и чувств, которые до того владели ими. Ничтожество славы, ложность своих честолюбивых стремлений Андрей Болконский осознает на Аустерлицком поле... глядя на высокое небо, «с тихо ползущими по нем серыми облаками»[7]. Нам важно обратить внимание на выводы, которые делает М. Б. Храпченко из этих наблюдений: «В примерах, касающихся Андрея Болконского, воздействие природы дано не в «чистом» виде, оно сливается с характеристикой этапных событий его жизни, среди которых особое место занимает драма Аустерлица». В другом случае М. Б. Храпченко отмечает значение для Толстого уже начиная с «Рубки леса» иного рода сопоставлений — не с природой, а сопоставлений духовного мира и поступков героев из среды, близкой писателю, с реакцией на жизненные испытания у людей из народа. Откровенная досада солдата Антонова по поводу ударившего вблизи ядра («Тьфу, ты проклятый...») положительно контрастирует даже рядом со спокойным мужеством, воспитанным в себе боевыми офицерами,— «Все мое старанье казаться хладнокровным и все наши хитрые фразы показались мне невыносимо глупыми после этого простодушного восклицания» (гл. VI)[8]. Несколько ниже (на с. 31) М. Б. Храпченко демонстрирует значение подобных зарисовок людей из народа, зарисовок, по нашему мнению, имеющих отношение к проблеме толстовского «стихотворения в прозе», например из рассказа «Севастополь в декабре месяце» — «Посмотрите хоть на этого фурштатского солдатика, который ведет поить какую-то гнедую тройку» ... «так же спокойно и самоуверенно, и равнодушно, как бы всё это происходило где-нибудь в Туле или в Саранске» (4, 5).

Толстовское «стихотворение в прозе» или его элементы нужно исследовать в свете сделанного Чернышевским по свежим следам (Современник, 1856, № 8) открытия специфической обращенности произведений Толстого к рассмотрению самого психического процесса, его форм, законов — «диалектики души». Чернышевский относит эту способность Толстого к изображению «внутреннего монолога», «психических монологов» персонажей, но связывает ее со страстностью характера и с чистотой нравственного чувства писателя[9].

---

[6] *Храпченко М. Б.* Лев Толстой как художник. Изд. 3-е. М., 1971, с. 376.
[7] Там же, с. 377.
[8] См.: *Храпченко М. Б.* Лев Толстой как художник, с. 27—28.
[9] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. III. М., 1947, с.423—427.

По нашему мнению, толстовское «стихотворение в прозе» находится в таком же отношении к рассказу, к прямому изложению авторских взглядов, в каком «внутренний монолог» персонажей по отношению к различным формам изложения их слов, мыслей и чувств. Для правильного понимания этих соотношений может быть использована лингвистическая характеристика «внутреннего монолога» в работе В. В. Виноградова «О языке Толстого (50—60-е годы)»[10]. «Известно из психологии языка,— писал В. В. Виноградов,— что внутренняя речь образует особую и своеобразную по своему строению и способу функционирования речевую сферу. Само собой разумеется, что переход от внутренней речи к внешней представляет собой не простое присоединение звуковой стороны к молчаливой речи, а сложное качественное превращение особого внутреннего плана речевого мышления в другие структурные формы, присущие внешней речи. Поэтому литературное воспроизведение внутренней речи вообще не может быть натуралистическим. В нем всегда — даже при соблюдении возможной психологической точности — будет значительная примесь условности»[11].

Предложенную В. В. Виноградовым структуру можно спроецировать не только на материал внутренней речи героев Толстого, но и на внутреннюю речь автора. У Толстого в 50—60-е годы, как известно, относительно редко встречается авторское повествование в узком смысле слова[12]— оно то обезличено, то вкладывается в уста какого-либо определенного рассказчика, в чем-то отличного от автора, либо, наконец, авторская речь может выступить в виде философского рассуждения, этической проповеди и т. п.

Резкость такого раздвоения осознавалась самим Толстым и при издании своих сочинений в восьми частях (Москва, Катков, 1873), он, «упрощая» «Войну и мир», не только сократил французскую речь в романе, но и частично снял, а частично вынес авторское философствование об истории за пределы романа в виде «Статей о кампании 12-го года» с отдельно пронумерованными страницами[13], где 2-я часть «Эпилога» образует особую XIX статью под заголовком «Вопросы истории».

Толстовское «стихотворение в прозе» складывалось прежде всего как авторская внутренняя речь, фиксировавшаяся на

---

[10] Литературное наследство, т. 35—36. Л. Н. Толстой, ч. 1. М., 1939, с. 116—220.

[11] *Виноградов В. В.* О языке Л. Толстого, с. 181.

[12] *Эйхенбаум Б. М.* в книге «Молодой Толстой (Пб.— Берлин, 1922) вообще считал, что «эпоха Толстого и Достоевского есть кризис повествовательной прозы (по сравнению с 30-ми годами.— *Н. Б.*)... Толстой развивает конкретную мелочность в описании и соединяет ее с генерализацией...» (с. 121).

[13] Сочинения графа Л. Н. Толстого. М., Катков и К°, 1873, ч. VIII (раздел II), с. 1—190.

уровне художественного слова, до того как она могла превратиться в морализирование или в некие «вопросы теории»[14].

Толстой, когда он сам касался истории создания «Люцерна» (произведения, насыщенного элементами «стихотворения в прозе»), он и характеризовал и отмечал суть рассказа как свой внутренний монолог: «писать, как думать». Толстой записывает в день злоключений с тирольским певцом: «Ночь чудо. Чего хочется, страстно желается? не знаю, только не благ мира сего. И не верить в бессмертие души, когда чувствуешь в душе такое неизмеримое величие? Взглянул в окно. Черно, разорванно и светло. Хоть умереть» (5, 277). Подобному чувству и подобному синтаксису соответствует идея писать «Люцерн» не как рассказ, а как запись внутреннего монолога в письме к другу (В. П. Боткину): «Писать Вам мне так же легко, как думать» (5, 278). «Впечатление вчерашнего вечера в Люцерне,— писал Толстой в черновой редакции, продолжая оперировать рассказом-письмом как внутренним монологом,— так сильно засело мне в воображенье, что только выразив его словами, я отделаюсь от него...» (5, 281).

Приведенное суждение В. В. Виноградова может не только быть спроецировано на «внутренний монолог» Толстого. Оно может быть развертываемо в зеркальных проекциях. То есть исследователь может изучать не только переход внутренней речи к внешней («расшифровку», «раскодирование», степень их адекватности), но может моделировать и переход от внешней к внутренней речи («закодирование»). Существенно при этом, что это не механические, а художественные процессы, и «внутренней речи» Толстого в ее эстетической неисчерпаемости не может полностью перекрыть никакая авторская «внешняя речь». Каждый читающий толстовское «стихотворение в прозе», например думы раненого князя Андрея о высоком небе, в свою очередь в какой-то степени разворачивает внутренний монолог Толстого в направлении «внешней речи». При этом читатель, если взять его не в отдельности, а как ряд, продолжающийся в бесконечность, делает это «лучше», чем сделал бы сам автор, переведи он будто то же самое на понятийный язык «вопросов истории». На стороне легиона читателей сила образа, неисчерпаемость художественного воздействия, между тем Толстой на аналитическом уровне «вопросов истории» рисковал бы дать более спорную и более узкую, более «толстовскую» оценку тому, что он гениально *изобразил* в своем «стихотворении в прозе».

Толстовское «переложение» такого стихотворения в прозе невозможно хотя бы потому, что оно содержит явную неточность[15], выявленную еще современниками. К. Н. Леонтьев,

---

[14] Так по ошибке назвал приложение к «Войне и миру» Эйхенбаум (см.: *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой, кн. 2. Л., 1931, с. 398).

[15] См.: *Лихачев Д. С.* Несколько мыслей о «неточности» искусства и стилисти-

суровый критик натурализма, но сам взращенный позитивистски-натуралистической эпохой, к тому же некстати вспомнивший свой опыт военного врача во время Севастопольской кампании, и восхищается толстовской картиной, и осуждает ее. Критика смущает, что князь Андрей «начинает, лежа с расшибленной головой и глядя на бесконечность неба, отрекаться от военного героизма и строить новую теорию прекрасной и гуманной жизни, тогда как всё это могло лишь в высшей степени туманно мелькнуть перед ним...»[16]. «И потому — продолжает К. Н. Леонтьев,— несмотря на всю высокую поэзию этого места, вся психология его представляет мне не столько состояние самого раненого кн. Андрея, сколько состояние автора, силящегося вообразить себя в его положении и воспользоваться случаем, чтобы еще раз осудить... учреждение войны»[17]. Не полемизируя с К. Н. Леонтьевым по вопросам, не входящим в задачу статьи[18], отметим, во-первых, что «высокая поэзия этого места» могла бы погибнуть с устранением «неточности», естественной в «стихотворении в прозе», сливающем реальный внутренний монолог автора с фантастическим внутренним монологом тяжело раненного героя; и, во-вторых, что Леонтьев ясно ощутил в подобной картине преобладание внутреннего монолога автора над внутренним монологом героя.

Чтобы как-то проникнуть в художественный тигель, в котором, при очевидной неточности исходных данных, выплавляется столь совершенный образ, полезно еще раз обратиться к суждению В. В. Виноградова о художественных возможностях толстовской внутренней речи: «Во внутренней речи скрыты возможности необычного сюжетно-семантического динамизма. Внутренняя речь не связана языковыми нормами дискурсивного мышления. Если смысловой объем ее слов, идиом неисчерпаем, то и композиционные связи их, их способность своим движением, сцеплением и сменой выражать динамику внутренней жизни, бег и ассоциативное кружение мелькающих восприятий и воспоминаний неограниченны»[19].

В приводившихся ранее словах В. В. Виноградова мимоходом обронено замечание, что литературное воспроизведение внутренней речи вообще не может быть «натуралистическим». Последнее слово взято здесь не в ряду с «натурализмом» как литературным направлением XIX в., но близко к смыслу, «буквально со всеми особенностями и подробностями». Оба

ческих направлениях.— В кн.: Philologica, исследования по языку и литературе. Памяти академика В. М. Жирмунского. Л., 1973, с. 394—401.

[16] *Леонтьев К.* О романах гр. Л. Н. Толстого ‹1890›. М., 1911, с. 43.

[17] Там же, с. 43.

[18] Внутренний мир князя Андрея полно и человечно раскрыт в кн.: *Бочаров С. Г.* Роман Л. Толстого «Война и мир». М., 1963, с. 53 и сл., в частности с. 62—66.

[19] *Виноградов В. В.* О языке Л. Толстого, с. 184.

значения, однако, относятся к одному семантическому полю, и поэтическое воспроизведение «внутренней речи» автора в стихотворении в прозе действительно противоречит натуралистической тенденции.

«Романтическое» для эпохи Толстого было опасностью прошлой, а «натуралистическое» — новой. Ведь Толстой начинал писать в момент трудный для реализма XIX в. Дальнейшее развитие реализма в мировом масштабе во многом было заслугой Толстого, Тургенева, Достоевского и его современников. На Западе утрата иллюзий после 1848 года подрывала романтические представления о мире и (вне горизонтов, которые раскрыл уже бродивший по Европе «призрак») делала, казалось, все менее соответствующим жизни роман с перспективным ви́дением истории и с поэтическими героями. В 50-е годы, когда начинал Толстой, было бы неуместным со́здание гимна XIX столетию, как в бальзаковской «Беатрисе», и могло показаться несвоевременным оптимистическое ви́дение нерадостных порой исторических процессов, которое было свойственно Пушкину, Стендалю, Бальзаку, Диккенсу и бросало отсвет на творчество Гоголя. Во французской литературе на смену «Красному и черному» приходила, в идеальном варианте, «Госпожа Бовари» — с ее великим, но сугубо отрицательным уроком, намечался сумеречный путь к натурализму. В России 1850—1860-х годов общественное положение и ориентация литературы тоже были достаточно сложны. В произведениях Толстого этих лет (т. е. от 1852 г., от начала работы над «Романом русского помещика», ставшим в 1856 г. повестью «Утро помещика», до 1869 г., до окончания «Войны и мира») не часто, не очень четко и не однозначно обнаруживается материал о подготовленности — реальной или идеальной — радикально-крестьянского решения общественных вопросов русской жизни. Как установил В. И. Ленин, противоречия в творчестве Толстого отражали противоречия, свойственные соответствующим этапам подготовки революции. «Утро помещика», несмотря на уже проникающую повесть «прокрестьянскую» установку главного героя и автора, если задуматься над общенациональной социальной перспективностью любого из изображенных мужичков — будь то на подбор Чурисенок, Юхванка-Мудреный, Давыдка Белый или зажиточные Дутловы,— не более оптимистично, чем «Крестьяне» Бальзака. Почти что то же можно сказать и о «Поликушке» 1862 г., хотя после начала работы в яснополянской школе отношение автора к крестьянству меняется. Однако даже в «Войне и мире» с общей толстовской оценкой Отечественной войны 1812 г. одинаково трудно сочетается как изображение «пораженческого», в некотором роде «пронаполеоновского», бунта богучаровских мужиков, так и изображение Платона Каратаева в качестве образцового олицетворения «всего русского, доброго и круглого» (IV, 1, XIII).

Насколько проблема возможности радикально-крестьянского решения противоречий русской жизни была сложна для Толстого, видно из колебаний Пьера в ответе на вопрос жены, одобрил ли бы Каратаев декабристские настроения Пьера (Эпилог, 1, XVI). Это видно в модусе защиты Пьером тайных обществ от ретроградного наскока Николая Ростова как могущих, в случае успеха, предохранить и от насилий Аракчеева, и от террора нового Пугачева (Эп., 1, XV).

Для Толстого тернист был путь к ненатуралистическому и взятому в широком ракурсе изображению событий войны. Ее ужасы терроризовали писателя, и ему случалось писать вещи, которые вне большого контекста не диссонировали бы с самой мрачной литературой XX в. о мировых войнах. Страшен даже, с учетом его резкой социальной направленности, рассказ «Севастополь в мае». Стоит вспомнить пассаж о гулянии после ночи боев и бомбардировок с его «экзистенциальным» рассуждением, что здесь встречались «всё те же вчерашние лица и всё с теми же вечными побуждениями лжи, тщеславия и легкомыслия. Недоставало только Праскухина, Нефердова и еще кой-кого, о которых здесь едва ли помнил и думал кто-нибудь теперь, когда тела их еще не успели быть обмыты, убраны и зарыты в землю, и о которых через месяц точно так же забудут отцы, матери, жены, дети, ежели они были, или не забыли про них прежде» (гл. 15). За этим следует сцена похорон товарищами изуродованного солдатского трупа, заключающаяся авторской репризой последних слов: ««Ишь, дух скверный»! — вот всё, что осталось между людьми от этого человека...» (там же). Имело значение и то, что Толстому, восприимчивому к патриотическим настроениям, особенно к чувствам русского крестьянина, переодетого солдатом, пришлось самому быть на войнах не слишком справедливых — и на Кавказе, и во время Севастопольской кампании. При всем патриотическом энтузиазме, который обнаружили ее участники, от адмиралов Корнилова и Нахимова до матроса Кошки, героическая оборона города была частью Восточной войны, развязанной Николаем I из миродержавной тупости и классового своекорыстия, может быть, еще более отвратительного, чем то, которое двигало его отвратительно-своекорыстными противниками. На войнах, составивших личный опыт Толстого, героизм, одушевление, спокойная твердость не могли заслонить личных интересов, безответственности, самомнения, пассивности командующих, вроде А. С. Меншикова («...действовал неуспешно»), или сменившего его (в феврале 1855 г.) М. Д. Горчакова и стóящих их офицеров меньших рангов, образами которых пестрит «Севастополь в мае»: «Отчего Гомеры и Шекспиры говорили про любовь, про славу и про страдания, а литература нашего века есть только бесконечная повесть «Снобсов» и «Тщеславия»? (гл. 3).

К натуралистической прямоте передачи Толстого побуждало возмущение действиями военной мясорубки, усугубляемое тогда еще морально не привычными дальнобойными орудиями, слепо поражавшими кого попало с больших расстояний, тяжким характером рваных артиллерийских ран, гниением раненых — не просто жертв несовершенства тогдашней антисептики, но и беспорядка, скученности, нищеты переполненных лазаретов. Все это проникало, например, в севастопольские рассказы, в некоторые сцены «Войны и мира», даже в мучительную картину бездействия полка Болконского под прямым огнем на Бородинском поле.

Однако Толстой не стал на путь натурализма, но полнее своих современников и (как показывает полемичность оценки «романов без героя» — «Книги снобов» и «Ярмарки тщеславия» Теккерея (1846—1848) — сознательно) обогащал реалистическое направление романа. Мало того, как ни сложно, как ни наполнено будто не слитыми и не согласующимися друг с другом первичными материями здание «Войны и мира», сюжетная линия произведения завершается таким манером, что связывает роман с традицией Руссо и Гёте, Пушкина и Стендаля. Наподобие «Фауста», «Евгения Онегина», «Пармской обители» роман Толстого содержит в себе завет будущему. Пушкин за гранью мыслимого белового текста «Евгения Онегина» оставлял героям, и Онегину, и Ленскому, обоим, возможность пути на Сенатскую площадь — «И постепенно сетью тайной // Россия...» (X, 17, черновик). Толстой писал в соответствии с духом этой традиции. Из всей многослойности нового, не больно подлежащего согласованию (и отчасти поэтому способного внедриться в литературу XX в.) многоголосия «Войны и мира» Толстой выводит в сюжетный финал лишь один хрупкий становящийся голос. Итог действия непомерного романа подводится устами Николиньки Болконского. В самый финал выведена не тема «мысли семейной» обожаемой писателем Наташи, не ретроградная «простота хуже воровства», что заставила Николая Ростова выпалить роковые для судеб России слова: «... вели мне сейчас Аракчеев итти на вас с эскадроном и рубить — ни на секунду не задумаюсь и пойду» (Эпилог, 1, XIV), даже не воспоминание о дорогих автору квиэтистских уроках и жизненных примерах Осипа Баздеева или Платона Каратаева. Нет, в финал выведен образ Николиньки Болконского, выведены, связанные с работой 1860—1880-х годов и с не оставленными до последних лет жизни[20] замыслами романа «Декабристы», героически-плутарховский сон и мечта Николиньки, проникшегося декабристскими рассуждениями «дяди Пьера», мечта поступить так, как поступил бы, доживи

[20] См.: *Эйхенбаум Б. М.* О прозе, с. 196—197 и сл. См. у Толстого: 55, 27 и 75, 226.

он до 1820-х годов, Андрей Болконский: «Дядя Пьер... ежели бы папа был жив ... он бы согласен был с вами... (Эпилог, 1, XIV). «А отец? Отец! Отец! Да, я сделаю то, чем бы даже он был доволен...» (Эпилог, 1, XVI, разрядка и отточия Толстого).

Такое «декабристское» окончание, восхищение автора князем Андреем, признававшееся даже противником декабристских традиций Константином Леонтьевым (писавшим вдобавок: «Выше, полнее и идеальнее князя Андрея гр. Толстой не изобразил никого»[21]), придает роману, который при его гигантских размерах все время нуждается в подтверждении своей цельности, дополнительное лирическое единство, единство «внутренней стороны события»[22].

Окончить «Декабристов», описать, как при участии Пьера сверстники Николиньки свершили бы нечто, чем даже он был бы доволен, Толстому не удалось, но он не мог не ставить задачи поэтического и народного в пушкинском духе (реального) воспроизведения движения русской жизни. Схожую двухмерность по-своему подразумевал и Достоевский, когда, сказав в речи 1880 г. о Пушкине, что «никогда еще ни один русский писатель, ни прежде, ни после него, не соединялся так родственно с народом своим», упомянул об одном, «много что о двух» исключениях, из самых позднейших последователей Пушкина, явно имея в виду и Толстого. Развитие реалистического видения мира на ненатуралистическом пути составляло немалую часть унесенной Пушкиным «некоторой великой тайны»[23].

Ниже рассматривается не столько необходимость лирического момента в реализме Толстого, сколько один из конкретных путей, на котором осуществлялась потребность писателя, помимо страстного прямого публицистического вмешательства — рассуждений и наставлений, ввести в свои произведения эпического рода, романы, повести, рассказы 1850—1860-х годов субъективное начало, ввести в них в плане образного воплощения идеальной стороны реального элементы «стихотворения в прозе». В те же годы аналогичная потребность возникала и во Франции, например, у Бодлера, который произвел там подлинный переворот в области поэтической прозы, у Флобера и у других писателей. Сопоставления с французами мы хотели развернуть подробно, но в ходе работы оказалось важнее вначале выяснить структуру толстовского «стихотворения в прозе» как форму авторской внутренней речи. В России искания в области «стихотворения в прозе» связаны

---

[21] *Леонтьев К. Н.* О романах гр. Л. Н. Толстого, с. 61.
[22] Ср.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, с. 9.
[23] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч., т. XXI. СПб., «Просвещение» ‹1911›, с. 442, 447.

с Тургеневым, с Гаршиным, не вполне чужды они, порой, и Достоевскому.

В тексте статьи во избежание лишнего повторения слова «элемент» эта ограничивающая оговорка нередко опускается, что не значит, что исследуемые тексты рассматриваются как собственно стихотворения в прозе.

К вопросу о тяготении эпического писателя к лирическому роду имеет отношение проблема структурной связи произведений Толстого с поэтическими произведениями Лермонтова. При зыбкости толстовских положительных оценок художественных гениев прошлого, включая, порой, и Пушкина, Лермонтов был на привилегированном положении. Известно, конечно, что Толстой в «Набеге» (гл. III) иронизировал по поводу попадавшихся среди офицеров удальцов-джигитов, которые «смотрят на Кавказ не иначе, как сквозь призму героев нашего времени, Мулла-Нуров и т. п.» (3, 22; в одной из рукописей — III редакция, № 13 — указания на Лермонтова и Марлинского были более развернуты. См. 3, 232). Но уже Б. М. Эйхенбаум, сближавший в книге «Молодой Толстой» (1922) отношение Толстого к Лермонтову с его отношением к романтике Марлинского, допускал пару десятилетий спустя в выходивших под его редакцией четырехтомниках Лермонтова справедливые примечания иного толка: «Лермонтовское изображение войны отразилось в творчестве Л. Н. Толстого, рассказ которого «Набег» написан под заметным тематическим и стилистическим влиянием стихотворения «Я к вам пишу» [24].

Вопрос о воздействии на *прозу* Толстого *стихотворения* Лермонтова «Я к вам пишу» («Валерик») достоин внимания. Сам Толстой подтверждает такой ход мыслей. В 1852 г. он писал: «Я давно уже позабыл поэмы М⟨арлинского⟩ и Л⟨ермонтова⟩, но в моем воспоминании составились из тех образов другие поэмы, в тысячу раз увлекательнее первых... во многих случаях, я пожалел о вымышленной поэме и во многих убедился, что действительность была лучше воображаемого» (3, 216). Толстой хотел «передать смысл как той, так и другой поэмы» (3, 216) в «Поездке в Мамакай-Юрт», но в написанном отрывке это не выполнено. Можно сказать, что такую задачу осуществил сам Лермонтов в позднем и написанном почти как «переложение» дневника стихотворении «Валерик».

Поэтому не так удивительно, что, помимо тематической преемственности и разных форм стилистического влияния, к которым следует прибавить и более или менее прямые цитации [25],

---

[24] *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч., т. I. М.— Л., 1947, с. 353.

[25] «уж показалися значки» — «показались значки» — (гл. VIII); «рассыпались... казаки» — «казачьи конные цепи рассыпались» (гл. VIII); роль кунаков, выезда удальцов перед строем, осуждение удалых сшибок, портреты пожилых горцев у обоих писателей и того бедняка, который, согласно рукопис-

«Набег» двояко связан с «Валерйком» в композиционном отношении. И у Лермонтова, и у Толстого рассказчик при внешнем бесстрастии протоколиста имеет твердую нравственную позицию по отношению к войне на Кавказе и к связанным с ней человеческим жертвам, хотя оба писателя будто «исследуют» военное мужество. Горячо переживая судьбы окружающих, оба сосредотачивают, по существу, внимание на нелепости и бесчеловечности ситуации в целом [26], в свете которой могут потерять смысл изображенные с полным сопереживанием подвиги героев.

Изображение в «Набеге», очевидно, под влиянием Лермонтова, сцены похода войск в ночной тьме содержит в зародыше ядро размышлений князя Андрея о высоком небе [27], собственное толстовское антивоенное красноречие и его объективизацию на уровне «стихотворения в прозе»: «Было так темно, что на самом близком расстоянии невозможно было определять предметы ... По запаху сочной и мокрой травы, которая ложилась под ногами лошади, легкому пару, подымавшемуся над землей, и с двух сторон открытому горизонту можно было заключить, что мы идем по широкому роскошному лугу.

Природа дышала примирительной красотой и силой.

Неужели тесно жить людям на этом прекрасном свете, под этим неизмеримым звездным небом? Неужели может среди этой обаятельной природы удержаться в душе человека чувство злобы, мщения или страсти истребления себе подобных?..» (гл. VI) [28].

Вся эта картина и ее место в произведении соответствуют, насколько подобные соответствия вообще осуществимы у разных творческих гениев и в разных жанрах, «лирическому отступлению» в стихотворении «Я к вам пишу». Представив и прозу войны, и яростную схватку, а затем груду тел, испаренья крови и пороховой дым, Лермонтов, пролагая путь Толстому, писал: «А там вдали грядой нестройной, // Но вечно гордой и спокойной, // Тянулись горы — и Казбек // Сверкал главой остроконечной. // И с грустью тайной и сердечной //

ному варианту «Набега» (III редакция, № 16; 3, 234), ценой жизни оборонял свою саклю.

[26] У Лермонтова это заметно не только в общем лирическом тоне — но и в картине умирания раненых, и в раскрытии названия «Валерйк» — «речка смерти», и в двусмысленном подсчете числа убитых, и в выражениях «тревоги дикие войны», в вопросе, должно ли привыкать мучить свой ум «тяжелой думой о конце».

[27] «Набег» и в некоторых других планах служит эскизом к «Войне и миру»: отношение к войне, солдатская инициатива и солдатское понимание храбрости. Образ капитана Хлопова (прототипом которого был капитан Хилковский) содержит существенные элементы изображения командира кутузовского склада.

[28] 3, 28—29. Начиная со слов «неужели тесно...» текст был снят николаевской цензурой при публикации в «Современнике» (1853, № 3. См. 3, 202).

Я думал: жалкий человек. // Чего он хочет!.. небо ясно, // Под небом места много всем, // Но беспрестанно и напрасно // Один враждует он — зачем?» В стихах Лермонтова есть многие приметы будущего толстовского «стихотворения в прозе» — даже движение от риторической речи к записи «внутренней речи» («мое мечтанье», «думал» ... «с грустью тайной»), но главное — своим «лирическим отступлением» Лермонтов создал модель и тип, пригодные для трансформации в толстовское «стихотворение в прозе».

На подступах к классификации явлений, которые мы считаем возможным рассматривать как проявление лирического начала в творчестве Толстого, как элементы «стихотворения в прозе», нужно вспомнить, что писатель настойчиво размышляет о «поэме» не только применительно к своим произведениям о Кавказе — к «Набегу» и др. Работая над романом «Семейное счастье», он отмечает в дневнике: «Всё переменил. Поэма. Я очень доволен тем, что в голове» (5, 305). Решившись не давать «Войне и миру» «никакого наименования» (13, 53 и 16, 7), Толстой называет в ряду не принятых им жанровых наименований — роман, повесть, историческую хронику и поэму.

Группируя толстовские «стихотворения в прозе», представляется возможным выделить три основных их типа:

I. Чаще всего «стихотворение в прозе» у Толстого имеет созерцательно-пейзажный характер и как своего рода авторский внутренний монолог на уровне лирической синкретичности проявляется в изображении пейзажа в некоторой больше философской, чем оптической дистанцированности, соответствующей намерению рассмотреть и показать описываемое в повествовании в известной художественно-философской перспективе, иногда существенно корригирующей для читателя понимание изображаемой действительности, меняющей текст. Классический пример этого рода в «Войне и мире» (1, 3, XVI и XIX) — думы князя Андрея «о высоком, бесконечном небе» после ранения под Аустерлицем [29].

Если прибегнуть к уместной здесь кантовской терминологии, то толстовские «стихотворения в прозе», воспроизводящие «неопределенную, запутанную свободную красоту» («Люцерн», 5, 5), должны быть отнесены не к категории «прекрасного», а к категории «высокого» («возвышенного»). Душа, писал Кант в «Критике способности суждения», «при представлении высокого в природе чувствует себя в *движении*» (§ 27), а само «чувство высокого в природе есть *уважение* к нашему собст-

[29] Подражание Толстому в таком жанре как «стихотворение в прозе» не бывает успешным, поскольку этот жанр связан с глубинной структурой внутреннего авторского монолога. «Живописные» в более прямом смысле вставки, чем исследуемый «внутренний» дистанционный пейзаж у Толстого, могут играть и прямо противоположную психологическую роль в повествовательных произведениях, разделяя психологически напряженные моменты.

венному назначению, которое мы приписываем природе посредством некоторой подстановки» (§ 27). Высокое определяется, по Канту, будто предвидевшему размышления князя Андрея, как то «одна мысль, о чем доказывает такую способность духа, которая превышает всякий масштаб внешних чувств» (§ 25).

У Толстого «стихотворение в прозе» имеет немного формальных примет и входит в общую художественную ткань произведения. Но все же вводится оно с красной строки, указывающей, что внутренняя речь вступает в некий, хотя бы ослабленный диалог с повествованием [30].

Толстовское «стихотворение в прозе» обычно изображает установившееся в природе или открывшееся человеку, замеченное им состояние большого окружающего мира.

На рубеже «диалога» между повествованием и «стихотворением в прозе» наблюдается упрощение синтаксиса и переход от сложноподчиненных к простым и сложносочиненным предложениям. Глаголы хотя могут стоять в том же времени, что и в окружающем рассказе, соотнесены они к состояниям или к неодушевленным предметам, а когда изображают действие, скорее изображают картину действия. Наблюдается некоторая повторяемость структур фраз, но не на ритмическом, а на синтаксическом уровне.

Конечно, возрастает, и резко, роль конкретных прилагательных, адъективных словосочетаний и качественных наречий зрительного (и слухового) ряда, данных не как признаки внешней «красивости», а в восприятии, и поэтому нередко неожиданных в контексте прозаического повествования: «...голубое, как горящая сера, озеро... неподвижно, гладко, как будто выпукло расстилалось перед окнами» («Люцерн»; 5, 4).

В толстовском «стихотворении в прозе» можно, как правило, выделить лейтмотив, который, если и подлежит трактовке как проекция на природу душевного состояния (автора, близкого ему героя), обнаруживается, напротив, как воздействие природы на душу: «Как же я не видел прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! всё пустое, всё обман, кроме этого бесконечного неба» (I, 3, XVI).

«Когда я вошел наверх в свою комнату,— записывает свои впечатления князь Нехлюдов, остановившийся в гостинице на берегу Озера Четырех Кантонов,— и отворил окно на озеро, красота этой воды, этих гор и этого неба в первое мгновение буквально ослепила и потрясла меня. Я почувствовал внутреннее беспокойство и потребность выразить как-нибудь избыток чего-то, вдруг переполнившего мою душу». В дальнейшем в рассказе раскрываются и это «как-нибудь» и это «чего-то», ко-

---

[30] Об абзацах как признаке ослабленного диалога см.: *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. Изд. 2-е. Л., 1930, с. 110 и сл.

торых бы не простили другому писателю. Но прежде всего Толстому необходимо выразить, развернуть в «стихотворение в прозе» ту «красоту этой воды, этих гор и этого неба», которые сделали возможным душевный переворот в душе Нехлюдова и придали убедительность его отрицанию бездушной цивилизации:

«Был седьмой час вечера. Целый день шел дождь, и теперь разгуливалось. Голубое, как горящая сера, озеро, с точками лодок и их пропадающими следами, неподвижно, гладко, как будто выпукло расстилалось перед окнами между разнообразными зелеными берегами, уходило вперед, сжимаясь между двумя громадными уступами, и, темнея, упиралось и исчезало в нагроможденных друг на друге долинах, горах, облаках и льдинах. На первом плане мокрые светло-зеленые разбегающиеся берега с тростником, лугами, садами и дачами; далее темно-зеленые поросшие уступы с развалинами замков; на дне скомканная бело-лиловая горная даль с причудливыми скалистыми и бело матовыми снеговыми вершинами; и всё залитое нежной, прозрачной лазурью воздуха и освещенное прорвавшимися с разорванного неба жаркими лучами заката. Ни на озере, ни на горах, ни на небе ни одной цельной линии, ни одного цельного цвета, ни одного одинакового момента, везде движение, несимметричность, причудливость, бесконечная смесь и разнообразие теней и линий, и во всем спокойствие, мягкость, единство и необходимость прекрасного» (5, 4—5).

II. С первым типом тесно связан второй тип «стихотворения в прозе», который возникает у Толстого для прямой (без условного посредничества живописного пейзажа) передачи эмоционального потрясения, например, в психологически решающие или предсмертные моменты, и для передачи художественного воодушевления в его творческой и воспринимающе-сотворческой модификации. Примеры можно найти в описании гибели Праскухина, угасания Андрея Болконского, в снах Дутлова в «Поликушке», Николиньки Болконского, а за хронологическими пределами нашей статьи — в снах Анны и Вронского. Часто второй вариант «стихотворения в прозе» Толстого сопряжен с воспроизведением результата воздействия музыки, возвышающей душу, побуждающей к действиям или к активной нравственной позиции. Примеры — в «Люцерне», в «Альберте», в сцене музицирования Нехлюдова, завершающей «Утро помещика». При таком варианте наблюдается меньшая зависимость от звена восприятия, связанного с определенностью самих образов посредствующего искусства. Предметом «стихотворения в прозе» может явиться не столько музыкальный образ, сонное или бредовое видение, но воздействие аналогичное тому, которое могло бы произвести вторичные впечатления, «картины», порождаемые такими образами в душе и побуждающие ее к действию. Иногда выделенная из повествования странная игра

фантазии может реализоваться в героичнейшую явь, как у скромного штабс-капитана Тушина (I, 2, XX. «Свой фантастический мир в голове Тушина»).

III. Третий вариант толстовского вставного «стихотворения в прозе» имеет более специфический характер и связан с лирической передачей в рамках эпического повествования народных чаяний и мечтаний, которая включала бы не некое внешнее «сочувствие» народу, а обнаруживала бы внутреннее единство с ним, такое самоотождествление с ним, что голос автора и голос народа сливались бы. Толстой будто заранее стремился предупредить возможность обращения к себе упреков наподобие тех, которые высказал Достоевский в речи о Пушкине, заметив, что последователи его не сохранили всю полноту его народности: «нет-нет: а и промелькнет вдруг нечто высокомерное, нечто из другого быта и мира, нечто желающее поднять народ до себя и осчастливить его этим поднятием. В Пушкине же,— продолжает Достоевский,— есть именно что-то, сроднившееся с народом **взаправду**...» [31].

«Третий тип «стихотворения в прозе» у Толстого и призван решить на одном из уровней важнейшую для него уже в 50—60-е годы задачу сродниться с народом «взаправду». Это касается единения с народом душевного мира автора и его излюбленных героев — Пьера, Андрея, Марьи Ахросимовой, Нехлюдова, которые происходили не из народной среды. А если оставить в стороне вопрос о некоторых военно-исторических деятелях, изображенных в «Войне и мире» как раз в духе философии толстовства, то можно ли тут дать с требуемой Достоевским категоричностью положительный ответ? Тем большей была нагрузка на третий вариант толстовского «стихотворения в прозе»: оно частично осуществляло, частично возмещало именно то «что-то сроднившееся с народом **взаправду»,** что требовалось от продолжателей Пушкина.

Третий вариант «стихотворения в прозе» был специфичен для строившегося Толстым литературного направления, но формальные приметы этого варианта Толстого труднее всего как-то соотнести с представлениями об этом жанре. Иной раз это даже не «элементы», а «квазиэлементы», выполняющие лишь некоторые функциональные задачи жанра. Можно говорить лишь о намеренно выделенных из окружающего повествования и этим подчеркнутых фрагментах, содержащих нечто органически приемлемое и для народа и для автора. Причем отметим, что здесь нет игрового момента, встречающегося в «простонародных» стихах в «Евгении Онегине» («... Да *щей горшок, да сам большой*». — Путешествие Онегина, IX, 14, курсив Пушкина), которые представлялись современной критике ненужными вставками дурного вкуса, а оказались частью

[31] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч., т. XXI, с. 442.

циклопической системы, выведшей русскую литературу со славного пути Державина на еще более перспективный славный путь Гоголя.

Толстым в его «фрагментах» народная мечта, видимо, в соответствии с действительностью его времени и с законами внутренней речи часто подается нерасчлененно, без более или менее дискурсивного изложения отдельных моментов. Толстому важно показать, и без всякой «приподнятости», что поэтическая мечта, чувство идеального живут в крестьянском сердце и вне песни, вне фольклора, но и в «прозопопее». В отличие от Пушкина Толстой остается при этом и по существу прозаиком, во всяком случае в исследуемые годы; он в рассказах и в романах чаще, чем традиционных стихий народной песни — любовной, исторической и духовной, ищет чего-то более непосредственно современного и сосредоточивается на изображении чаяний воли от крепостной зависимости и на изображении патриотического чувства как отличительных черт периода, означенного датами 1812, 1825 и 1861 гг.

Чтобы сохранить синкретичность и предотвратить романтическую приподнятость, он широко привлекает особенность устной простонародной речи. Уже этой одной приметы писателю бывает достаточно, чтобы текст выделился из повествования и, выражая внутренний монолог автора, сливающийся с голосом народа, выполнил функции третьего варианта толстовского «стихотворения в прозе». Хотя Толстой может опираться на запись единичной беседы, речь его народных персонажей, поскольку она играет роль «стихотворения в прозе», *не индивидуализирована*, и разные солдаты и матросы употребляют те же конструкции и те же «бисприменно», «Сивастополь», «вашбородие», «Кистентин» и т. п. Такая унификация даже нужна Толстому, чтобы идентифицировать себя с мнением народным.

При предельной конкретности Толстого основное содержание народного идеала в словах его героев — солдат и крестьян — близко к обобщенному и затем лирически-субъективированному выражению этого идеала в кавказских циклах Пушкина и Лермонтова, в черноморско-новороссийских стихах Пушкина, в «Парусе» или в «Бородино» Лермонтова, подтверждая народность «внутреннего монолога» Толстого и поэтов, уже ставших классиками. Черное Море, Одест (Одесса), Сивастополь (Севастополь) выступают в элементах «стихотворения в прозе» Толстого не только как воплощение вольной Новороссии, где не успело укорениться крепостничество, не только как театр великих битв, где силами российских солдат, матросов и героической части офицерства была оттеснена с юго-востока Европы азиатчина, не только как поле для индивидуальных предпринимательских возможностей («Там хлопотливо торг обильный // Свои подъемлет паруса...»), но и как край, соприкасающийся со свободной стихией моря и гор.

Причем не о «Казаках» мы говорим, но, к примеру, о рудиментах подобной мечты, которые Толстой готов отыскать и у такого персонажа, как показанный во всей своей забитости и испорченности Поликушка (с его наклонностью к воровству, обману, хвастовству, с его измывательством над больными лошадьми, а заодно над их теряющими кормильца нищими хозяевами). Читательское сочувствие на стороне солдатского сына Илюшки Дутлова: должного расстаться со своей молодухой и идти в рекрутчину вместо непутевого Поликея Ильича, «спасенного» роковым капризом поверившей в свою способность вернуть его на стезю добродетели барыни. По стечению случайностей и необходимостей этот поистине «роковой» каприз и возвышает Поликея (дав ему возможность по особой, не предусмотренной барыней системе отсчета познать чувство ответственности и почувствовать себя человеком), и ведет его в петлю.

Характер некоей «поэмы в прозе» являет памятная картина в своем роде торжественной поездки Поликея в город за деньгами (глава VII с абзаца «Погода была скверная...» и особенно с абзаца «Потом вдруг переставало...»). Хотя здесь есть повествование о поездке, текст образует картину, возникающую из довольно сложного контрапунктного сочетания трех мотивов: темы гордости и мечтаний Поликея, темы авторской — «внешней», явной оценки умеренного масштаба его действительного возвышения, и, наконец, темы «внутреннего» живописно-перспективного созерцания согласованности этих подходов в общем взгляде на окружающий мир, людей и вещи.

Кроме того, текст выделен и нечастой у послеромантических писателей трагической иронией. Предрешенность гибели героя выражена в «Поликушке» уже в седьмой на пятнадцать глав, т. е. точно на половине повести в словах обратного, положительного значения. Поликей, гордый, что везет в сохранности доверенную ему фантастическую сумму, проверяет целость конверта в шапке: «И всякий раз, находя конверт на месте, он испытывал приятное чувство сознания, что вот он, Поликей, осрамленный, забиженный, везет такие деньги и доставит их верно,— так верно, как не доставил бы и сам приказчик».

Мечта о вольном Одесте введена Толстым как раз в исследуемый отрывок. Эта мечта — внутри и вне Поликея. Она существует помимо того, что говорится о мелькнувшей у Поликея мысли совершить кражу денег, действие преступное, но в пределах нравственных обязательств крепостного человека в отношении имущества угнетателей. «Три полтысячи рублев,— записывает Толстой в части, касающейся мечты повернуть к Одесту, нечто более глубокое, чем другие думы Поликея,— повезет он за своею пазухой. Захочет, повернет Барабана вместо дома к Одесту, да и поедет куда бог приведет. Только он этого не сделает, а верно привезет деньги барыне и будет говорить, что и не такие деньги важивали».

Не напиши раньше Пушкин отрывок «Я жил тогда в Одессе пыльной...» и стихотворение «К морю», слова «повернуть к Одесту», отмеченные здесь как бы мельком, могли быть и не восприняты читателем как поэтический элемент.

Несмотря на полное отличие богатых нехлюдовских крепостных Дутловых в «Утре помещика» от «забиженного Поликея», вольный Одест и там возникает, хотя вначале в практическом обличье, но в том же противоположении барским планам — а здесь уж и недалеко до пометы поэтичности! Нехлюдов хочет предложить на выгодных (по его мнению) условиях Дутловым «нанять» у него «лучше землю десятин тридцать», чем «ездить в извоз» на трех тройках (гл. XV и XVI). Но Дутловы, хоть и зажиточны, и батрака держат, все же крепостные крестьяне и плану, исходящему от барина, пусть и либеральнейшего чудака, не верят. Они твердят свое, чтобы он отпустил их на оброк в извоз на трех тройках: «Кадминские ребята на восьми тройках в Ромен ездили, так, говорят, прокормились, да десятка по три на тройку домой привезли; а то и в Одест, говорят, кормы дешевые» (гл. XVI; 4, 161). Прозаическое словоупотребление не должно нас ни пугать (вспомним продолжение пушкинского отрывка — «Какие новые товары?...»), ни обманывать. Оно объяснимо в своей реальности в устах Илюшки Дутлова, так же как и выделяющее из нейтрального повествования введение просторечья. Это — обычные приемы Толстого: в подобных случаях сближается речь людей из народа и авторская «внутренняя» речь. Все это наводит на мысль, что не о кормах одних и новых товарах — разговор,— но и о вольной жизни, о воле («... Лишь море Черное шумит...»), а стало быть, и о поэзии. Не точные, с точки зрения литературного языка, наименования городов у Толстого отделяют мечту о них от их единичной реальности. Ромны на черноземной, пшеничной Полтавщине — естественный предмет завистливого восхищения крестьянина центральных губерний. Не углубляясь в сложности топонимики, можно сказать, что Ромен с его мужским родом — закономерное производное ед. числа от Ромны (приток Сулы, на котором стоит город, правда, именуется Большой Ромень), поездка же на своей несменной тройке до Одеста, пусть там и «кормы дешевые», это — поездка к краю света, если (для Дутловых) не за край его.

Окончание повести от красной строки «Нехлюдову всё становилось грустнее и грустнее...» (4, 168—169), а уж несомненно от слов «Вот вдруг ему представляется тройка потных лошадей и красивая сильная фигура Илюшки...» (гл. XX) образует некоторое подобие стихотворения в прозе[32]. По модальности

[32] Толстой как бы анатомирует процесс «внутренней речи». Нехлюдов занят экспромтным музицированием — «Главное же наслаждение доставляла ему усиленная деятельность воображения, бессвязно и отрывисто, но с поразительною ясностью представлявшего ему в это время самые разнообразные,

Толстой перешел за тот рубеж фантастики, которую позволял себе в «Куда угодно, только прочь из этого мира» Бодлер, или Достоевский в «Мальчике у Христа на елке», когда прибег к лермонтовскому приему сна во сне. Нехлюдову грезится, как засыпает на далеком ночлеге уехавший на своей тройке Илюшка Дутлов, «засыпает здоровым, беззаботным сном сильного свежего человека. И вот видит он во сне — не только —города Киев с угодниками и толпами богомольцев, Ромен с купцами и товарами»,— но видит и Одест. С этого момента конструкция «стихотворения в прозе» разворачивается с особой очевидностью и соединяет в себе черты трех вариантов этого жанра у Толстого. Вместе с тем в контурах третьего, «народного» варианта она приближается к традиции общенациональной пушкинской и лермонтовской темы свободной стихии: «... видит Одест и далекое синее море с белыми парусами, и город Царьград с золотыми домами и белогрудыми, чернобровыми турчанками, куда он летит, поднявшись на каких-то невидимых крыльях. Он свободно и легко летит все дальше и дальше, и видит внизу золотые города, облитые ярким сиянием, и синее небо с частыми звездами, и синее море с белыми парусами — и ему сладко и весело лететь все дальше и дальше...» (гл. XX; 4, 170—171).

Первоначальные редакции, представленные «Романом русского помещика», дают резко отличный вариант соответствующего текста, где редакция неряшлива, прозы — больше, поэзии — меньше, а «стихотворения в прозе» о море за Одестом и вовсе нет: «Он (Николенька, т. е. Нехлюдов.— *Н. Б.*) следит за ним (Илюшкой — *Н. Б.*) и в кабаке, где он идет сорвать косуху и затянуть длинную песню своим грудным тенором, и в Одесте, в котором он видит только место, в котором корм дорог, и бывает хозяину сдача, и в Ромен, и в Киев, по всему широкому Р⟨усскому⟩ цар⟨ству⟩, и опять он видит его на передке телеги на большой дороге и в ясный вечер, и в знойное утро здоровым, сильным, беззаботным» (4, 357).

Отчетливо видно, что здесь есть нечто прямо противоположное конечному результату — не только сна во сне нет, но и в «Одесте он видит только место, в котором корм дорог...», т. е.

перемешанные и нелепые образы и картины из прошедшего и будущего. То представляется ему пухлая фигура Давыдки-Белого...» (гл. XX; 4, 169). Толстовское понимание особенностей «внутренней речи» проясняется при сопоставлении этого текста с его прототипом в так называемой первой редакции «Романа русского помещика»: «В то же самое время мысли его находились в положении усиленной деятельности и вместе запутанности и туманности, в котором они обыкновенно находятся в то время, когда человек бывает занят полуумственным полупрактическим трудом, например, когда мы читаем, не вникая в смысл читанного, когда читаешь ноты, когда рисуешь, когда находишься на охоте и т. д. Различные странные образы, грустные и отрадные — изменялись одни другими. То представлялись ему...» (4, 356).

здесь Илюшка Толстым сознательно («только место...») противопоставлен тем, кто с берега Черного моря видел даль свободной стихии.

В последнем варианте, напротив, близость к Пушкину и Лермонтову проявляется в различных планах, например, в этом сне во сне виде́нии, в виде́нии[33], которое тут не имеет повествовательного значения. Это видение завершает неоконченную повесть. Оно обращено вовне, обещая когда-то другой раз раскрыть тягу к воле и к поэзии в душе русского крестьянина.

Смена точек зрения и картин здесь не такова, как в повествовании, но порывисто субъективна, как это бывает в лирическом стихотворении. Пункты, масштаб и пора обзора сменяются и набегают друг на друга у Толстого (видно сразу «и синее небо с частыми звездами, и синее море с белыми парусами...»; «... и далекое синее море... и город Царьград с ...белогрудыми, чернобровыми турчанками...»). Эта смена так же стремительна, как в «Парусе» Лермонтова, где каждое из трех четверостиший являет совершенно новую, отличную от других картину. Вообще не исключено, что Толстой, создавая концовку «Утра помещика», невольно, не сознавая этого, ориентировался как на общенациональный характер, так и на самые общие черты художественного строя этого стихотворения. После знаменующего морской «ключ» слова «Одест» только лексическая перекличка с «Парусом» встречается на какие-нибудь шесть строк текста 13 раз, а если считать «синий» синонимом «голубого» и «светлой лазури» — до 16 раз; при расширении сопоставлений синонимики — до 17 раз! Целесообразно напомнить, что, при редкости стихотворных цитат у Толстого, именно стихи из «Паруса» нашептывает Сергей Михайлович Маше в «Семейном счастье» (ч. II, гл. VI; 5, 115).

Третий тип толстовского «стихотворения в прозе» представлен в «Севастополе в декабре месяце» редкой россыпью народных оборотов и словечек, организованных в ряд, ведущий к героическому финалу рассказа. Народная речь в этом рассказе не образует связных текстов, напоминающих собственно стихотворение в прозе. Рассказ поначалу кажется обращенным к «чистой публике», которая лишь к концу явно ставится ниже героев из народа. Народная речь вначале тоже как бы является извне: «Ваше благородие! Прямо под Кистентина держите, скажет в а м (разрядка здесь и ниже наша.— *Н. Б.*) старик матрос ... — Это *он* с новой батареи нынче палит,— прибавит старик, равнодушно поплевывая на руку...» (4, 4). Аналогично построение беседы в госпитале с раненым «на 5-м баксионе» (4, 7) солдатом, конструируемой так, как она должна была прои-

[33] Ср. в юношеском стихотворении Лермонтова «Смерть»: «...вдруг я пробудился.//Но пробужденье тоже было сон...», а также «диалог снов» у Лермонтова («И снился мне сияющий огнями... И снилась ей долина Дагестана...») или диалог снов Анны и Вронского.

зойти, т. е. конструируемой как нечто более реальное, чем отдельные факты. В рассказе ударение стоит не на том, о чем говорит и думает народ, а на восхищении делами, подвигом народа, восхищении, показанном как неизбежное, потому что оно заранее вменяется вам, всякому, кто поглядит на севастопольцев в деле: «Вглядитесь в лица, в осанки и в движения этих людей: в каждой морщине этого загорелого, скуластого лица, в каждой мышце, в ширине этих плеч, в толщине этих ног, обутых в громадные сапоги, в каждом движении, спокойном, твердом, неторопливом, видны эти главные черты, составляющие силу русского,— простоты и упрямства; но здесь на каждом лице кажется вам, что опасность, злоба и страдания войны, кроме этих главных признаков, проложили еще следы сознания своего достоинства и высокой мысли и чувства» (4, 14).

Такова эта картина, образующая, при увлеченной небрежности стиля (четверократный напор на «каждый»), подобие «стихотворения в прозе» второго типа и уже рисующая рост сознания народной массы (солдаты и матросы) на войне, который составил, по Толстому «Войны и мира», одну из главных особенностей периода 1812—1825—1861 гг.

С правдивым, а местами — жестоким, повествованием сочетается поэтическое утверждение патриотического подвига: «Главное, отрадное убеждение, которое вы вынесли, это — убеждение в невозможности поколебать где бы то ни было силу русского народа. И эту силу видели вы не в этом множестве траверсов, брустверов ... мин и орудий ..., но видели ее в глазах, речах, приемах, в том, что называется духом защитников Севастополя. То, что они делают, делают они так просто, так малонапряженно и усиленно, что, вы убеждены, они еще могут сделать во сто раз больше... они всё могут сделать» (4, 16 и 183).

Когда Толстой говорит о причине, позволяющей осажденным переносить ужасные страдания и совершать подвиги, поэтичность прозы усиливается. Толстой будто продолжает «Бородино» Лермонтова. «И эта причина есть чувство редко проявляющееся, стыдливое в русском, но лежащее в глубине души каждого,— любовь к родине [34]. Только теперь рассказы о первых временах осады Севастополя, когда в нем не было укреплений, не было войск, не было физической возможности удержать его, и всё-таки не было ни малейшего сомнения, что он не отдастся неприятелю [35],— времена, когда этот герой, достойный древней Греции,— Корнилов, объезжая войска, говорил: «умрем, ребята, а не отдадим Севастополя» [36], и наши

---

[34] Уж постоим мы головою//За родину свою!
[35] Не будь на то господня воля,//Не отдали б Москвы.
[36] «Ребята...//Умремте ж под Москвой».

русские, неспособные к фразерству, отвечали «умрем! ура!»[37],— только теперь рассказы про эти времена перестали для вас быть прекрасным историческим преданием, но сделались достоверностью, фактом ... Надолго оставит в России великие следы эта эпопея Севастополя, которой героем был народ русский...» (4, 16 и 183).

Концепция и образ Отечественной войны в «Войне и мире», взятые в их сильном, не квиэтически-«толстовском» аспекте, подготовлены в рассказе и прежде всего — именно в этом лирическом отрывке. Упоминание древней Греции прямо роднит это «стихотворение в прозе» с фактическим финалом романа (сон Николиньки Болконского).

Мысль автора и читателя настроена на лирический лад и «стихотворение в прозе» второго типа в заключение переходит в созерцательно-пейзажное «стихотворение в прозе», вбирающее в себя размышление об «эпопее Севастополя». Вы, к которому обращался автор, наконец исчезло из рассказа, объединилось с субъектом «внутренней речи»: «Уж вечереет. Солнце перед самым закатом вышло из-за серых туч, покрывающих небо...» (4, 16—17).

В таком горьком рассказе, как «Севастополь в мае», элементы созерцательно-пейзажного типа толстовского «стихотворения в прозе» представлены в страшном виде, достойном офортов Гойи «Ужасы войны» («Не свое ли чувство хотел он,— писал Бенуа о Гойе «Ужасов войны»,— изобразить в той сцене, где нарисован человек, которого рвет при виде сваленных в кучу трупов?»[38]. Элементы таких мрачных «стихотворений в прозе» можно четырежды отыскать в «Севастополе в мае», но в них вторгается и внешний авторский монолог — антивоенная проповедь: в гл. 6 («Толпы солдат несли на носилках и вели под руки раненых. На улице было совершенно темно ...»), в гл. 8 в изображении операционной залы («Большая высокая темная зала ...), в гл. 14 («Сотни свежих окровавленных тел людей ...») и в гл. 16 (картина цветущей долины, наполненной смрадными телами, и попытки ребенка играть с безголовым трупом). Эти уроки «Севастополя в мае» также вошли в качестве компонента в полотна «Войны и мира».

Но еще более важен третий рассказ — «Севастополь в августе 1855 года». Именно он по принципу сопоставления темы жизни тыла и темы войны, по выделению основных персонажей, по изображению сдвигов в солдатском сознании в их значении для будущей жизни страны моделирует некоторые из основных пропорций «Войны и мира».

Функции «стихотворения в прозе» осуществляются в рассказе первым, созерцательно-пейзажным вариантом, цельных при-

[37] И умереть мы обещали,//И клятву верности сдержали//Мы в Бородинский бой.

[38] *Бенуа Александр.* Франсиско Гойя. СПб., 1908, с. 62.

меров третьего типа не встречается, но его элементы в рассказе подают народное сознание непосредственно как сознание массы.

Заметим, что сведения о тяжелом положении Севастополя в августе поступают к недюжинному офицеру Козельцову-старшему, возвращающемуся на фронт из госпиталя, не столько от приближающихся звуков выстрелов, говоривших, что «бомбардированье идет ужасное» (гл. I), не столько от встречи с обозами с ранеными, сколько со слов раненого солдата его же полка с одной из встречных телег. Непосредственность этих сведений подчеркнута приметами народной речи: «Оловянные заплывшие глаза солдата оживились: он, видимо, узнал своего офицера.

— Здравия желаем, вашбородие! — тем же отрывистым басом крикнул он.

— Где нынче полк стоит?

— В Сивастополе стояли; в середу переходить хотели, вашбродие!

— Куда?

— Неизвестно... должно на Сиверную, вашбородие,— прибавил он протяжным голосом и надевая шапку,— уже скрость палить стал, все больше с бомбов, ажно в бухту доносить; нынче так бьеть, что беда, ажно ...» (гл. 1; 4, 62).

Информация была точной: через несколько дней и Козельцов, и его брат пали на поле чести, а Севастополь был оставлен.

Народная речь дается Толстым как прямая речь, она выделена из окружающего повествования, ведущегося на литературном языке. Помимо точных языковых примет (колебание в произношении «вашбородие»; «скрость», «больше с бомбов, ажно ...»), Толстым применяются также совершенно условные, ничего, кроме воли автора, не знаменующие семиотические знаки. Написание «Сиверная» вместо «Северная» значаще. Стоящий под ударением «ять» по-русски не всегда произносился как «е», и рудименты более закрытого, близкого к «и» произношения, заставлявшие Блока протестовать против пункта об устранении «яти» при орфографической реформе 1917—1918-х годов, закрепились не только в украинском, но и в ряде говоров великорусского языка. Написав «Сиверная», Толстой передал реальность народного произношения, но написав «Сивастополь» или «бисприменно», Толстой фонетически ничего не передал, кроме важной для читателя воли выразить свое единение с народным суждением. Во всех случаях (кроме пения, диктовки, декламации или выделения иностранного характера слова) по-русски второе предударное «е» все равно произносится средне между «е» и «и» с сильной редукцией («э»). Козельцов и его солдат произносили одинаково, а написание «Сивастополь» — чистая условность. Это явление можно опре-

делить категорией, не предусмотренной и тонкой бахтинский-волошиновской терминологией,— условная речевая интерференция[39]. В прямую речь народных персонажей вводятся элементы, не могущие быть зафиксированными обычным письмом, но условно свидетельствующие о намерении произвести речевую интерференцию, окрашивающую выражения как народные.

Фонетически бессодержательные написания: «Сивастополь» еще четче, чем «Одест», «Сиверная», «вашбродие» — «вашбородие», ориентируют читателя в стремлении Толстого соединить свой голос с голосом народа.

А скрытая мысль Толстого ведет далеко — за делами войны отражается нараставшее требование изменения мирной жизни. В ходе Крымской войны надломилась самая отвратительная, николаевская, форма царизма. В феврале 1855 г. (2 марта н.ст.) — «Хоть давно пора» (4, 426) — при не до конца проясненных обстоятельствах наконец облачился в «деревянный бушлат» Николай I, а новая администрация, чувствуя напряжение в стране, вынуждена была обещать послабления и реформы. Но цензура оставалась суровой, об отмене крепостного права прямо писать было нельзя, и герои Толстого — солдаты батареи Козельцова-младшего беседуют под огнем о символизирующем запретную тему вопросе об отмене рекрутчины.

— «А что, как еще постоим здесь сколько-нибудь,— говорил один из них,— так по замиреньи всем в отставку срок выйдет.

— Как же! Мне и то всего 4 года до отставки оставалось, а теперь 5 месяцев простоял в Сивастополе...

— Нет, брат, тут, значит, месяц за год ко всему считается — на то приказ был,— продолжался разговор.

— Как ни суди, бисприменно по замиреньи исделают смотр царский в *Аршаве*[40], и коли не отставка, так в бессрочные выпустят» (гл. 23; 4, 109—110).

Принцип слияния авторской «внутренней речи» с изображением солдатской беседы (основанным на документальной записи Толстого; 4, 297—298) в некое подобие «стихотворения в прозе» позволяет сказать больше и вернее, чем если бы авторский рассказ и солдатские разговоры шли бы параллельно. Текст 1855 г. кажется уже содержащим знание того, что грядущие реформы и вообще российская история 1850—1870-х годов составят «Смех и горе», как позже определил этот период Лесков заглавием своей известной сатирической книги. В рассказе

---

[39] Ср.: *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. Изд. 2-е. Л., 1930, с. 134.

[40] В первых изданиях («Современник», 1856, № 1), «Военные рассказы графа Л. Н. Толстого» (СПб., 1856) орфографические опыты Толстого уничтожались (печатали: «беспременно», «сделают». В издании 1856 г. появилось «простонародное» написание «в Оршаве» (разумеется, с подразумеваемым произношением «а» — в первой предударной позиции (4, 270—271; печатные варианты к с. 110).

Толстого изображение солдатской беседы позволяет объединить сомнения по поводу возможности больших реформ с гимном простоте народного отношения к смерти. Над самыми головами пролетела пуля:

«Смотри, еще до вечера в *чистую* выйдешь,— сказал один из солдат.

И все засмеялись.

И не только до вечера, но через два часа уже двое из них,— продолжает автор за героев, вводя осколок косвенной речи,— получили чистую, а 5 были ранены; но остальные шутили точно также» (гл. 23; 4, 110).

Все глубже и шире воссоздавая народные чаяния, Толстой действует в духе объективной преемственности с пушкинской и лермонтовской лирикой и осуществляет, конечно, в иной модальности, чем Пушкин или Лермонтов, непритязательное, деловое, простое лирически-цельное изображение идеи моря и свободы.

В канун решающего неприятельского штурма Малахова кургана солдаты чахлой, состоявшей из двух побитых мортирок батареи Козельцова-младшего не унывают. «Солдатики тоже, заметив, что́ барин *про́стый,* поразговорились. Один рассказывал, как скоро должно кончиться осадное положение ⟨в⟩ Севастополе, что ему верный флотский человек рассказывал, как Кистентин, царев брат [41], с мериканским флотом идет нам на выручку, еще как скоро уговор будет, чтобы не палить две недели и отдых дать...» (гл. 22; 4, 107). Слухи о Константине, идущем на помощь Севастополю с американским флотом, действительно циркулировали в качестве «армейских госпитальных новостей» (4, 296).

Наивная надежда на выручку из-за моря сплетается с деловой информированностью солдат и матросов [42].

Соединение «Кистентина» с «мериканским» флотом может содержать (не без щепотки иронической соли) намек на желательность переориентации российской политики с феодальных Австрии и Пруссии на все еще окруженную демократическим

---

[41] В публикациях 1856 г. приходилось писать.: «Константин, Царев Брат» (в «Военных рассказах...» последнее слово отпечатано со строчной буквы). См. 4, 262; печатные варианты к с. 107.

[42] Если кто-либо при дворе сочувствовал патриотической тактике В. А. Корнилова — П. С. Нахимова — Э. И. Тотлебена, то это и был «Кистентин» — «самый воинственный брат царя», по определению Маркса (*Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 11, с. 572), т. е. великий князь Константин Николаевич (отец поэта К. Р.), который стремился после смерти Николая I к переоборудованию черноморского флота из парусников в паровые суда и понимал, что это возможно в некоей системе либеральных реформ. Может быть, иронии и нет в наименовании «Кистентин, царев брат». В 1855 г. солдаты и Толстой не могли предвидеть, как скоро начнется «смех и горе», и разглядеть, в какой степени и либералы среди крепостников уже в 1860-е годы окажутся в большей мере крепостниками, чем либералами.

миражем века Просвещения и далекую Америку (подобная тенденция в слабой степени реализовалась в русско-американских отношениях в 1860-е годы).

Если отвлечься от частностей, тогда в знаковом отношении выручка героического Севастополя с моря — генерал-адмиралом «Кистентином» и «мериканским флотом» — останется в данном контексте знаком мечты о свободной стихии моря — «видит Одест и далекое синее море с белыми парусами...»

Однако оптимистическая символизация свободной стихии относится в этом рассказе к гипотетической перспективе, а обычно море в нем выступает то по контрасту с безумием войны, то как символ опасности, предупреждающей грозными ударами волн из темноты. Ведь «Севастополь в августе 1855 года» создавался после поражения на Крымском фронте. Рассказ воспроизводит заключительное сражение 25—27 августа (ст. стиля), в котором Толстой сам участвовал и которое завершилось оставлением Южной стороны Севастополя. Героический финал рассказа с возникающей в нем темой будущей славы отсутствует в рукописи и был дописан для издания «Военных рассказов ...», когда взятие Карса обеспечило возврат Севастополя России, а на героическую оборону можно было бросить взгляд с исторической дистанции — «По всей линии севастопольских бастионов, столько месяцев кипевших необыкновенной энергической жизнью, столько месяцев видевших сменяемых смертью, одних за другими умирающих героев, и столько месяцев возбуждавших страх, ненависть и, наконец, восхищение врагов,— на севастопольских бастионах уже нигде никого не было. Всё было мертво, дико, ужасно,— но не тихо, всё еще разрушалось ... Выходя на ту сторону моста, почти каждый солдат снимал шапку и крестился. Но за этим чувством было другое, тяжелое, сосущее и более глубокое чувство как будто похожее на раскаяние, стыд и злобу. Почти каждый солдат, взглянув с Северной стороны на оставленный Севастополь, с невыразимой горечью в сердце вздыхал и грозился врагам» (гл. 27, конец повести; 4, 117).

В такие пределы вмещено заключительное «стихотворение в прозе о «грозном Севастополе». Сжатый, почти позднелермонтовский» лиризм, рубленые, самодовлеющие фразы отделяют слог концовки от повествования и создают ретроспективную панораму всех трех рассказов.

Насыщенное повествование требовало и по ходу рассказа отлета от перипетий действия, требовало охватного взгляда, который дал бы возможность глубже освоить его трагедийно-героическую правдивость, логику его «водоворотного» построения.

Одно из этих функционально-необходимых для рассказа «стихотворений в прозе» (в гл. 24) жжет каждое русское сердце. Как музыкальное введение в драматическую сцену, будто

начатое в мажоре[43], оно далеким планом показывает неприятельский штурм Малахова кургана, т. е. содержит в себе приговор Севастополю, приговор обоим Козельцовым, многим их товарищам, гибель которых вблизи показана ниже. Другое такое «стихотворение в прозе»: «Воздух был чистый и свежий,— особенно после блиндажа,— ночь была ясная и тихая...» (гл. 22; 4, 108), как и цитированное «мажорное» начало «стихотворения в прозе» из гл. 24, должно оттенить противоестественность войны. Оно запечатлевает последнюю ночь в жизни юного Володи Козельцова. Несколько дней в Севастополе стóили годов, и Володя, уже обстрелянный и закалившийся, держится под сильным огнем почти с таким же спокойствием, как бывалый солдат Мельников (с которым рядом он погибнет днем) и тот не названный по имени погребной, который всю ночь под свист снарядов налаживал и утаптывал землю, должную прикрыть артиллерийский погреб.

Важно для рассказа двухчастное (с повествовательным перерывом) созерцательно-пейзажное «стихотворение в прозе» в гл. 10. Оно отделяет прошлую (до выхода обоих на линию огня) жизнь братьев Козельцовых с ее если не частными, то с более частными интересами от их последнего испытания и последней жертвы во имя родины. Пока братья идут рядом — дальше к общей судьбе они пойдут каждый своим путем.

Первая часть «стихотворения в прозе» в начале гл. 10 многозначительно отделяет исторические судьбы братьев от всего прошлого, частного, сжато осуществляя задачу, для которой в эпическом роде требовался бы долгий рассказ: «Небо было чисто и темно; звезды и беспрестанно движущиеся огни бомб и выстрелов уже ярко светились во мраке» (4, 80).

«Чисто и темно», «светиться во мраке» — если и явились спонтанно, то явились не случайно[44]. Толстой ведет читателя к пейзажу переправы на юг ночью, когда и «свободная стихия», шумящая во мраке, не сулит ничего хорошего. Накануне перехода на находившуюся в осаде и под близким огнем Южную сторону, братья Козельцовы слышат, что теперь бомбы прилетают и на «Сиверную» («намеднись тут же прилетела окаянная, двум матросам ноги пооборвала...» — 4, 81). «Стихо-

---

[43] «Солнце светло и высоко стояло над бухтой, игравшей со своими стоящими кораблями и движущимися парусами и лодками веселым и теплым блеском»; и ниже абстрагированный расстоянием минор: «Действительно, простым глазом видно было...» (4, 111). А видно было то, как войска Наполеона III брали Малахов курган.

[44] Такое же введение к решительному событию, к Бородино, есть и в «Войне и мире» (III, 2, XXX): «...Пьер взглянул впереди себя и замер от восхищенья пред красотою зрелища. Это была та же панорама, которою он любовался вчера с этого кургана; но теперь вся эта местность была покрыта войсками и дымами выстрелов, и косые лучи яркого солнца... кидали на нее в чистом утреннем воздухе пронизывающий с золотым и розовым оттенком свет и темные, длинные тени...»

творение в прозе», как перед Бородином в «Войне и мире», дает зачин героической трагедии и имеет самостоятельное значение:

«Братья прошли первый понтон, дожидаясь повозки, и остановились на втором, который местами уже заливало водой. Ветер, казавшийся слабым в поле, здесь был весьма силен и порывист; мост качало и волны, с шумом ударяясь о бревна и разрезаясь на якорях и канатах, заливали доски. Направо туманно-враждебно шумело и чернело море, отделяясь бесконечно-ровной, черной линией от звездного, светло-сероватого в слиянии горизонта; и далеко где-то светились огни на неприятельском флоте. Налево чернела темная масса нашего корабля и слышались удары волн о борта его; виднелся пароход, шумно и быстро двигавшийся от Северной. Огонь разорвавшейся около него бомбы осветил мгновенно ...» (4, 81).

Такое типичное для созерцательно-пейзажных «стихотворений в прозе» Толстого произведение имеет все указанные выше формальные приметы. Синтаксис прост. Фразы самодовлеющи. Глаголы соотнесены к состояниям или изображают *картину* действия. Повторяемость фраз имеет не ритмический, а синтаксический характер, но выделяет лейтмотив: «враждебно чернеть, грозно шуметь в темноте». Текст «стихотворения в прозе» отделывался (см. 4, 245; печатн. варианты к с. 81), при этом усиливался эффект угрозы. Например, в грозно фольклорной ситуации: «Направо туманно-враждебно шумело и чернело море... налево чернела темная масса... корабля и слышались удары...» В изданиях 1856 г. параллелизм был не столь полон: «Налево темнела масса ...»

Этих скромных направляющих достаточно, чтобы при картинности лексики и при созерцательно-пейзажном содержании выделить текст «стихотворения в прозе» из окружающего повествования, заставить читать его в более общем ключе lente e maestoso и способствовать соответствующему лирическому восприятию дальнейшего текста.

К обособленному стихотворению в прозе, как у Бертрана, Бодлера, или позже у Тургенева, Толстой не стремится.

В рассказе «Севастополь в августе 1855 года» стихотворение в прозе выступает в типической у Толстого роли — как очень важный, необходимый, но как зависимый от контекста компонент произведения, а не как самостоятельное произведение. Стихотворение в прозе у Толстого, напоминая лирическое отступление в поэме, играет роль могущественного катализатора эффекта рассказа, оно может сжато и экспрессивно заменить большой его кусок, но не подменяет рассказа, повествования.

Противостояние «стихотворения в прозе» или его элементов сути повествования, которое наблюдалось в «Утре помещика» и в «Поликушке», объясняется, видимо, противоположностью

яви крепостного прозябания и крестьянских стремлений к воле; противостояние, которое так отчетливо видно в рассказе «Севастополь в августе 1855 года», отражает суммарную оценку Толстым противоречивых явлений Крымской кампании и отчасти снимает моменты относительной односторонности двух первых севастопольских рассказов.

Но выше приводились и примеры, когда, при очевидном различении повествования и разных видов «стихотворения в прозе», они у Толстого были гармонически согласованы. Противостояние и слияние, как правило, сплетаются у Толстого. Высказанные выше соображения о них не должны приниматься с безусловной категоричностью, особенно когда «стихотворение в прозе» связывается Толстым с миром искусства, в частности музыки, или с миром любви. В этом плане «Люцерн» или многие тексты «Войны и мира», чуть ли не добрая половина тех случаев, когда говорится о Наташе Ростовой, подлежат особому исследованию. В «Войне и мире» можно выбрать всем памятные первые три главы части третьей второго тома о весенней поездке князя Андрея в рязанские имения. Имеются в виду главы, включающие «грустные мысли ... при виде старого дуба», сцену лунной ночи и невольного подслушивания Болконским разговора Наташи «о желании улететь в небо» и, наконец, «весеннее чувство радости и обновления князя Андрея при виде преобразившегося старого дуба». Для Толстого соотношение повествования со «стихотворением в прозе» может быть согласием: «Да, здесь в этом лесу был этот дуб, с которым мы были согласны,— подумал князь Андрей» (II, 3, III). Аналогии этому можно найти и позже в «Анне Карениной», например, при изображении поисков и внутреннего обновления Левина после отказа Кити (например, 2, XII и сл.: «Весна долго не открывалась ...») или накануне новой встречи с ней («Как красиво! — подумал он, глядя на странную, точно перламутровую раковину из белых барашков-облачков, остановившуюся над самой головой его на середине неба...» — 3, XII).

Согласование повествования и «стихотворения в прозе» может у Толстого заходить так далеко, что в «Войне и мире» образуется подобие целых «поэм в прозе», где, как в стихотворном эпосе Мицкевича, само повествование, скорее, выступает как подчиненный компонент. К этой грани подходит, кстати, и рассказ «Люцерн». Сюда можно отнести все три главы о рязанской поездке князя Андрея, о которых только что упоминалось, главы о петербургском бале Наташи Ростовой в части третьей второго тома и всю охоту Ростовых в части четвертой.

Противоречива ли у Толстого, согласована ли у него связь реального повествования с поэтическим элементом, но у него во всех случаях это — *связь,* связь характеризующая специфику его искусства и имевшая немалое значение для утверждения влияния реализма Толстого в мировом масштабе.

Л. Д. ГРОМОВА-ОПУЛЬСКАЯ

ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ

1

Высокое искусство реализма Л. Толстого видно в самой первой опубликованной повести — «Детство». Дальнейшее творческое развитие писателя отмечено напряженными и разнообразными художественными исканиями. Особенно острыми становились они после крутых идейных сдвигов, после резких перемен в социально-философских, этических, эстетических взглядах.

И современные Толстому критики, и последующие исследователи его творчества много спорили о том, отразился ли и как отразился перелом в мировоззрении, пережитый на рубеже 80-х годов, на судьбе художника, как это проявилось в его творчестве после «Исповеди» и «В чем моя вера?»

Ясно, что его реализм стал еще более воинствующим, обличительным — «самым трезвым реализмом», по определению В. И. Ленина; с другой стороны, в его художественных произведениях усилились нравоучительные, проповеднические тенденции. Но как это воплотилось в самом искусстве слова, в тексте, отразилось ли на художественных приемах?

Конечно, суть перемен можно понять, сопоставляя, например, последний роман «Воскресение» (1889—1899) с «Войной и миром» (1863—1869) или «Анной Карениной» (1873—1877). Но в литературном наследии Толстого есть повесть, в творческой истории которой с наглядной достоверностью отразились эти перемены. Произведение, почти завершенное в начале 60-х годов и, в сущности, случайно оставшееся неопубликованным, появилось вновь на письменном столе яснополянского кабинета в 1885 г. и на этот раз было доведено до печати. Рукописи сохранились — сопоставление текстов дает ценный материал для суждений об эволюции Толстого-художника [1].

Переделывая и дописывая летом 1885 г. свою повесть, Толстой говорил гостившему тогда в Ясной Поляне М. А. Стаховичу (племяннику писателя, который собирался в свое время обработать историю знаменитой пегой лошади, но не успел сделать это), что «после тяжелого труда, многолетних писаний философских статей, начав писать литературную вещь, он легко чувствует себя и, точно купаясь в реке, размашисто плавает в свободном потоке своей фантазии» [2].

---

[1] Ранняя редакция повести «Холстомер» опубликована нами в «Литературном наследстве», т. 69. Лев Толстой, кн. 1. М., Изд-во АН СССР, 1961, с. 267—290.

[2] *Стахович А. А.* Несколько слов о «Холстомере», рассказе графа Л. Н. Толстого.— Литературный вестник, 1903, № 5, с. 256.

Первая половина повести — описательная — правилась сравнительно немного. Зато вторая половина — рассказ Холстомера о своих радостях и бедах, эпизод посещения князем Серпуховским своего приятеля, хозяина конного завода — была переделана самым решительным образом. Конец повести был написан заново.

С особенной наглядностью различие двух редакций — ранней и поздней — прослеживается в «рассуждениях» Холстомера о собственности. В первоначальной редакции говорится главным образом о *странности* и *неестественности* поведения людей, любящих называть вещи и даже живые существа «своими» и распоряжаться ими по своему произволу: «...Я убедился, что не только относительно нас, лошадей, понятие «мое» не имеет никакого другого основания, как *бессмысленно составленное условие* или *животный людской инстинкт*, называемый чувством собственности... Есть люди, которые называют других людей своими, а *эти люди сильнее, здоровее и досужнее хозяев*... И люди *счастливы, главное, тем, когда получают исключительное право только называть какую-либо вещь своею*» (ЛН, с. 279—280. Курсив здесь и далее мой).

По мере работы Толстого над повестью в 1885 г. усиливался публицистический тон этих рассуждений, подчеркивалась *преступность* и *жестокость* самого права собственности, появилась морализующая обличительная тенденция: «Есть люди, которые других людей называют своими, а *никогда не видали этих людей; и все отношение их к этим людям состоит в том, что они делают им зло*... И люди *стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими*» [3].

В редакции 60-х годов развивается прежде всего мысль об условности самого названия «мое», о том, что преимущественное положение одного существа перед другим достигается не богатством, а прирожденными свойствами и здоровыми условиями естественной жизни. В редакции 1885 г. появилась характерная для позднего Толстого социально-нравственная оценка взаимоотношений собственника и его собственности. По первоначальному замыслу, в несчастьях Холстомера самым печальным оказывалось его безумное увлечение Вязопурихой, случившееся уже после того, как Холстомер узнал причину странности своего положения на заводе. В окончательной редакции подчеркивается решающее значение в судьбе Холстомера этого права собственности, которое «воображал» себе конюший. Эпизод наказания конюха и связанные с ним рассуждения переносятся в другую главу, становясь последним и самым тяжелым злоключением Холстомера во время его пребывания на заводе.

---

[3] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., т. 26, с. 20. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

При переработке повести в 1885 г. Толстой последовательно развивал и подчеркивал эпизоды, рассказывающие о том, как все хозяева мучили и калечили Холстомера. Особенно это относится к одному из центральных моментов повести — рассказу о пребывании Холстомера у гусарского офицера Серпуховского. При этом первоначально писатель явно любовался бесшабашной жизнью красавца-гусара (напоминающего Турбина-старшего в «Двух гусарах»). «Кто счастлив, тот и прав» — эта, столь далекая от мироощущения позднего Толстого мысль записана им в дневнике 3 марта 1863 г., во время обдумывания рассказа о мерине (т. 48, с. 53). В позднейшей редакции соответствующие описания резко изменяются и в значительной мере выбрасываются. Внимание сосредоточено на том, чтобы показать, как именно здесь погубили Холстомера, ибо в безнравственных условиях жизни нельзя не погибнуть.

Восторженный рассказ Серпуховского о пари и беге, колоритно характеризующий счастливую жизнь гусара и Холстомера, передаваемый в первой редакции «тоном уверенности, силы и чистоты, которым он ⟨Серпуховской⟩, верно, говаривал в старину» (ЛН, с. 290), заключается в 80-е годы характерным для реалистически-обличительной манеры позднего Толстого описанием скучного и непрерывного «вранья» Серпуховского.

С особенной же резкостью мотивы обличения Серпуховского были развиты Толстым в заключительных главах окончательной редакции, где изображена «грязная старость» этого человека, контрастирующая со старостью Холстомера.

Чрезвычайно ярко это снижение образа Серпуховского сказалось в работе над эпизодом встречи Холстомера со своим некогда молодым и блестящим красавцем-хозяином.

В первоначальной редакции Серпуховской смотрит на старого мерина с «изменившимся лицом», тотчас узнает в нем своего Холстомера, взволнованно, «переменившимся голосом» расспрашивает о нем хозяина конного завода. О Холстомере говорится, что он, «вероятно, узнал старого хозяина». В окончательном тексте Серпуховской не узнает Холстомера и не обращает внимания на смешное старческое ржание узнавшей его лошади. Здесь в характеристику Серпуховского вносится постоянный эпитет «обрюзгший», наряду с другими деталями, сатирически рисующими этот образ.

Вот, например, характерные замены.

Редакция 60-х годов:

«Жулдыба, подходя к дому, покосилась на две *белые пестрые* мужские фигуры в соломенных *ярких* шляпах» (ЛН, с. 281).

Редакция 1885 г.:

«Жулдыба, подходя к дому, покосилась на две мужские фигуры: *один был молодой хозяин* в соломенной шляпе, *другой высокий, толстый, обрюзгший военный*» (т. 26, с. 27).

Или: «...*у этого толстого* старого человека, которого вы сей-

час видели» (ЛН, с. 282). Стало: «*...князя Серпуховского, гусарского офицера, того самого гадкого*, старого, которого вы сейчас видели» (промежуточная поздняя ред.).

По замыслу 60-х годов, Серпуховской — опустившийся, но жалкий, трогательный и вызывающий к себе сочувствие бывший повеса. Он обеспокоен, как бы молодой хозяин, бестактно предлагающий ему кучу сигар, не подумал, что у него нет таких хороших сигар, с горечью вспоминает о былой роскошной, привольной жизни, хвалится Холстомером, вспоминает, что «разбил его», оказавшись в неудобном положении, краснеет. «Славный малый!» — подумал хозяин и подлил ему вина. У Серпуховского были слезы как будто. Он, видимо, рассердился на себя, выпил» (ЛН, с. 289). Серпуховской стыдится своего положения. Оставшись один, он ходит по спальне взад и вперед и думает застрелиться.

Зачеркнув в 1885 г. написанное ранее, Толстой в ином свете представляет Серпуховского и его взаимоотношения с молодым хозяином: «Хозяину было скучно слушать Серпуховского. Ему хотелось говорить про себя — хвастаться. А Серпуховскому хотелось говорить про себя — про свое блестящее прошедшее» (т. 26, с. 33). И о Холстомере Серпуховской вспоминает теперь только затем, чтобы не уступить в хвастовстве молодому хозяину конного завода.

При переделке в 1885 г. эпизода посещения Серпуховским своего приятеля Толстой в обличительном свете представил не только Серпуховского, но и молодую чету. Совершенно вычеркнут абзац, где говорилось, как хозяева были «добры от счастья» и «сердце радовалось, глядя на них».

«Нельзя быть добрым человеку, неправильно живущему»,— записал Толстой в одном из поздних своих дневников (т. 51, с. 57). Соответственно с этим он лишил доброты не только Серпуховского и его молодого приятеля, но и беременную хозяйку.

В окончательном тексте «Холстомера» в изображении одежды и домашней обстановки хозяина конного завода и его любовницы эпитет «дорогой» обычно заменяет все бывшие ранее эпитеты. Вместо «*чудные* брелоки» становится: «*крупные дорогие* брелоки»; вместо «запонки рубашки были тоже *редкости bijouterie*» — «запонки рубашки были *большие*, тоже *массивные, золотые, с бирюзой*». Браслеты и кольца на руках у хозяйки, которые, по первоначальному описанию, «все ... *были прекрасны*»,— также сменяются на: «все *дорогие*». Сам хозяин был обрисован в 60-е годы как «русский рысистый охотник, тот, который избирается судьей, который ездит в соболях, который бросает букеты, берет на содержание самую дорогую и т. д.» (ЛН, с. 287). Дополнив в 80-е годы эту характеристику трижды повторенным эпитетом «дорогой» (которые «бросают *дорогие* букеты актрисам, пьют вино самое *дорогое* с самой новой мар-

кой, в самой *дорогой* гостинице» — т. 26, с. 29), Толстой придал этой характеристике ярко выраженный социально обличительный смысл.

«Дорогой», «роскошный» — синоним внешнего блеска и внутренней пустоты и бессмыслицы барской жизни.

В 1885 г. был заново написан резко обличительный отрывок, рисующий Серпуховского после ужина, отрывок, в котором уже явственно виден автор «Воскресения».

В редакции 60-х годов было:

«Ушел спать один и долго вспоминал ночь проигрыша и молодость и любовь. «Теперь умирать, хоть бы пришел кто-нибудь. Надо занять или поиграть, или соблазнить ее. Ах я подлец! Подлец!» Он вспомнил Шев., треплящего по плечу, зашел к нему у него просить денег. И говорнт: «Я подлец».

На другой день он уехал, денег было мало в кошельке на столе» (ЛН, с. 290).

В редакции 1885 г. стало:

«Серпуховской лежал нераздетый на постели и отдувался.

«Кажется, я много врал,— подумал он.— Ну все равно. Вино хорошо, но свинья он большая. Купеческое что-то. И я свинья большая,— сказал он сам себе и захохотал.— То я содержал, то меня содержат. Да, Винклерша содержит — я у ней деньги беру. Так ему и надо, так ему и надо! — Однако раздеться, сапоги не снимешь».

— Эй! Эй! — крикнул он, но человек, приставленный к нему, ушел давно спать.

Он сел, снял китель, жилет и штаны стоптал с себя кое-как, но сапог долго не мог стащить, брюхо мягкое мешало. Кое-как стащил один, другой бился, бился, запыхался и устал. И так с ногой в голенище повалился и захрапел, наполняя всю комнату запахом табаку, вина и грязной старости» (т. 26, с. 34—35).

Холстомеру и всему лошадиному «обществу» в редакции 1885 г. были приданы, наоборот, более привлекательные, чем ранее, черты. Вот некоторые сопоставления:

Редакция 60-х годов: «Когда он был оседлан, он отставил оплывшую ногу и стал жевать удила, *должно быть* тоже *по привычке...*» (ЛН, с. 267).

Редакция 1885 г.: «Когда он был оседлан, он отставил оплывшую правую ногу и стал жевать удила, тоже *по каким-то особенным соображениям...*» (с. 26, с. 4).

Или: «Лошади теснились вокруг него, *фыркая и вздыхая...*» (ЛН, с. 275). Стало: «Лошади *неподвижно и в глубоком молчании* стояли вокруг него...» (т. 26, с. 13).

Острее, чем в первоначальной редакции, был развернут в 1885 г. контраст старости Холстомера и отвратительной старости Серпуховского, резче подчеркнуто противопоставление всей жизни и труда лошади — бесполезному, приносящему одно зло

существованию Серпуховского. Наконец, только в окончательной редакции был нарисован потрясающий по обличительной силе контраст смерти Холстомера, с поэтическим изображением волчицы, кормящей мясом зарезанной лошади своих волчат, и смерти Серпуховского, отвратительность которой не уменьшается, а увеличивается пышной обстановкой похорон.

Прием художественного контраста — излюбленный в творчестве Толстого. Он щедро используется и в первоначальной редакции повести, в обрисовке Холстомера в молодости и в старости, противопоставлении старого Холстомера и оживленного табуна красивых, здоровых, сильных лошадей, и т. п. В окончательном тексте эти контрасты сохранены, даже усилены множеством новых (порою «натуралистических») художественных деталей. Вместе с тем повествование дополнено новыми контрастами, выполняющими социально-разоблачительную функцию.

Соответственно рассказ о Холстомере после переработки его в 1885 г. стал типичным произведением позднего Толстого.

2

На примере «Холстомера» мы стремились показать, как знание текста, его истории позволяет глубже понять творческие искания, эволюцию мировоззрения и художественного метода писателя. Но существует и обратная зависимость. Знание этой эволюции дает возможность верно разрешить собственно текстологические вопросы — о выборе основного текста, внесении в него необходимых поправок и т. п.

Для Толстого все это чрезвычайно важно в связи с романом «Война и мир».

Несколько лет тому назад в советской периодической печати возникла острая полемика по вопросу о том, как следует печатать «Войну и мир» в современных изданиях. Ее вели Н. К. Гудзий, с одной стороны, Н. Н. Гусев, В. А. Жданов, Э. Е. Зайденшнур — с другой. Противники не пришли к единому мнению. Вопрос остался нерешенным.

Спор возник не случайно. Даже в самом авторитетном издании — 90-томном Полном собрании сочинений Л. Н. Толстого — «Война и мир» печаталась дважды: в 1930—1933 гг.— по тексту 1886 г., в 1937—1940 гг.— по тексту 1868—1869 гг. Случай беспримерный в текстологической и в издательской практике!

Когда в 1958 г. вышел последний, 90-й том Юбилейного издания и подводились итоги, рецензенты не могли не обратить внимания на эту неурядицу с текстом «Войны и мира». Б. М. Эйхенбаум в статье «90-томное собрание сочинений Л. Н. Толстого» («Русская литература», 1959, № 4) курсивом выделил два вопроса: «*Какой из прижизненных текстов романа можно считать основным? И надо ли вносить в него поправки из других изданий?*» (там же, с. 221). Оба вопроса остались без ответа.

Вместе с тем Эйхенбаум предлагал обратить сугубое внимание на третий прижизненный текст «Войны и мира» — 1873 г. Здесь, как известно, Толстой французские тексты заменил русскими переводами, а историко-философские рассуждения частью изъял совсем, частью перенес в конец, в «Приложение». В таком виде роман был повторен в 1880 г.; стало быть, как писал Эйхенбаум, «издан дважды самим автором, находившимся в совершенно здравом уме» (там же, с. 222).

Ответа на вопрос, какой же текст нужно считать наиболее «авторитетным», не дали в пространном обзоре текстологии Юбилейного издания В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур («Литературное наследство», т. 69, кн. 2. М., 1961). Они ссылались на то, что вопрос «требует серьезного дополнительного изучения с учетом всех новых материалов, которые не были известны ко времени печатания «Войны и мира» в Юбилейном издании» (там же, с. 447).

В 1963 г. появилась статья Н. К. Гудзия «Что считать «каноническим» текстом «Войны и мира»?» («Новый мир», 1963, № 4). Отвергая традицию всех современных изданий романа, Гудзий предложил печатать «Войну и мир» по тексту 1873 г., как выражающему последнюю авторскую волю. Хотя журнал не намеревался открывать дискуссию, она неизбежно возникла — слишком важным был предмет спора.

Возражал Н. Н. Гусев (статья «О каноническом тексте «Войны и мира»), утверждая авторитетность издания 1886 г. («Вопросы литературы», 1964, № 2). В том же номере Н. К. Гудзий ему отвечал, настаивая на своем. Н. Н. Гусева поддержали В. Жданов и Э. Зайденшнур («Еще раз об издании сочинений Л. Н. Толстого».— «Русская литература», 1964, № 2). Гудзий снова спорил («По поводу статьи В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшнур».— «Русская литература», 1964, № 4). Наконец, в первом номере «Русской литературы» за 1965 г. Н. Н. Гусев напечатал еще статью — «Снова о каноническом тексте «Войны и мира», где справедливо оспорил некоторые доводы противника, но не доказал своей правоты. Полемика исчерпала себя. Главные, способные решить спор аргументы не были выдвинуты ни той, ни другой стороной. Верного решения не было предложено.

Каков же выход из этого тупика?

Прежде всего нужно вспомнить основные моменты истории печатания «Войны и мира» и некоторые бесспорные положения текстологии.

Первые части романа появились в 1865—1866 гг. в журнале «Русский вестник». Затем Толстой прекратил журнальную публикацию и в 1868—1869 гг. выпустил отдельное издание «Войны и мира» в шести томах. Успех романа был так велик, что очень скоро понадобилось второе издание. Оно вышло в те же 1868—1869 гг., причем в первых четырех томах автор сделал некото-

рые поправки; два последних тома печатались с одного набора. В 1873 г., включая роман в Собрание сочинений, Толстой разделил его на четыре тома и произвел существенные перемены, о которых говорилось выше. В 1880 г. было механически повторено издание 1873 г.; в новых Собраниях сочинений, выпускавшихся начиная с 1886 г. С. А. Толстой, сначала был воспроизведен текст первого издания 1868—1869 гг. (лишь с разделением на четыре тома), затем выпущено шестое, «дешевое издание», где французский язык всюду заменен русскими переводами. Потом «Война и мир», неизменно входившая в «Сочинения гр. Л. Н. Толстого», печаталась и так, и этак: по тексту и пятого, и шестого изданий 1886 г., но ни в одном издании после 1873 г. не было авторских изменений и поправок.

Выбирая наиболее авторитетный источник текста, неизбежно приходится отделять издания авторизованные от тех, в которых автор участия не принимал. Совершенно ясно, что для «Войны и мира» авторизованными являются лишь три издания: два — 1868—1869 гг., третье — 1873 г. В последнем Толстой правил текст, в первых двух — сам держал корректуры. В 1873 г. авторская работа над «Войной и миром» прекратилась. Таким образом, авторитетные источники «Войны и мира» ограничиваются первыми тремя изданиями. Н. К. Гудзий был совершенно прав, когда отказывался признавать за основной текст 1886 г., изданный С. А. Толстой. Записки учителя И. М. Ивакина, относящиеся к этому времени (он помогал С. А. Толстой в чтении корректур), свидетельствуют лишь о том, что Толстой иногда с интересом перечитывал некоторые страницы уже забытого им романа; говорил, что разделяет и теперь мысли, высказанные там (о Наполеоне, о власти и др.). Никакого отношения к *авторизации текста* все эти интересные биографические подробности не имеют. Оба издания 1886 г., как и все последующие, вышедшие затем при жизни Толстого, не являются авторизованными, а стало быть, не могут считаться источниками текста и тем более не могут представлять собою основной, т. е. самый авторитетный источник.

Много писалось (в частности, и мною) о том, что, возвращая в 1886 г. текст «Войны и мира» к первому изданию, с французским языком и с историко-философскими рассуждениями внутри романа, С. А. Толстая действовала не без ведома Толстого. Поскольку никаких достоверных данных на этот счет нет, вопрос: с ведома или без ведома? — неразрешимый, а потому праздный. И главное: проблему текста «Войны и мира» нужно решать (и можно решить) на основе авторских рукописей и авторизованных изданий. Все другие издания следует просто исключить из анализа, как не имеющие отношения к делу.

Если бы выбор текста всегда подчинялся незамысловатому правилу: последнее авторизованное издание и есть наиболее авторитетный источник текста,— текстология не нуждалась бы в

научных исследованиях, а свелась бы к умелой и тщательной сверке текстов. Тогда пришлось бы заранее согласиться с Н. К. Гудзием и печатать «Войну и мир» по изданию 1873 г., как последнему, авторизованному Толстым. Между тем, справедливо отвергая текст 1886 г., Н. К. Гудзий ошибочно предлагал «канонизировать» издание 1873 г.

Текстология знает множество примеров того, что последнее авторизованное издание не может считаться наиболее авторитетным, так как оно было испорчено вмешательством цензуры, правкой редакторов или самим автором, действовавшим под давлением разных обстоятельств, часто не литературного характера. Однако ни одной из перечисленных трех причин возможной порчи текста не было в изданиях «Войны и мира», в том числе и в издании 1873 г.

Цензурного вмешательства не было — ни в одном издании.

Редакторской правке роман не подвергался. Правда, в 1868—1869 гг. П. И. Бартенев, а в 1873 г. Н. Н. Страхов внесли некоторое число грамматических и стилистических поправок, но это были мелкие изменения. Их, конечно, следует устранить из «канонического» текста (в той мере, в какой они могут быть обнаружены); но их нельзя считать редакторской порчей текста, и, главное, правка этого рода имела место во всех авторизованных изданиях. Выходит, что по этому признаку (редакторского вмешательства) нельзя отдать предпочтение ни первым двум, ни третьему изданию «Войны и мира».

Во всех статьях — и сторонников, и противников издания 1873 г.— чрезвычайно много говорилось о том, что Толстой изменял свой роман, следуя постороннему давлению. Н. К. Гудзий настаивал на том, что французский язык и философско-исторические рассуждения были изъяты из текста «Войны и мира» вследствие упреков и претензий разных критиков, а также под воздействием доброжелательной, но отчасти и критической статьи военного журналиста Н. А. Лачинова («Русский инвалид», 1868, № 96, 10 апреля). Н. К. Гудзий полагал, что, послушавшись критиков, Толстой улучшил в 1873 г. свой роман.

Н. Н. Гусев, В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур оспорили преимущественное влияние этих критиков и подчеркивали дружественное давление Н. Н. Страхова, имевшее, однако, вредные последствия. Текст 1873 г. был, по мнению Жданова и Зайденшнур, «навязан Толстому вернее всего тем же Н. Н. Страховым» («Русская литература», 1964, № 2, с. 136).

Но критиков, о которых писал Н. К. Гудзий и которые осуждали роман, потому что слишком плохо и мало его поняли, Толстой блестяще опроверг в статье «Несколько слов по поводу книги «Война и мир», напечатанной в марте 1868 г. в журнале «Русский архив». Он вполне доказал в этой статье необходимость для «Войны и мира» и французского языка, и философско-исторических рассуждений. К 1873 г., когда правился роман,

нападки на «Войну и мир» потеряли всякую актуальность; новых критических выступлений не было.

Что касается Н. Н. Страхова, то к работе над новым изданием «Войны и мира» он был привлечен после того, как основная переделка уже была выполнена самим Толстым. Нельзя допустить и того, что кардинальную перестройку книги Толстой предпринял под воздействием мягких критических замечаний Страхова в его статьях о «Войне и мире», печатавшихся в 1869—1870 гг. в журнале «Заря». Хотя Толстой читал и высоко ценил эти статьи, столь решительного влияния они не могли, конечно, оказать на него.

Несомненно, что в 1873 г. Толстой правил текст «Войны и мира», действуя самостоятельно и независимо, порою сомневаясь в своей правоте, но руководствуясь внутренними побуждениями.

Наша задача заключается не в том, чтобы хвалить или критиковать Толстого за правку, а в том, чтобы прежде всего понять, вскрыть *внутренние ее мотивы.*

Что же произошло между 1869 г., когда была закончена великая эпопея, и 1873 г., когда она переделывалась? Надо думать, произошло что-то очень серьезное, если роман, который писался с радостным увлечением и с уверенностью в том, что создается «перл» искусства, назван был спустя год «дребеденью многословной» (т. 61, с. 247), а немного позднее возбуждал у автора «досаду и стыд» (т. 62, с. 34). В самом начале 1873 г. Толстой писал своему тогдашнему другу — двоюродной тетке А. А. Толстой: «...Не думайте, чтоб я неискренно говорил — мне «Война и мир» отвратительна вся» (т. 62, с. 8). В марте, уже начав поправлять текст для нового издания, он признавался Страхову: «Я боюсь трогать потому, что столько нехорошего на мои глаза, что хочется как будто вновь писать по этой подмалевке» (т. 62, с. 17).

«Отвратительна вся», «хочется вновь писать» — это многозначительные признания.

Чем же они были вызваны?

У Толстого острое недовольство прошлым, уже сделанным, почти всегда сопровождало стремительное движение вперед, было признаком назревавшего или свершившегося перелома. Именно в начале 70-х годов, когда — после «Войны и мира» — создавалась «Азбука», писались простые и строгие по стилю рассказы для детей, происходили глубокие и весьма радикальные изменения в художественном стиле, поэтике Толстого. В марте 1872 г., посылая Страхову для журнала «Заря» рассказ «Кавказский пленник», он писал: «Это образец тех приемов и языка, которым я пишу и буду писать для больших» (т. 61, с. 278). В его эстетических взглядах именно на рубеже 70-х годов, перед «Анной Карениной», произошел серьезный перелом. Простота и ясность художественного рисунка казались ему теперь главней-

шим достоинством стиля. С восхищением отзывался он именно в эти годы о «нагой простоте» прозы Пушкина, о наивной силе и прелести древнегреческого искусства, русской народной поэзии. Для «Азбуки» из «Войны и мира» подошел лишь один фрагмент — безыскусный рассказ Платона Каратаева о невинно осужденном купце («Бог правду видит, да не скоро скажет»).

В нашем литературоведении еще никто не задавался целью — сравнить стилевую систему «Войны и мира» и «Анны Карениной» (почти сто лет назад это делал К. Леонтьев в книге «О романах гр. Л. Н. Толстого»). Громадное различие объясняется, в частности, тем, что между двумя великими романами легла «Азбука», работа над которой сопровождалась напряженными поисками новых эстетических норм.

В начале 70-х годов Толстой писал Н. Н. Страхову о развитии современной русской литературы: «Заметили ли вы в наше время в мире русской поэзии связь между двумя явлениями, находящимися между собой в обратном отношении: упадок поэтического творчества всякого рода — музыки, живописи, поэзии и стремление к изучению русской народной поэзии всякого рода — музыки, живописи и поэзии. Мне кажется, что это даже не упадок, а смерть с залогом возрождения в народности. Последняя волна поэтическая — парабола была при Пушкине на высшей точке, потом Лермонтов, Гоголь, мы грешные, и ушла под землю. Другая линия пошла в изучение народа и выплывет, бог даст, а Пушкинский период умер совсем, сошел на нет... Счастливы те, кто будут участвовать в выплывании. Я надеюсь» (т. 61, с. 274—275).

Работа над рассказами (художественными и научно-популярными), вошедшими в «Азбуку», явилась трудной даже для Толстого школой нового художественного стиля. Главные качества этого стиля: «определенное, ясное, и красивое и умеренное» — должны были соответствовать, по мысли Толстого, тому, что он нашел в народной поэзии и жизни и что было противоположно искусству и жизни «нашей», т. е. привилегированных классов. Художественные принципы, выработанные в рассказах «Азбуки», оказали затем воздействие не только на стиль «народных рассказов» и других созданий позднего Толстого, но также на стиль «Анны Карениной». В марте 1874 г. Толстой делился своими мыслями и опасениями с Н. Н. Страховым: «Я пишу и начал печатать роман, который мне нравится, но едва ли понравится другим, потому что слишком прост» (т. 62, с. 73).

Отказ от «избыточности» психологического анализа, стремительное и драматическое развитие сюжета, бóльшая, сравнительно с «Войной и миром», простота и ясность языка, его лаконизм — в этих отличительных чертах стиля «Анны Карениной» явственно чувствуется художественная школа, пройденная в начале 70-х годов автором маленьких рассказов для крестьянских

детей. В романе «Анна Каренина» нет ни французского языка, ни авторских рассуждений, которые так не нравились в эту пору Толстому в «Войне и мире».

Но «Анна Каренина» и замышлялась, и создавалась в соответствии с обновленными художественными принципами; они органически вошли в этот роман и во многом определили его структуру. «Война и мир» насильственно перекраивалась по новым меркам. Эта операция — приспособление эпопеи, созданной по своим эстетическим законам, к новым художественным принципам — не могла не причинить ущерб «Войне и миру».

Поставив вопрос о пересмотре основного текста «Войны и мира», Н. К. Гудзий писал в защиту издания 1873 г.: «Если бы эта работа протекала через значительный промежуток времени после первой его публикации, мы не вправе были бы считать ее «каноническим» текстом, так как она могла отражать существенную эволюцию Толстого в его мировоззрении и в художественных и эстетических взглядах. Но переработка текста «Войны и мира» сделана была всего лишь через четыре года после первой публикации романа (так что говорить о каких-либо сдвигах в идейных и художественных взглядах Толстого не приходится)» («Новый мир», 1963, № 4, с. 245).

Но в том-то и дело, что приходится говорить о сдвигах, при этом очень существенных; приходится учитывать необычайную стремительность творческого развития Толстого. За те несколько лет, что отделяли завершение «Войны и мира» от ее переделки, произошли очень серьезные перемены в художественных взглядах Толстого. *Именно эти перемены сказались на переделке романа.*

Цель у Толстого была ясная и определенная: облегчить, упростить художественную форму. Он прямо писал об этом Страхову в июне 1873 г., заканчивая работу: «Рассуждения военные, исторические и философские, мне кажется, вынесенные из романа, облегчили его и не лишены интереса отдельно» (т. 62, с. 34). Устранение двуязычных пассажей (французский и немецкий в основном тексте, русский — в подстрочных переводах) также облегчало соответствующие страницы «Войны и мира». Облегчало — но и обедняло. Все, что сказано на эту тему в статьях Н. Н. Гусева (со ссылками на исследования В. В. Виноградова, А. А. Сабурова, А. В. Чичерина),— абсолютно справедливо. Французский язык в стилевой системе «Войны и мира» — сильное художественное средство. Помимо исторической достоверности, эта языковая краска в речи персонажей ярко обозначает важнейшие черты их внутреннего облика. Верно писал Н. Н. Гусев и о том, что в 1873 г. *менялась структура романа*, и философское выкидывалось не потому, что оно плохо, а потому, что оно философское. Н. Н. Гусев напрасно лишь полагал при этом, что Толстой делал это не по собственной воле, а под нажимом Страхова.

Художественная структура «Войны и мира» обладает величайшими достоинствами, но только не простотой и легкостью. Громоздкость и тяжеловесность периодов, многоплановая композиция, несколько сюжетных линий, авторские отступления — все это неотъемлемые и необходимые черты «Войны и мира». Сама художественная задача — эпического охвата громадных пластов исторической жизни — требовала именно сложности, а не легкости и простоты формы.

В статье 1868 г. «Несколько слов по поводу книги «Война и мир» сам Толстой отнес «привычку употреблять французский язык» к числу важнейших примет того времени, которое он изображал в своем романе: «Живописец не повинен в том, что некоторым тень, сделанная им на лице картины, представляется черным пятном, которого не бывает в действительности...» (т. 16, с. 8). Относительно историко-философских рассуждений в одном из черновиков эпилога сказано ясно: «Если бы не было этих рассуждений, не было бы и описаний» (т. 15, с. 241).

Недаром Толстой, художник чрезвычайно чуткий, производя в 1873 г. свои перемены, сомневался в том, что поступает верно, спрашивал все время советов у Страхова и постоянно оговаривался, что ему только «кажется», что стало лучше. Отправляя Страхову для издания законченную работу, Толстой писал: «Посылаю вам, не знаю, исправленный ли, но наверное испачканный и изодранный экземпляр «Войны и мира» (т. 62, с. 34). Ясно вместе с тем, что «облегчил», упростил свой роман Толстой очень немного; если бы действовать последовательно, нужно было писать заново (как и признавался Толстой в одном письме).

Итак, переработка Толстым в 1873 г. «Войны и мира» представляет собою тот редкий в истории нашей классической литературы и трудный для текстологии случай, когда, под воздействием изменившегося мировоззрения, эстетических взглядов, сам автор, исправляя, нанес ущерб своему созданию[4]. В таком случае основным, наиболее авторитетным источником неизбежно становится текст предыдущего авторизованного издания.

На вопрос, так долго занимавший специалистов по творчеству Толстого, можно ответить одним единственным образом: основным текстом «Войны и мира» следует считать текст второго издания 1868—1869 гг.

---

[4] Аналогичные случаи представляет позднейшая авторская правка Н. М. Карамзиным «Писем русского путешественника» (см.: *Сиповский В. В.* Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899, с. 165; *Валк С. Н.* Советская археография. М.—Л., 1948, с. 89); В. Ф. Одоевским «Русских ночей» (см.: *Сакулин П. Н.* Рецензия на изд. «Русских ночей», под ред. С. А. Цветкова.— Голос минувшего, 1913, № 6; *Винокур Г. О.* Критика поэтического текста. М., 1927, с. 46—49; *Бельчиков Н. Ф.* Советская текстология и ее задачи.— Вестник Академии наук СССР, 1954, № 9); А. Ф. Писемским и Г. И. Успенским некоторых рассказов и очерков (см. об этом в моей статье «Эволюция мировоззрения автора и проблема выбора текста».— Вопросы текстологии. М., 1957, с. 114—133).

Но можно ли, приняв за основу текст более ранний, вносить в него поправки из позднейшего, в целом отвергнутого текста?

В случае с «Войной и миром» вопрос стоит так: можно ли, печатая роман по изданию 1868—1869 гг., отвергая для канонического текста основную авторскую правку 1873 г., все-таки взять из этого позднейшего текста то, что не было связано с кардинальной перестройкой, но являлось авторским уточнением смысла, исправлением стиля отдельных слов и фраз.

Б. М. Эйхенбаум в свое время высказался абсолютно категорически: «При наличии двух не сведенных воедино авторских текстов, из которых второй (более поздний) почему-либо лишается права быть основным, это право должно быть отдано первому, но без внесения в него вариантов из второго» («Русская литература», 1959, № 4, с. 222). Эйхенбаум опасался, что авторские стилистические изменения «могли быть подсказаны заменой французского языка русским или другими «нарушениями» прежнего стиля и жанра» (там же).

В принципе, разумеется, не следует объединять, контаминировать тексты разновременных редакций. Нельзя, например, печатая «Войну и мир» по изданию 1868—1869 гг., из 1873 г. заимствовать то, что является элементами новой редакции: русский перевод французских фраз в основном тексте или рассуждения в конце романа. Но смысловая и стилистическая правка отдельных мест не только может, но непременно должна быть учтена при установлении стабильного, т. е. общего, обязательного для всех современных изданий текста.

Нужно согласиться с мнением Н. Н. Гусева, высказанным в его последней статье: «Разумеется, исправления текста «Войны и мира», сделанные Толстым в издании 1873 г., как не нарушающие структуры произведения, должны быть внесены в текст романа-эпопеи» («Русская литература», 1965, № 1, с. 105).

Например, в главе V первой части первого тома издания 1868—1869 гг. сказано: «...князь Ипполит, под предлогом подслуживания, мешал всем». В 1873 г. исправлено: «...князь Ипполит, под предлогом прислуживания, мешал всем». В следующей главе о князе Андрее говорится: «Видно было, что чем безжизненнее казался он в обыкновенное время, тем энергичнее был он в минуты раздражения». В предыдущих изданиях читаем «...был он в эти минуты почти болезненного раздражения».

Вся стилистическая правка Толстого, за несколькими, может быть, исключениями, никак не связана с кардинальными переменами, произведенными в 1873 г. В том-то и дело, что уничтожение французского и перенос рассуждений в конец производились довольно механически.

Подводя итог, следует сказать: решение сложных текстологических вопросов возможно лишь на основе пристального изучения истории создания и печатания, анализа мотивов, которыми руководствовался писатель, изменяя текст,

История текста, если ее удается верно восстановить, дает исследователю неопровержимые факты о творческом развитии писателя. Движение текста — явленная в живом слове эволюция мировоззрения и стиля. В советской филологической науке существует целая отрасль, ведущая свое начало от работ проф. Н. К. Пиксанова, теоретически обоснованная в текстологических трудах акад. Д. С. Лихачева, подтвержденная множеством конкретных исследований творческих историй разных произведений прошлого и нашей современности [5].

Текстологическое исследование литературных произведений диктуется в наше время не только практическими нуждами научных изданий писателей-классиков. Знание творческого формирования текста открывает «секреты» писательского искусства, помогает осмыслить текст в его целостном виде, в нерасторжимой связи мировоззрения автора и художественной структуры его творения.

С. А. МАКАШИН

«ЯСНОПОЛЯНСКИЕ ЗАПИСКИ» Д. П. МАКОВИЦКОГО — МОНУМЕНТАЛЬНЫЙ ИСТОЧНИК БИОГРАФИИ Л. Н. ТОЛСТОГО

Библиография воспоминаний и дневников о Толстом насчитывает более тысячи названий. Среди этой огромной литературы совершенно исключительное место по ценности и объему занимает дневник Душана Петровича Маковицкого. Озаглавленный в рукописи: «У Толстого. 1904—1910 годы», он более известен специалистам под названием «Яснополянские записки» [1].

Маковицкий, словак по национальности, прожил шесть лет в Ясной Поляне в качестве домашнего врача и секретаря Толстого, с которым у него установились близкие, истинно дружеские отношения. Одновременно Маковицкий был врачом яснополянских крестьян.

---

[5] См.: *Пиксанов Н. К.* Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра. (Принципы и методы).— Искусство, 1923, № 1; *Он же.* Творческая история «Горя от ума». Изд. 2-е. М., 1971; *Лихачев Д. С.* Текстология. Краткий очерк. М.— Л., 1964; Творческая история произведений русских и советских писателей. Библиографический указатель составили Н. И. Желтова и М. И. Колесникова, редакция и предисловие Н. К. Пиксанова. М., 1968.

[1] Подлинники «Яснополянских записок» хранятся в СССР и ЧССР — в архивах Государственного музея Л. Н. Толстого (Москва) и музее Pamětník národního písemnictví (Praha). Заключительные шесть тетрадей «Записок» с описанием последних дней Толстого, от 29 октября до 7 ноября 1910 г., находятся в собрании племянника Маковицкого, также Душана Маковицкого (Bratislava).

Маковицкий стал вести свой дневник начиная с первых эпизодических приездов к Толстому из Словакии — в 1894, 1897 и 1902 гг. Относящиеся к этим трем посещениям записи, отчасти изданные по-словацки, сохранились не все. Зато полностью дошли до нас каждодневные записи, начиная с того времени, когда Маковицкий стал постоянно жить в Ясной Поляне. Эти последние записи охватывают время с декабря 1904 г. и до последних минут жизни Толстого, оборвавшейся 7(20) ноября 1910 г. (Маковицкий сопровождал Толстого в его драматическом уходе из Ясной Поляны.)

Маковицкий и после смерти Толстого в течение десяти лет оставался в Ясной Поляне домашним врачом его семьи и попрежнему яснополянских крестьян. Он вернулся на родину в 1920 г., где вскоре покончил жизнь самоубийством. В это десятилетие Маковицкий неустанно обрабатывал свой дневник для издания. Оно предполагалось многотомным и международным, на ряде европейских языков. Однако эти большие планы остались нереализованными. Помешали, с одной стороны, первая мировая война и последовавшие за ней великие революционные события в России, а с другой стороны — обширность и сложность самого материала.

Начиная с 1922 г. в Советском Союзе был осуществлен ряд фрагментарных публикаций записей из дневника Маковицкого, относящихся к первым месяцам его пребывания в Ясной Поляне. Общий объем обнародованных в разное время и в разных изданиях текстов из «Яснополянских записок» едва достигает одной сороковой части записей. При этом во всех публикациях воспроизведены не аутентичные тексты Маковицкого, а их литературная обработка, сделанная секретарем Л. Толстого — Н. Н. Гусевым.

Сейчас ведется работа по подготовке первого полного издания «Яснополянских записок» в подлинных записях. Издание осуществляется «Литературным наследством» — органом Института мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР, при участии Государственного музея Л. Н. Толстого в Москве, Института литературоведения Словацкой Академии наук в Братиславе и Карлова Университета в Праге. Издание займет две книги, общим объемом в 200 листов. Работа над изданием была задумана и начата в Праге, в дни VI Международного съезда славистов.

«Яснополянские записки» — документ единственный в своем роде, источник первостепенной важности. Это летопись всего, что на протяжении шести лет видел и слышал Маковицкий в Ясной Поляне, возле Толстого; это хронограф жизни Толстого не только по дням, но буквально по часам; это своего рода широкая панорама быта яснополянского дома. Это и интересный памятник эпохи, своеобразно отражающий те кризисные для страны годы, в которые он создавался,— годы русско-японской вой-

ны, первой русской революции и последовавшей вслед за ее поражением полосы реакции.

Главная и ценнейшая особенность дневника Маковицкого — множество приведенных в нем высказываний и мыслей Толстого. Маковицкий записывал слова Толстого отчасти синхронно их произнесению, отчасти по свежей памяти вечером или ночью того дня, когда они были сказаны. Некоторые первичные записи, не разобранные и не перебеленные сразу, приводились в порядок и включались в дневник спустя день-два, а иногда через несколько недель, месяцев и даже лет (при доработке).

Метод и техника записей, применявшиеся Маковицким, не были совершенными. Нередко, например, он соединял в одном приводимом речевом периоде Толстого («абзаце») мысли, которые в действительности были высказаны расчлененно, в ответ на несколько последовательных вопросов или возражений, оставшихся не записанными. Эти особенности дневника, указанные самим Маковицким в «Предисловии от автора», служат предупреждением не усматривать во всех приводимых высказываниях Толстого вполне аутентичной, стенографически полной их передачи. И все же во всей необозримой мемуарно-дневниковой литературе о Толстом нет источника, в котором бы *живая речь* писателя была запечатлена с такой полнотой и непосредственностью, как здесь. Данное обстоятельство признавалось всеми членами семьи Толстого и близкими к нему людьми, которые знакомились с «Яснополянскими записками» по их «рукописи» (машинописи). Маковицкий страстно желал расслышать, запомнить и, по возможности, полно и точно воспроизвести все, что было сказано Толстым. Он неукоснительно строго следовал правилу-заданию, сформулированному им еще в 1894 г., в дни первого общения с Толстым и рождения замысла «Яснополянских записок»: «В своих заметках буду всегда и во всем правдив и насколько могу точен; буду записывать только то, что сам видел или слышал, о чем достоверно не буду знать — о том записывать не буду».

Важно указать и подчеркнуть, что Маковицкому в его записях разговоров Толстого оказывали, по его просьбе, помощь многие из непосредственных участников и свидетелей этих разговоров. Их имена названы в «Предисловии от автора». К ним нужно присоединить еще имя жены Льва Николаевича, Софьи Андреевны. Как свидетельствует ее «Ежедневник», Маковицкий нередко обращался к ней за проверкой своих записей.

Часть записанных Маковицким высказываний Толстого падает на бытовые и автобиографические темы, в том числе и ретроспективного содержания: детство, Казанский университет, военная служба на Кавказе, участие в Севастопольской кампании, начало писательской работы, кружок «Современника» и многое другое. Другая часть относится к необозримо широкому кругу идейных интересов писателя. В этих высказываниях — от-

клики Толстого на вопросы морали, религии, философии, искусства, литературы, истории, науки, а больше всего на острейшие социальные и политические вопросы современности.

Источниковедческая ценность записанных Маковицким суждений и оценок Толстого неоспоримо велика, особенно тех из них, содержание которых не отражено в каких-либо других документах или отражено слабо, недостаточно. Так, например, очень свежи и дают много нового те места «Яснополянских записок, в которых Лев Николаевич признает влияние, какое на его духовное развитие имели славянофилы. В автобиографических страницах Толстого и литературе о нем немного свидетельств, которыми с такой определенностью подчеркивалась бы значительность, серьезность этого влияния, существенность его для духовной биографии Льва Николаевича.

О славянофилах Толстой говорил с воодушевлением и с таким уважением, с каким, при Маковицком, он не говорил ни о ком больше, кроме как о русском народе, декабристах и Герцене. Он соглашался с тем, что в славянофильстве имеются враждебные ему элементы — монархизм, национализм, православие, гегельянское оправдание существующего. Но одновременно находил в нем нечто очень ценное, самобытное, русское. Славянофильство, утверждал он,— система, выработанная, последовательная, стройная. Оно не принимает западных теорий, главное же в нем — преклонение перед народом. Враждебные Толстому стороны славянофилов, в частности православие, также объяснялись Толстым исторически, характером их отношения к народу. Они «верили в православие,— говорил Лев Николаевич,— вместе с народом. Оно тогда имело право на существование, тогда стомиллионный народ верил в него» (запись от 12 мая 1909 г.).

Лев Николаевич лично знал всех известных славянофилов, но особенно высоко ставил Ю. Ф. Самарина, А. С. Хомякова и Аксаковых. Из Аксаковых ему ближе всего был старший, Сергей Тимофеевич. Говоря о славянофилах, Толстой подчеркивал, что он сам «admirateur [2] народа», что он был и остался им. «Никто из русских,— говорит Толстой,— не имел на меня, для моего духовного направления, воспитания такого влияния, как славянофилы, весь их строй мыслей, взгляд на народ: Аксаковы — отец и Константин, Иван менее, Самарин, Киреевские, Хомяков» (запись от 13 апреля 1906 г.).

В то же время Толстой ясно видел всю архаичность политических убеждений славянофилов, даже в их левом крыле, и тем более эпигонов этого направления, таких, например, как Дмитрий Хомяков. Отвечая на замечание С. А. Стахович о Дмитрии Хомякове, что тот «любит самодержавие», Толстой поясняет: «Его можно любить как детство. Но как нельзя детство

[2] почитатель (*франц.*).

возвратить, так и самодержавие. Мы уже доросли,— продолжает он,— до того, что нам не надо ни самодержавия, ни конституции, от которой там, где она есть (в Европе, Австралии), лучшие умы уже уходят» (запись от 13 апреля 1906 г.).

Здесь под «конституцией» Толстой разумеет ограниченную конституционными установлениями буржуазную парламентарную монархию или буржуазную же парламентарную республику, вроде тех, которые существовали в то время в Англии и Франции.

Парламентарное конституционное государство, был убежден Толстой, новая, по сравнению с абсолютизмом, форма политического обмана. Оно возникает на основе обмана народа и в своей сути есть та же власть денег. Ни в Англии, ни во Франции, ни в Америке парламенты не принесли ни земли народу, ни уничтожения милитаризма. Настоящего представительства народа в политических учреждениях Запада, даже самых конституционных и демократических по форме, по существу, нигде нет. Нет нигде и подлинной свободы. «За границей,— записывает Маковицкий слова Толстого,— тот же произвол, только в законной форме» (запись от 10 октября 1908 г.). И еще: «Англичане гордятся, что у них personal freedom [3], но у них такое же и еще худшее рабство, чем в России» (запись от 20 января 1905 г.).

В критике буржуазных институтов Запада, как и капиталистических форм насилия и угнетения в собственной стране, сказались сильнейшие и лучшие стороны мировоззрения Толстого: горячее сочувствие народу, превосходное знание реальных экономических условий и отношений крестьянской жизни, свобода от обольщений и предрассудков либерализма, умение разоблачать софизмы публицистической, философско-исторической и экономической апологетики капитализма. Все эти качества, сообщившие деятельности и публицистике позднего Толстого мировое значение, отражены в яснополянской летописи Маковицкого.

Но в записанных им высказываниях Льва Николаевича, в полном соответствии с объективной правдой, нашли отражение также заблуждения и ошибки в его могучей социальной критике. Совершенствование внешних форм и условий общественной жизни (политических и социальных) должно прийти и придет, так верил Толстой, соответственно совершенствованию нравственному, в основе которого непротивление злу насилием. Через все «Яснополянские записки» проходят, бесконечно повторяясь и варьируясь, высказывания Толстого на эту тему.

Правильное понимание идеологически сложного материала «Яснополянских записок» предполагает восприятие этого материала в системе мировоззрения и образа мышления Толстого и присущих ему противоречий, исторически и диалектически ос-

---

[3] личная свобода (*англ.*).

мысленных В. И. Лениным: «Зеркало русской революции», отражение могучего народного протеста и вместе с тем «зеркало слабости, недостатков нашего крестьянского восстания, отражание мягкотелости патриархальной деревни...» [4].

Один из сложнейших и духовно бесстрашных людей, когда-либо существовавших, Толстой и в «Яснополянских записках» полон «кричащих противоречий» (Ленин) и многих, до конца идущих и прямо-таки ошеломляющих неосведомленного читателя, крайностей в суждениях и оценках. В своих писаниях, особенно в своих гениальных художественных творениях, Толстой умел, до известной степени, согласовывать эти противоречия и смягчать или вовсе снимать эту «экстрему». Под гораздо меньшим самоконтролем находились его устные высказывания, его слова, произносимые в непринужденном, заранее неподготовленном и чаще всего полемически заостренном разговоре. Об этом знали и об этом предупреждали и сам Толстой и «стенограф-протоколист» его живой речи Маковицкий. Как-то Чертков сказал Толстому, что он резко говорил о революционерах. По поводу этого упрека присутствовавший при разговоре Маковицкий записал в дневнике: «Лев Николаевич не возражал и сказал, что он всего того, что о революционерах говорил, не написал бы. Во-первых, говорил необдуманно, а что писал, то обдумал бы». В другой раз Маковицкий внес в свои «Записки» такое признание Толстого: «Гёте говорит: «Лучше думаю, чем говорю, лучше говорю, чем пишу, лучше пишу для себя, чем для публики». Я думаю, что наоборот, что пишу для опубликования — яснее, полнее, определеннее (обращаю внимание на точку зрения всех людей), чем что пишу для себя или что говорю. В сказанном мешается доброе с бессознательным, слабым».

Со своей стороны и Маковицкий, человек в высшей степени самокритичный, предупреждал будущих читателей своего монументального дневника: «Эти мои записи о Льве Николаевиче очень недостаточны ... Пусть они никого не удерживают от чтения самих сочинений Льва Николаевича...» (запись от 8 апреля 1905 г.). Маковицкий сделал эту запись в начале своей жизни в Ясной Поляне, когда он еще плохо владел русским языком, когда еще вел свой дневник на языке словацком и не всегда мог правильно понять и точно передать суждения Толстого. Впоследствии, при всей присущей ему скромности, он изменил в резко положительную сторону свой взгляд на достоинство и объективное значение «Яснополянских записок» — источника из ряда вон выходящей ценности для биографии Толстого. При всем том сделанное им предупреждение поверять, для сколько-нибудь определенных выводов и заключений, записанные им высказывания Толстого суждениями на те же темы в сочинении писателя сохраняет свое принципиальное значение для всех

---

[4] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 17, с. 206 и 212.

«Яснополянских записок» и всех исследователей и читателей, которые десятилетиями — в этом нет сомнений — будут обращаться к их огромному материалу.

Издание в томах «Литературного наследства» «Яснополянских записок» является первой оптимально полной публикацией этого источника, в его авторской редакции, текст которой критически установлен и комментирован. Оговорка об оптимальной (а не абсолютной) полноте и критически установленном тексте необходима потому, что как по своему содержанию, так и по текстологическим особенностям дневник Маковицкого не требует публикации «in extenso» и не поддается ей. В нем есть записи, не имеющие отношения к Толстому, а также не представляющие сколько-нибудь значительного интереса в каком-либо другом отношении. В письмах к друзьям и знакомым сам Маковицкий не раз признавал, что «немыслимо» представить себе совершенно полную публикацию дневника. «Мне некогда разбираться, что важно и что неважно,— заявлял Маковицкий,— записываю всё. Пусть редакторы берут, что им нужно». Несовершенное же знание Маковицким русского языка определило смысловую неясность, темноту и грамматическую несуразицу многих мест подлинника. Задачей текстологов и редакторов было, по возможности, устранить эти недостатки, особенно в записях речи Толстого, занимающих, как сказано, бóльшую часть дневника. Но устранить методами научной текстологической «реставрации», а не способом свободного редактирования «литературной обработки». Задача эта оказалась чрезвычайно сложной. Решение ее потребовало разработки особой текстологической и источниковедческой методики и нескольких лет труда коллективов советских и чехословацких специалистов.

В юбилейном толстовском 1978 г. выходит в свет первая книга «Яснополянских записок», в 1979 г.— вторая.

В. С. БАРАХОВ

СОВРЕМЕННОЕ ПОНИМАНИЕ Л. ТОЛСТОГО В СВЕТЕ ГОРЬКОВСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ЕГО ТВОРЧЕСТВА

Горький явился самым ярким художественным выразителем эпохи Великой Октябрьской социалистической революции, в ходе которой произошло коренное преобразование старой дореволюционной России, России Льва Толстого.

Противостояние двух гигантов русской литературы, один из которых как бы завершал целое столетие в ее развитии, а дру-

гой явился основоположником нового этапа, оказавшихся в непосредственном контакте накануне великого переворота в исторической судьбе России, сделало их отношения фактором огромного историко-литературного значения.

Горьковская литературно-эстетическая концепция, по-своему объясняющая личность, по его словам, «самого сложного человека среди всех крупнейших людей XIX столетия», внесла существенный вклад в современное понимание Толстого. Мы ограничиваем свою задачу рассмотрением роли очерка Горького «Лев Толстой» в мемуарно-биографической литературе о великом писателе.

Личность Льва Толстого интересовала Горького почти на протяжении всей жизни, начиная с середины 80-х годов прошлого столетия, но для нас наиболее важен период с 1900 по 1919 г. Известно, что 13 января 1900 г. Горький впервые встретился с Толстым, а в 1919 г. вышли воспоминания Горького о Толстом. В этом удивительном произведении наиболее целостно воплощена горьковская концепция Толстого, которая получила широкое признание как на родине писателя, так и за рубежом.

Уже в 1920 г. очерк «Лев Толстой» был переведен на английский и немецкий языки, а в последующие годы географические границы его распространения заметно расширяются, включая в себя такие страны, как Италия, Франция, Югославия, Чехословакия, Болгария, Испания, Япония и многие другие государства [1]. Можно без преувеличения сказать, что появление очерка в зарубежных странах было встречено как свидетельство крепнущей мощи горьковского дарования, его исключительной зрелости и психологической проникновенности. В начале января 1924 г. Р. Роллан, получив от Горького письмо, в котором шла речь о Льве Толстом, отвечал своему корреспонденту: «Никогда еще этот нечеловеческий гений, этот престарелый Один (или Вотан — бог красноречия, мудрости и поэзии в скандинавской мифологии.— *В. Б.*) не производил на меня такого сильного впечатления, как сквозь призму Ваших воспоминаний о нем» [2].

---

[1] См. об этом в библиографическом указателе «Произведения А. М. Горького в переводах на иностранные языки. Отдельные зарубежные издания 1900—1955». М., изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1958, с. 238—241. Из данного указателя видно, что очерк «Лев Толстой» в ряде стран (США, Англия, Германия, Болгария, Чехословакия и др.) переиздавался неоднократно. Отмечая повышенный интерес к этому произведению Горького в Англии в начале 30-х годов, «Литературная газета» сообщала: «В 1920 г. в лондонском издательстве «Хогарт пресс» вышли «Воспоминания о Л. Н. Толстом» Максима Горького. Тираж книги разошелся в несколько месяцев. И в конце года было выпущено второе издание «Воспоминаний», которое также вскоре было распродано. Сейчас, ввиду постоянно поступающих требований на книгу Горького, «Хогарт пресс» решило ее переиздать, включив в нее материалы о Чехове и Андрееве» (1934, 18 октября, № 140).

[2] Письмо Р. Роллана к А. М. Горькому от 8 января 1924 г. См.: «Из переписки Р. Роллана и А. М. Горького».— Иностранная литература, 1968, № 5, с. 208.

Пафос этого признания становится понятным, если принять во внимание то место, которое занимал Лев Толстой в творческой деятельности выдающегося французского писателя, оказав серьезное влияние на формирование его социально-философских и идейно-эстетических взглядов. Это влияние легко обнаружить не только в многотомном романе «Жан-Кристоф», написанном еще до первой мировой войны, но и в произведениях начала 20-х годов, прежде всего в очерке «Махатма Ганди», в котором ощущается воздействие нравственно-философских идей учения Толстого. Как бы подводя итоги многолетних отношений с Толстым и определяя его место в своей духовной биографии, Р. Роллан писал в одном из писем к дочери писателя, Т. Л. Сухотиной-Толстой: «Всегда, начиная с моей молодости, он был для меня присутствующим и живым — больше, чем все живые» [3].

Высокая оценка очерка «Лев Толстой», наряду с другими мемуарно-автобиографическими произведениями Горького, дана и в письме Р. Роллана от 3 августа 1923 г. из Австрии, где он тогда находился у Стефана Цвейга: «Вчера мы как раз говорили о Вас с Цвейгом; оба сошлись на том, что никогда не читали в русской литературе ничего прекраснее Вашего «Детства» и очерков о Толстом, Чехове и др. Вы еще никогда так не владели своим искусством» [4].

Стефан Цвейг был не менее восторженным почитателем дарования русского писателя, чем Р. Роллан. В немалой степени это связано с толстовской темой, которая, как и в творчестве Р. Роллана, занимала видное место в произведениях австрийского писателя. Поэтому с неподдельным интересом и искренней взволнованностью отнесся Стефан Цвейг к очерку Горького, увидев в нем самое глубокое постижение толстовского гения. «Среди десятков тысяч фотографий Толстого и десятков тысяч биографических очерков о нем,— писал он Горькому в марте 1928 г.,— я не знаю ни одного изображения, на котором он был бы запечатлен в таких дышащих жизнью и правдой тонах, как на тех шестидесяти страницах, на которых Вы его запечатлели для грядущих поколений» [5].

В этом же письме, пытаясь для себя понять причины столь проникновенного познания духовной сущности одного из самых сложных людей XIX столетия, С. Цвейг пояснял: «Я никогда не имел счастья лично встретиться с Вами, но в каждой строке созданного Вами я чувствую победоносную честность Вашей натуры. Ибо невозможно создать правду тысяч и тысяч образов,

---

[3] См. публикацию А. И. Шифмана «Вокруг Льва Толстого».— Лит. газ., 1976, 20 окт., № 42, с. 7.

[4] Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами. Архив А. М. Горького, т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1960, с. 336.

[5] Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами. Архив А. М. Горького, т. VIII, с. 29.

не будучи глубоко правдивой натурой. Как будто весь народ из своей огромной, безымянной массы выслал Вас вперед как свидетеля, чтобы Вы дали образ его сущности, высказали его сокровеннейшие мысли и желания, и Вы честно и блистательно выполнили эту великую миссию» [6].

Как выдающийся мастер мемуарно-биографической литературы, жизнеописаний великих людей, С. Цвейг верно уловил нерасторжимую связь между жизненной достоверностью образа Льва Толстого и «честностью сердца» создавшего его художника. За правдой образа он увидел глубоко продуманную правду автора, за миром Толстого — мир Горького, писателя новой эпохи, взявшего на себя «великую миссию» от имени многомиллионного народа оценить по достоинству личность одного из самых значительных его писателей.

Эта «великая миссия» Горького заключалась не только в прославлении духовного величия Льва Толстого, не только в оценке его огромного вклада в развитие русской литературы, но и в осуждении того, что составляло слабую сторону мировоззрения гениального предшественника.

В истории мировой литературы трудно найти другой такой пример, когда отношения двух писателей носили бы столь сложный и противоречивый характер, как отношения Горького и Льва Толстого. Любя Толстого — гениального художника, создавшего непревзойденные картины русской действительности, Горький осуждал Толстого — проповедника, вероучителя-догматика, пытавшегося, по его мнению, затормозить общественное развитие России в эпоху ее исторического пробуждения. Личность великого писателя для Горького как бы раздваивалась. В холодном рационализме Льва Толстого он всегда ощущал деспотическое желание упростить жизнь, свести все ее безграничное разнообразие к идее религиозно-нравственного самоусовершенствования. Вот что порождало сложность их отношений, вызывало у Горького при встречах с Толстым самые противоречивые мысли, ассоциации и настроения.

Занятая Горьким позиция в отношении к Толстому дала ему возможность подойти к анализу его личности более всесторонне и объективно в отличие от многих других писателей и мемуаристов начала XX столетия, пытавшихся осмыслить и воссоздать образ гениального современника. Оценивая обширную и чрезвычайно разнообразную мемуарную литературу о Льве Толстом в статье «Из литературы о Льве Толстом» (1922), В. В. Вересаев справедливо усмотрел одну из характерных ее особенностей в том, что она проникнута «трепетно-религиозным, благоговейно-влюбленным отношением» к нему. «Это отношение,— писал Вересаев,— заставляет автора невольно закрывать глаза на темные стороны великого человека, даже прямо не замечать их. Во

[6] Там же.

всех таких воспоминаниях Толстой удивительно однообразен и безжизненен,— всегда мягкий, самоуглубленный и светящийся, всегда праведный и великий... Происходит канонизация Толстого, превращение его в безжизненный призрак святого праведника» [7].

В этой статье Вересаев выразил назревшую в литературе и литературоведении потребность в принципиально ином подходе к исследованию личности Льва Толстого. Развивая и аргументируя свою мысль, он писал: «Хотелось бы видеть живого Толстого,— не в мыслях его, а в жизни, и не в парадно приукрашенном виде, а в виде подлинном. Мы хотим знать, как мягкие глаза его вдруг становятся колючими, задорными и насмешливыми, как и от чего он раздражается, как бывает нетерпим к чужим мнениям, как сквозь новое жизнеотношение прорываются старые привычки и предрассудки среды и воспитания. Хотим знать его и в те моменты, когда «меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он»,— и в моменты, когда ярко чувствуется нравственная красота его натуры и неподкупная сила искания. Хотим почувствовать вдруг прорвавшийся ослепительный блеск гениальности,— не в каком-нибудь ошеломляюще-глубоком изречении, а в чем-то, иногда совершенно неуловимом,— в тоне голоса, в сиянии глаз, в мимоходом рассказанном наблюдении» [8].

Задача воссоздания образа «живого» Толстого требовала подхода с позиции «исторической правды», как подчеркивал Вересаев.

Горький, постигнув «историческую правду», способствовал своими воспоминаниями решительной и бескомпромиссной деканонизации Толстого, развенчанию легенды о нем как о «святом», апостоле «новой религии», «всеобщей совести», легенды, созданной реакционной и буржуазно-либеральной печатью начала нового века. Со страниц очерка встает образ гения нации, связанного крепчайшими узами с народом в эпоху невиданную по остроте и масштабности социальных конфликтов и противоречий.

---

[7] *Вересаев В.* Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1929, с. 173.

[8] *Вересаев В.* Полн. собр. соч., т. VIII, с. 173. Вересаев с живым интересом относился к мемуарам Горького о современниках, читал их, высказывал иногда критические замечания (например, об очерке Горького «А. П. Чехов».— *Вересаев В. В.* Невыдуманные рассказы. М., 1968, с. 427). Горький и Вересаев в своих письмах, относящихся к середине 20-х годов, обменивались мыслями о мемуарной литературе. В архиве Вересаева сохранилась следующая дневниковая запись, сделанная во время чтения воспоминаний Горького о современниках: «После елейно-коленопреклоненных жизнеописаний и воспоминаний жадно ждешь смелого, независимого, небоящегося слова о живом, грешном и невыразимо-привлекательном человеке» (*Вересаев В. В.* Невыдуманные рассказы, с. 621). Такое «смелое слово» Вересаев нашел и в очерке Горького «Лев Толстой». Развивая свою концепцию «живого» Толстого в работе «Художник жизни. (О Льве Толстом)», Вересаев опирается на наблюдения Горького, взятые из его воспоминаний о великом писателе (*Вересаев В.* Полн. собр. соч., т. VIII, с. 163—164).

Современники увидели в воспоминаниях Горького не отрешенного от жизни старца-утешителя и проповедника, а страстного, мятежного человека, способного чутко и бурно реагировать на все события окружающей действительности, восхищаться, любить, но и во имя этой любви осуждать, противиться всеми силами души тому, с чем он был не согласен, негодовать и, если потребуется, восстать, защищая свои идеалы и убеждения. Подлинный пафос горьковского очерка сосредоточен на доказательстве того, что в Толстом бушуют настоящие человеческие страсти протестанта, бунтаря, всегда готового к отрицанию того, что противоестественно, глубоко противно человеческой натуре, что уродует и искажает смысл ее существования, мешает людям построить жизнь на основе разума и справедливости.

Этот пафос горьковского творения ощутил Луначарский, отметив, что «может быть, никто так хорошо не дал живого портрета Толстого, как Максим Горький, который с чуткостью большого художника сумел восстановить не елейного старца вроде «господа бога-отца», а подлинного Толстого, кипящего страстью...» [9].

Смелость Горького была заслуженно оценена и другими его соотечественниками. Новаторство Горького-художника в создании им портрета подлинного Толстого восторженно приветствовал литературный критик А. К. Воронский. В одной из статей он писал: «Так вольно, смело, проникновенно, честно и своеобразно никто не писал о русском гении. Но особенно любопытно в книжке о Толстом то, что он оказался у Горького...озорником» [10].

И действительно, дерзновенно, как и подобает истинному художнику, сломав установившуюся в мемуарной литературе традицию, Горький как бы заново открыл Толстого, открыл в нем не только «озорника», но и скептика, еретика и нигилиста, как бы разом в одно мгновение перечеркнувшего иконописный образ святоши и проповедника, созданный последователями и учениками его религиозно-нравственного учения. «Воспоминания о Толстом тем хороши, остры и увлекательны,— что перед нами, как феникс из пепла всех духоборческих и секретарских воспоминаний, вышел такой Толстой, которого мы и не подозревали... Толстой — ставший в России иконой, вдруг вырос в человека»,— вспоминал писатель Н. Никитин [11].

---

[9] *Луначарский А. В.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М., 1963, с. 303—304.

[10] *Воронский А.* Литературно-критические статьи. М., 1963, с. 364. Называя Толстого «озорником», Воронский имел в виду отмеченное Горьким в образе великого писателя неуемное озорство вольнолюбивого былинного богатыря Василия Буслаева, для которого, по словам Горького, нет святынь неприкосновенных и который не верит «ни в чох, ни в сон, ни в птичий грай» (*М. Горький.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 14. М., ГИХЛ, 1951, с. 290).

[11] Горький. Сборник статей и воспоминаний о М. Горьком. М.— Л., 1928, с. 372—373.

За рубежом, например в Чехословакии, новизна горьковского подхода была воспринята как убедительная попытка по-новому осветить личность великого русского писателя. В газете «Руде право» 25 августа 1921 г. была опубликована статья поэта Ст. К. Неймана о воспоминаниях о Толстом. Нейман отмечает, что в этом замечательном произведении есть «психологические открытия, дающие переоценку всей личности Толстого», а главное — в воспоминаниях Горького «таится революционный акт: освобождение великого человека от унизительной легенды, открытие и спасение... прекрасной человеческой личности» [12].

Другой чешский литератор и переводчик, И. Вейл, отмечая достоинства очерка Горького, писал: «Мировое значение этой книги состоит в том, что она вдребезги разбивает легенду, созданную псевдоучениками Толстого, легенду о набожном христианине Л. Н. Толстом, провозвестнике новой веры и религиозном моралисте» [13].

Художественное открытие Горького было подготовлено всей историей духовного общения писателей, вступивших в контакт друг с другом в ту знаменательную эпоху, когда в России совершались события всемирно-исторического значения.

Как известно, материалом для воспоминаний послужили дневниковые заметки, которые Горький делал во время своих встреч с Толстым в Крыму в 1901—1902 гг.[14] Поэтому очерк «Лев Толстой», появившийся много позднее, он счел необходимым предварить кратким предисловием, где пояснял историю рождения своего творческого замысла. «Эта книжка,— писал он,— составилась из отрывочных заметок, которые я писал, живя в Олеизе, когда Лев Николаевич жил в Гаспре, сначала — тяжко больной, потом — одолев болезнь. Я считал эти заметки, небрежно написанные на разных клочках бумаги, потерянными, но недавно нашел часть их. Затем сюда входит неоконченное письмо, которое я писал под впечатлением «ухода» Льва Николаевича из Ясной Поляны и смерти его. Печатаю письмо, не исправляя в нем ни слова, таким, каким оно было написано тогда. И не доканчиваю его, это почему-то нельзя сделать» [15].

Свидетельство автора проливает свет на творческую историю очерка, но, разумеется, не проясняет ее до конца, ибо свыше полутора десятилетий разделяют «заметки, небрежно написан-

---

[12] Летопись жизни и творчества А. М. Горького, вып. 3. 1917—1929. М., Изд-во АН СССР, 1959, с. 245.

[13] См.: *Порочкина И. М.* Воспоминания М. Горького о Л. Толстом в откликах славянской печати.— Русская литература, 1968, № 4, с. 118.

[14] О встречах Горького с Толстым в Крыму см.: *Шифман А. И.* Толстой — это целый мир. Очерки и рассказы. Тула, 1976, с. 79—99.

[15] *М. Горький.* Собр. соч., т. 14, с. 253. Горький придавал большое значение этому предисловию для понимания творческой истории очерка «Лев Толстой» (см. письмо А. М. Горького к П. П. Крючкову от 24 августа 1923 г.— *М. Горький.* Неизданная переписка. Архив А. М. Горького, т. XIV. М., «Наука», 1976, с. 448.

ные на разных клочках бумаги», до возникновения подлинного шедевра.

В течение 1900—1919 гг. сформировалась в главных, определяющих чертах и компонентах горьковская концепция образа Толстого, впитавшая в себя всю сумму чрезвычайно разнородных идей, чувств и настроений, связанных с его отношением к корифею русской литературы.

Усилия Горького были направлены на то, чтобы соединить в единое целое самые разнохарактерные наблюдения и впечатления, относящиеся к разным встречам и периодам. Процесс этого соединения происходил в памяти художника скрыто, как бы без участия его творческой воли, но происходил с той неотвратимой неизбежностью, когда художник по-настоящему очаровывается живой натурой великого человека. В письмах Горького к Чехову мы находим первые эскизные наброски образа Толстого. В одном из них Горький сообщает о своем общем впечатлении о встрече с писателем. Горький был поражен духовным богатством Толстого. «Совершенно не понятно, что такое — гений? — пишет Горький.— Гораздо проще и яснее говорить — Лев Толстой,— это и кратко и совершенно оригинально, т. е. решительно ни на что не похоже и притом — как-то сильно» [16]. В другом письме к Чехову, передавая свое впечатление от чтения Толстым «Отца Сергия», Горький сравнивает его с «водопадом», со «стихийной творческой силищей» [17].

Мысль о духовном богатстве и красоте личности писателя, усиливаясь и углубляясь при последующих встречах, явилась своего рода исходным моментом в творческой истории очерка о Толстом. Но уже при первой встрече с Толстым Горький, со свойственной ему проницательностью, подметил внутреннюю противоречивость духовного облика писателя. Толстого он сравнивает с целым оркестром, многое в его личности «слитно и могуче красиво», но в этом оркестре «не все трубы играют согласно».

Горький не поддается своим первым впечатлениям о Толстом, а, как говорят многие его письма к К. П. Пятницкому, к В. А. Поссе и другим современникам, настойчиво, тщательно анализирует, оценивает с разных сторон личность писателя, стремясь познать ее во всей многогранности.

Когда знакомишься с письмами Горького к Е. П. Пешковой, А. П. Чехову, К. П. Пятницкому и другим наиболее близким ему корреспондентам, в которых он высказывается о Толстом, то поражаешься не только глубине и точности его суждений, но и зависимости их от переживаемого момента, от веяний времени и удивляешься его способности улавливать эти веяния. Становится понятным, почему в одном из писем к своему биографу

---

[16] *М. Горький.* Собр. соч., т. 28, с. 117.
[17] Там же, с. 137.

И. А. Груздеву Горький назвал себя «человеком сего дня»[18]. Таким «человеком сего дня» он предстает перед нами и в отношении к Толстому.

Восхищаясь духовной мощью Толстого, красотой и многогранностью его личности, Горький вместе с тем никогда не забывал о реакционных сторонах его мировоззрения. Критический пафос полемики писателя с религиозно-нравственной деятельностью Толстого достигает своей кульминации в статье «Заметки о мещанстве» и в известном неотправленном письме к Толстому, в которых он со всей непримиримостью высказал свое отрицательное отношение к проповедуемой писателем философии смирения[19]. В каждом из этих выступлений, относящихся к 1905 г., чувствуется накал эмоций, отражающих подъем общественного настроения передовых слоев русского общества в период первой русской революции. Так, казалось бы, неожиданно, а на самом деле вполне неизбежно и исторически закономерно революция как центральная тема входила в сферу личных отношений писателей, определяя их главное содержание и общую направленность.

И в дальнейшем, вплоть до 1919 г., обнаруживается зависимость суждений о Толстом, их тональность от общественного настроения, той атмосферы передовых идей и тенденций, которая всегда предшествует крупным революционным сдвигам и которая заставляла Горького — «человека сего дня» — вносить в отношение к Толстому свои идейные акценты и коррективы.

Изучая Льва Толстого, всматриваясь в его неисчерпаемый духовный мир, Горький следил за тем, что происходило «вокруг Толстого», и как чуткий камертон мгновенно реагировал на крайне нежелательные по своим общественным последствиям выступления. Еще до получения горестной вести о смерти писателя, с которой Горький никак не мог примириться, он понимал, что «будут создавать как раз то, что он хотел, но чего не нужно,— житие блаженного и святого, он же тем велик и свят, что — человек он,— безумно и мучительно красивый человек, человек всего человечества»[20].

---

[18] Переписка А. М. Горького с И. А. Груздевым. Архив А. М. Горького, т. XI. М., «Наука», 1966, с. 187.

[19] Имеется в виду неотправленное письмо Горького к Толстому от 5 марта 1905 г. (*М. Горький.* Собр. соч., т. 28, с. 357—361), написанное в связи с появившейся в иностранной прессе статьей Толстого «Об общественном движении в России». Отвечая на вопрос, что он думает о совершающихся в России событиях, Толстой заявил, что, по его мнению, политическая борьба только задерживает «истинный прогресс» и что единственным средством уничтожения всех зол на земле остается «внутреннее религиозно-нравственное совершенствование отдельных лиц». Свое письмо Горький не отправил Толстому. Позднее, уже после смерти Толстого, вспоминая о своем «ругательном письме», Горький писал Короленко: «Письмо мое было резко, и я не послал его» (*М. Горький.* Собр. соч., т. 14, с. 279).

[20] *М. Горький.* Собр. соч., т. 14, с. 283.

На эти опасения писателя живо откликнулся Ленин в одном из писем к нему. «Насчет Толстого вполне разделяю Ваше мнение, что лицемеры и жулики из него святого будут делать» [21].

Главная задача, стоявшая перед художником на пути к овладению сложной темой, заключалась в том, чтобы познать личность Толстого в неразрывной связи с эпохой, с коренными вопросами революции. Образ писателя и образ времени постепенно смыкались в сознании художника, принуждая его искать и находить новые точки соприкосновения. Горький настойчиво и целеустремленно продвигался в этом направлении, синтезируя в памяти самые различные аспекты как современности, так и далекого исторического прошлого и проецируя их на всеобъемлющую личность Толстого.

Годы начавшегося вслед за реакцией революционного подъема, поставившие с новой остротой для Горького проблему духовного и нравственно-психологического воспитания широких народных масс, наметили и новый рубеж в его понимании и дальнейшем осмыслении Льва Толстого. Именно в эти годы Лев Толстой осознается Горьким как великий национальный писатель, воплощающий в своей поразительно емкой личности все достоинства нации, как «душа, объявшая собою всю Русь». В цикле лекций по истории русской литературы, написанных в конце 1909 г. на Капри, Горький дал наиболее яркую характеристику многогранности толстовского гения: «Т[олстой] глубоко национален,— он с изумительной полнотой воплощает в своей душе все особенности сложной русской психики: в нем есть буйное озорство Васьки Буслаева и кроткая вдумчивость Нестора-летописца, в нем горит фанатизм Аввакума, он скептик, как Чаадаев, поэт не менее, чем Пушкин, и умен, как Герцен,— Толстой это целый мир» [22].

В этих же лекциях Горький писал о Толстом: он «сделал поистине огромное дело: дал итог пережитого за целый век и дал его с изумительной правдивостью, силой и красотой». С образом Льва Толстого в гораздо большей степени чем с кем-либо из других современников у Горького связывалось представление о том духовном наследии, с которым русский народ вступает в новую историческую полосу своего развития. Непоколебимо веря в зреющие в народных массах потенциальные творческие силы, в «юную» Русь, Горький в то же время полностью отдавал себе отчет и в том, что Ленин назвал «историческим грехом толстовщины». Писателя пугала окуровская Русь, являвшаяся для него олицетворением всего косного, мещанского, инертного, антидуховного, что представляло, с его точки зрения, постоянную угрозу для революции и культуры.

---

[21] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 48, с. 11.
[22] *М. Горький.* История русской литературы. М., Гослитиздат, 1939, с. 296.

Взгляд на Льва Толстого как величайшего национального писателя начинает доминировать в размышлениях Горького о гениальном современнике, что подтверждают его письма к Е. П. Пешковой, В. Г. Короленко, А. В. Амфитеатрову, М. М. Коцюбинскому и другим близким ему людям, с которыми он делится мыслями и впечатлениями об «уходе» и последовавшей за ним смертью Толстого. «Он — единственный, кому по праву принадлежит высокое звание — национальный гений»,— к такому заключению приходит Горький в одном из писем к Е. П. Пешковой от начала ноября 1910 г.[23] В другом письме к ней же, развивая свою мысль, он сообщал: «Как раз теперь я занимаюсь русской историей, и, чем более понятно мне наше прошлое, тем выше растет Толстой как выразитель духа нации, это в полном и обширном смысле слова — гений народный» [24].

Вместе с тем в этом же письме, имея в виду поступающие к нему от редакций газет и журналов просьбы написать воспоминания о Толстом, он многозначительно замечает: «Ни о чем не думается, кроме него. Предложения написать о нем — отклоняю». Из писем к тем же современникам известно, что Горький отклонял эти предложения, так как был слишком подавлен смертью Толстого и не захотел присоединяться к сенсационной шумихе, поднятой прессой в связи с этой непоправимой утратой.

Объяснять, однако, то, что создание очерка «Лев Толстой» относится к более позднему времени только этим обстоятельством, нельзя [25]. Теперь после работ Б. А. Бялика, С. В. Касторского, Л. П. Жак, В. Я. Гречнева и других исследователей, а также после опубликования новых архивных материалов, мы знаем, что дело обстояло гораздо сложнее [26].

Была и другая, пожалуй, главная причина, связанная с тем, что процесс формирования образа Льва Толстого в сознании художника не завершился, хотя и решительно продвинулся вперед, о чем можно судить по его неотправленному письму к Короленко, которое, как известно, вошло во вторую часть воспоминаний о Толстом.

Для окончательного завершения сложного процесса формирования образа Толстого, так неразрывно для Горького спаян-

---

[23] *А. М. Горький.* Письма к Е. П. Пешковой. 1906—1932. Архив А. М. Горького, т. IX. М., 1966, с. 105.

[24] Там же, с. 107.

[25] Подобной точки зрения придерживается Б. С. Мейлах (*Мейлах Б. С.* Ленин и проблемы русской литературы XIX — начала XX в. Изд. 4-е, дополненное. Л., «Худож. лит.», 1970, с. 422).

[26] *Бялик Б.* М. Горький — литературный критик. М., ГИХЛ, 1960 (глава «Сила и слабость Льва Толстого»); *Касторский С.* Л. Толстой и М. Горький.— Русская литература, 1961, № 2; *Касторский С.* Горький — художник. М.— Л., ГИХЛ, 1963; *Жак Л.* От замысла к воплощению. В творческой мастерской М. Горького. М., «Советский писатель», 1963 (глава «Книга о Л. Н. Толстом); *Гречнев В. Я.* Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького. М.— Л., «Наука», 1964 (главы «А. П. Чехов», «Лев Толстой»).

ного с образом России, с ее историческим прошлым и с ее настоящим, потребовались события эпохального значения, главное — Великая Октябрьская социалистическая революция. В эти незабываемые годы образ гения нации еще более вырос в представлении художника, наполнился новым социально-историческим содержанием, став олицетворением русского народа в период героического испытания его воли, разума, неистощимой талантливости. Образ Льва Толстого — «завершителя старой истории»— оказался как бы вплотную придвинутым к современности. Обращаясь к личности великого современника, Горький — теперь уже на новом ответственном этапе истории — убеждался в неисчерпаемости духовных и нравственных сил народа, в его поразительной жизнестойкости, неповторимой оригинальности.

Овладев необъятным материалом разнохарактерных наблюдений и впечатлений, Горький собрал в своей памяти синтетический образ Льва Толстого. Разрозненные дневниковые заметки, делавшиеся от случая к случаю много лет назад, обрели новую жизнь, спрессованные и отшлифованные незримой, но бесстрашной мыслью художника в неподражаемое целое, стали, по верному наблюдению Б. А. Бялика, «составными частями портрета» [27].

Придав своему произведению характер дневниковых заметок, воспроизведенных как бы в неизмененном, первоначальном виде, Горький, однако, подчинил их вполне определенной концепции, которая сложилась в его сознании к этому времени в форме четко и глубоко осмысленного образа. Каприйский аспект в освещении личности Толстого — «души, объявшей собою всю Русь»,— не только возобладал в горьковском отношении к к великому писателю, но и стал главным, определяющим принципом «мозаичной» структуры воспоминаний. Исходный тезис своего анализа Горький выразил в точно найденной формуле, позволившей ему заглянуть в непостижимый по своей сложности внутренний мир Толстого: «Несмотря на однообразие проповеди своей,— безгранично разнообразен этот сказочный человек» [28]. И этому тезису художник остается верен на протяжении всего произведения, обнажая напряженный процесс мышления Толстого, борьбу прогрессивных и реакционных сторон его мировоззрения.

Обозначая контуры емкого по своему содержанию образа, Горький широко использует сравнения, метафоры и всевозможные ассоциации, смелыми мазками рисует портрет неповторимого по своему разнообразию человека.

С особым воодушевлением и последовательностью Горький отмечает в образе Толстого черты, показывающие народные

---

[27] *Бялик Б.* М. Горький — литературный критик, с. 211.
[28] *М. Горький.* Собр. соч., т. 14, с. 276.

истоки его мировоззрения, основу основ его творческой деятельности, без которой невозможно понять великого писателя как уникальное явление мировой культуры. Нужно было быть Горьким для того, чтобы увидеть в Толстом не только «новгородского озорника» Ваську Буслаева, но и «Святогора-богатыря, которого земля не держит», а также ощутить во всей поэтической конкретности поистине неисчерпаемое богатство нерасторжимых связей, соединяющих выдающегося писателя с народной почвой, фольклором. И у Горького-художника Толстой, «весь связанный из каких-то очень крепких, глубоко земных корней, весь такой узловатый», обретает свою жизненную силу, становится то «старым кудесником», то «сказочным гномом», то «колдуном», которому подвластна и природа и все живое на земле.

В воспоминаниях Горького личность Льва Толстого поражает не только жизненной силой, несокрушимым здоровьем, но и излучает духовную энергию, удивляет острым критицизмом мысли, трезвостью сознания. Ему, как замечает автор, присуща мудрая лукавость «русского бога, который «сидит на кленовом престоле под золотой липой» и хотя не очень величествен, но, может быть хитрей всех других богов»[29]. Рисуя колоритный образ Толстого, художник утверждает мысль о том, что чем ближе этот писатель находился к истокам народной жизни, тем становился сильнее, «живучее», тем больше познавал настоящую «правду».

Горький не верит в «святость» Толстого и, мобилизуя ресурсы памяти, пользуется каждой возможностью, чтобы показать, что с богом у этого сложного человека были крайне неопределенные, довольно неуживчивые отношения, как «у двух медведей в одной берлоге»[30]. Проницательный художник почувствовал тайные опасения Толстого за «репутацию» своего бога и, характеризуя его сомнительную веру, одну из заметок очерка закончил весьма выразительным суждением: «...приди Христос в русскую деревню — его девки засмеют»[31]. Здоровая демократическая основа характера Льва Толстого была, с точки зрения Горького, несовместима с верой в бога. К такому выводу он приходит в результате аналитического подхода к личности великого современника.

Основная трудность для Горького заключалась в том, чтобы сомкнуть в образе Толстого три ряда литературно-ассоциативных явлений и фактов, связанных с постижением его личности: конкретно-бытовой, фольклорно-мифологический и социально-исторический. Каждый из них одновременно представлял определенную стадию в осмыслении образа великого писателя и накладывал свой «слой» на первоначальные наблюдения и впе-

[29] *М. Горький.* Собр. соч., т. 14, с. 254.
[30] Там же, с. 261.
[31] Там же, с. 257.

чатления. Нужно было пройти через эти три стадии, чтобы в конечном счете раскрыть многообразную сущность выдающегося деятеля русской литературы, понять его как единственного в своем роде современника, титана духа, олицетворяющего собой не только силу, мощь человеческого разума, но и питающие его источники.

Решить сложную задачу можно было только путем активизации авторского восприятия образа Толстого, повышения роли автора в творческом процессе создания литературного портрета. Характеризуя портрет как специфическое явление искусства, Луначарский писал, что в нем проблема сходства решается не только за счет артистизма оригинала, изображаемого человека, но и благодаря артистизму художника, его «синтезирующему таланту» [32]. Соединение в неразрывное целое «артистизма» Льва Толстого с «синтезирующим талантом» Горького дает представление о том, что Роллан называл «призмой» Горького. Мы познаем не просто Льва Толстого, а горьковского Льва Толстого, неповторимого в каждом проявлении своего творческого гения. Художник заново воссоздал портрет Толстого; мысленно проследив всю историю своего общения с ним, как бы пережив еще один раз его «судьбу», и он приходит к индивидуальному раскрытию образа. В процессе многоступенчатого пересоздания образа Толстого участвовала вся личность творца портрета, его мировоззрение, жизненный опыт и «честное сердце», о котором писал Стефан Цвейг. В. Шкловский называет очерк Горького «новой классикой», мотивируя это тем, что здесь «человек дан в связи со своим окружением, он заново увиден» [33].

Благодаря «синтезирующему таланту» автора мы ясно ощущаем в воспоминаниях и то, что он принимает в Толстом, и то, что решительно отвергает. За Толстым-художником, трезвым мыслителем чувствуется другой неприемлемый для Горького «лик» Толстого-проповедника, вероучителя, религиозного догматика, «человека решенных вопросов». Удивительное зрение Горького обнаруживает способность к тому, чтобы дать человека в разных ракурсах и измерениях, и поэтому достигает поразительной объемности.

Повышение роли автора связано и с другим не менее существенным обстоятельством, на которое обращали внимание исследователи. «В трудную полосу в жизни Горького образ Л. Толстого пришел к нему на помощь, стал для него моральной опорой,— писал С. В. Касторский» [34]. Эта «моральная

---

[32] *Луначарский А. В.* Об изобразительном искусстве, т. 1. «Советский художник», 1967, с. 101.

[33] *Шкловский Виктор.* Трудный путь образа. Несколько слов об искусстве литературного портрета.— «Литературная Россия», 1976, 28 мая, с. 6.

[34] *Касторский С.* Л. Толстой и М. Горький.— Русская литература, 1961, № 2, с. 120.

опора» нужна была Горькому для того, чтобы глубже осознать значение Октябрьской революции для будущего страны в ту «трудную полосу», когда он преодолевал свои временные идейные заблуждения. Писатель боялся того, что крестьянская стихия захлестнет «героическую рать» рабочего класса вместе с революционной интеллигенцией, и это могло, как он тогда полагал, привести к распылению творческих сил, гибели культуры. Как никогда ранее, Горький был озабочен необходимостью отстоять духовные завоевания прошлого, преемственность в развитии поколений от неизбежных последствий войны, голода и разрухи. Опасения за судьбу культуры, того творческого потенциала, который был накоплен в течение предшествующего периода, принуждали Горького пытливее изучать как прошлое, так и настоящее русского народа.

Наиболее интенсивно размышлял Горький, как он сам писал позднее в очерке «В. И. Ленин», о «разуме масс вообще, разуме крестьянской массы в особенности» [35]. В воспоминаниях о Толстом и нашел отражение (разумеется, не в прямой, а в опосредствованной форме, через авторское восприятие Толстого) сложный длительный процесс пробуждения стихийного разума «древнего русского человека», образ которого воплотился в личности Льва Толстого. Трезвость и реализм мышления Толстого, как показывает Горький,— это трезвость и реализм мужика, разум которого, отягощенный предрассудками веков, под влиянием великих событий словно ожил, обрел первозданную силу.

Всматриваясь в черты гениального современника, который был для него не только воплощением национального характера, но и одним из высших духовных достижений нации, славой и гордостью русской литературы, Горький находил как бы новые точки соприкосновения с исторической действительностью и тем самым возвращал себе веру в созидательные силы революции. Лев Толстой был для Горького в это время залогом того, что мир вправе ждать от русского народа великих свершений в области исторического творчества, создания новых, достойных человека форм бытия. Статья «О русском искусстве» заканчивалась словами, полными оптимизма: «Как море, глубоко сердце народа, и мы не знаем, что может родить оно, взволнованное до дна,— но, оглядываясь на прошлое, мы должны, мы имеем право свято верить в творческие силы разума и воли народа!» [36]

Лев Толстой и был для Горького олицетворением многоликой и могучей народной стихии, «моря, взволнованного до дна». Писатель рисует беспощадно правдивый портрет «великого бунтовщика», как он назвал его в той же статье, в лич-

---

[35] *М. Горький.* Собр. соч., т. 17, с. 25—26.
[36] *М. Горький.* Собр. соч., т. 24, с. 185.

ности которого отразились настроения народных масс в эпоху крушения старого уклада жизни.

В статье «Толстой и пролетарская борьба» Ленин тоже использовал метафорический образ «моря», характеризуя творчество писателя с точки зрения революционного пролетариата. «Великое народное море, взволновавшееся до самых глубин, со всеми своими слабостями и всеми сильными своими сторонами отразилось в учении Толстого»[37],— писал он. Трудно, разумеется, исходя только из этой аналогии, делать далеко идущие выводы о прямом, непосредственном влиянии ленинского анализа Толстого как зеркала русской революции на горьковскую концепцию (оно не исключается, но мы до сих пор не располагаем такими данными), как и трудно ставить знак равенства между ними в понимании мировоззрения, социальных корней творчества писателя, но одно несомненно. По мнению советских ученых (Б. С. Мейлах, Б. А. Бялик, С. В. Касторский, К. Н. Ломунов), Горькому гораздо ближе, чем кому-либо из мыслителей и писателей нового столетия, удалось приблизиться к ленинской концепции[38].

Подтверждение несомненной близости мы находим в воспоминаниях Горького о Ленине. Рассказывая об одной из встреч с великим вождем, относящейся к концу 1919 г., Горький с чувством национальной гордости воспроизводит ныне широко известные слова Ленина о Толстом: «Какая глыба, а? Какой матерый человечище! Вот это, батенька, художник... И — знаете, что еще изумительно? До этого графа подлинного мужика в литературе не было»[39].

Фрагмент о Льве Толстом, который Горький включил в свои воспоминания о Ленине, не только расширяет наши представления об их отношении к великому современнику, но и подчеркивает нерасторжимую связь между двумя творениями родоначальника советской литературы. Очерки «В. И. Ленин» и «Лев Толстой» связаны между собой общностью понимания социально-исторического процесса, единством личности автора и тем, какое место заняли Ленин и Толстой в жизни Горького. Ленин и Толстой сыграли важную роль для Горького не только в познании творческих возможностей народа, но и в формировании эстетического идеала писателя.

Особенно значительна роль Ленина, в нравственном облике которого Горького всегда поражала «воля к жизни и активная ненависть к мерзости ее». Реакционной теории нравственного самоусовершенствования Толстого, декларировавшей «страда-

---

[37] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 20, с. 71.

[38] *Мейлах Б. С.* Ленин и проблемы русской литературы XIX — начала XX в.; *Бялик Б.* М. Горький — литературный критик; *Касторский С.* Горький — художник; *Ломунов К.* Лев Толстой в современном мире. М., «Современник», 1975.

[39] *М. Горький.* Собр. соч., т. 17, с. 39.

ние» как «универсальное средство спасения души», противостояла непоколебимая уверенность Ленина в необходимости полного искоренения «страдания». Наконец, в очерке «В. И. Ленин» нашел отражение заключительный этап духовной эволюции Горького, который был связан с пониманием значения Октябрьской революции. Если образ Льва Толстого дал возможность художнику поставить ряд серьезных, еще во многом неясных для него проблем, то образ Ленина помог ему решить их, преодолев собственные заблуждения и колебания.

Своими воспоминаниями Горький содействовал сближению образов Ленина и Толстого в сознании всех тех, кто интересовался историей русской литературы, ее вкладом в духовное развитие человечества. Развитие и закрепление этой связи, столь необходимой для понимания как мирового значения русской литературы, так и ее национального своеобразия, способствовало не только изучению наследия Толстого, но и популяризации взглядов Ленина на его творчество. Представляет интерес свидетельство И. М. Порочкиной, которая, рассказывая о распространении очерка «Лев Толстой» в Чехословакии, писала: «Воспоминания Горького не только развеяли миф о Толстом, но и в известной мере подготовили почву для появившихся в переводе на чешский язык статей Ленина о Толстом (1928 год). Эти ленинские статьи и воспоминания Горького прочно вошли в обиход чехословацкой марксистской критики» [40]. Воспоминания Горького способствовали распространению суждений Ленина о Толстом и в румынской печати [41].

Известный итальянский славист Этторе Ло Гатто писал: «Толстой воплотил в себе важнейшую национальную особенность русской литературы — ее привязанность к народу. Этой черте он сумел придать универсальное значение. Вот почему Толстой стал образцом писателя и после революции 1917 года. Вот почему В. И. Ленин восторженно говорил о нем М. Горькому: «Какая глыба... Какой матерый человечище!» [42]

Откликаясь на выход в свет 13-го тома собрания сочинений Горького, в котором были помещены воспоминания о современниках, в том числе и очерк «Лев Толстой», рецензент одной из немецких газет отмечал: «Если, например, к воспоминаниям о Толстом прочесть статью Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции», то этот образ, «обожествляемый» вольно или невольно некоторой частью прессы, быстро введется назад в свои земные рамки и станет действительно зеркалом русской революции, более, впрочем, воспроизводящим слабости

[40] *Порочкина И. М.* Воспоминания М. Горького о Л. Толстом в откликах славянской печати.— Русская литература, 1968, № 4, с. 119.

[41] См. обзор Татьяны Николеску (Бухарест) «Толстой в Румынии (1885—1960)».— В кн.: Литературное наследство, т. 75. Толстой и зарубежный мир. Книга вторая. М., «Наука», 1965, с. 320.

[42] *Этторе Ло Гатто.* Незабвенный учитель реализма.— Толстой и зарубежный мир. Книга первая, с. 276.

и недостатки крестьянских настроений, чем их силу и крепость, проявившуюся в 1917—1921 гг.» [43].

Одним из первых, кто в советском литературоведении обратил внимание на близость горьковской интерпретации образа Толстого к ленинской, был Луначарский. «Горький в своем превосходном анализе Толстого,— писал он,— даваемом в виде живых воспоминаний и полных чувства отзывов, тоже дает своеобразное социологическое истолкование Льва Толстого. Оно близко к указаниям Ленина» [44]. И в своих статьях о Толстом, показывая глубину ленинского анализа, Луначарский нередко обращается и к той «замечательной характеристике Толстого, которую дал Горький» [45].

За последнее время заметно усилилось внимание литературоведов к очерку Горького «Лев Толстой». Исследователи пытаются проникнуть в его структуру и тем самым объяснить художественный феномен удивительного творения словесного искусства. Н. К. Гей видит уникальный характер очерка в гармоническом соединении составляющих его компонентов, благодаря которому, с его точки зрения, создается «художественная структура особого типа». Доказывая свою мысль, он убедительно показывает, что выдающееся творение Горького состоит из трех однородных частей, образующих единое целое [46]. П. В. Палиевский усматривает своеобразие горьковского подхода в очерке «Лев Толстой», как и других произведениях писателя, в освещении реальных лиц и фактов как «новой художественной стихии». Сущность этого подхода для него заключена в особой роли автора в организации художественного целого, ибо автор «всегда рядом — в обрамлении, комментариях, непрерывных вопросах» [47]. Оба исследователя сходятся в признании активного «соучастия автора и факта», что дает одному из них повод говорить о создании Горьким «новой методики обращения с фактом» [48].

В самом деле, идеи и факты благодаря авторскому вмешательству так неразрывно связываются друг с другом, что образуют из внешне разрозненных наблюдений конструкцию особой прочности, способную выдержать давление монументального образа. Причину этой «прочности» и нужно, с нашей точки зрения, искать в авторском отношении к Толстому, которое подчиняется строго продуманной концепции портрета. Горький не просто повествует, а организует воспоминания так, чтобы

---

[43] *Груздев И.* Современный Запад о Горьком. Л., «Прибой», 1930, с. 166—167.
[44] *Луначарский А. В.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 2. М., 1963, с. 103.
[45] «Литературное наследство», т. 82. М., «Наука», 1970, с. 195.
[46] *Гей Н. К.* Художественность литературы. Поэтика. Стиль. М., «Наука», 1975, с. 175—176.
[47] *Палиевский П. В.* Роль документа в организации художественного целого.— В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма, т. 1. М., «Наука», 1971, с. 395.
[48] *Гей Н. К.* Художественность литературы. Поэтика. Стиль, с. 338.

отстоять свое понимание Толстого. Очерк «Лев Толстой» воспринимается не только как портрет-характеристика, как портрет-полемика, портрет-концепция, в котором все — от первого до последнего слова — отобрано и скомпановано единым пониманием гениального современника. Благодаря этому воспоминания Горького становятся выдающимся образцом психологического анализа живой натуры одного из самых великих писателей в истории человечества. В ряду замечательных произведений зарубежной и русской мемуарной прозы, в которых писатели поведали нам с чувством глубокого волнения о своих именитых братьях по перу (Мериме «Стендаль», Мопассан «Гюстав Флобер», Генри Джеймс «Иван Тургенев», И. А. Бунин «О Чехове» и др.), воспоминаниям Горького суждено было стать вершиной мастерства в истории жанра литературного портрета.

Авторская концепция раскрывается и доказывается у Горького в форме динамичного, захватывающего диалога. Поэтому Горький предстает в очерке не только как автор, но и как действующее лицо, собеседник Льва Толстого, защищающий свои убеждения и идеалы столь же бескомпромиссно и твердо, как и характеризуемый им писатель. Из умело сотканных реплик диалога перед нами постепенно, штрих за штрихом, отчетливо вырисовываются два образа, два миропонимания, две эпохи. Вспомним, какое неотразимое действие на Федина оказала маленькая книжечка о Толстом, попавшая к нему в руки тогда, когда он находился под впечатлением первых встреч с Горьким: «Я начал читать ее, но это было не чтение: я пил ее маленькими глотками, строку за строкой, и это было подобно действию жгучего напитка, потому что с каждым глотком я больше и больше утрачивал трезвость и все сильнее бредил присутствием в комнате двух человек — одного лично мне знакомого, другого — до сих пор едва известного понаслышке. Двое этих людей, не замечая меня, вели разговор необыкновенно разорванный, пестрый, моментами почти страшный, возмущавший душу то восторгом, то смятением, иногда заразительно веселый» [49].

Восприятие горьковского произведения одним из выдающихся мастеров советской литературы свидетельствует о том, что перед нами совершенное воплощение того портрета—диалога, который в мировом искусстве начала XX столетия получает развитие и делается преобладающим среди многих других разновидностей этого жанра. Оценка Федина помогает понять специфику литературного портрета, возникающего в результате общения автора и изображаемого человека. И хотя на переднем плане у Горького остается Лев Толстой, мы всюду ощу-

---

[49] *Федин К.* Горький среди нас. Картины литературной жизни. М., «Молодая гвардия», 1967, с. 37.

щаем «присутствие» автора, его отношение к современнику, его убеждения и чувства. Характеризуя воспоминания Горького как своеобразную «манеру самоописания», одна из венгерских газет писала: «...можно сказать, что Горький при описаниях других людей дает часть самого себя. Каждый портрет — словно зеркало. Перед зеркалом становятся другие люди, а с гладкой поверхности его все же смотрит на нас лицо Горького»[50].

В неотделимости образа современника от образа автора проявилась одна из самых характерных особенностей Горького. Соединение двух обычных для каждого мемуарно-автобиографического повествования компонентов в художественное целое оказалось возможным благодаря глубокому историзму мышления Горького, познанию эпохи, органической связи того великого и малого, что составляет ее реальное содержание.

Выражая дань восхищения мастерством Горького, Стефан Цвейг писал ему 10 марта 1927 г.: «Во всей современной литературе я не знаю ничего равного, например, Вашим портретам Ленина и Толстого. Это единственные достоверные портреты, единственные, которые останутся»[51]. Стефан Цвейг, автор очерка о Толстом, вошедшем в его цикл жизнеописаний под названием «Три певца своей жизни» (Казанова, Стендаль, Толстой), испытал на себе влияние Горького. Посылая Горькому 27 апреля 1927 г. свою книгу «Три певца своей жизни», Стефан Цвейг писал: «Вы увидите, что Ваше имя часто встречается в моем большом очерке о Толстом»[52]. В очерке австрийский писатель нередко подкрепляет свои доводы наблюдениями Горького. Горьковское определение Толстого — «человек человечества» помогло Цвейгу преодолеть отвлеченный схематизм собственного представления о Толстом. В этом «бесподобном» определении Цвейг нашел точку опоры для создания образа того «искусственного христианина», каким предстает Толстой в его очерке. Опираясь на воспоминания Горького, Цвейг смог показать духовную неисчерпаемость Толстого, которого многие на Западе принимали «исключительно за апостола кротости», «обманутые его патриархальной бородой и некоторой мягкостью учения»[53].

Масштабность горьковского восприятия заставила по-новому посмотреть на Толстого и Томаса Манна. Немецкий писатель считал воспоминания о Толстом «лучшей книгой» Горького[54]. Ее влияние заметно в эссе «Гёте и Толстой», написанном Томасом Манном в 1922 г. и изданном в переработанном виде

---

[50] *Груздев И.* Современный Запад о Горьком. Л., «Прибой», 1930, с. 170.
[51] Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами. Архив А. М. Горького, т. VIII, с. 25.
[52] Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами. Архив А. М. Горького, т. VIII, с. 30.
[53] *Цвейг Стефан.* Собр. соч., т. 6. Л., «Время», 1929, с. 266.
[54] *Манн Томас.* Собр. соч., т. 9. М., ГИХЛ, 1960, с. 492.

спустя десять лет. «То, что я пытался высказать о Толстом в моем эссе,— признавался он,— было бы невозможно без таких пластических воспоминаний Максима Горького, которые очень существенно подкрепляют мой очерк» [55].

Томас Манн, создавая свой образ, исходил из другого горьковского определения — «этот человек богоподобен». Как известно, этой патетической фразой Горький завершает свои воспоминания, в которых звучит апофеоз человеческому гению «богоподобного» Толстого. Для основоположника советской литературы это означало торжество в Толстом всего подлинно человеческого над религиозным, проповедническим. Земная реальная личность художника для Горького во всем и везде была больше, величественнее обретенной им «веры». И эта мажорная нота с особой силой звучит в финале очерка, обнажая его идейную суть.

Естественно, что границы «непомерно разросшейся личности» Льва Толстого, отмеченные Горьким, Цвейг и Манн наполняли гуманистическим содержанием под своим углом зрения. Томас Манн был увлечен задачей показать Толстого и своего соотечественника Гёте как «сынов природы», т. е. выдающихся людей, олицетворяющих собой величие человеческого духа, гуманизм, несокрушимую жизненную силу, нерасторжимую связь с природой. Поэтому в Толстом его привлекала стихийная мощь гения, чувственное, языческое начало, слияние с «божественной» природой.

Особенно Томасу Манну импонировало то, что Горький не верил в «христианско-буддистскую мудрость» Толстого. В этой «мудрости» Толстого сомневался и Томас Манн. С чувством удовлетворения Томас Манн, ссылаясь на воспоминания русского писателя, рассказывает, как Толстой во время прогулки с Горьким в Ясной Поляне с ловкостью хорошо натренированного человека перепрыгивает через канавы, а затем, уступая азарту старого охотника, вспугивает в роще внезапно набежавшего зайца. Как для Горького, так и для Томаса Манна в этих бытовых эпизодах личность Льва Толстого раскрывалась яснее и полнее, чем в многочисленных разговорах на религиозно-нравственные темы, которыми насыщены воспоминания о гениальном писателе.

Не ускользнула от проницательного взгляда немецкого художника в воспоминаниях Горького и «хитрая улыбочка» на лице Толстого, но объяснение ее было иным, чем у Горького. Если Горький, используя эту портретную деталь, пытался показать скрытое сомнение Толстого в избранной им вере, то Томас Манн видел в ней отражение «тайны природного, стихийного, чего-то негуманного, находящего радость в хаосе» [56]. Даже

[55] Цит. по кн.: *Самарин Р. М., Юрьева Л. М.* М. Горький и мировой литературный процесс.— Горький и современность. М., «Наука», 1970, с. 88.
[56] *Манн Томас.* Собр. соч., т. 9, с. 548—549.

прибегая к подмеченным Горьким деталям, немецкий художник оставался в рамках морально-философского, пантеистического истолкования личности Льва Толстого, корни которой для него уходили в древнюю, дохристианскую историю человечества.

Гораздо ближе к Горькому Томас Манн тогда, когда сравнивает Льва Толстого с Антеем, называет «Гомером нашего времени». Этими сравнениями, как бы подсказанными горьковскими сравнениями и ассоциациями, Томас Манн не только подчеркивает исполинские масштабы личности Толстого, но и присущую его творческому гению эпическую мощь, органическую связь с народной стихией, фольклором.

Еще более существенным и продолжительным было влияние горьковской концепции на творчество Роллана. В созданном Горьким портрете Роллан увидел образ необычайно близкого ему современника. «Вот человек, который был мне дорог, а не помещик-доктринер, навязывавший свой катехизис послушным толстовцам!» — патетически восклицал он в своей биографии, характеризуя творение Горького [57]. Волшебной силой своего искусства Горький заставил и Роллана поверить в «единственную достоверность» созданного им образа Толстого.

Зная и высоко ценя интерес Роллана к Толстому, Горький пытался в своих письмах к французскому писателю повлиять на это отношение, разъясняя реакционный смысл религиозной деятельности. И к этим суждениям Горького Роллан прислушивался с особым вниманием, о чем свидетельствует не только переписка писателей, в которой живой обмен мыслями о Толстом занимает видное место, но и вся последующая духовная эволюция французского писателя. Под влиянием горьковских мыслей Роллан все более отходил от философии пассивного непротивления и все более проникался идеей о необходимости решительного преобразования жизни на новых началах [58].

Процесс внутренней перестройки французского писателя получил логическое завершение в его статье «Ленин. Искусство и действие». В этом выступлении Роллан излагает сущность ленинского анализа Толстого и пишет о его значении для своего творчества и для понимания творчества крупнейших зарубежных писателей. В личности Ленина — «мастера действия» — его восхищала способность «проникать в самую сущность стихии, постигать ее сокровенные силы, ее законы и течения, чтобы управлять ими». Эту же способность Роллан хотел видеть и «законом искусства», а творчество Толстого, глубоко познанное Лениным, убеждало его в реальности этой мечты [59].

---

[57] *Роллан Ромен.* Воспоминания. Внутреннее путешествие (мечта одной жизни). М., 1966, с. 37.

[58] См. об этом в кн.: *Мотылева Т.* О мировом значении Л. Н. Толстого. М., «Советский писатель», 1957, с. 448—451.

[59] *Роллан Ромен.* Собр. соч., т. 14, с. 569.

В том, что Роллан оказался подготовленным к правильному восприятию ленинских взглядов на Толстого, была заслуга Горького.

Вслед за Лениным Горький закладывал основы современного понимания Толстого, ибо развитое и аргументированное ими истолкование личности и творчества Толстого оказало и продолжает оказывать по сию пору существенное влияние на формирование подлинно научных представлений о наследии корифея русской литературы. Благодаря дальнейшему развитию и углублению ленинских идей, а также того ценного, что оставил нам Горький, советское и прогрессивное зарубежное литературоведение активно осваивает творчество гениального писателя, глубже познает его вклад в сокровищницу мировой культуры, изучает как «шаг вперед в художественном развитии человечества» [60].

Горький учит нас всестороннему и объективному исследованию Толстого, анализу его творчества в тесной связи с историческими процессами его времени, учит отделять то, что в произведениях и взглядах гениального писателя отошло в прошлое, от того, что в нем принадлежит будущему, учит тому, что «Толстой — это целый мир».

---

[60] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 20, с. 19.

IV

СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

А. И. ОВЧАРЕНКО

РУССКАЯ СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС (М. Горький, М. Шолохов, Л. Леонов)

Вскоре после окончания первой мировой войны в руки к Горькому попала книга, беспримерная по высокомерию ее автора, жуткая по своей безнадежной тональности и свирепой недоброжелательности к народам Европы и их культурам (включая и все светлое, прогрессивное, демократическое в их культурах). Она называлась «Закат Европы». Автор ее — Освальд Шпенглер — словно специально задался целью разобщить все народы, противопоставить их друг другу. «Философствуя», он постарался почти о каждом народе сказать что-нибудь отрицательное. Заявив, что для китайца или араба Кант имеет значение исключительно курьеза, а индиец не имеет ничего общего с Софоклом, он тут же, походя, провозгласил, что конфликты Ибсена «едва ли переживут 1950». Горький отверг всю концепцию новоявленного философа, написав на полях книги, что в ней решительно ничего нового нет. Абзац об арабе и Канте он погасил категорическим «не верно», абзац об индийце и Софокле перечеркнул словом «Калидаса», а там, где «философ» поминал Ибсена и 1950 год, вывел каллиграфически: «Бранд. Галилеянин» [1].

В кругу специалистов такой высокой квалификации, какой обладают ученые, принимающие участие в нашем конгрессе, нет необходимости говорить о том, что существуют широко разветвленные многовековые связи как между народами России и

[1] *Шпенглер Освальд.* Закат Европы, т. 1. Образ и действительность. М.— Пг., 1923, с. 22, 23. Экземпляр книги находится в личной библиотеке Горького в Москве.

почти всех азиатских, европейских и американских стран, так и между их литературами. Скандинавия — в данном докладе — лишь пример, в силу ряда причин, оказавшийся мне более знакомым, чем другие. К тому же, как мне представляется, взаимодействия Горького, Леонова, Шолохова с литературами славянских стран, Франции, Англии, США более очевидны, хотя и нуждаются в не менее тщательном исследовании. Словом, мне хочется подойти к проблеме, так сказать, с севера. Оговорюсь еще, что при всей индивидуальной неповторимости взятых для исследования трех выдающихся советских писателей, есть нечто, сближающее их и в повышенном интересе к скандинавским литературам. Сходству прежде всего и будет уделено главное внимание в моих дальнейших рассуждениях.

Своими корнями связи между Россией и скандинавскими странами уходят в глубокую древность. Прославленный король Хокон, как известно, оставил яркий след не только в памяти простых норвежцев. Устанавливая дружеские отношения с Александром Невским, он намечал единственно плодотворную линию взаимоотношений скандинавских народов с народами России. И можно с удовлетворением сказать, что по крайней мере в области культуры интерес никогда не иссякал ни с той, ни с другой стороны. Особенно плодотворным он был в области художественной литературы.

В 1975 г. шведский ученый Г. Якобсон представил пленуму МАПРЯЛ, состоявшемуся в г. Софии, специальный доклад о русской литературе в шведских переводах: за период с 1797 до 1971 г. переводы русской литературы в Швеции насчитывают 804 библиографических названия. На том же пленуме нас познакомили с интересной работой Е. Даль о влиянии русской поэзии на творчество Эдит Сёдергран. Как специалист-литературовед, я, конечно, тотчас же уловил незримые нити, связывающие эти исследования с книгой «Русские впечатления» Георга Брандеса, с очерками «Fra Rusland» Тора Ланге и со многими другими работами, рассказывавшими датчанам, норвежцам, шведам о Пушкине и Лермонтове, Толстом, Достоевском и Тургеневе.

Как бы мы ни оценивали сегодня деятельность первых переводчиков русской литературы на скандинавские языки, им (так же, разумеется, как переводчикам ее на французский, немецкий, английский и итальянский языки) мы в значительной степени обязаны тем, что русская литература оказала плодотворное влияние на таких выдающихся художников слова, как Бьёрнстьерне Бьёрнсон и Генрик Ибсен в норвежской, Август Стриндберг и Сельма Лагерлёф в шведской литературах. Исследователи говорят о «тургеневском периоде» в датской литературе 70—80-х годов прошлого столетия.

В 1873 г. Генрик Ибсен нанес сокрушительный удар по «ходячему мнению, будто славянские народы принимают мало

или (не принимают) никакого участия в великой работе цивилизации». Он нанес этот удар, опираясь, по его собственному признанию, на «знакомство с произведениями русской литературы, приобретенное Европою в последние годы» [2]. Другой выдающийся норвежский писатель Йонас Ли в 1884 г. охарактеризовал Достоевского как «величайшего писателя современности». Не буду множить примеры. Учеными скандинавских стран так же, как учеными нашей страны, написано немало интересных работ, посвященных тому, какими путями проникала в страны северной Европы и как воспринималась в них читателями и писателями русская литература. Одна из последних работ, выпущенных в СССР, принадлежит Д. М. Шарыпкину и называется «Русская литература в скандинавских странах» (1975). Нет сомнения, что участвующие в нашем конгрессе датские, норвежские, шведские, финские коллеги существенно пополнят научный арсенал новыми фактами и наблюдениями в области связей и взаимовляний наших литератур.

Ученые России всегда исследовали связи между литературами России и литературами северных стран Европы как процесс двусторонний. Таков диктат самого изучаемого материала. Если датчане не без гордости говорят, что они узнали о Пушкине еще в первой половине XIX в., то русские могут сказать с неменьшей гордостью, что пьеса «Аладин, или Волшебная лампа» А. Эленшлегера стала им известна чуть ли не сразу после ее публикации (1805). Не так много времени потребовалось П. Чайковскому для того, чтобы положить в основу ныне всемирно прославленной «Иоланты» сюжет пьесы «Дочь короля Рене» датского классика Х. Херца. Сознательно беру эти примеры, а не совершенно бесспорный пример с великим сказочником-волшебником Хансом Христианом Андерсеном, чьи произведения у нас стали давно всенародным достоянием и чье мощное влияние на формирование светлых человеческих характеров отмечал Горький. Напомню, что уже в 1863—1864 гг. Россия имела «Полное собрание сказок Андерсена».

Упоминается этот писатель и в автобиографической трилогии Горького. О первых частях этой книги жена К. Гамсуна писала ее автору: «Мой муж ни одной книги так не любит, как Вашу великую книгу...» [3]. К 1928 г. относится следующее признание Сельмы Лагерлёф. «В день шестидесятилетия М. Горького я хочу прежде всего поблагодарить писателя за изображение его бабушки, старой женщины с пышными волосами и кротким сердцем, рассказчицы прекрасных легенд,— за самый очаровательный из многих чудесных образов женщин, какие я встречала в мировой литературе» [4]. Будет только справедли-

[2] *Ибсен Генрик.* Полн. собр. соч., т. 4. СПб., изд. А. Ф. Маркс, 1909, с. 411—412.

[3] *М. Горький.* Полн. собр. соч. Сер. худож. произвед., т. 15, с. 585.

[4] Летопись жизни и творчества А. М. Горького, вып. 3. М., Изд-во АН СССР, 1959, с. 596.

вым, если мы скажем, что М. Горький писал эту свою удивительную книгу, уже зная лучшие произведения Сельмы Лагерлёф — «Сагу о Йёсте Берлинге» и «Удивительное путешествие Нильса Хольгерссона», так же как Сельма Лагерлёф, создавая их, испытывала влияние Тургенева, Толстого и Достоевского.

Вот и завязался один из сложных узлов в интересующей нас теме взаимодействия литератур. А таких узлов в ней бесчисленное множество как в горизонтальном, так и в вертикальном планах. Развязыванию их и отдают свои силы ученые уже более ста лет. Одним из упорных исследователей русско-скандинавских отношений был профессор Петербургского университета К. Тиандер, издавший в 1906 г. книгу «Поездки скандинавов в Белое море». Несколько лет спустя двумя выпусками в свет вышли его «Датско-русские исследования». Лучшее, на мой взгляд, из них — «Лабиринт» Беггесена и «Письма русского путешественника» Карамзина. Здесь все интересно, начиная с рассказа о личной встрече писателей и кончая сопоставлением их бессмертных произведений. На нашем конгрессе будет уместным также упомянуть о беспримерной деятельности А. и П. Ганзен, направленной на развитие и укрепление взаимоотношений между литературами Скандинавии и России, о неутомимом труде переводчиков Ю. Балтрушайтиса, Я. Грота, В. Козиненко, К. Муйжеля, С. Займовского, С. Полякова, М. Полиевктовой, В. Саблина и многих других. Их усилиям Россия обязана тем, что в новом веке у нас могли прочесть почти все лучшие произведения датской, шведской, норвежской, финской, исландской литератур люди, которым предстояло, вслед за Горьким, вписать принципиально новые страницы в историю художественного развития человечества. Среди них — Леонид Леонов и Михаил Шолохов.

Надо специально отметить тот беспримерный факт, что после победы Октябрьской революции издание скандинавских писателей в СССР не прерывалось даже в самые трудные годы. Лично я, например, читал романы «На шхерах» А. Стриндберга, «Мадам д'Ора» Й. Йенсена, «Дети века», «Соки земли» и «Женщины у колодца» К. Гамсуна, «Рассказы» Мартина Андерсена Нексе в изданиях 1923 г., т. е. года, когда наша страна еще не оправилась от страшного голода и последствий гражданской войны. Упоминаю этот факт еще и потому, что то же самое произошло в нашей стране с Михаилом Шолоховым. Судьбе было угодно, чтобы до того, как стать знаменитым, он обстоятельно познакомился с творчеством выдающихся скандинавских писателей. Вот его собственное заявление из предисловия к двенадцатому изданию «Тихого Дона» на шведском языке (1957): «Давным-давно, еще будучи юным гимназистом, я мечтал побывать в Скандинавии. Тогда, в отличие от моих сверстников, меня не искушали тропические страны — меня более влек к себе Север. Ведь уже тогда я зачитывал-

ся и был восхищен книгами Лагерлёф, Стриндберга, Гамсуна, а через них — и самой Скандинавией»[5].

В 1975 г., принимая участие в первом советско-скандинавском симпозиуме литературоведов, состоявшемся в Дании, пишущий эти строки получил подарок от профессора Мартина Нага — копию ответа Леонида Леонова на его вопрос. «Когда я был гимназистом,— сообщал ему русский писатель,— Гамсун был одним из тех писателей, которых больше всего любили в России. И сегодня я ставлю весьма высоко такие романы, как «Виктория», «Пан» и «Голод».

Для всех, кто держал мои книги в руках, должно быть ясно, что он и я принадлежим к разным литературным школам. Поэтому можно лишь отметить, что я продолжаю дело Гамсуна, и указать на то, что он повлиял на мое творчество лишь постольку, поскольку каждый серьезный деятель искусства и культуры в своем развитии обязательно проходит под триумфальной аркой всех значительных предшественников»[6].

В отличие от М. Шолохова и Л. Леонова, основоположник советской литературы Горький, кроме своего художественного творчества, дает более щедро исследователям, интересующимся проблемой литературных взаимовлияний в выбранном нами звене, документальный материал, позволяющий судить о том, чем привлекало его к себе творчество скандинавских писателей. Среди 953 книг, подаренных Горьким еще до 1917 г. нижегородской библиотеке (многие — с его надписями, отчеркиваниями на полях), несколько десятков написаны скандинавами. Среди них — «Фритьоф, скандинавский витязь» Тегнера (пер. Я. Грота. СПб., 1898), первый том из четырехтомного собрания сочинений Г.-Х. Андерсена (СПб., 1899), «Перчатка» Бьёрнстерне Бьернсона в двух русских изданиях (1892 и 1903), отдельные русские издания пьес Г. Ибсена «Когда мы, мертвые, проснемся» (1902), «Враг народа» (1901), «Дикая утка» (1902), «Женщина с моря» (1901), «Столпы общества» (1903) и восемь томов его же собрания сочинений (СПб., 1909), трагикомедия в прозе «Кредиторы» А. Стриндберга, романы, повести и очерки К. Гамсуна «Пан» (М., 1901), «Сьеста» (М., 1900), «Драма жизни» (М., 1902), книга Г. Брандеса о французской литературе XIX в. и исследование П. Ганзен «Общественная самопомощь в Дании, Норвегии и Швеции» (СПб., 1898)[7]. В последней библиотеке Горького сохранились с его пометами названные в самом начале этой работы исследования К. Тиандера, «Эдда» и «Калевала», «Фритьоф, скандинавский богатырь» Тегнера (в пер. Я. Грота, Гельсингфорс, 1841), «Яре Гакон» А. Эленшле-

---

[5] Цит. по кн.: *Прийма Константин.* «Тихий Дон» сражается. М., «Советская Россия», 1975, с. 329.

[6] Morgenbladet, 1967, 12.II.

[7] См.: *Балика Д. А.* Личная библиотека А. М. Горького нижегородских лет. Горький, 1948, с. 14—54.

гера (М., 1904), второй и третий «Северные сборники» (1908), шестой, седьмой и девятый сборники «Фиорды» (1910), второй том из двухтомника драматических произведений Г. Ибсена (Киев, 1901) и первый том из называвшегося уже русского полного собрания сочинений Г. Ибсена (1909), Полное собрание сочинений К. Гамсуна, изданное В. Саблиным в 1910 г. (пометы на полях III, IV, V, VIII и IX томов), отдельные издания произведений К. Гамсуна «Бродяги», «История одной любви», «Местечко Сегельфос», «Санатория Торахус», Й. Бойера «Эмигранты», «Наше царство», Сигрид Ундсет «Обездоленные», Лауридс Бруун «Счастливые дни Ван-Цантена», Гудмундур Камбан «Без устоев», Э. Велле-Странд «Птенец чайки», а также внимательно прочитанные Горьким очерки и переводы Я. Грота «Из истории скандинавского и финского мира» (СПб., 1898), «История скандинавской литературы от древнейших времен до наших дней. С приложением этюда Ф. Швейцера «Скандинавское творчество новейшего времени» (М., 1894), сборник «Древне-северные саги и песни скальдов в переводах русских писателей. I—IV. Саги. Песни скальдов. Скандинавские народные песни» (СПб., 1903), исследования и пересказы «Сага об Эйрике» С. Сыромятникова, «Völispo» из «Старшей Эдды» З. Толуб... Кроме этих книг, в той же библиотеке находятся: «Соки земли» и «Женщины у колодца» К. Гамсуна, «Ледник» и «Гиммерландские рассказы» Й. Йенсена, «Северные герои» Й. Бойера, «Четыре дьявола» Г. Банга, старинная многотомная «История шведского государства» О. Далин, три книги Г. Брандеса... Общеизвестно, что при непосредственном участии Горького в серии «Всемирная литература» в 1921—1923 гг. были выпущены на русском языке «Соки земли» К. Гамсуна, «Месть графа Сильвена» К. Михаэлис, «Люди и гномы» С. Лагерлёф, «Гиммерландские рассказы» и «Ледник» Й. Йенсена, «Четыре дьявола» Г. Банга, «Любовь» Г. Гейерстам... Наконец, мы располагаем телеграммами, отправленными Горьким в связи со смертью Генрика Ибсена и Бьернстерне Бьёрнсона, оценками, данными им Сельме Лагерлёф, Й. Йенсену, набросками к неосуществленной статье о Юхане Бойере, перепиской с Кнутом Гамсуном и статьей о нем, так же как располагаем телеграммой и статьей об Августе Стриндберге. Последнюю Горький начал так: «Август Стриндберг был для меня самым близким человеком в европейской литературе, писателем, наиболее сильно волновавшим мое сердце и ум. Каждая книга возбуждала желание спорить с ним, противоречить ему, и после каждой книги чувство любви, чувство уважения к Стриндбергу становилось все глубже и крепче» [8].

Сохранившиеся пометы Горького на полях ряда произведе-

---

[8] *М. Горький.* Несобранные литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1941, с. 272.

ний Генрика Ибсена свидетельствуют о том, что такие же чувства и реакции вызывало у него чтение стихотворений и пьес этого великого писателя, названного им «художником мирового масштаба, великим поборником справедливости и свободы» [9].

Начав свою творческую деятельность единственно с целью поднять волевую и интеллектуальную активность людей, тех, чьими руками создаются все материальные и духовные ценности на земле, Горький не мог не обратить внимания на произведения Ибсена, Бьёрнсона и Стриндберга именно потому, что эти писатели особенно настойчиво стремились обнаружить в человеке крепкое, твердое зерно, позволяющее надеяться на то, что земля может стать обиталищем богатырей, миром подлинной свободы. Но, обнаружив это, он тут же натыкался на нечто, заставлявшее немедленно вступать в полемику. Как вы помните, Ибсен хотел видеть героя одержимым двумя страстями: влеченьем к свету и — влеченьем вперед. Герой Горького и в жизни и в литературе вооружается девизами: «к свободе, к свету» [10] и «вперед! и — выше!» [11] Довольно верно нащупывая почву, которая роднит нового героя, Ибсен никак не мог найти средостения между «одним» и «всеми», ибо считал, что большинство никогда не бывает право, в противовес убеждению Б. Бьёрнсона, что большинство всегда право. Отсюда — утверждение центрального героя пьесы «Враг народа»: «... Самый сильный человек на свете — это тот, который наиболее одинок» [12]. Горький, опираясь на опыт России, шедшей к социалистической революции, решил эту дилемму исторически и диалектически. Показав, как социалистическая идея, овладевая умами миллионов, преображает толпу рабов (действительно не могущих почти никогда быть правыми) в сознательную, революционную массу (только и способную творить справедливость), он нарисовал не героя-одиночку, а народ, составляющие которого — все герои. При этом наш писатель беспощадно отвергал буржуазный индивидуализм, опираясь, в частности, и на творчество скандинавских писателей, например, на неповторимое развенчание буржуазной личности в «Пер Гюнте» Генрика Ибсена и на ту безжалостную критику, которой подверг в романе «На шхерах» Август Стриндберг идею «сверхчеловека», раскрыв, как эта идея отняла у доктора Борга все: цель жизни, ум, волю, наконец, человеческий облик. Горький сам указал на последний роман, процитировав из него в статье «Разрушение личности» одно из важнейших признаний Августа Стриндберга.

---

[9] Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами. М., Изд-во АН СССР, 1960, с. 282.
[10] *М. Горький.* Собр. соч., т. 1, с. 485.
[11] *М. Горький.* Собр. соч., т. 5, с. 368.
[12] *Ибсен Генрик.* Собр. соч. в 4-х т., т. 3. М., «Искусство», 1957, с. 632.

Так выявляются некоторые, условно говоря, «скандинавские элементы» в тех многочисленных истоках, на основе которых Горькому удалось внести ни с чем не сравнимый вклад в развитие мировой литературы и который еще более весомым сделали его последователи, особенно Леонид Леонов и Михаил Шолохов. Органичность преемственности в данном случае в немалой степени определялась и тем, что во многих случаях у писателей, чьи традиции развивали Горький, Леонов, Шолохов, были одни и те же учителя (они же нередко и — оппоненты).

Переходя к конкретному рассмотрению того реального вклада, что внесли в мировую литературу Горький, Леонов и Шолохов, не буду отыскивать в дальнейшем в нем «скандинавские элементы», рассчитывая, что, отзвук их в этом совершенно самостоятельном феномене специалисты ощутят и без указаний.

Как художник, Горький обогатил мировую литературу новыми темами, идеями, конфликтами, сюжетами, образами. Самое же главное: в спор о человеке, в спор о том, что такое человек — «венец природы» или «тварь дрожащая»? — он привнес нечто, коренным образом изменившее и направление споров, и их существо. Он придал вековечному спору абсолютную реальность, спустил его с небес на грешную землю, введя человека на страницы мировой литературы в его исторической, полностью осознаваемой реальности, творчески использовав для этого опыт и таких писателей, как Ибсен или Гамсун. Но в отличие от последних Горький показал, что по крайней мере на том историческом витке, на котором мы находимся, нет «человека вообще», «народа вообще», все втянуты в мощную историческую круговерть, все подвергается либо центробежным, либо центростремительным тенденциям. Мир расколот. Человечество расколото. Народы расколоты. Все народы и — каждый в отдельности. А составляющие его конечные величины неустанно подвержены одному из двух процессов — либо выпрямлению, либо разрушению личности, что с таким бурно нарастающим трагизмом ощущал среди других писателей и Август Стриндберг.

По-революционному смело Горький распахнул двери в литературу перед миллионами простых людей всех классов и сословий, и она огласилась беспримерным многоголосием. Со страниц первых же произведений нашего писателя встала сама Россия, находящаяся на распутье, страдающая и вопрошающая, уповающая и бунтующая, мучительно ищущая дорогу в светлое будущее. Оказалось, что уже не единицы, а тысячи, затем миллионы людей мучительно бьются над разгадкой «вопросов коренных, вопросов духа»[13], тех вопросов, что волновали прежде лишь таких людей, как Печорин и Рудин, Пьер Безухов и Андрей Болконский, Бранд и доктор Стокман. Теперь эти

---

[13] М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М., Гослитиздат, 1951, с. 42.

вопросы волнуют большинство простых людей, маленького человека, переживающего историческое преображение в условиях назревания и осуществления социалистической революции, активно творящего «великое дело» эпохи.

И вот еще что важно отметить. Миллионы тружеников, изображаемых Горьким, не желают больше жить в нищете. Но «быть сытыми» — далеко не единственное и, если хотите, не самое главное их желание. Их, как говорит один из героев повести «Трое», «не работа ест, а забота». Даже опустившийся босяк из пьесы «На дне» Сатин заявляет: «Человек — выше! Человек — выше сытости!..»[14]. Конечно, они думают о том, как лучше жить, но еще больше о том, как лучше быть, ищут смысла жизни, смысла, который позволит каждому на земле жить настоящей жизнью, а не влачить существование. Художественное воссоздание самого процесса этих великих исканий — одна из блистательных сторон творчества Горького.

Другая, не менее блестящая сторона его — не имеющее в предшествующей литературе прецедента,— художественное изображение, воссоздание того, как в глубинах гигантской страны, именуемой Россией, зреет величайшая социальная революция. История русского общества, художественно воссозданная Горьким накануне Октябрьской революции 1917 года и после ее победы, по глубине понимания социальных отношений, беспощадности изображения устоев частнособственнического общества, по многосторонности охвата действительности, богатству человеческих характеров не уступает истории французского общества в «Человеческой комедии» Бальзака и истории Второй империи в «Ругон Маккарах» Золя, по напряженности духовных исканий «мировым драмам» Ибсена, по отчетливости же ви́дения перспектив развития жизни, изображению конкретной силы, несущей миру избавление от всех форм гнета, порабощения, по ясности и главное реальности ответов на «вопросы коренные, вопросы духа»— неизмеримо превосходит их.

Счастливая встреча с передовыми шеренгами рабочего класса России, дружба с В. И. Лениным укрепили веру Горького в то, что на свете нет ничего лучше жизни человека, а каждый человек может и должен быть прекрасным, могучим, должен жить сказочно-героической жизнью. В дальнейшем эта вера переросла в непоколебимое убеждение и определила оптимистическую тональность писателя. В этом, если угодно, коренное отличие Горького, скажем, от Гамсуна, задолго до своего политического падения пришедшего «к признанию рока и необходимости покоряться ему, как это явствует из его последних книг «Соки земли», «Санатория Таррахус», «Бродяги» (М. Горький. Письма начинающим писателям, IX, 1930). Социальный оптимизм, или,

---

[14] *М. Горький.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 6. М., Гослитиздат, 1950, с. 170.

как точнее сам Горький называл его, историзм, позволил ему художественно воплотить позитивное начало, пересоздающее всю жизнь на новых основах. Это начало ведет и к полной внутренней переакцентировке искусства в целом. Речь идет прежде всего о том, что теоретики иногда несколько упрощенно именуют торжеством жизнеутверждения и что более тонко выражал еще Ф. Достоевский, когда рассуждал об искусстве, в котором всеопределяющим становится «изображение *положительно прекрасного*». Гениальный романист считал это «задачей безмерной» [15].

Одним из самых смелых решений ее и явилось творчество Горького, а затем творчество Леонида Леонова и Михаила Шолохова. Исходные принципы, обеспечившие Горькому успех и до сих пор определяющие главные линии в развитии искусства социалистического мира, связаны с новым взглядом на человека. Горький и сложностью своей биографии, и логикой всей жизни был приведен к убеждению, что перед человеком, вступающим на путь творческого отношения к жизни, революционного переустройства ее на социалистических основах «свободы, красоты и — уваженья к людям» [16], открывается безграничная перспектива движения «вперед! и — выше! все — вперед! и — выше!» [17] Именно поэтому, беря своих героев из самых недр народа, «из массы», даже из самых задавленных слоев ее, он никогда не лишал их и нас надежды. В упоминавшейся выше статье Горький писал: «Никто до Гамсуна не умел так поражающе рассказывать о людях, якобы безличных и ничтожных, и никто не умел так убедительно показать, что безличных людей не существует. На земле живут миллионы героев-муравьев, невинно осужденных на смерть, они строят каменные кучи городов, выдумывают и создают мудрые, прекрасные вещи, всячески пытаясь украсить свою трудную жизнь, создают сами для себя мучительные, невыносимые условия социального бытия» [18]. Сам же Горький, развенчивая «безличность безличных», показал, как распрямляются в свой гигантский рост все эти «ничтожные единицы», едва принимаются сокрушать невыносимые условия социального бытия. Писатель наделяет их большими мыслями, глубокими чувствами. Это органически вытекало из общего понимания Горьким литературы, кстати сказать, полностью воспринятого, поддерживаемого Михаилом Шолоховым и Леонидом Леоновым. Сошлюсь на речь Михаила Шолохова, произнесенную после вручения ему Нобелевской премии. Защищая в литературе реализм, он так определял свою позицию: «Я говорю о реализме, несущем в себе идею обновления жизни, переделки ее на благо

---

[15] *Достоевский Ф. М.* Письма, т. II, 1867—1871. М.— Л., Госиздат, 1930, с. 71.
[16] *Горький М.* Собр. соч., т. 5, с. 366.
[17] Там же, с. 368.
[18] *Горький М.* Несобранные литературно-критические статьи, с. 324.

человеку. Я говорю, разумеется, о таком реализме, который мы называем сейчас социалистическим»[19].

Эпоха подготовки первой русской революции 1905—1907 годов, благодаря гениальному освещению Льва Толстого, выступила как шаг вперед в художественном развитии всего человечества. Так говорил В. И. Ленин. Продолжая эту мысль, мы можем сказать, что Горький сумел художественно запечатлеть в своем творчестве неотвратимость и закономерность движения многомиллионных масс России к социалистической революции 1917 года. Но преждевременная смерть помешала ему написать заключительную часть романа-эпопеи «Жизнь Клима Самгина», где мы должны были увидеть народ непосредственно в революции. В «Тихом Доне» и «Поднятой целине» Михаил Шолохов, в «Барсуках» и «Евгении Ивановне» Леонид Леонов сумели дать такое изображение, скорректированное победоносным ходом Октября. Они запечатлели ход революции с такой художественной силой, что их творчество встало в один ряд с самыми выдающимися достижениями мировой литературы. «Тихий Дон» может быть поставлен рядом лишь с «Войной и миром». Выдающийся югославский ученый Братко Крефт назвал этот роман «русской Илиадой», вобравшей «в себя все героическое величие человека в революции, горькую трагику отдельных людских судеб»[20]. Он же сказал, что «Тихий Дон» навсегда «останется одним из лучших и монументальнейших образцов революционного искусства»[21].

Ценность картин революционизирующейся России, созданных Горьким, вне спора. Но известно, что «массовое изменение людей возможно только в практическом движении, в революции»[22]. Такое изменение и происходило в период революции 1917 года, гражданской войны, а затем — в процессе коллективизации сельского хозяйства. Поэтому главный рассказ был впереди. Его начали «по горячим следам событий» Д. Бедный, А. Неверов, Вс. Иванов, Л. Сейфуллина, Д. Фурманов, А. Серафимович, И. Бабель и мн. др.

Однако некоторым из написанных в первые годы Советской власти произведениям недоставало отчетливой исторической перспективы, другим — соответствующего масштаба. Одни писатели, сосредоточивая все внимание на показе реорганизации сознания массы, упускали из виду или недооценивали индивидуальные особенности этого процесса, другие — оставляли в стороне психологический аспект проблемы. Не всеми писателями и не сразу была найдена единственно верная позиция, позволявшая видеть происходящие коренные изменения во всей их

---

[19] Лит. газ., 1965, 14 дек.
[20] Октябрьская революция и славянские литературы. Изд. МГУ, 1967, с. 239.
[21] Там же.
[22] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 4, с. 60.

глубине, широте и подлинной исторической сущности. Но в конце концов она была найдена.

Благодатным подспорьем молодым писателям в их работе послужило творчество Горького. Как явствует из всего, что говорилось выше, коренное отличие картины русской жизни, созданной Горьким в этих произведениях, от толстовских в том, что она воспроизводится с более высокой точки зрения и в этом отношении непосредственно предшествует творчеству Михаила Шолохова, как, впрочем, и многих других советских писателей, включая автора романа «Барсуки». Леонид Леонов одним из первых после Октября попытался продолжить в литературе одну из главных линий с тем самым трезвым реализмом, на том самом высоком художественном уровне, с постановкой тех самых великих вопросов, какие отличают ее в произведениях Льва Толстого, но продолжить под новым углом зрения, впервые проявившимся в творчестве Горького. И достиг успеха. «Сердечно благодарю Вас за «Барсуков»,— писал автору Горький.— Это очень хорошая книга. Она глубоко волнует. Ни на одной из ее 300 страниц я не заметил, не почувствовал той жалостной, красивенькой и лживой «выдумки», с которой у нас издавна принято писать о деревне, о мужиках. И в то же время Вы сумели насытить жуткую, горестную повесть Вашу тою подлинной выдумкой художника, которая позволяет читателю вникнуть в самую суть стихии, Вами изображаемой. Это — книга надолго» [23].

Здесь Горький определил те новые координаты, на которых вслед за «Барсуками» Леонида Леонова в советской литературе возникло еще более величественное произведение — «Тихий Дон» Михаила Шолохова. Думается, автор «Тихого Дона» не мог не быть благодарным Леониду Леонову за то, что «Барсуки» предшествовали его работе над «Тихим Доном». Еще одной опорой больше. Еще один достойный соперник, с которым радостно посоревноваться.

Заявив себя сторонником углубленного психологизма в литературе, Леонид Леонов вырос в выдающегося представителя этой линии в мировой литературе. Талант его неповторим. Бесстрашие же писателя перед глубинами человеческой души, перед ее разрезами можно сравнить лишь с бесстрашием Достоевского. И совершенно прав В. Террас, профессор из Висконсионского университета, утверждая, что после Достоевского никто с такой силой и глубиной не подвергал ум и душу своих героев сильному, непрестанно возрастающему давлению, какому подвергает героев «Русского леса» автор. Ради справедливости, уточним: в прошлом — никто, кроме скандинавских писателей, в настоящем — никто, кроме автора «Тихого Дона».

---

[23] *М. Горький.* Собр. соч., т. 29, с. 441—442.

Колоссальный талант Леонида Леонова заставляет его подходить к человеку с самой большой меркой. Талант и убеждение, что Октябрьская революция диктует совершенно новые измерения во всем. Человек и революция, человек и история, человек и природа, человек и мир, человек и все духовные накопления веков — вот каким масштабом измеряет он современного человека, смело заглядывая за горизонт. Последнее несколько смущало даже Горького. Как-то, идя с Леонидом Леоновым по берегу Тирренского моря, он, кивнув вперед и вверх, вдруг спросил: «Чего Вы туда все время заглядываете?» На что Леонид Леонов ответил: «Но если не заглядывать, то и человек вряд ли будет звучать гордо». Беспредельные возможности человека для Леонида Леонова столь же существенны, как и многовековые корни в прошлом, весь исторический опыт.

Преимущественное внимание Леонида Леонова приковано к проблеме «Человек и все духовные накопления веков», впрочем, вбирающей все другие. И в этом ощущается нечто роднящее Леонида Леонова, так же как М. Горького, с Августом Стриндбергом. К вершинам своей центральной проблемы Леонид Леонов поднимается от произведения к произведению. Вместе с другими проблемами писатель придал ей всемирное звучание, сделал куда более значительной, чем считавшиеся до сих пор вечными проблемы любви и смерти, т. е. достиг того, чего не сумел добиться Август Стриндберг. Леонид Леонов не скрывает противоречий, трудностей, сопряженных с движением человечества по социалистическому пути, не прикрашивает нашего бытия, ибо уверен, что в основе своей оно здорово. Он убежден: наши психологические накопления настолько велики, наш духовный опыт настолько поучителен и плодоносен, что делает советского человека и в радостях его, и в горестях, во взлетах и в падениях, в самом внутреннем настрое не менее сказочным, чем Прометей, Атлант, Икар и Геракл. Более того, в глубинах наших духовных накоплений, нашего психологического опыта скрыт тот золотой иероглиф, та формула эпохи (по определениям самого Леонида Леонова), которых с таким напряжением искали все крупнейшие писатели мира, в частности Генрик Ибсен, и от которых зависит достижение подлинного счастья человечеством.

С этой же высшей высоты рисует нашу революцию в своих грандиозных романах Михаил Шолохов, изображая народ, непосредственно принимающий участие в беспримерной революции, показывая как сильные, так и слабые стороны многомиллионной массы, мучительные противоречия, через которые она приходит в революцию. Позиция писателя удивительным образом совпадает с «мнением народным», исторически утвержденным в нашей литературе еще Пушкиным, но вызывавшим такие напряженные споры между Ибсеном и Бьёрнсоном. Само собой понят-

но, у Михаила Шолохова это — явление исторически конкретное, революционно развивающееся.

Создавая свои выдающиеся произведения в атмосфере, возникшей в результате победы беспримерной революции, Михаил Шолохов тоже измеряет все, что произошло на его глазах, все, что стало предметом его изображения, новыми масштабами, скорректированными самой революцией. Как справедливо заметил видный советский поэт Вас. Федоров, в его произведениях «скрещиваются мировые силы», все происходящее как бы проецируется на мировой экран [24]. Исследователи не раз отмечали, что при всем реализме многие образы, картины, сцены у Шолохова возвышаются до значения гигантских символов; в них легко угадывается борьба всеземных, вселенских начал. Но в отличие, скажем, от символов Ибсена или Бьёрнсона, они нигде не теряют своей абсолютной конкретности и реальности. Как совершенно естественный воспринимается и необычный масштаб. Чтобы передать безграничность горя Григория, теряющего Аксинью, писатель убирает все, кроме бескрайнего неба, в которое устремлены начинающие тускнеть глаза Аксиньи, да встающего над яром солнца. «Словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца». Небо, солнце, «весь этот огромный, сияющий под холодным небом мир» и — человек,— этот же масштаб и на последней странице романа-эпопеи.

Особенность Михаила Шолохова в том, что так же, как Леонид Леонов, он не боится ставить своих героев в ситуации, требующие от них максимального напряжения сил. Его реализм называют суровым, даже свирепым. И в этом нельзя не ощутить связей Шолохова с некоторыми из скандинавских писателей. Хотя, кажется, он беспощаднее, чем даже самые суровые из них. «Во всей мировой литературе,— утверждает литовский советский писатель Йонас Авижюс,— найдется немного произведений, герои которых подверглись такому давлению гигантских внешних сил, как герои «Тихого Дона» [25]. Отсюда пока что единственное решение проблемы народа, народа в социалистической революции. Если бы можно было воспользоваться излюбленными категориями старых скандинавских писателей, то мы бы сказали, что, показав в начале романа «Тихий Дон», как часто большинство бывает неправо, Михаил Шолохов в конце его утверждает историческую правоту большинства народа. Но — народа, коренным образом изменившегося. Народа, совершающего величайшую революцию и изменяющегося в этой революции.

Тему народа в революции затрагивали многие писатели. В романе-эпопее «Тихий Дон» ее раскрытие, как было уже

---

[24] *Федоров Вас.* Стабильность авторитета.— «Москва», 1975, № 4, с. 105.
[25] Дружба народов, 1975, № 4, с. 280.

сказано, скорректировано Октябрем, диктующим новые измерения. В результате в мировой литературе народ никогда не выступал таким сложным, противоречивым, бесконечно разнообразным во всех своих составляющих, каким он выступает в «Тихом Доне» и «Поднятой целине». Показать же его писатель сумел так, что перед нами сама жизнь, удивительно простая и безумно сложная. Занимая ясные классовые позиции, писатель избегает даже самых малейших проявлений огрубления, опрощения жизни и людей, сглаживания трудностей в их судьбе, поторапливания их духовного развития.

Написано немало книг, в которых классовая природа Григория Мелехова определена с точностью до милиграмма. При всем том, как бывает только в жизни, он не укладывается ни в какие до сих пор предложенные определения. Не укладывается потому, что и самые страшные ошибки этого человека, трагически расходящегося с правдой эпохи, не выглаживают из его мятущейся души того, что сам автор назвал «этим очарованием человека» в нем. Это позволяет писателю с неотразимой художественной силой раскрыть самое существо тех бесчисленных перелетов, величайших колебаний (сопровождающихся духовными, нравственными исканиями невиданной силы), которые неизбежно свойственны в гражданскую войну, шире — в эпоху перехода от капитализма к социализму не одному лишь среднему слою крестьянства, но и другим слоям народа, не исключая части беспартийных пролетариев. Одновременно выявляются все те pro и contra, какие только могли быть выдвинуты недюжинным человеком из низов в его споре с революцией, и конечное торжество революции в этом споре.

Невольно напрашивается одна аналогия. Преодолев эгоизм, индивидуализм, поняв цель и смысл жизни в бескорыстном служении народу, Андрей Болконский наконец-то видит над собой «высокое, справедливое и доброе небо». Оно помогает ему окончательно укрепиться в найденном решении «вопроса вопросов». Один на один с ночным небом остается в последнюю минуту и доктор Борг, потерявший все, разочаровавшийся во всем. Он оставляет позади землю, он плывет навстречу звезде Бэта в созвездии Геркулеса, а вокруг него — море, море, то ли источник жизни, то ли ее враг, или то и другое вместе. Григорий Мелехов в последнюю нашу встречу тоже стоит один на один с небом, более того, «со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром». Но он не уходит, как Борг, от людей, а несмотря ни на что тянется к ним. Он вглядывается в родной хутор. Он держит на руках сына. И это, по словам писателя, роднит его с землей и с миром.

Однажды Ф. Достоевский цель своего творчества определил словами: «...при полном реализме найти в человеке человека». И пояснил: «Это русская черта по преимуществу, и в этом смыс-

ле я, конечно, народен» [26]. *Исследователями немало сделано для* того, чтобы раскрыть силу «полного реализма» у Достоевского. Но ими же утверждается, что писателю не всегда удавалось достигать желаемой полноты. Шолохов стремится работать в направлении именно «полного реализма», помноженного на революцию, совершаемую многомиллионными массами. И вот что интересно: чем большей полноты и глубины реализма он достигает в изображении народа, тем успешнее находит «в человеке человеческое», открывая в классовом, социальном мощные пласты общечеловеческого и неповторимо изображая процесс его обновления. В неотступности, с какой Григорий Мелехов ищет правду, пытаясь разобраться во всем происходящем, он не уступает ни героям Толстого, ни героям Ибсена, ни героям Достоевского. Что касается показа Шолоховым глубин человеческой любви, то еще вопрос: кто неотразимее в неповторимой красоте своего чувства — Анна Каренина или Аксинья Астахова, несмотря на то, что последняя, так же как Григорий Мелехов, принадлежит к «низам» общества? «Едва ли найдется еще произведение,— говорит советский писатель Михаил Алексеев о «Тихом Доне»,— в котором с такой громадной художественной силой показан простой народ, умеющий так глубоко и сложно чувствовать, любить, радоваться и страдать. Оказалось, что полуграмотная казачка Аксинья Астахова способна любить не менее глубоко и страдать не менее сильно, чем Анна Каренина, что мятущаяся душа Григория Мелехова не менее сложна, чем душа Андрея Болконского, а батрак Мишка Кошевой не менее напряженно мыслит, чем Пьер Безухов» [27].

Подобно тому как ученые, углубляясь в атом, обнаружили в нем колоссальные запасы энергии, так Михаил Шолохов, углубляясь в ум, душу и сердце простого, в социальном отношении совершенно определенного, но крепко связанного с трудовым народом человека, поднимает в нем беспримерные пласты нерастраченной человечности, чарующей нас своей силой и красотой.

«Любовь», «жизнь», «смерть» — издревле именуют вечными проблемами. Неотложными проблемами. Всеопределяющими проблемами. В творчестве Горького, Леонова, Шолохова и других советских писателей, сначала в один ряд с ними, а затем подчиняя их себе, выдвигается еще одна проблема, которую, вслед за своими предшественниками, соответственно историческому ходу России, наши художники превратили во всеопределяющую. У Шолохова к тому же она оказывается, по верному наблюдению писателя Г. Маркова, естественной и обычной, как дыхание [28]. Это — проблема социалистической революции.

---

[26] Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883, с. 314.
[27] Михаил Александрович Шолохов. М., «Правда», 1966, с. 14.
[28] Правда, 1975, 24 мая.

Повторяю, она ставилась в литературе и раньше, как на Западе, так и у нас. С особенной настойчивостью в русской литературе она ставилась Чернышевским, Некрасовым и их сторонниками. С неменьшей настойчивостью ставилась, но решалась, как утверждают исследователи, наивно Толстым и Достоевским. С такой же настойчивостью ставилась и утверждалась Горьким. Продолжая линию Горького, Серафимовича, Леонова и других советских писателей, беспримерно углубляя ее, делая всеохватной, Шолохов художественно придал ей всепроникающий общечеловеческий характер. И он нарисовал революцию во всей ее суровости, отбросив самые соблазнительные мифы, иллюзии, упрощения. Тем знаменательнее, что революция в изображении Шолохова на всех этапах ее развития всегда оставляет людям альтернативу: человечность. Смерть не дает людям альтернативы. Все же остальное находится в зависимости от твоего места в грозных событиях революции. А революция и порождает их и движет ими. Движет с помощью и твоих усилий или вопреки им. Поэтому — как ты с нею, так и она с тобой.

«Человечностью,— утверждает исследователь творчества Шолохова,— испытываются история и современность, общество и личность, социология и нравственность» [29]. И в этой своей глубинной основе реализм Михаила Шолохова, при всей его неповторимости, смыкается и с реализмом Горького, и с реализмом Леонова (всем духом своего романа «Русский лес» утверждающего, что Октябрьская революция совершалась во имя нравственной, духовной чистоты человека и человечности, она — из самых истоков, выражение неистребимости самой жизни, ее светлых начал), и с реализмом всех писателей, которые, рассказывая о жизни и людях всю правду с ее горестями и радостями, не теряют нежности к человеку, повествуют о нем «с простотой мудреца» (как выразился Горький в заметке о И. Бойере).

Повторяю, в мировой литературе революция не выступала такой всепроникающей, властной и неотвратимой силой, все изменяющей, какой она выступает в романах Горького, Леонова и Шолохова. Воистину: «Все, до последнего человека, втянуты в круговорот действительности, запутанной, как она еще никогда не запутывалась» [30]. Так сказал Ленин в беседе с Горьким в самый разгар Октябрьской революции. Если Горький показал неотвратимость и закономерность социалистической революции в России, а Леонид Леонов всемогущество ее строгой человечности, то Михаил Шолохов сумел с неотразимой силой раскрыть обновляющие тенденции ее, показать не только, как история, революция вторглись в судьбу каждого человека, от за-

---

[29] *Хватов А.* Очарование человека.— Наш современник, 1975, № 1, с. 179.
[30] *М. Горький.* Собр. соч., т. 17, с. 30.

жившегося на этом свете деда Гришаки до родившегося в разгар бури Мишатки, но и с какой неустранимостью она отменяет или переворачивает одно, изменяет другое, рождает новое, разрушает отжившее, приобщает к новому все человечное и потому жизнеспособное. Перед героями «Тихого Дона» постепенно открывается новая правда. Открывается несмотря на «небывало суровую драку», в которой она утверждается, и на то, что, как сказал Ленин в упоминавшейся уже беседе с Горьким, «история — мамаша суровая и в деле возмездия ничем не стесняется» [31].

Художественно разрабатывая тему социалистической революции, которую Горький сделал всеопределяющей в литературе нового мира, подходя с новыми критериями и масштабами к миру и человеку, Леонид Леонов и Михаил Шолохов еще шире раздвинули горизонты человековедения и народоведения, внесли в художественное развитие человечества ни с чем не сравнимый вклад. Сегодня в советской литературе они занимают такое же положение, какое в русской литературе сто лет тому назад занимали Федор Достоевский и Лев Толстой. Своим авторитетом они удерживают современную литературу на высочайшем художественном и эстетическом уровне.

В. И. БОРЩУКОВ

РАЗВИТИЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ, УКРАИНСКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ

(Углубление и обогащение принципа историзма)

Социалистический реализм, в основе которого лежит правдивое отображение действительности, новая концепция мира и человека, социалистический гуманизм, качественно новый характер осознанного историзма, является динамичной, гибкой и постоянно развивающейся эстетической системой.

Непрерывное обогащение и совершенствование творческого метода советского искусства как нового типа реализма, художественного мышления, принципиально новой эстетической системы стало прочной закономерностью развития советской многонациональной литературы. Вся история, весь богатейший художественный опыт советской литературы подтверждают, что социалистический реализм всегда открывал перед нею широкие

[31] *М. Горький.* Собр. соч., т. 17, с. 33, 36.

перспективы объективного и глубинного познания действительности, стимулировал появление выдающихся произведений, обозначавших целые этапы в художественном развитии человечества.

И в наше время мы наблюдаем процессы, свидетельствующие о дальнейшем движении и усложнении проблематики и художественных средств ее отражения в литературе, наблюдаем новый взлет художественной мысли, в которой реализуются неограниченные возможности социалистического реализма.

В последние годы советское литературоведение сделало немало полезного в глубоком и подлинно научном осмыслении теории и истории творческого метода советской литературы. Было много дискуссий и споров, которые, кстати, продолжаются до сих пор. Но уже сейчас можно сказать, что в нашей науке все больше и больше утверждаются плодотворные мысли о социалистическом реализме, преодолевающие былой догматизм и элементы сектантства в его трактовке, бесконечные повторения общеизвестного. Появились интересные и содержательные работы ряда советских ученых, в которых на большом историко-литературном материале не только советской, но и литератур социалистических стран раскрывается новаторская сущность социалистического реализма, его эстетические и философские основы, его поэтика. Большое внимание обращается на отношение социалистического реализма к модернизму и к другим методам и направлениям в современной литературе.

Видный советский ученый Д. Ф. Марков справедливо пишет: «Мы стоим перед необходимостью всестороннего и глубокого исследования эстетического богатства социалистического реализма, исторической перспективы его развития — и в общетеоретическом, и в конкретно-аналитическом плане. Показать глубину проблематики творчества различных художников, особенности их индивидуальных стилей, типологию стилевых тенденций ...богатейшее многообразие литературных героев, связанное с многоаспектностью изображения человека ...— вот некоторые проблемы, на мой взгляд, очень важные, которые ждут углубленной разработки» [1].

В свете этих задач, стоящих перед наукой, особо ощутимы и видны сдвиги, происходящие в современной советской литературе, в особенности в прозе.

Обращение к русской, украинской и белорусской прозе наших дней дает богатейший материал для их сравнительно-типологического изучения, в смысле выявления общности их творческих позиций, гуманизма, партийности, принципов исторического подхода к явлениям прошлого и настоящего, художественных структур произведений, и шире — общих процессов, характерных для всей многонациональной советской литературы,

[1] Вопросы литературы, 1977, № 1, с. 33.

дает возможность определить национальное своеобразие каждой из этих литератур.

Общее, скажем, в славянских литературах проявляется в общности исторических судеб русской, украинской и белорусской литератур, а особенное — в специфике их национального развития, в многообразии неповторимых писательских индивидуальностей, стилей и т. п. Разумеется, региональное изучение литератур является не самоцелью, а средством постижения глубинных процессов в литературном развитии вообще.

В основе родства и близости русской, украинской и белорусской литератур лежит общность истории народов, которые неоднократно выступали вместе против общих своих врагов. «Зачем писать о Запорожской Сечи,— ставил в свое время вопрос украинский писатель Ю. Яновский,— без указания того факта, что не только украинцы находили в ней приют и волю, рыцарскую славу, силу сопротивления ворогам лютым? Русские люди, донское и яицкое казачество, белорусы — все были на Сечи желанными, почитаемыми побратимами. Всегда, когда народы шли на восстание против самодержавия, они были вместе, действовали сообща,— со времен Степана Разина, Колиивщины на Украине, пугачевского движения» [2].

Эти славянские литературы, складываясь и развиваясь в конкретно-исторических условиях, воплотили не только общие типологические черты, но и специфические особенности, присущие каждой из них в отдельности. Достаточно обратиться к русской, украинской и белорусской литературам прошлого, чтобы почувствовать их своеобразие и в изображении конкретно-исторической действительности, и в раскрытии характера народа, национального облика человека, и в показе быта, обычаев, природы, и т. п. Их своеобразие — в художественном мышлении писателей, в устойчивости образной системы, отражающих национально-специфическое художественное сознание, самобытные художественные традиции своих народов.

Естественно, что в условиях единого социалистического государства, единой политической и идеологической устремленности советских писателей, во всех литературах народов СССР происходят животворные процессы сближения и взаимообогащения национальных культур, процессы, содействующие проявлению в них общесоветских, интернационалистских черт и качеств. Это, конечно, совсем не означает, что напрочь стираются и нивелируются национальные особенности литератур. Наоборот, общее, интернациональное в них ярче и весомее проявляется именно через особенное, национальное.

Современная русская, украинская и белорусская литературы, со всеми их национальными особенностями, дают возможность проследить, как рождается в них интернациональное

---

[2] *Яновский Юрий.* Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., «Известия», 1960, с. 420.

единство, как общность творческого метода, идейно-эстетических позиций, обусловливают появление в них общих стилевых течений, художественных структур, приемов и т. п. При всех разновидностях стилевых потоков, скажем, в современной русской советской прозе, где преобладает стремление к эпичности, к углублению психологизма, в украинской — с ее ярко выраженными лирико-романтическими мотивами, в белорусской, в которой бытописание войны на солидной документальной основе сочетается с нравственно-психологическим освещением событий, нельзя не видеть и общих художественных исканий, идущих в русле дальнейшего развития социалистического реализма. Речь идет об утверждении в советской многонациональной прозе синтетических, эпических жанров, серьезно обогащающих реализм, о более масштабном и философском осмыслении явлений действительности, об углублении принципа историзма в изображении прошлого и настоящего, о разнообразии и богатстве художественных средств.

Таким образом, в советской литературе возникает многостильная, однако объединяемая общими творческими задачами, эстетически целостная проза.

Кстати, когда мы говорим о тех или иных стилевых тенденциях в национальных литературах, как своеобразных и присущих только данной литературе, это, разумеется, не значит, что они существуют в «чистом» виде. Так, например, в украинской прозе наряду с лирико-романтическим стилем, с особой силой проявившимся в творчестве М. Стельмаха, О. Гончара и других писателей, мы находим реалистические, социально-аналитического характера произведения Г. Тютюнника, П. Загребельного, Л. Первомайского. Такое же сложное сочетание можно обнаружить и в русской и в белорусской прозе. Однако необходимо видеть доминирующие, ведущие стилевые течения и тенденции, характерные для определенной национальной литературы.

В докладе будет показано, как обращение к одной и той же теме, имеющей общенародное, общенациональное значение, например, к теме Великой Отечественной войны, стимулировало интенсивные художественные поиски в разных направлениях, сосредоточив внимание писателей на масштабном изображении событий и человека, на утверждении благородных принципов гуманизма и интернационализма, на выявлении суровой и беспощадной правды минувшей войны.

Все эти процессы, объединяя литературы того или иного региона, неизбежно выводят их за пределы региона и связывают с общесоюзным и даже с мировым литературным процессом, с творчеством прогрессивных писателей всего мира.

На современном этапе советская литература многогранно отражает сложный исторический процесс развития советского общества, со всеми его социальными и духовными проблемами, конфликтами и противоречиями, глубоко раскрывает характер

и сущность сложившейся новой исторической общности людей, ярко изображает нового человека, нашего современника, заостряет внимание на самых актуальных вопросах наших дней.

Можно смело сказать, что современная советская литература достигла новых качественных рубежей в художественном осмыслении народной жизни, социально-исторических процессов, во многом объясняющих то, что происходит сегодня. Решительно отказавшись от былых схем и «моделей», от стереотипного подхода к явлениям действительности, она стала глубже и проницательнее анализировать не только то, что лежит на поверхности, но и пласты народной жизни, скрытые от наших глаз причудливым переплетением простого и сложного, случайного и закономерного.

Советская многонациональная литература обогатилась многими и разными произведениями, в которых по-новому освещаются самые острые проблемы нашего трудного и героического времени. Среди них книги и о революционном прошлом народов нашей страны, и о великом подвиге советских людей в Отечественную войну, и о сложной жизни народа в послевоенные десятилетия, и о нашей современности.

Советская проза последних лет, в особенности о минувшей войне, свидетельствует о возросшей аналитичности, социальной зоркости и исторической достоверности нашей литературы, сочетаемых с эстетическим ее обогащением.

Современная литература о Великой Отечественной войне выявляет новые тенденции в развитии социалистического реализма — углубление принципа историзма. Она дает пример масштабного, социально-исторического и философского осмысления великой борьбы с фашизмом, пример более основательного, художественно-социологического проникновения в прошлое, исследования человека в движении истории и движения истории в самом человеке, усложнения и многомерности психологизма в изображении человека на войне.

Идейно-художественная эстетическая значимость лучших произведений о войне, появившихся в последние годы, заключается в том, что в них нравственные проблемы войны и мира решаются широко, многогранно, в социальном и историческом аспектах. Правдиво изображая исторические события, они выдвигают коренные вопросы, заставляющие читателя размышлять, сопоставлять опыт прошлого с настоящим, делать важные выводы. Раздумья писателей и героев их произведений о жизни и смерти, добре и зле, честности и двоедушии, о новых качествах социально-активной личности, воспитанной в нашей стране, характерны для большинства современных книг о войне как в русской, так и во многих других литературах народов СССР.

В нынешних произведениях о войне думы о дне сегодняшнем очень часто перемежаются, переплетаются с великими и героическими испытаниями прошлого, современность выверяется

опытом войны и послевоенных лет. Отсюда и «перебивка» времен, броски из настоящего в минувшее, оценки тех огненных дней и ночей с высоты современных общественных потребностей и задач. Все это нередко воплощается в судьбах главных героев. Вспомним образы писателя Никитина в последнем романе Ю. Бондарева «Берег», хозяйственного руководителя Петухова в романе В. Кожевникова «В полдень на солнечной стороне», архитектора Медведева в романе Г. Бакланова «Друзья» и других героев книг о современности.

Во многих произведениях о войне наблюдается неуклонный рост исторического самосознания людей, втянутых в горнило исторических событий. Герои из народных глубин начинают все больше и больше осознавать свою историческую ответственность за судьбы не только своей страны, но и всего человечества. Это чувство органически свойственно лучшим, широко известным персонажам военных произведений.

Рост общественного сознания, раскованность мысли, соответствующая «дистанция времени», когда прошлое воспринимается масштабнее, значительный художественный опыт, накопленный в изображении войны, дали возможность современной литературе ставить и решать такие проблемы, которые были ей не под силу раньше. Кроме того, появление большой мемуарной литературы, воспоминаний крупнейших военачальников, полководцев оказало серьезное воздействие на военно-художественное мышление писателей, помогло им глубже вникнуть в суть и детали тех или иных боевых операций периода войны, сделать соответствующие выводы и обобщения.

Если, например, ранее в прозе внимание художников было сосредоточено зачастую на подробностях и деталях психологии человека, действующего в малых масштабах, в пределах окопа, отделения, взвода (отсюда и проявились в некоторых произведениях тенденции противопоставления «окопной правды», с привкусом дегероизации, большой правде войны), то для литературы наших дней характерно обращение к крупнейшим военным операциям, имеющим стратегическое значение, к деятельности штабов больших соединений, армий, фронтов и даже Ставки Верховного Главнокомандования. Писатели заострили свое внимание на возросших масштабах человеческой личности, проявляющей все богатство своих духовных и нравственных качеств в испытаниях и значительных событиях. Не умаляя роли рядового солдата в судьбах войны, образ которого также укрупняется, становится психологически тоньше, глубже, в современной литературе на передний план нередко выдвигаются образы полководцев, командующих дивизиями и фронтами. «Теперь писать о войне с позиций взводного или ротного командира невозможно, вернее, недостаточно,— справедливо отмечал еще в середине 60-х годов писатель Ан. Ананьев.— Хочется взглянуть на события тех лет уже не из глазной прорези

танка и даже не через стереотрубу с полкового командного пункта, а выбрать такую точку, с которой можно было бы охватить более широкую панораму событий» [3].

Для современной литературы о войне как раз и характерно умение выбирать такую точку, такую позицию, с которой видно очень далеко, умение передавать в динамике события большого масштаба, в которых действует человек на войне. В этом смысле большой интерес представляют трилогия «Живые и мертвые» К. Симонова, «Блокада» А. Чаковского, «Истоки» Г. Коновалова и другие широкомасштабные произведения, в которых дается панорама войны в наиболее ярких и значительных ее проявлениях, с изображением не только вымышленных участников событий, но и исторических деятелей.

Стремление, скажем, А. Чаковского разобраться в философии войны, в расстановке противоборствующих сил, представляющих две социальные системы, две идеологии, два мира, заставляет его обращаться и в Ставку Советской Армии, и в штаб Гитлера, изображать советских и немецко-фашистских дипломатов, полководцев, офицеров, рядовых участников войны.

Роман «Блокада» носит актуальный политический характер. Он направлен против наших идейных врагов, пытающихся и сейчас унизить и умалить историческое значение победы над фашизмом и тот вклад, который внесла Советская Армия в разгром гитлеризма. А. Чаковский признается: «Мне хотелось быть в этой книге не только летописцем, но и — солдатом. Именно этим и объясняется открыто полемическое, публицистическое звучание многих ее страниц» [4].

Масштабностью и многоплановостью отличаются и романы К. Симонова: «Живые и мертвые», «Солдатами не рождаются» и «Последнее лето». Трагический первый период войны, получивший объективное, неодностороннее отображение, историческая битва за Москву, Сталинградское сражение и освобождение Белоруссии в последнее лето войны — такова панорама событий, в которую органически вплетаются судьбы, тревоги, напряженная фронтовая жизнь главных героев трилогии — умного и волевого генерала Серпилина, журналиста, ставшего солдатом и боевым офицером, Синцова, и многих других.

Герои симоновской трилогии размышляют над многими важными и острыми нравственными проблемами, которые они, естественно, не могли решить в свое время, но уже сама постановка этих проблем, их анализ с позиции наших дней дали возможность писателю создать сугубо современное произведение о прошлом.

Читая трилогию «Живые и мертвые», мы не можем не ощущать обжигающую силу вопросов, поставленных в ней,— о лич-

---

[3] Вопросы литературы, 1965, № 5, с. 11.
[4] Вопросы литературы, 1973, № 8, с. 127.

ной ответственности человека за все, что делается в мире, о цене нашей победы над фашизмом, о добре и зле и другие, на которые писатель стремится ответить всей философской и исторической значимостью изображаемых событий, образами своих героев, всем строем их мыслей, чувств и поступков.

Трилогия «Живые и мертвые» К. Симонова, романы «Блокада» А. Чаковского, «Истоки» Г. Коновалова, «Горячий снег» Ю. Бондарева, «Птицы и гнезда» Я. Брыля, «Судьба» П. Проскурина, «Война» И. Стаднюка, «Дума про тебя» М. Стельмаха, «Глубокое течение» И. Шамякина, «Потерянный кров» Й. Авижюса, «Сотников», «Обелиск» и «Дожить до рассвета» В. Быкова, «А зори здесь тихие» Б. Васильева, «В разгар лета» П. Кусберга, «Циклон» О. Гончара, документальная книга «Я из огненной деревни» А. Адамовича, Я. Брыля и В. Колесника, произведения многих других писателей составляют значительный материк книг, посвященных Отечественной войне. В них не только изображаются события и люди давно минувших лет, но и бьется живой горячий пульс современности, ставятся социально-исторические и нравственные проблемы, глубоко волнующие людей 70-х годов.

Современные произведения о войне во многом определяют закономерности развития всей советской литературы, ибо на материале войны, как уже сказано, ставятся в них проблемы (историзм и объективность в освещении прошлого, социально-нравственные истоки поведения человека, углубление психологизма в его изображении, процесс превращения человека в личность цельную и гармонически развитую, и др.), жизненно важные для судеб литературы в целом, стремящейся к осмыслению явлений и характеров в широких общественных взаимосвязях, в социально-исторических и философских измерениях.

Для военной литературы характерны не только масштабность и многомерность в изображении событий, но и выявление величия народного подвига, человеческого духа, сила которого до сих пор остается загадкой для многих зарубежных читателей. В способности глубоко анализировать смысл исторических событий, духовный мир человека, его психологические и нравственные возможности сказывается зрелость современной советской военной прозы.

Новый эстетический уровень нынешней прозы о войне, как верно отмечалось критикой, проявляется многогранно: и в целостном показе войны, и в «смелых и резких подробностях» и в «проникновении «внутрь» фактов», и в «изображении событий и людских судеб в их противоречивой сложности.

Пристальный, углубленный психологизм свойствен большинству лучших книг о войне. В тщательном анализе внутреннего мира человека, тончайшего сцепления его мыслей и чувств писатели художественно исследуют социально-нравственные исто-

ки героизма, раскрывают процесс подготовки человека к свершению подвига.

Создание образов и характеров средствами тонкого психологического анализа мы наблюдаем в трилогии К. Симонова, в романах «Горячий снег» Ю. Бондарева, «Блокада» А. Чаковского, в повестях В. Быкова (в особенности в «Сотникове»), в «Потерянном крове» Й. Авижюса, в «Диком меде» Л. Первомайского и в других заметных явлениях нашей современной прозы.

Многомерность и глубина изображенного в «Горячем снеге» Ю. Бондарева сражения на реке Мышково, под Сталинградом, проявляется во вдумчивом психологически выверенном подходе писателя к мельчайшим деталям боя, к думам и чувствам его участников, от командующего генерала Бессонова до рядовых солдат — Чибисова, Евстигнеева и др.

О большом мастерстве Ю. Бондарева свидетельствуют психологически тонкие портреты двух его главных героев — генерала Бессонова и лейтенанта Кузнецова. В молчаливом, беспощадно-суровом и неприступном Бессонове читатель видит человека тонкой души, большого ума и сердца, способного к постижению философии войны. Глубоки и интересны его раздумья о своей жизни военного, об испытаниях на войне — о нечеловеческом «преодолении самого себя», о верности и предательстве, об ответственности командира и его нравственных обязанностях перед подчиненными.

Духовный мир генерала Бессонова, его подлинный гуманизм ярко раскрываются в диалоге с пленным фашистским офицером. На многословные рассуждения офицера о необходимости зла на войне, советский генерал отвечает: «Мне ненавистно утверждение личности жестокостью, но я за насилие над злом и в этом вижу смысл добра».

Военная и нравственная доктрина генерала Бессонова заключалась в том, что на войне не должно быть иллюзий и легкомысленных решений, ибо за все нужно платить кровью, солдатской кровью.

И в духовном мире лейтенанта Кузнецова, обрисованном очень точно, чувствуется бесконечное «преодоление самого себя» в условиях кровопролитного боя. На наших глазах происходят изменения в его психологии. От страха смерти, которая представляется ему «вечной, необъяснимой загадкой», от ее «металлического запаха» и «отвратительной красоты», приходит он в течение суток непрерывных боев к презрению смерти, к преодолению страха перед ней. Кузнецов глубоко осознает свою ответственность за исход сражения, за судьбы и жизни вверенных ему людей («Не имею права сейчас рисковать ни одним человеком»). Во время жестокого боя им овладевает упоение своей силой, способной крушить вражеские танки. Это было проявлением той, по словам К. Федина, высокой «героической нрав-

ственности», которая стала характерной для военной прозы наших дней.

Героическая нравственность с предельным максимализмом выражена в размышлениях генерала Бессонова, да и самого писателя, что на войне выбора нет. «Спасительной середины на войне нет,— пишет Ю. Бондарев в одной из своих статей.— Или — или. Третьего не дано» [5]. В основе героического поступка, подвига, по его словам, всегда лежит нравственный закон. Человек на войне проходит проверку на человечность через «нечеловеческое испытание огнем».

Психологизм, контрастные сопоставления положительных и отрицательных героев, стоящих перед нравственным выбором в острой, драматической ситуации, присущи не только прозе Ю. Бондарева, но и В. Быкова, А. Адамовича, Л. Первомайского, В. Богомолова, Г. Бакланова и других советских писателей. Возникнув на почве своих национальных традиций, в данном случае русской, украинской и белорусской литератур, все эти художественные структуры и приемы приобрели определенные жанрово-стилевые свойства и стали выражением общих идейно-эстетических устремлений и традиций всей советской литературы в целом.

Нынешняя военная проза в лучших своих книгах глубже и определеннее, чем раньше, ставит нравственные проблемы, художественно исследует истоки подвига, вопросы, связанные с ценой жизни и победы, с отношением к смерти и т. п. Героический характер раскрывается в них, как правило, в многогранных связях.

Кстати, большое место в современной литературе о войне занимает вопрос о смерти, явлении на войне обыденном и довольно частом. Если, скажем, в пацифистской литературе она изображается как нечто ужасное и непреодолимое, как своеобразный рок, то в нашей литературе, при всем трагизме гибели прекрасных, сильных, молодых людей, она трактуется как смерть «ради жизни на земле». Известны слова М. Горького, обращенные в свое время к поэту Вл. Луговскому: «А вы думаете, что единственное жизнеутверждающее чувство есть радость? Жизнеутверждающих чувств много: горе, *преодоление горя,* страдание и *преодоление страдания, преодоление трагедии, преодоление смерти*» [6]. Здесь совершенно очевиден нравственно-психологический подход к смерти, к тому, что зачастую неизбежно на войне, Ведь «смертью смерть поправ», советский человек шаг за шагом, в упорных и кровопролитных боях добивался победы над врагом.

Нравственный выбор, принятие того или иного решения, личная ответственность за него — одна из важнейших проблем,

---

[5] *Бондарев Ю.* Взгляд в биографию. М., 1971, с. 175.
[6] Вопросы литературы, 1961, № 10, с. 245. Курсив мой.— *В. Б.*

привлекающих внимание современной литературы о войне. В последних повестях В. Быкова, и в особенности в «Сотникове», очень остро ставится вопрос о нравственных устоях человека, о выборе им пути в борьбе. Если Сотников ценой героической смерти утверждает себя как личность, как свободный человек, то Рыбак — предательством спасает свою ничтожную жизнь, но отнюдь не обретает покоя и безопасности, ибо гибнет духовно, нравственно.

С особой остротой решается вопрос о выборе пути, о нравственном выборе и в романе Й. Авижюса «Потерянный кров». Терзания и муки учителя гимназии Гедиминиса Джюгаса, пытавшегося уйти во время немецкой оккупации Литвы от жизненных потрясений и бурь, от честной борьбы с врагами, приводят его в конце концов к запоздалому прозрению, к осознанию своей вины перед народом. О трагической судьбе инженера Элиаса Энделя, не сумевшего сделать правильный выбор пути, идет речь в романе П. Куусберга «В разгар лета». В другом его романе «Второе «я» Энна Кальма» рассказывается о мучительных поисках истинного места в жизни честным эстонцем Энном Кальмом, который находит себя только в борьбе с фашизмом.

В военных романах многих советских писателей — представителей национальных литератур — Б. Овсепяна «Сеятели не вернулись», У. Абдукаимова «Битва», А. Нурпеисова «Курляндия», Шухрата «Годы в шинелях», А. Кешокова «Сломанная подкова», в повестях и романах Ч. Айтматова, А. Адамовича, В. Быкова, О. Гончара, М. Стельмаха, И. Мележа, И. Шамякина, Я. Брыля, Л. Первомайского, Г. Тютюнника и многих других в полный голос звучит тема интернационализма и дружбы народов, скрепленной кровью во время войны. И дело не в том, что во многих произведениях изображается фронтовая дружба солдат и офицеров разных национальностей, а главным образом в интернациональном мышлении писателей, свободном от национального герметизма и обособленности, глубоком понимании и авторами и их героями общности интересов, стремлений, объединяющих советских людей. При этом отнюдь не умаляется и специфически национальное восприятие событий, национальные черты в характерах героев, национальный колорит.

Утверждая идеи интернационализма, советские писатели решительно борются с проявлениями буржуазного национализма, национальной ограниченности, с местническими настроениями, серьезно мешающими противостоять врагу. В уже упоминавшихся выше романах Й. Авижюса, П. Куусберга, А. Кешокова и других вопросы борьбы с национализмом, с национальной исключительностью выдвигаются на первый план. В них показана иллюзорность мечтаний о возможностях малых наций сохранить нейтралитет в круговороте военных событий, охвативших

весь мир. Трагические судьбы националистов Адомаса Вайнориса («Потерянный кров» Й. Авижюса), Энделя Элиаса («В разгар лета» П. Куусберга), разоблачение идейной и нравственной нищеты националиста Артамона Васюты («Дума про тебя» М. Стельмаха), Якуба Бештоева («Сломанная подкова» А. Кешокова) свидетельствуют о полном крахе националистической «философии», не выдержавшей испытаний войны.

Идеологии национализма, так или иначе смыкающейся с фашизмом, в советской военной прозе противопоставляются идеи интернационализма, классового подхода в оценке явлений и людей, образы героев, непримиримо относящихся к национализму и борющихся против него. Это, например, учитель Богдан Романишин у М. Стельмаха, комиссар Доти Кошроков у А. Кешокова, убежденный большевик Марюс Красный у Й. Авижюса, рабочий-коммунист Аксель Руутхольм у П. Куусберга, самоотверженный борец — Рэйнис Апенайс у М. Бирзе, и др. Хотя многие из них гибнут, но правда истории, правда века на их стороне. В этом жизнеутверждающая сила советской многонациональной прозы о войне.

Интернациональный характер современной военной литературы, углубление ее реализма проявляются и в более дифференцированном изображении немцев.

В некоторых художественных произведениях последних лет изображаются не только немцы-фашисты, грабители и убийцы, но и немцы-антифашисты, которые были верными друзьями борющегося советского народа.

Появление мемуарной литературы, новых архивных материалов, свидетельств живых участников событий позволило писателям глубже и правдивее подойти к этому вопросу, выверить исторически свои позиции.

В современной советской прозе о войне широко и последовательно обличается капиталистическая система и все ее социальные порождения, в особенности фашизм, ведется борьба с буржуазной идеологией, с зачинщиками новой мировой войны. В этом смысле советская военная литература является антивоенной литературой, выступающей за мир и справедливость во всем мире, утверждающей идеи социалистического гуманизма, литературой, разоблачающей фальшивые писания советологов, извращающих подлинную сущность исторической борьбы с фашизмом.

Наши идейные противники, обращаясь к советской литературе о минувшей войне, очень охотно занимаются подменой понятий. Вместо борьбы с фашизмом, которая воодушевляла советских людей в войне с гитлеровской Германией и нашла столь яркое отражение в советской литературе, они нередко подсовывают идейки о борьбе с социалистической системой, с культом личности, которые якобы были и остаются главными в советской литературе о войне. С этой точки зрения характер-

на статья Элен фон Сахно «Барометр советской культурной политики» («Süddeutsche Zeitung», 1975, 18—19 Januar, № 14), посвященная 50-летию журнала «Новый мир». Автор довольно тенденциозно и односторонне освещает полувековой путь одного из старейших советских журналов. Но не это главное. Касаясь опубликованного в журнале романа В. Богомолова «В августе сорок четвертого» (1974, № 10—12), Элен фон Сахно буквально перечеркивает его, ибо в нем, с ее точки зрения, реабилитируются Сталин и смершовцы, т. е. чекисты, действовавшие во время войны в армейских подразделениях под названием «Смерть шпионам». Автор статьи задался целью преднамеренно не видеть того, что есть на самом деле в романе В. Богомолова. А там ведь есть историческая правда, которую писатель отнюдь не искажает.

Главная задача богомоловского романа «В августе сорок четвертого» — воссоздание суровой обстановки последнего лета войны, стремление раскрыть характеры чекистов — «немногих, которым обязаны многие», их самоотверженную и героическую борьбу с националистическими бандами и шпионскими лазутчиками, действовавшими в тылу наступавших советских войск.

Разве образы капитана Павла Алёхина, старшего лейтенанта Евгения Таманцева, юного лейтенанта Андрея Блинова не волнуют читателя своей духовной красотой и цельностью, сознанием своего солдатского и гражданского долга? Своей жизнью и кровью подобные парни спасали во время войны тысячи и тысячи советских солдат и офицеров от вражеских агентов, от ударов из-за угла и в спину.

В современной буржуазной литературе о войне встречаются еще и такие пассажи. Мол, победа над фашизмом достигнута советским народом, вопреки руководящей роли КПСС, благодаря национальному русскому патриотизму, исключающему якобы идею защиты социалистического отечества, и т. п. С этой целью выдвигаются «тезисы» о непримиримом противоречии между партией и народом, между писателями и партией, между духом и властью. Еще А. Штайнингер в своей книге «Литература и политика в Советском Союзе после смерти Сталина» предпринимал попытку оторвать народ от государства, от партии, от социализма. При этом Штайнингер постоянно жонглирует словами: «психологический дуализм человека в Советском Союзе», «разрыв человеческого сознания», официальное и подлинное человеческое обличье», и т. д. и т. п.[7]

«Размышления» о советской военной литературе многих советологов — И. Хольтхузена, К. Аймермахера, А. Штайнингера, Элен фон Сахно, Э. Прука и др. в общем-то сводятся к следующей «концепции»: война есть война, солдат есть сол-

---

[7] См.: *Steininger A.* Literatur und Politik in der Sowjetunion nach Stalins Tod. Wiesbaden, 1965, s. 28.

дат; война — вполне нормальное состояние жизни народов, поэтому цели войны, мол, не играют никакой роли. Таким образом, нашими идейными противниками полностью отождествляется советский солдат-освободитель и фашистский солдат-завоеватель. Отечественная война советского народа против фашизма и варварское нашествие гитлеровцев на нашу страну. Отождествляются, естественно, и литературы — советская и профашистская, которые, как известно, освещают войну с диаметрально противоположных позиций и ничего общего не имеют между собой. Еще Эрнест Хемингуэй писал в свое время, что фашизм не может дать хороших писателей, ибо в основе «творчества» фашистских «бардов» всегда лежит антигуманизм, бесчеловечность, несовместимые с подлинным искусством.

Современный западногерманский советолог Карл Аймермахер не без хвастовства заявляет, что нынешняя немецкая (имеется в виду фашистская и профашистская) литература развивается и процветает в условиях демократии и полной свободы»[8]. Действительно, реваншистская литература в ФРГ получила сейчас широкое распространение. «Солдатскими романами», выпускаемыми многими националистическими издательствами, зачитываются миллионы немцев, забывших суровые уроки второй мировой войны.

Более того, сейчас «настольными книгами» в ФРГ стали писания фашистских «песнопевцев» — Эрнста Эрика Двингера, Эриха Гвидо Кольбенхейера, Бруно Брема, Курта Цигеля, Ганса Гримма и др.[9] Профашистски настроенные издатели ФРГ изо дня в день отравляют откровенно националистическим чтивом сознание миллионов людей, в особенности молодежи. Ведь в таких «романах» Э. Двингера, как «Генерал Власов. Трагедия одного мятежника», «Когда прорываются плотины. Гибель Восточной Пруссии», не говоря уже о «фантастическом» романе «Это случилось в 1965 году», впервые изданном в начале 60-х годов, нагнетается чудовищная атмосфера ненависти и вражды к Советскому Союзу, раздаются наглые призывы к реваншу, к новой мировой войне.

В «художественных» произведениях не только Двингера, но и других «летописцев» фашизма наблюдаются настойчивые попытки во всех бедах Германии обвинить Гитлера и его ближайших сподвижников. Правда, и здесь находят смягчающие вину обстоятельства.

Писаками из III райха особая хвала воздается солдату вермахта, как храброму и умелому воину, который мог бы победить врага, но его «подвели» бездарное командование, скверная погода в России и т. д.

---

[8] См.: *Eimermacher Karl.* Kriegsliteratur, Enziklopedie — Sowjetsystem und demokratische Gesellschaft. Freiburg — Bassel — Wien, 1969, Bd. III, s. 1090.

[9] Подробную характеристику их «творчества» см.: *Фрадкин И. М.* Реставраторы орла и свастики. М., «Наука», 1971.

В «солдатских романах» всячески прославляются не только «мужество» и «доблесть», но и доброта, душевная щедрость и скромность гитлеровских головорезов. Читая эти «романы», справедливо отмечает И. Фрадкин, можно подумать, что речь идет о земных ангелах, простодушных и веселых, а не о людях, потерявших человеческий облик и погрязших в кровавых преступлениях. Вот к чему приводит «демократия» и «полная свобода» творчества в ФРГ, которые с таким усердием восхваляет Карл Аймермахер.

Правдивая и суровая картина борьбы с фашизмом, воссозданная в советской литературе о минувшей войне, полностью опровергает и перечеркивает злобные измышления реваншистски настроенных советологов наших дней.

Проблематика, связанная с войной, неисчерпаема и глубока как сама жизнь. И впредь, как и сейчас, литература наша будет стремиться художественно отвечать на неиссякаемые вопросы: «что было?», «как было?», «почему?», «зачем?» В ответах на них читатели будут всегда черпать идейную и нравственную силу, верные представления о прошлом.

Говоря о художественных произведениях, характеризующих современный этап в развитии военной прозы, нельзя не видеть, что при всей общности идейно-эстетических позиций, они разнообразны, не похожи друг на друга по жанрам, по форме, по стилю. Наряду с панорамными, эпического склада романами К. Симонова, А. Чаковского, Г. Коновалова, носящими ярко выраженный публицистический характер, в современной прозе о войне встречаются и философско-аналитические художественные исследования психологии и нравственности человека на войне (романы и повести Ю. Бондарева, В. Быкова, Й. Авижюса и др.), и лирические повествования (повести Ч. Айтматова, Б. Васильева, В. Рослякова и др.), и произведения реалистические, в которых широко используются народно-поэтические, фольклорные мотивы (роман А. Кешокова «Сломанная подкова»), и героико-романтические сказания (повести О. Гончара, М. Стельмаха и др.), и романы-раздумья, где важны не столько описываемые события, сколько их истолкование (роман В. Кожевникова «В полдень на солнечной стороне» и др.).

Стилевые особенности современной эпической прозы, посвященной войне, прослеживаются, кстати, и в композиции, в структурном построении произведений, где встречаются ассоциативные связи, смещения, перебивка времен и т. п. Эти особенности приобрелн типологический характер в ряде произведений, например, в «Береге» Ю. Бондарева, в «Хатынской повести» А. Адамовича, в «Диком меде» Л. Первомайского, в «Циклоне» О. Гончара и др.

Сохраняя индивидуальные особенности, индивидуальный почерк своих создателей, лучшие современные произведения о войне формируют и развивают направление прозы, в котором

сочетается все богатство и многоцветье разных стилевых течений, но доминируют, преобладают в нем философско-психологический анализ событий минувшей войны, зрелый, более углубленный историзм, концепция человека активно действующего, духовно богатого, цельного.

Современная военная проза вся в поисках, в движении в развитии. Завоеваны бесспорные успехи в идейно-эстетическом осмыслении героического прошлого, значительно расширены границы и возможности нашего творческого метода, стилей, жанров, найдены новые формообразующие средства, но искания продолжаются. Будущее покажет, насколько они окажутся успешными и плодотворными.

*

Примечательное явление последних лет — обогащение жанра историко-революционного романа, в котором воплощаются новое качество историзма художественного мышления, новые акценты в изображении революционных событий прошлого, в показе роста сознательности народных масс, втянутых в водоворот истории и ставших ее активными творцами. Важное место в историко-революционном романе занимают проблемы единства исторических судеб советских народов, отстоявших завоевания революции в тяжелейшей борьбе с фашизмом. Особое внимание в нем, естественно, уделяется раскрытию процесса *интернационализации* сознания людей, участвующих в великих событиях нашего века.

В этом смысле большой интерес представляют двухтомный роман Г. Маркова «Сибирь», романы украинского писателя М. Стельмаха «Хлеб и соль» и «Кровь людская — не водица», роман в двух книгах азербайджанского писателя Али Велиева «Будаг, мой современник», киргизского писателя Т. Сытыкбекова «Женщины», трилогия казахского писателя А. Нурпеисова «Кровь и пот», романы белорусского писателя И. Мележа «Люди на болоте», «Дыхание грозы» и «Декабрь, метели», и др.

В романах, посвященных революционному прошлому, воссоздается картина зарождения дружбы между народами старой России, обретавшими в совместных битвах с царизмом свою силу и мощь, свое классовое и национальное самосознание. Раскрывая корни новой революционной духовности, связывающей и объединяющей ранее угнетенные народы, авторы этих произведений неизбежно приобщают и свои собственные народы, со всеми их национальными традициями, к общемировой гуманистической культуре.

Советская литература 70-х годов отразила духовное богатство, новые качества социалистического сознания героя нашего времени. В ряде произведений, посвященных сложным проблемам нашей жизни, ощущается масштабность и глубина в

осмыслении настоящего и прошлого, широкое дыхание современности, наблюдается рождение необычных человеческих характеров. Достаточно вспомнить великолепные образы Михаила и Елизаветы Пряслиных из трилогии «Пряслины» Ф. Абрамова, Фени Угрюмовой из романа «Ивушка неплакучая» М. Алексеева, Захара Дерюгина из «Судьбы» П. Проскурина и мн. др. Удивительно богатые и цельные характеры этих героев органически связаны с народными судьбами, вызваны к жизни бурными историческими событиями нашего времени; при всей непохожести и сугубой индивидуальности характеров этих героев, их объединяет неистребимое чувство ответственности перед людьми, народом, историей. И, конечно, перед своей собственной совестью, которая не может, не смеет порушить народных интересов. Можно без преувеличения сказать, что и названные герои, и многие другие «маленькие большие люди», двигающие вперед нашу жизнь, являются серьезными художественными открытиями советской литературы 70-х годов.

Идейно-эстетическая и эмоциональная сила этих образов заключается не только в том, что они предстают перед нами людьми цельными и прекрасными, носителями высоких моральных качеств, идейной убежденности, самоотверженными борцами за новую жизнь, но и в том, что они постоянно «саморазвиваются», изменяются, преодолевают в себе черты, рожденные сложной и противоречивой действительностью.

На таких чудесных и сердечных людях, как Михаил и Лиза Пряслины, Подрезов и многие другие поистине земля держится. Все они разные, но общее у них — любовь к земле, к будущему своей страны.

Если говорить о новых чертах и качествах человека, изображенного в советской литературе 70-х годов, то это прежде всего революционная действенность нашего современника в достижении высоких идеалов, яркое проявление цельности характера, в котором гармонически сочетаются ум и сердце, слова и поступки, чувство ответственности «за все на свете».

Современная советская литература во всех жанрах стремится показать ускорение и углубление процессов духовного и нравственного роста человека, личности, которая вступает в новые необычные взаимоотношения с обществом, с эпохой, с Историей. Этот процесс изображается во всей сложности и противоречивости, в преодолении таких пережитков, как социальный инфантилизм и пассивность, местничество и карьеризм, стяжательство и бездуховность. Разумеется, не обходится и без споров в понимании сути, стержня человеческого характера Если одни писатели довольствуются только тем, что показывают, скажем, нравственный облик человека, проявляемый главным образом в быту, в семье, во взаимоотношениях с близкими и т. п., то другие небезуспешно пытаются раскрыть многогранность человеческого характера, его органическую связь со временем,

с обществом, в котором он живет и трудится, в самоотверженной борьбе за осуществление великих целей. В этом смысле бесспорную ценность имеют упоминавшиеся уже романы Ф. Абрамова, П. Проскурина, М. Алексеева, романы «Атланты и кариатиды» белорусского писателя И. Шамякина, «Территория» О. Куваева, «В полдень на солнечной стороне» В. Кожевникова и др. В этих произведениях действуют настоящие люди — инициативные, смелые, умные. Не все им удается сходу. На их пути встает немало объективных и субъективных преград, но они упорно стремятся их преодолеть, найти общий язык с временем и с людьми. Возьмем, например, инженера Чинкова («Территория» О. Куваева), человека деятельного, целеустремленного, энергичного. Борьба за признание его поисков золота там, где его якобы нет, досталась ему нелегко. Но Чинков победил, ибо работой, повседневной и самозабвенной (порою он не замечал хороших людей, и в этом его слабость) сумел противостоять злу, косности, равнодушию. Один из героев романа говорит: «Мы все обреченные люди... Мы обречены на нашу работу, и это... есть лучшая и высшая в мире обреченность». Работа понимается здесь, конечно, неоднобоко, не аскетически ограниченной деятельностью, а сферой выявления всех духовных и творческих возможностей человека, его глубоко нравственных устоев.

Таким же энергичным и волевым является талантливый архитектор Максим Корнач («Атланты и кариатиды» И. Шамякина). Он проявляет смелость и решительность в своих творческих планах, настойчив в их осуществлении. Несмотря на трудности и всяческие козни, Корнач помешал своим противникам изуродовать архитектурный облик города. В этом победа не только его, но и миллионов советских людей, кровно заинтересованных в том, чтобы жить в прекрасных и просторных городах будущего.

Изображение труда как творчества, как мастерства, одухотворяющего и окрыляющего человека, стимулирующего расцвет многогранной личности,— своеобразие многих произведений, увидевших свет в последние годы.

Искусными мастерами своего дела выступают, например, многие герои романа В. Кожевникова «В полдень на солнечной стороне». Это и бывший фронтовик, а ныне директор фабрики Григорий Петухов, безупречно овладевший своей новой профессией, любивший и поощрявший умелых людей, его фронтовые друзья — командир батальона Пугачев, политработник Конюхов, хирург Селезнев, разведчик Лебедев и другие, для которых и война была великим мастерством и творчеством. Здесь, что ни человек, то — личность, личность яркая и неповторимая.

Для многих героев современных произведений человечность, чувство справедливости становятся своеобразным критерием оценки их деятельности, мерилом их собственных деловых и

нравственных качеств. Вполне естественно, что потребительская психология, эгоизм, равнодушие, черствость и бесчеловечность сурово осуждаются ими. Здесь важна и позиция самого писателя, беспощадно обличающего отрицательные явления, плохих людей, которые, к сожалению, еще встречаются в нашей жизни. Речь идет не о том, что в произведениях советских писателей плохому противопоставляется хорошее, отрицательному — положительное, а добро неизменно побеждает. Во многих современных произведениях, как и в самой жизни, зло порою остается ненаказанным, но важна именно позиция художника, привлекающего внимание к отрицательному для того, чтобы вести с ним решительную борьбу. Например, Г. Троепольский в своей чудесной повести «Белый Бим, Черное ухо», утверждая высокие нравственные ценности советских людей (ветеран войны Иван Иванович, мальчишки — Алеша и Толик и др.), раскрывает ничтожество и жестокость таких людишек, как Тетка-спекулянтка и клеветница, как пьянчуга и вор Клим, как садист и циник Серый, ненавидящих доброе и светлое и действующих весьма активно, агрессивно. Но то, что против них выступают милые, честные люди, любящие природу и животных, борющиеся за справедливость, придает повести Троепольского оптимистический характер, вызывает в душе читателя веру в неистребимость добра и человечности.

В ряде современных произведений особенно остро ставится вопрос об ответственности личности перед обществом, человека перед коллективом, о личной ответственности каждого за свои действия и поступки. Поэтому многие книги, в которых идет речь о людях, стоящих перед ответственным выбором пути в жизни, в борьбе, приобретают сейчас большой интерес, большое значение.

Современная литература стремится брать усложнившуюся действительность возможно шире, в различных параметрах и срезах. В произведениях художников разных национальных литератур предстает галерея сугубо современных характеров, социальных типов. Эта множественность героев закономерна, она порождена всей атмосферой периода зрелого социализма, новыми общественными явлениями, новой социальной структурой нашего общества.

Анализируя многоцветную картину литературы 70-х годов на одном из пленумов Правления Союза писателей, Ю. Бондарев сделал широкое и точное обобщение, раскрывающее основную направленность художественного поиска современной советской литературы: «Если писатель — отраженное эхо времени и своего народа, то, стало быть, стиль его заряжен историческим смыслом. Вся история русской литературы настойчиво напоминает нам, что шедевры создавались художниками, жадно и чутко улавливавшими основные проблемы эпохи, живой ток жизни народной.

В нашей прозе 70-х годов главными героями оставались... герои человеческого бытия — Личность, История, Борьба, Время, Нравственность...» [10].

Но для того чтобы «справиться» со столь глобальными и всеобъемлющими категориями, чтобы правдиво и глубоко отразить существенные процессы нашего сложного века, чтобы сквозь «магический кристалл» современности разглядеть ясные контуры будущего, необходимы новая ступень зрелости нашей литературы, взлет философско-эстетического и исторического мышления советских художников. Необходимо *аналитическое* исследование жизни, присущее многим произведениям советской литературы последних лет, решительно дополнить художественным *синтезом,* более масштабным и глубоким социально-философским осмыслением действительности, исторического прошлого и настоящего. Писатель должен быть мыслителем, философом, социологом, дабы охватить своим разумом, своим художническим взором всю сложность, пестроту и противоречивость жизни, увидеть главное и решающее в исторической поступи своего народа, своей эпохи. Ведь имеются же в сокровищнице нашей литературы такие замечательные произведения, как шолоховский «Тихий Дон», леоновский «Русский лес», обладающие богатейшим философским смыслом, живым чувством историзма, произведения, в которых их авторы выступают не только великолепными художниками, но и мудрыми оригинальными мыслителями. Именно этот путь представляется наиболее плодотворным и перспективным для дальнейшего развития всей советской литературы, и в особенности прозы.

Л. Н. БУДАГОВА

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И ЗАРУБЕЖНАЯ СЛАВЯНСКАЯ ПОЭЗИЯ 20-х ГОДОВ XX в.

(Некоторые аспекты проблемы)

1

Процесс формирования социалистического реализма в Болгарии, Польше, Чехословакии, Югославии уже получил свое отражение в работах советских литературоведов — в историях национальных литератур [1], в коллективных трудах и сборни-

[10] Лит. газ., 1974, 22 мая, с. 4.

[1] Очерки истории болгарской литературы XIX—XX вв. М., 1959; Очерки истории чешской литературы XIX—XX вв. М., 1963; История польской лите-

ках, посвященных данной проблематике [2], и в индивидуальных монографиях советских авторов [3]. Анализ и обобщение этого опыта вносит свои коррективы в теорию нового метода, помогает выявить истоки, прояснить идейно-эстетические параметры и новаторство литературы, «исторически открытой для самого многостороннего познания и правдивого отражения жизни» [4].

Но относительная изученность процесса становления социалистического реализма в зарубежных славянских странах, результаты которой находят выход в теорию, не ставит под сомнение необходимость обращаться к этой проблематике вновь и вновь. Обширная библиография трудов на эту тему не закрывает ее для исследователя. Во многом еще предстоит разобраться, многое отстоять и утвердить.

Несмотря на доказательные исследования советских ученых, в том числе славистов, показывающих интернациональный характер социалистического реализма, органичность его возникновения на разных национальных почвах, среди некоторых зарубежных литературоведов все еще бытует и другая точка зрения. Наблюдаются попытки локализовать это явление, сузить его территорию, свести к направлению в советской литературе 30—50-х годов или к кратковременному эпизоду в развитии национальных литератур после 1945 г., или даже просто к «производственному роману». Поэтому не снижается актуальность работ, которые бы подтверждали закономерность его возникновения, его историческую обусловленность и плодотворность.

Кроме того, каждый конкретный период развития нашего литературоведения высветляет в сложной проблематике социалистического искусства новые грани, вокруг которых вдруг разгораются споры. Так, например, в последние годы развернулась дискуссия об эстетических критериях подхода к литературе социалистического реализма, в ходе которой наметились разные решения. Напомню, что сторонники «открытой» концепции социалистического реализма, показывая, какие широкие возможности в познании и правдивом отражении жизни открывает перед писателем новый метод, считают вполне правомерным для со-

---

ратуры в 2-х томах. М., 1968—1969; История словацкой литературы. М., 1970.

[2] Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян. М., 1963; Развитие зарубежных славянских литератур в XX в. М., 1964; Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970; Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах. М., 1972.

[3] См., например: *Шерлаимова С. А.* С. К. Нейман. М., 1959; *Она же.* Чешская поэзия XX в. М., 1973; *Бернштейн И. А.* Творческий путь Марии Пуймановой. М., 1961; *Будагова Л. Н.* Витезслав Незвал. М., 1967; и т. д.

[4] *Марков Д. Ф.* Генезис социалистического реализма. М., 1970; *Он же.* Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975; *Он же.* Исторически открытая система правдивого изображения жизни.— Вопросы литературы, 1977, № 1, с. 26—66.

циалистических художников использовать богатейший арсенал изобразительных средств, самые разные формы — от «конкретно-жизненных» до «условно-метафорических». Другие ученые, настаивая на одной эстетической традиции, связывают с социалистическим реализмом прежде всего изображение жизни «в формах самой жизни».

Многие исследователи с полным основанием обращают внимание на перспективность концепции «открытой», которая стимулирует поступательное развитие литературы, защищает право художника на поиск. Разумеется, преимущества этой концепции нельзя сводить лишь к вопросу взаимоотношений между теорией литературы и литературной практикой (хотя это тоже важно, потому что теория, которая не тормозит, а стимулирует развитие, всегда заслуживает поддержки). За ней стоит реальный процесс, специфика творчества ряда представителей мирового социалистического искусства. Ее подтверждает опыт развития социалистических литератур большого региона, и очень наглядно — поэзия зарубежных славянских стран.

Задача данного доклада — на материале поэзии подтвердить объективную закономерность возникновения социалистического реализма в зарубежных славянских литературах и более развернуто, чем это делалось до сих пор, показать характер образности социалистической поэзии, ярко раскрывающей эстетическую гибкость нового метода, стимулирующего творческую мысль и ведущего к большим художественным достижениям.

Мы не ставим перед собой цель охватить весь путь социалистической поэзии, исследовать своеобразие ее разных этапов и особенности ее развития в каждой стране. Очевидно, это дело будущего, да и одному человеку оно не по плечу. Мы остановимся на первой половине 20-х годов.

Значительность и художественная ценность созданных в те годы произведений Христо Смирненского, С. К. Неймана, Иржи Волькера, Владислава Броневского и многих других делают этот этап ранним лишь с точки зрения хронологии социалистической литературы. С точки зрения яркости, проявленности многих типичных для нового искусства тенденций — это один из самых важных и показательных периодов в его истории, где как под увеличительным стеклом отразились характерные особенности нового метода. Именно тогда закладывались традиции, определялись черты социалистической литературы. Значимость этого периода особенно очевидна, если рассматривать революционную поэзию тех лет как единое целое, не дробя ее на национальные потоки. Тогда явления разных литератур, где-то налагаясь друг на друга, а где-то дополняя друг друга, выпукло обозначат особенности новой эстетической системы, позволят увидеть ее разные грани и тенденции.

2

Известно, что социалистический реализм как метод художественной литературы стал складываться задолго до того, как обрел свой термин, вошедший в обиход после Первого съезда советских писателей в 1934 г. Первый съезд советских писателей лишь зафиксировал то, что давно пробивало дорогу в прогрессивном искусстве, в том числе и в искусстве зарубежных славянских стран.

Термин «социалистический реализм» утверждается не во всех литературах. Его охотно принимают писатели Чехословакии. В Югославии же сходное явление известно как «социальный реализм» или «социальная литература». Не спешит принять термин польская марксистская критика, оперируя понятиями «пролетарский реализм», «литература социалистического метода подхода к действительности»; в болгарской литературе был в обращении термин «новый реализм», «художественный реализм» [5]. Но типологическое сходство процессов, пронизывавших разные литературы, дает право говорить о формировании нового метода революционного искусства и целого направления в литературах зарубежных славянских стран, которые по своим идейно-эстетическим критериям и ориентирам соответствуют методу и направлению литературы социалистического реализма.

Социалистический реализм начинался с творческой практики как процесс глубоко органичный, назревший. В живой литературной повседневности разрабатывались основы нового искусства. Они проступали в произведениях писателей и критиков, говорящих на разных языках, отталкивавшихся от конкретной национальной действительности. Подчас ничего не зная друг о друге, лишь решая задачи, которые ставила перед искусством жизнь, они приходили к сходным результатам, что доказывало верность решения. Связующим началом была революционная действительность, общность мировоззрения, сходство эстетических принципов.

Особенно бурно формирование новой литературы протекало в ряде зарубежных славянских стран после 1918 г. Рождение независимых славянских государств, возникших на развалинах европейских монархий (Польши, Чехословакии, Королевства сербов, хорватов, словенцев), не удовлетворило голода по справедливому мироустройству. Во всей непримиримости встали классовые противоречия. Это характерно и для Болгарии, в 1878 г. освободившейся от османского ига.

Формированию новой литературы содействовала не только благоприятная историческая ситуация, но и определенные традиции славянской культуры.

---

[5] См. статьи Е. И. Рябовой, В. А. Хорева, В. И. Злыднева в кн.: Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах.

Очень трудно дать лаконичную и обобщенную характеристику развития зарубежных славянских литератур в дооктябрьский период. Каждая шла своим путем, имела свою специфику. Многоструйный литературный процесс, тем более состоящий из разных национальных потоков, в общем-то трудно поддается каким-то исчерпывающим и емким определениям. Но доминирующие в этих литературах тенденции выделить можно.

В условиях национально-освободительной борьбы, которую на протяжении веков вели южные и западные славяне, формировалась литература ярко выраженной общественной направленности. Посвятить себя литературному творчеству — означало для многих как бы автоматически включиться в национально-освободительное движение, обречь себя на подвижническое служение народу. «Быть писателем — значило для нас избрать профессию не только самую благородную, но и самую полезную для народа» [6],— писал Сватоплук Чех, выражая весьма типичный в славянской среде взгляд на призвание литератора.

И это ярко проявилось в поэзии, которая всегда была своеобразным форпостом славянской культуры, ее флагманом. Поэзия, обеспечивающая быструю циркуляцию токов между жизнью и художественным сознанием, чутко реагирующая на умонастроения современников, способна оперативно выразить разные общественные позиции. Она может быть трибуной свободолюбивых идей, важным фактором в борьбе за социальный прогресс и — сферой поиска «чистой красоты», не замутненной земными страстями, отшельническим скитом, «башней из слоновой кости». Возможности поэзии велики и варианты ее неисчислимы. Но если попытаться определить, какой тип поэзии преобладал в славянских литературах, принес им признание и славу, вошел в фонд мирового искусства,— это будет тип поэзии гражданской, тесно связанной с освободительным движением народов. Именно это объединяет Мицкевича и Словацкого, Коллара и Неруду, Негоша и Змая, Краля, Гвездослава, Вазова, Ботева, творивших в разных национально-исторических условиях, вдохновлявшихся разными идеалами (от национально-патриотических до революционно-демократических), но связанных сходным пониманием писательского долга. Разумеется, не какие-то изначально присущие только лишь славянам черты, а именно специфика исторического развития славянских народов, условия напряженной борьбы за свободу предопределяли и героические судьбы многих представителей славянских культур и свойства рождавшейся в этой атмосфере поэзии.

Уже поэзия романтизма, стоявшая у истоков формирования славянских литератур новейшего периода, по сию пору живая и действенная, отличалась демократизмом и ярко выраженным ге-

---

[6] *Čech Sv.* Kniha vzpomínek. Praha, 1926, s. 241.

роико-революционным пафосом. «Герой, удаляющийся от мира, презирающий и проклинающий человечество, не стал ведущим героем славянского романтизма. Более близким славянским писателям оказался герой-гражданин, патриот, участник национальной борьбы» [7].

Модернистские явления в славянских литературах рубежа веков были сильно смягчены, в какой-то мере «нейтрализованы» искусством демократического пафоса, прочно стоявшем на реалистической основе [8]. Даже в творчестве декадентов и символистов сильно звучала социальная нота, обнаруживая их связи с реальностью. Такой была поэзия И. Главачека и О. Бржезины, Владислава Петковича Диса или Милана Ракича, в искусстве которых декадентским влияниям противостояла «крепкая опора в мире реальных жизненных явлений, дух широкого гуманизма, тяга к добру, мечта о счастье и душевной гармонии» [9].

Уже в 80—90-х годах прошлого века не только в творчество рабочих поэтов, выдвинутых социал-демократической средой, но и в «большую» литературу проникают темы, конфликты, герои, предвещающие наступление эры пролетарских революций, выдвижение пролетариата в авангард общественной борьбы (поэзия С. Чеха, П. Безруча, А. Совы, И. Вазова и др.).

Новый материал как бы проходит в это время испытание на поэтичность, на право быть предметом и источником вдохновения. Усиление революционных и социальных мотивов в творчестве писателей общедемократической направленности, все более последовательное обращение их к социальным критериям, расцвет рабочей поэзии — все это свидетельствовало о готовности искусства к осмыслению революционной новизны, которую нес с собой XX век.

Славянская поэзия как бы заявляла о предрасположенности литературы к формированию нового метода. Концентрируя в себе мощную энергию протеста против разных форм угнетения (иноземными захватчиками, правящей верхушкой, капиталом), сама создавала эту предрасположенность.

3

Весьма акцентированная в славянских литературах «будительская» функция способствовала восприятию многими революционно настроенными писателями сущности нового метода —

---

[7] *Никольский С. В., Соколов А. Н., Стахеев Б. Ф.* Некоторые особенности романтизма в славянских литературах. М., 1958, с. 28.

[8] См.: Литература зарубежных славянских и балканских народов конца XIX — начала XX века. М., 1976.

[9] *Доронина Р. Ф.* Сербская литература конца XIX — начала XX века.— В кн.: Зарубежные славянские литературы. XX век, с. 19.

принципа коммунистической партийности. Не сразу осознанный как таковой, он заявлял о себе в лозунге революционно-тенденциозного искусства, доступного народным массам, которое бы отражало жизнь с позиций социалистической идеологии [10]. Это отвечало потребности вмешаться в невиданную по своему размаху битву за более совершенный мир, поддержать в этой битве «атакующий класс», ускорить его победу. Революционная тенденциозность осознавалась как качество, искусству вовсе не чуждое. «*Принцип* тенденциозности не нов, но нова конкретная тенденция ... не ново и понятие классовости искусства, но нов класс, который наполняет искусство своим дыханием» [11],— писал Иржи Волькер.

Примечательно, что революционно-пролетарское направление воспринималось его сторонниками как закономерная ступень в развитии искусства, тесно связанного с жизнью, способного уловить и перспективу ее развития, и пути, которые ведут к прогрессу. «Новое искусство — это искусство классовое, пролетарское, коммунистическое, ибо его основной признак — тесная связь с жизнью. Классовая борьба, битва пролетариата с капиталом, мечта о новом, более справедливом и человечном строе является такой гигантской и потрясающей реальностью, что каждый, кто попытался бы стать над нею или вне ее, продемонстрировал бы не свободу чувств, а лишь полное их отсутствие. Каждое истинное искусство было классовым, потому что всегда за что-то боролось, имело сторонников и противников. Сегодня мы хотим отстаивать мировоззрение пролетариата, единственного класса, у которого есть будущее» [12].

Новая литература была ступенью в развитии художественного сознания, вынося в новый период то ценное и перспективное, что заключалось в предшествующих этапах.

Руководствуясь новыми идейными ориентирами и критериями, она, по сути дела, продолжает начатую искусством прошлого задачу познания жизни. Ее по-своему решали разные художественные формации, но подчеркнул, возвел эту задачу в принцип, развил и усовершенствовал тот инструментарий, который способствовал ее эффективному решению,— реализм. Поэтому новое искусство формируется как искусство, в основе

---

[10] В начале 20-х годов левый лагерь, объединявший сочувствующих революции писателей, был значительно шире группы сторонников революционно-пролетарского направления, в русле которого вырабатывались главные принципы социалистического реализма. Какая-то часть левой интеллигенции (в том числе и писателей-коммунистов) разделяла концепции авангардизма (экспрессионисты в Югославии, поэтисты в Чехословакии) и лишь позже перешла на позиции социалистического реализма. Это необходимо учитывать, чтобы избежать встречающихся еще в некоторых работах натяжек, когда к революционно-пролетарскому направлению 20-х годов подключаются писатели, ставившие в те годы перед литературой совсем другие, иногда сугубо эстетические задачи.

[11] *Wolker J.* Próza a divadelní hry. Praha, 1954, s. 239.

[12] *Wolker J.* Próza a divadelní hry, s. 236—237.

своей реалистическое. В известной мере оно действует в уже заданном «традиционным реализмом» направлении, ибо в еще большей степени заинтересовано в раскрытии правды жизни. Кроме того, потребность в большой общественной отдаче, забота о коммуникативности заставляла обращаться к навыкам реалистического метода, к широкому использованию сложившихся, отстоявшихся, привычных форм и структур. «Книга становится книгой, не когда ее напишут, а когда ее прочтут» [13]. Забота о том, чтобы прочли и поняли,— одна из главных в социалистическом искусстве.

Но, сохраняя прямую связь с реализмом, обнаруживая с ним множество общих черт и задач, социалистический реализм складывается не просто как идейное направление в рамках реализма традиционного. Он обретает эстетическую самостоятельность, вносит ощутимые изменения в систему художественных средств, ведет к сдвигам в поэтике. Этого требует и сам материал.

Новая действительность, новые конфликты «облучают» творческое сознание, прививают авторам новые навыки, подсказывают приемы. К этому ведут и новые идейные критерии, по-своему распределяющие краски на воссоздаваемой панораме бытия. К этому ведет и принцип коммунистической партийности. В нем специфически преломлялось отличительное качество марксистской философии — ее активное, преобразующее мир начало. «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его» [14]. Принцип партийности как бы приобщал искусство к грандиозной задаче изменения мира, стимулируя в нем развитие жанров, форм и качеств, которые помогали бы ее реализации. Он требует четкой общественной позиции, проясненного изображения социальных конфликтов, революционной перспективы, масштабности и размаха. Растет содержательность искусства, его вместимость. Совершенствуются его познавательные функции, исключается субъективизм. Но в то же время усиливается эмоционально-субъективное начало, более открыто выражается позиция художника, его воля. Потребность в повышении общественной отдачи искусства заставляет мобилизовывать все средства идейно-художественного убеждения, оттачивает экспрессивно-выразительные возможности слова, активизирует публицистические, лирические, условные и романтические формы и начала. Познание, констатация существующего и устремленность в будущее, беспощадность критики и вдохновенность утверждения идеала — эти присущие искусству тенденции, которые в прошлом чаще всего устремлялись по руслам разных направлений, определяли основу разных методов,— в социалистическом реа-

---

[13] *Wolker J.* Próza a divadelní hry, s. 307.
[14] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 3, с. 4.

лизме выступают в единстве. Видимо, не только разнообразие объектов, широта горизонтов и разница в творческих темпераментах его сторонников предопределяет «сосуществование» разных художественных тенденций, большое стилистическое разнообразие литературы социалистического реализма, но и сложная структура нового метода, выполняющего комплексную задачу, совершающего сложную работу. Иногда эта сложность расслаивается, «распределяясь» по жанрам, произведениям, индивидуальностям, иногда выступает в слиянии разных начал. В творчестве Христо Смирненского, например, преобладает утверждение идеала, вызывая активизацию романтической образности. Острая критика буржуазной действительности в стихах Сречко Косовела, подчеркнутая тема человеческих страданий заставляют вспомнить поэзию экспрессионизма. Различны проявления гражданской воли автора — от открыто публицистических форм утверждения или отрицания (чаще в поэзии), до форм скрытых — через организацию материала, движение сюжета, развитие характеров (чаще в прозе).

Реализм социалистический отличается от реализма критического большей эстетической гибкостью и раскованностью, дает более широкий регистр художественных форм и приемов как в пределах всей социалистической литературы (наличие разных индивидуальностей и разных стилевых тенденций), так и в пределах творчества отдельных авторов и даже в рамках отдельных произведений.

«Анализ многочисленных типологических явлений и тенденций в разных литературах ведет к выводу о том, что «сосуществование» разных художественных форм выступало как особенность формировавшегося нового творческого метода, все более ясно воспринимавшегося не как замкнутый кодекс выразительных средств, а прежде всего как новое мироощущение, в основе которого — социалистический идеал» [15].

Можно обратить внимание на отсутствие в программах нового искусства каких-либо регламентаций по поводу способов отражения жизни. Была строгая определенность в отношении задач и функции социалистической литературы, вопрос же о формах, о «деталях», о характере изобразительных средств как бы передавался на усмотрение практикам литературного процесса. Правда, неизменно подчеркивался принцип коммуникативности и художественной правдивости. Это ставило преграду субъективизму, но не субъективным формам искусства. Еще в статье В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» подчеркивается специфика «литературного дела», которое «менее всего поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством». «Спору нет,— писал В. И. Ленин,— в этом деле безусловно необходи-

[15] *Марков Д. Ф.* Проблемы теории социалистического реализма, с. 234—235.

мо обеспечение большого простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию»[16]. В работах Луначарского, Фадеева, Брехта 20—30-х годов специально оговаривалась возможность разных типов художественного обобщения — и реалистических, и романтических, и символических. Реализм как основа нового метода определял главные эстетические ориентиры, но при этом не сводил изобразительные средства литературы к одним лишь сугубо реалистическим приемам. Тем более что и сам реализм в XX в. представлял более сложное структурное образование, чем реализм традиционный, классический, Размышляя о специфике социалистического реализма, Б. Вацлавек писал, как бы пытаясь уяснить, почему все же новое искусство, искусство «синтетическое», в художественном отношении несравненно более раскованное и разнообразное по форме, сохраняет за собой термин «реализм»: «Реализм» означает лишь верность действительности... От описательного реализма буржуазного (здесь сказалось известное предубеждение чешского критика против традиционного реализма.— *Л. Б.*) новое синтетическое искусство отличается своей социалистической перспективой, которой не имел старый реализм, а более всего диалектичностью, уменьем видеть не только факты, но и связи между ними и смысл динамики развития. Он превосходит старый реализм и тем, что использует формальные средства более развитые (поэтическую концентрацию, не подчиняющуюся законам пространства и времени, лирику, образность, которая воссоздает реальность более наглядно, чем механическое описание)»[17]. Социалистический реализм осознается как реализм нового типа.

Противники социалистического искусства обычно приписывают ему нормативность. Но эта нормативность скорее характерна для авангардистских течений, сосредоточивающих художников на каком-то определенном круге тем и устанавливающих известную иерархию художественных приемов. Одни из них решительно отрицались, как отжившие, другие нагнетались, форсировались (пропаганда «телеграфного стиля» футуристами; «чистый психический автоматизм», выносивший в поток стиха содержимое «темных глубин подсознания» — у сюрреалистов; деформация образов, взвинченность чувств у экспрессионистов; и т. д.). Это сковывало художников в решении творческих задач, лишало необходимой «маневренности».

Попытки дать максимальный угол отклонения от традиционного, и прежде всего реалистического искусства, от отстоявшихся творческих навыков приводили подчас к разрушению формы, к художественной анемии, к выходу за пределы искусства. Все это рано или поздно начинало тяготить талантливых

---

[16] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 12, с. 101.
[17] *Václavek B.* Tvorbou k realitě. Praha, 1950, s. 18—19.

представителей авангардизма, ставило их в оппозицию к авангардистским программам, приводило к неминуемому разрыву с течениями.

4

Революционную целеустремленность и проблемно-тематический размах новой литературы, ее реалистическую основу и «сосуществование» в ней разных форм художественного обобщения уже явственно продемонстрировала поэзия первой половины 20-х годов, как бы зафиксировав, придав гласности эти качества революционного искусства, заявив о них во всеуслышанье, заложив определенную традицию.

Значительная часть произведений того времени (С. К. Неймана, Х. Смирненского, Я. Р. Поничана и т. д.) отличается резкостью линий, контрастностью красок, преобладанием ораторских интонаций, активным использованием гипербол, романтических аллегорий, экспрессивных и условных образов. В этом справедливо усматривают проявление революционного энтузиазма художников, их стремление через гигантизм образов передать величие революционной эпохи и, в то же время — некий предел возможностей искусства начального этапа: романтическая образность «выручает» там, где ощущается недостаток конкретно жизненных впечатлений, энтузиазм подменяет собой точное знание.

Но перечисленные выше черты характерны не вообще для революционной литературы того времени, а главным образом для поэзии. В те годы в русле нового направления возникали «спокойные» романы М. Майеровой — «Прекраснейший мир» (1923), И. Ольбрахта «Анна-пролетарка» (1925), продолжавшие традиции критического реализма. Революционная действительность находила в них иное, объективно-эпическое воплощение.

Если условно наметить «разделение труда» между социалистической поэзией и прозой того периода, то окажется, что на долю поэзии этого «труда» выпало несравненно больше. Проза, воссоздавая жизнь в ее естественном течении, сосредоточилась на определенных темах социалистической литературы, на определенных сторонах действительности: показала процесс формирования революционного сознания личности и масс. Развертывая его в пространстве и во времени, она проследила вызревание, подготовку революционного протеста, доказала его обусловленность и необходимость [18].

---

[18] Кстати, именно эти темы будут преобладать и в прозе 30-х годов; революционизация пролетариата — тема «Облика дня» (1934) Ванды Василевской, «Сирены» (1935) Майеровой; пробуждение классового сознания у крестьянства показал Л. Кручковский в «Кордиане и хаме» (1932) и в «Павлиньих перьях» (1935), Василевская в «Родине» (1935), Илемницкий в «Поле не-

Но революционное искусство нуждалось в каких-то более прямых, непосредственных формах убеждения. Осознавая справедливость и плодотворность вдохновлявших его идей, спешило провозгласить всю открывшуюся ему правду о мире, дать новую концепцию жизни, выразить квинтэссенцию бытия, показать эпоху в ее внешних проявлениях и глубинной сути. А вместить это содержание — оперативно выполнить эти задачи могла в первую очередь поэзия с ее мобильностью и лаконизмом, с ее умением, абстрагируясь от многообразия фактов, сжимать целые пласты жизни в емкий поэтический образ, с ее способностью воссоздавать действительность концентрированно и сжато.

Поэзия тех лет сконденсировала в себе мощную революционную энергию, которую излучало общество, и вновь направила ее на людей, пытаясь найти образное, художественное соответствие величию и масштабу сотрясающих мир процессов. Зафиксировав подъем общественной активности, сама перешла в фазу повышенного эмоционального напряжения. Взяв на себя большую задачу — переосмыслить историю и мир, стала интенсивно искать возможности ее поэтического, художественного решения, чтобы, не переступая свои границы, границы поэзии, вобрать в себя политические, классовые, нравственные и общечеловеческие проблемы. Все это потребовало интенсивного поиска художественных ресурсов, способных повысить ее содержательность и емкость.

Особенности поэзии тех лет, ее интонации и краски определялись прежде всего теми задачами, которые сознательно решали поэты. В ней — радость свершенных открытий, спешное, взволнованное утверждение новых истин, новой красоты. И — стремление сделать эти истины достоянием масс. В преобладании ораторских интонаций, агитационного начала, экспрессивно-романтической образности нашла свое выражение психология искусства, спешившего обратить человечество в новую веру. Необходимость и потребность прибегать к «сильнодействующим» средствам была обоснованной.

«Красные песни» (1923) С. К. Неймана — это не только голос эпохи, но и ее своеобразный экстракт, четко прочерченные линии социальных фронтов, графически наглядная схема противоборствующих сил. Поэзия Неймана не знает, вернее, не хочет знать полутонов и оттенков, потому что не до них в напряжении боя, потому что они теряются в том ярком, столамповом свете, который дает поэт, желая довести картину жизни до предельной, плакатной яркости. Он намеренно пользуется резкими красками, расставляет четкие опознавательные знаки, чтобы у людей не осталось сомнений, кому отдать свою ненависть, а кому — любовь.

вспаханном» (1932); революционизация солдатской массы стала темой «Добердоба» (1932—1940) Прежихова Воранца.

Россия Советов —
привет!
Из мира, где воздуха нам не хватает,
где нас подневольным трудом угнетают,
тебе шлем привет,
святая!

«Приветствие». Перевод Н. Железнова

Святая — Россия Советов, святые — революционеры, Роза Люксембург, «достойная любви миллионов». Колчак же, Деникин, Врангель, империалисты — тупые чудовища, убийцы, «отребье человечества», «черви, набравшие жира от падали старого мира».

Разные переливы эмоций и красок сливались в несколько всепоглащающих. Здесь уместно также вспомнить сборник Поничана «Я живу, чувствую, вижу, люблю все, лишь тьму ненавижу» (1923). В своем отношении к жизни поэт совершает энергичные броски от «люблю» к «ненавижу», как бы не замечая промежуточных делений, а признавая лишь два противоположных полюса — утверждение и отрицание.

Классовая борьба — ударная тема пролетарской поэзии — у Неймана решается строго и точно, как информация:

К последнему бою готовятся массы,
мы признаем только братство по классу,
класс против класса стеной
встал на бой.

«Вы и мы». Перевод Н. Железнова

Но эта прямолинейность — не признак поэтического бессилия — поэт вдруг заговорил газетным языком, а сознательно обнаженная конструкция исторического бытия.

Поэзия Неймана допускает плакатную резкость, сгущение красок, как бы вычленяющие этот сборник из русла традиционно-реалистической поэзии. Но при этом она не выходит за пределы реального, а лишь подчеркивает, обводит жирными контурами то существенное, что содержится в нем.

Нейман — мастер прямого изображения. Он не любит разрушать существующие логические связи и внешние сцепления. Факты, явления, предметы входят в его стихи в привычном окружении. Мощь пролетарских масс, например, осознание пролетариатом своей силы он передает не романтической аллегорией, а образом, основанным на «мизансценах» самой жизни. В стихотворении «Песня масс» он идет от чисто зрительного впечатления — люди, рабочие у станков, в окружении железа и стали. Что может быть привычнее и обыденнее подобного «сцепления»? Но мысль художника обнаруживает здесь внутренние, не различимые простым глазом связи. Зрительный образ дает импульс и поставляет детали для символического воплощения

тех перемен, которые произошли в жизни,— бывшие рабы, «пленники стали» превращаются в хозяев жизни, в повелителей стали:

Пленники стали,
Мы дружно восстанем,
владыками стали станем.

Причем образ «владыка стали» (в оригинале — «пан железа») дает прямо-таки физическое ощущение силы пролетариата. А затем эта мысль получает новое подтверждение. В одной шеренге, в одном строю оказываются люди и фабрики, фермы, молы. Люди вырастают до их размеров, а те заряжают их своей стальной мощью:

Дым, свист, блеск кругом —
гром, гром, гром,
стальные люди идут, идут
стальною семьею
вперед —
поршни, колеса, валы
поют,
фабрики, фермы, молы
поют,
вперед, вперед, вперед,
стальной народ,
вперед!

«Песня масс». Перевод Н. Железнова

Массы — новый герой и адресат искусства. Каждый поэт раскрывал эту тему, опираясь на свой круг впечатлений, на близкие ему пласты поэзии. Нейман, когда-то увлекавшийся футуризмом, сохранил память о тех временах в лексике и образности своего сборника, в том числе и этого стихотворения.

У Христо Смирненского (сборник «Да будет день», 1922) те же ведущие конфликты и темы, та же расстановка акцентов, контрастное распределение светотеней, что и у Неймана. Но многое выполнено средствами романтической поэзии. И причина не только в традициях национального искусства, как бы державших в активе болгарской поэзии яркую романтическую образность, но и в объективной романтике времени и в индивидуальности самого Смирненского.

Уровень революционного движения и уровень развития искусства давали возможность раскрыть новый идеал в конкретно-жизненной форме. Творчество многих пролетарских писателей (поэтов и прозаиков) свидетельствовало об этой возможности. Реалистическая основа просматривалась и в поэзии Смирненского: «Иоган», «Карл Либкнехт», «Буря в Берлине», «Северное сияние», «Три года». Эти стихи и поэмы об Октябрьской революции, о спартаковском движении в Германии, о геро-

ях и жертвах борьбы свидетельствовали о конкретном видении поэтом своей эпохи. Но реалистический стиль не выдерживал того огромного воодушевления, которое использовал молодой поэт, чувствовавший себя легко и свободно в романтической стихии. Романтизм выработал свой особый словарь для выражения яркого, возвышенного, впечатляющего. Пользуясь «кодом» романтизма, Смирненский отражал объективные процессы, утверждал их значимость. В его поэзии нет романтической неясности и расплывчатости, но есть вдохновенное отражение точно понятых и верно осмысленных конфликтов. Энтузиазм Смирненского не подменяет собой точного знания, но возникает на основе этого знания. Образы болгарского поэта не затемняют, а проясняют законы истории, эмоционально воссоздавая систему общественных отношений.

Строгая поэтическая конструкция Неймана —

Класс против класса стеной
стал на бой —

— взрывается у Смирненского яркой аллегорической картиной разбушевавшейся стихии:

Бич вьется над нами, хомут нас согнул,
И давит нас золота желтый закон . . .
А мы — океан пламенеющих волн,
поток, устремленный к сиянью высот.
Вселенная нашим дыханьем живет,
На наших плечах мир устои возвел . . .
Но мы — океан громко стонущих волн.

«Мы». Перевод С. Городецкого

И как расщепление «океана пламенеющих волн», как конкретизация всесильного и бесправного «мы» возникают образы Пролетария, Углекопа, Рабочего, Кузнеца. Это символические фигуры исполинов, заносящих над старым миром свой «стальной молот». Весь образный строй одноименных стихотворений доносит ощущение титанической силы новых героев жизни.

Все связанное с классовой борьбой Смирненский переводит из повседневности в систему возвышенно-романтических измерений. Смирненский ищет исторические аналогии происходящего в античном прошлом. «Восстание рабов», «Спартак», «Гладиатор», «Бунт Везувия», «Русский Прометей» (названия стихов) — вот второй, метафорический ряд, восславляющий революционную действительность.

Романтизм Смирненского не был шагом назад, не был отступлением от того уровня, на который поднял искусство реализм критический. Опираясь на достижения реалистического метода, постигая и отражая причинно-следственную связь явлений, Смирненский добивался с помощью романтической образ-

ности особого эффекта. Романтизм привносил в поэтический мир Смирненского яркость, красочность, вдохновенность — качества, поэзии не противопоказанные, а лишь усиливавшие ее общественную отдачу. Он помогал утвердить нового героя — пролетария, возвысить, опоэтизировать его, перевести в категорию прекрасного. Поэтизация — это всегда в известной мере идеализация, «романтизация» героя. Христо Смирненский как бы предельно заострял это свойство поэзии возвышать положительный идеал.

Здесь можно вспомнить П. Зарева, который указывает на преимущества именно романтического способа отражения некоторых сторон действительности. Характеризуя «тайную силу и недостижимое своеобразие» поэзии Христо Ботева, «создавшего свой реалистический метод, окрашенный эмоциональной гаммой романтизма», он пишет, что «возвышенное, героическое поднимается у него до высот, неведомых литературе критического реализма» [19].

Наконец, романтическая образность придавала дополнительную емкость поэзии, помогала расширить содержательность стиха, наглядно передать смысл, суть революционной борьбы, ее историческое значение.

«Красные эскадроны» ворвались в поэзию Смирненского прямо с полей гражданской войны в России. Они не нуждались в романтической транскрипции, так как сами олицетворяли реальную романтику времени. Стихотворение Смирненского воспроизводит картину кавалерийской атаки. В самом размере строфы — объемной и легкой, с четкой внутренней рифмой, передана энергия движения, стремительность накатывающихся лавин. Шквал свинца и «грохот пушек скрытый», все вражеские контрусилия не могут остановить летящих эскадронов. Картина реальна. «Сжатая нива», «пламенеющий горизонт» дают ощущение открытого пространства, поля сражения. Но Смирненскому мало сложить песню о красных конниках. Ему тесно в чистом поле. Боевым плацдармом становится весь земной шар. Остаются позади истоптанные поля, поднимаются громады дворцов, эскадроны атакуют «сумрачное зданье истерзавшей мир неправды», и оно не выдерживает натиска, «обращаясь в пыль и прах». Красные эскадроны вырастают в символ мировой революции. Сохраняя все признаки конкретного образа, они вбирают в себя огромное содержание. Картина кавалерийской атаки отбрасывает романтическую проекцию, переключается в обобщенно-аллегорический план.

Ах, летите в бурях сечи, в вихре огненной картечи
Вы, бесстрашные предтечи новых солнечных веков!
Бурей, молнией и громом всем дворцам и всем хоромам
Возвестите наступленье пробудившихся рабов!

Перевод С. Городецкого

---

[19] Цит. по кн.: *Унджиев И., Унджиева Ц.* Христо Ботев. М., 1976, с. 302.

Поистине, романтизм помог здесь Смирненскому «подняться до высот неведомых», создать одно из самых замечательных в мировой литературе произведений, ярко, полно и сжато выразивших романтику и смысл революционной эпохи.

В поэзии Неймана, Смирненского, Поничана революционная тенденциозность проявляется в наиболее открытом и резком виде — в преобладании агитационного начала, ораторских, призывных интонаций — и как тема, тема революции, восстания, пролетариата. Стремление покончить с индивидуализмом, выражать настроения целого класса приводит некоторых поэтов к приглушению интимно-личного начала. Нейман, например, сознательно отсекает все, что не имеет непосредственного отношения к классовой борьбе, как бы осуждает традиционное для поэзии внимание к личности, к переживаниям индивидуума («Ни в коем случае «я», только «мы»).

В поэзию врывалась История, тесня отдельного человека. Поэзия открыла в революции мощный источник вдохновения, получила сильный творческий заряд. Но, сосредоточившись на определенных темах и интонациях, она в чем-то суживала свое русло. Именно это стало одной из причин конфликта группы революционно настроенной творческой молодежи Чехословакии с концепцией пролетарского искусства и одним из истоков чешского поэтизма [20]. В дальнейшем социалистическая литература полностью преодолеет эти тенденции, возвратит себе широту проблематики, направит внимание на мир во всем его многообразии. Но уже и тогда, в 20-е годы, пролетарская поэзия обнаруживает способность восстановить нарушенное было равновесие между целеустремленностью и широтой. Уже в то время она пытается утвердить право революционного искусства соприкасаться с разными сферами жизни и уголками человеческой души. Уже тогда она обнаруживает способность нового искусства к самопреодолению крайностей.

В творчестве Волькера, Броневского (позже Новомеского) формируется такой тип искусства, где революционная тенденциозность проявлялась не в столь резкой форме и определяла не столько темы творчества и преобладание ораторских интонаций, сколько угол зрения художника, ту стратегически важную позицию, с которой открывалась жизнь в многообразии разных связей. «Под тенденциозностью мы понимаем не рифмовку нескольких политических тезисов, тенденция это не внешний признак — но точка зрения и внутренняя убежденность»,— писал Волькер в 1922 году. Сходную мысль выражает Броневский: «Поэт должен вникнуть практически в проблематику общественной жизни. А когда это произойдет, пусть он пишет о чем хочет, потому что тогда все, что он создает, будет культур-

[20] См. ст.: *Будагова Л. Н.* Некоторые особенности генезиса чешской социалистической истории.— В кн.: Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. М., 1973, с. 534—555.

ным документом эпохи и фактором в борьбе за новую культуру»[21]. Этот принцип «о чем хочет» при наличии «внутренней убежденности», сформулированный поэтами и нашедший практическое воплощение уже в литературной практике 20-х годов, имел очень большое значение для дальнейшего развития социалистического искусства, служил противоядием против аскетических тенденций, препятствовал односторонности. Поэзия Волькера и Броневского как бы обозначила широкий диапазон революционного искусства, сняв намечающийся было «запрет» на внимание к внутреннему миру человека, на отражение жизни во всем богатстве красок и оттенков.

Поэзия Волькера показала процесс становления характера, превращение юноши, сына благополучного банковского служащего в человека нового типа, революционера — не столько по профессии, сколько по складу души. «В Красных песнях» Неймана тоже есть тема внутренней перестройки человека, его борьбы с самим собой. Но дается она в «назывной форме». Сжимается практически до нескольких стихотворений. Есть итог, а сама диалектика процесса остается за пределами сборника. Темы и эмоции проходят в сознании поэта строгий отбор.

В творчестве Волькера, не фильтровавшего сюжеты для искусства, процесс этот свершается на глазах читателя. Оба его сборника — «Гость на порог» (1921) и «Час рождения» (1922) — это личная биография поэта в ее внутреннем напряжении и будничных фактах. Биография человека, чувствующего свое время и готовящего себя для его решающих сражений.

Волькер тоже отдавал дань обряду самоотречения. Считая, что эпика особенно нужна революционной литературе («Лирика — состояние, эпика — действие»), он создавал свои знаменитые социальные баллады: отрекаясь от своего «состояния», писал о рабочих. Но и там, где Волькер продолжал писать о себе — о своей любви, болезни, мужественном сопротивлении приближающейся смерти, он не изменял своему «углу зрения», переключал свои личные переживания в сферу борьбы с социальным злом. Он жалеет об уходящей жизни, как воин, жаждущий боя, но вынужденный из-за смертельной раны лишь провожать глазами свой полк.

На койку немощного свет упал,
он под бинты проник, тревожа боль мою.
Товарищи идут за справедливость в бой,
Товарищи идут все как один в строю.

На койку немощного свет упал,
и дышит на нее из мрака ночи смерть.
Но почему идти я с вами не могу?
Я пасть хотел в бою, а должен умереть!

Перевод С. Кирсанова

[21] Цит. по ст.: *Хорев В. А.* Польская марксистская литературная критика (20—30-е годы). В кн.: Формирование марксистской литературной критики, с. 88.

При всем тяготении Волькера к конкретно-жизненной образности, взятой из близкого человеку «бытового» пласта, при кажущемся спокойствии волькеровского стиля, поэзия его много сложнее, многоплановее, напряженнее, чем поэзия реалистов-предшественников. Круг образцов, лексический материал в общем-то не выходит за пределы обыденного, но Волькер любит выстраивать из него сложные метафоры, с помощью которых осмысливает большой мир, его социальные и нравственные законы, выражает свою жажду справедливости и веру в нее.

Волькер использовал фантастические, условные ситуации, которые делали явным скрытое, помогали наглядно выразить волькеровские представления о жизни. Так, развивая тему противоборства классов, Волькер в стихотворении «Лицо за стеклом» дает бытовую картинку — бедняк у окна ресторана. Но задача показать, какое это могучее оружие — классовая ненависть, превращает реальную сцену в сцену фантастическую. «Пронзительный», буквально пронзающий насквозь взгляд бедняка «пробивает витрину» ресторана, вонзается как кинжал в «животы и тепло, во фраки и котелки», разя насмерть всех сидящих в зале.

В. Броневский в сборниках «Ветряные мельницы» (1925), «Дымы над городом» (1926) показывает революционную борьбу как трудное, кропотливое дело, требующее повседневного героизма. Он обращается к разным темам и интонациям, но предпочитает слова «проще самых простых и нежнее». И рассказывает он не только о гражданской войне и Парижской коммуне, но и о суровой повседневности борьбы, лишь иногда озаряемой вспышкой открытого боя, о товарищах по оружию, о себе самом, о радости, о весне и смерти, предельно расширяя круг впечатлений и тем революционной поэзии. Но и Броневский тоже тяготеет к экспрессивным всплескам, к ярким романтическим мазкам. И его гражданская пристрастность часто ищет прямого выхода, рождает потребность «словом бить горячее и резче». Осуждая империализм, он прибегает к кричащим краскам экспрессионизма, нагнетая ужасы, создавая кошмарные картины войны («Последняя война»). «Ветряные мельницы» — привычная деталь польского пейзажа — будто приходят в его сборник из поэзии символистов. Превращаясь в таинственные существа с черными крыльями-руками, которые рвут тучи и терзают тени людей, они становятся символом тревоги, страха и страданий, которыми полна жизнь, олицетворяют темные силы зла.

Стих Броневского тоже способен на стремительные взлеты фантазии, укрупняющей реальные пропорции и связи. Так величие и мощь рабочего класса получают наглядное выражение в фигуре гиганта, как Геркулес возвышающегося над землей и бьющего «молотом в горизонт» («Рабочие»).

Практически в творчестве любого революционного поэта того времени можно обнаружить условно-фантастические образы, романтические тенденции, которые не маскируют, а обнажают правду жизни. Разница — лишь в степени интенсивности их употребления.

5

Итак, революционная поэзия начала 20-х годов наглядно демонстрирует эстетическую сложность формирующейся литературы, использование ею разных форм художественного обобщения. Это можно объяснить и спецификой нового метода, который ставил перед художником сложные задачи, требовал мобилизации всех художественных ресурсов. Это можно объяснить и спецификой этапа, теми «повышенными обязательствами», которые брала на себя литература, поставленная перед необходимостью произвести резкую переоценку ценностей, покончить со многими устаревшими представлениями. Эту сложность в какой-то мере предопределял и уровень развития искусства, та его ступень, на которой формировалось новое направление. К тому времени возможности искусства возросли, обогатился арсенал художественных средств. Какие-то из них были подсказаны новейшими художественными течениями — символизмом, футуризмом, экспрессионизмом. Даже принципиальное неприятие революционным писателем модернизма в общем-то не исключало использования им стилевых элементов модернистского искусства. Они составляли часть художественной атмосферы времени и как бы вместе с нею проникали в сознание художника.

И все эти факторы, сплетаясь и взаимодействуя, предопределяли ту эстетическую сложность новой литературы, которую сразу же ярко продемонстрировала революционная поэзия. И именно потому, что была поэзией.

Ведь склонность к синтезу разных начал в известной мере заложена в самой природе жанра. Новый метод лишь как бы развил, «подстегнул» эти природные свойства поэзии, стиха. А стих с особой готовностью откликнулся на те возможности, которые предоставлял искусству новый метод.

Рассуждая о специфике поэтического мышления, А. А. Потебня писал: «Поэтическое мышление есть пояснение частного другим неоднородным с ним частным. Поэтому если поэзия есть иносказание (аллегория) в обширном смысле слова, то проза — как выражение элементарного наблюдения, и наука стремится стать в некотором смысле тождесловием (тавтология)»[22]. Если даже учесть, что под поэтическим мышлением А. А. Потебня понимал художественное мышление, а под поэзией — искусство

[22] *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 366.

вообще, то нельзя не видеть, что поэзия в нашем «узком» понимании — как «творчество в стихах» — как бы концентрирует в себе, заостряет свойства художественного мышления вообще. В поэзии они проявляются более интенсивно, более резко, чем в прозе. Характерно, например, что, разбирая «виды поэтической иносказательности», Потебня иллюстрирует их прежде всего стихами.

Конечно, каждое художественное направление, каждый творческий метод накладывает на разные литературные «роды и виды», жанры и формы свою печать, придавая им какие-то общие, характерные именно для данной эстетической системы черты. Поэзия романтизма обнаружит больше сходства с романтической прозой, чем с реалистической поэзией. Жанр как бы находится в прямом подчинении у метода. Но в пределах одного метода и направления можно нащупать и то специфическое в художественном решении темы, что определяется жанровой структурой произведения. Так, например, реалистическая поэзия, особенно лирика, как бы всегда «менее» реалистична, чем реалистический роман. У нее свои законы и свои излюбленные ходы, жанр тоже далеко не пассивный элемент в искусстве и тоже диктует художнику свои правила, подсказывает определенные краски и приемы.

Поэзия легче и естественнее прибегает и к романтической образности и к разного рода условностям, потому что это вполне в духе поэтического мышления, в духе поэтических жанров. Ведь любая метафора — это вид условности. Они присущи искусству вообще, а поэзии — особенно. Действующий в поэзии «режим экономии» слов как бы повышает смысловую и эмоциональную нагрузку, которая приходится на единицу стиха, заставляет искать средства повысить его емкость, через малое выразить многое, заменить описание тропом, невидимую сущность — условным образом.

Очень часто в стихах впечатления, чувства и мысли как бы предельно сжимаются, концентрируются. «Для спрессовки сюжета» поэты предпринимают «сдвиги во времени». Стих требует активности воображения, дает большой простор для фантазии. Отступление от «конкретно-жизненных» форм там оправданно, часто просто необходимо, продиктовано законами жанра.

И в пределах социалистического реализма была, конечно, разная поэзия и разная проза. Была поэзия Николы Вапцарова, «заземленная» и негромкая, уводящая в подтекст огромное эмоциональное напряжение. Излучая его между строк, она почти не давала экспрессивных всплесков стиля, условной образности. И была поэтически пряная, терпкая проза Ванчуры, изобилующая разными видами тропов. Была проза Крлежи, рождавшаяся как бы в повышенной температуре творческого процесса. Расставшись с концепцией экспрессионизма, пополнив ряды «социальных реалистов», писатель и в своих прозаических про-

изведениях сохранил многое от экспрессионизма (особенно в новеллах начала 30-х годов — «Гроссмейстер подлости», «На грани рассудка» и др.).

Кроме того, исследователи констатируют постепенное изменение стилей социалистической литературы и поэзии в том числе, подмечая, что в 30-е годы как бы «успокаивается», остывает от того экспрессивно-романтического накала, который был присущ ей в начале 20-х годов. Все это верно. Но если охватить социалистическое искусство как целостное явление, как сумму творческих результатов, то легко можно увидеть, что именно поэзия в силу своей специфики особенно сильно и ярко демонстрирует склонность нового метода к синтезу разных художественных форм, и что эта особенность социалистического реализма, открывшего перед писателями самые широкие горизонты и возможности, наглядно проявилась уже в первой половине 20-х годов, в произведениях С. К. Неймана и Х. Смирненского, И. Волькера и В. Броневского, вошедших в сокровищницу мировой социалистической литературы.

И. А. БЕРНШТЕЙН

ТИПОЛОГИЯ ГЕРОЯ СОВРЕМЕННОГО СЛАВЯНСКОГО РОМАНА И ЕВРОПЕЙСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

Типологическое сходство образов героев романа в славянских странах на современном этапе — одно из проявлений той общности идейно-художественных концепций, которая просвечивает через национальное своеобразие каждой литературы. В настоящее время типологическое сопоставление славянских литератур невозможно вне рассмотрения коллективного художественного опыта стран социалистического содружества.

Для современного романа в славянских странах характерны определенные типы героев: участник революционных боев прошлого и антифашистского сопротивления, человек, вступающий в новую социалистическую действительность и выбирающий свой путь, современник, поставленный перед лицом социальных, этических и трудовых проблем сегодняшнего этапа развития социалистического общества. Однако мы ставим перед собой задачу проанализировать схождения не только на уровне объекта изображения или даже общей концепции человеческой личности. Чрезвычайно важен и тот аспект исследования, который связан с определением функции героя в художественной структуре произведения. Таким образом могут быть охарактеризованы неко-

торые конкретные приметы новаторства современного романа в славянских странах, его общие черты и национальное своеобразие.

Большие достижения в современном славянском романе во многом связаны с развитием социалистического реализма.

Знаменательный для современной литературы социалистических стран пристальный интерес к личности, к неповторимым особенностям человеческой индивидуальности влечет за собой большую гибкость в решении проблемы соотношения типа и характера.

На это обстоятельство обратил внимание Б. Л. Сучков: «В современном критическом реализме... нередко типизируется ситуация, а характеры не возводятся в ранг типа, да и в характерах порой выделяется лишь их определяющая черта... И в современной литературе социалистического реализма ощущается вполне закономерный интерес к реалистическому характеру, не становящемуся, однако, типом» [1].

В концепцию личности, характерную для славянских, как и вообще для социалистических литератур, на сегодняшнем этапе входит сложный комплекс вопросов, связанных со смыслом человеческого бытия, со сложными взаимодействиями человека с миром и обществом, с соотношением биологического и социального начала в человеке, и т. д. Говоря о специфике социалистических литератур на современном этапе, Д. Ф. Марков справедливо замечает: «Отвергая схематизм, имевший место в недавнем прошлом, писатели идут к широкой постановке этических проблем, к углубленному анализу психологии человека, его внутреннего мира. В решении такой задачи они ищут новых подходов и выразительных средств» [2].

Как мы полагаем, продуктивно сопоставление литературных героев с точки зрения их места в художественной системе целого. Именно так мы и подойдем к типологическому сопоставлению героя в современном романе славянских стран.

Многие лучшие достижения славянских литератур в послевоенный период связаны с развитием многопланового романа-эпопеи, в котором нашли свое воплощение значительные исторические катаклизмы современности. К наиболее выдающимся явлениям такого рода относится трилогия М. Пуймановой («Люди на перепутье», «Игра с огнем», «Жизнь против смерти», две части которой написаны в послевоенные годы), трилогия В. Минача («Долгое время ожидания», «Мертвые и живые», «Колокола возвещают день»); «Табак» Д. Димова, «Простые люди» Г. Караславова.

Эти романы по своему характеру многогеройны, и герои приводятся в соприкосновение с самыми широкими сферами жизни.

---

[1] Контекст. 1974. М., «Наука», 1975, с. 52.

[2] *Марков Д. Ф.* По логике истории.— В кн.: Новые явления в литературах европейских социалистических стран. М., «Наука», 1976, с. 19.

Для романа такого типа, в отличие, скажем, от также чрезвычайно широкого охвата разных кусков действительности в произведениях Э. Золя, характерно стремление показать смысл исторической динамики, поэтому герои изображены на решающих направлениях исторических перемен, нередко в качестве их участников. Так, М. Пуйманова приводит своего героя, адвоката — антифашиста Гамзу на Лейпцигский процесс Димитрова. Елена Гамза погибает, участвуя в подпольном антифашистском Сопротивлении, в годы «протектората», Станислав Гамза сражается на пражских баррикадах в мае 1945 года, а его друг Ондржей входит в Прагу в рядах Чехословацкого корпуса вместе с победоносной Советской Армией.

В эпопеях такого рода присутствует и элемент романа воспитания. Жизненный опыт позволяет героям сознательно выбрать достойную и активную позицию в чреватой потрясениями действительности. Построение этих романов можно сравнить с одним из лучших романов-эпопей в западноевропейских литературах — «Семья Тибо» Р. Мартен дю Гара. Принцип сочетания эпопеи и воспитательного романа ярко проявляется, скажем, в романе А. Толстого «Хождение по мукам».

Для композиции романов подобного типа чрезвычайно важна определенная ячейка, объединяющая героев и становящаяся своего рода первым промежуточным звеном между ними и широким миром. Эту роль играет семья. С таким построением мы встретимся у Р. Мартен дю Гара, точно так же как у Шолохова, у Пуймановой или у Д. Димова. История семьи, смена поколений позволяют наглядно изображать перемены духовного климата, которые нередко проявляются в столкновениях отцов и детей.

Другая черта романа-эпопеи — параллельность образов и человеческих судеб (вспомним Жака и Антуана у дю Гара, Катю и Дашу у А. Толстого). И у Пуймановой параллельно разворачиваются судьбы представителей двух семей — адвоката Гамзы и рабочей семьи Урбанов. Димов сопоставляет судьбы и характеры двух братьев Моревых (Борис становится миллионером и владельцем огромного табачного предприятия, а Павел избирает самоотверженный путь революционера) и двух школьных подруг — Ирины и Лилы. Такой параллелизм позволяет авторам в широком эпическом контексте рассмотреть варианты жизненных путей героев, людей, начинавших свой путь совместно.

Авторы пользуются различными приемами, позволяющими им сталкивать жизненные пути героев (например, роль предприятий текстильного короля Казмара в жизни многих героев трилогии Пуймановой или объединение действия вокруг табачной фирмы «Никотиана» у Димова). При этом сцены «мира», частной жизни героев играют в построении романов-эпопей столь же существенную роль, как у Л. Толстого в «Войне и

мире». Вечные вопросы человеческой жизни, любви, смерти, отношения родителей и детей, супругов и возлюбленных — все входит важнейшим компонентом в художественное содержание романов. Толстой писал: «Я ударялся сначала в генерализацию, потом в мелочность, теперь, ежели не нашел середины, то по крайней мере понимаю необходимость и желаю найти ее»[3]. Толстой связывает такое сочетание генерализации и «мелочности» с выходом от частной жизни к истории.

Во взаимопроникновении генерализации и «мелочности», анализа и синтеза, психологической и бытовой детализации и эпической широты — основной принцип послетолстовского романа-эпопеи, проявляющийся в произведениях славянских писателей, о которых идет речь. Этот принцип и определяет место героя в романе и его характер.

Большинство героев не вхожи в залы парламентов и комнаты тайных совещаний, где решаются судьбы народов, но они причастны к истории в своем духовном мире и в житейской практике, и эта причастность раскрывается с помощью множества тонких художественных приемов. В романах порой самые личные переживания героев соотносятся с делами истории. Вспомним тот отсвет, который бросает народная трагедия на встречу Наташи и князя Андрея в Мытищах, начало войны определяет и отношения Жака и Женни у дю Гара. Точно так же, скажем, попытка самоубийства Стани из-за любви к знаменитой актрисе — у Пуймановой — расценивается как малодушие на фоне исторических событий конца 30-х годов и повсеместного наступления фашизма.

История по-своему окрашивает перипетии отношений Морева и Ирины, чья любовь гибнет под бежалостным влиянием Никотианы.

При изображении героев как участников подлинно эпического действия исторические события подаются не описательно, а настолько приближаются к переживаниям героев, что порой авторский текст и несобственно-прямая речь персонажей, близких автору, почти совпадают.

Для романов, о которых идет речь, характерна особая концепция человеческой активности. Писатели осуждают индивидуалистическую активность, направленную на самоутверждение и игнорирующую внеличные интересы (Казмар у Пуймановой, Борис Морев и другие деятели, связанные с Никотианой у Димова), и утверждают концепцию человека как потенциального сознательного преобразователя действительности (адвокат коммуниста Гамзы и его дочь Елена у Пуймановой, Павел, Лила и многие партизаны-антифашисты у Димова). В романах развитие характеров рассматривается главным образом в связи с ситуацией человека по отношению к общественной борьбе. Тут

---

[3] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., т. 45, с. 121.

авторы не всегда свободны от прямолинейной декларативности (она проявилась в образе Павла Морева у Димова), но в лучших достижениях романа подобная концепция связи человека и истории дает свой положительный художественный результат.

Мы говорили о типологической общности в изображении героев, однако в романах такого типа чрезвычайно ярка и национальная специфика характеров. Есть что-то глубоко национальное в том, что герои Пуймановой начисто лишены всякой помпезности и патетичности, им свойствен скорее «будничный» героизм, нелюбовь к громкой фразе и неисчезающее чувство юмора и трезвой деловитости. Для Димова же чрезвычайно характерна эпическая обстоятельность в изображении героев и окружающей их обстановки. Кстати, эта неторопливость изложения, более характерная для романа XIX в., связана с той новаторской ролью, которую играет «Табак» в литературе Болгарии. Большая открытость и драматичность чувств, энергия и эмоциональность их проявления также отличают национальный облик героев Димова.

Можно сказать, что в славянских романах-эпопеях рассмотренного нами вида складывается особый тип художественной концепции героя, сближающей их с аналогичными явлениями в других социалистических странах (например, роман Анны Зегерс «Мертвые остаются молодыми»), а также с произведениями советской литературы, в частности с «Тихим Доном» М. Шолохова или «Хождением по мукам» А. Толстого.

Романы-эпопеи, отразившие с таким размахом великие исторические сдвиги, почти совершенно отсутствуют в западной литературе критического реализма в годы после второй мировой войны, хотя в межвоенный период подобный жанр переживает расцвет в творчестве Р. Роллана, Роже Мартен дю Гара, Г. Манна, Л. Фейхтвангера. Те семейные хроники, которые появляются в послевоенные годы (Дрюон, Эриа), несмотря на широту охвата действительности, бытовую и историко-культурную достоверность, имеют мало общего с жанром романа-эпопеи.

Эпическое соотношение между героем и историей мы обнаружим в романах, авторы которых сближаются с концепцией социалистического реализма («Коммунисты» Л. Арагона, «Пушка», «Братство» Ж. П. Шаброля, «Подполье свободы» Ж. Амаду).

В социалистических странах многоплановый роман-эпопея наиболее характерен для первых десяти-пятнадцати послевоенных лет. Это понятно, если учесть те цели осмысления грандиозных исторических перемен, которые прежде всего встали перед литературами стран, пошедших по социалистическому пути. В 60-е годы начался знаменательный и во многом сходный в разных литературах славянских стран процесс изменения эпопеи как жанра, что определило и изменение характера героя.

Если сравнить, скажем, трилогию Пуймановой с романом Я. Ивашкевича «Хвала и слава», то бросится в глаза как жанровая и концептуальная близость, так и несходство общей атмосферы, порожденное различием национальных судеб и различными традициями. В романе Ивашкевича, как и у Пуймановой или Димова, воссоздаются контуры бурной истории польского народа за несколько десятилетий, вплоть до конца второй мировой войны. В то же время роман насыщен рассуждениями и диалогами, полными рефлексии с философским подтекстом, и в нем сильно лирическое начало. Эти особенности книги Ивашкевича как раз характерны для развития широкой эпической формы не только в польской литературе, но и в других славянских странах за последние десятилетия.

Концепция героя в романе Ивашкевича явственно связана с проблемой смысла и значения человеческой активности перед лицом истории. И этим определяются различия психологических типов и судеб героев. Проблема «несостоявшегося действия» воплощена в образе Януша Мышинского, своеобразной польской вариации типа «лишнего человека», который вынужден решать вопрос о соотношении индивидуальности и коллективного действия, о смысле и условиях индивидуальной свободы. В романе настойчиво звучит и тема трагического, обреченного действия, которая перекликается с проблематикой экзистенциалистов, но сам автор не ограничивается абстрактной философской постановкой вопроса о вине, жертве и подвиге, а соотносит эти проблемы с реальным трагизмом польской истории. Хотя в романе много споров на эстетические, философские и моральные темы, его все же нельзя отнести к произведениям с преобладанием интеллектуальной рефлексии, потому что идеи и интеллектуальные построения героев проверяются их действиями на крутых поворотах истории. В этом — близость романа Ивашкевича к эпопеям Пуймановой, Димова или Зегерс. Переход от интеллектуальной сферы и мира интимных чувств в мир истории, который происходит постоянно на страницах романа, определяет его художественную структуру.

В своем романе «Знамена» М. Крлежа также придерживается формы семейной хроники. В высокопоставленной семье Эмерички вырастает «блудный сын» — Камило, вступивший в непримиримый конфликт не только со своей семьей, но и со всем существовавшим порядком вещей. В центре многопланового, богатого персонажами и сюжетными ситуациями действия судьба этого блудного сына во время первой мировой войны и в первые годы после ее окончания. События первой мировой войны, отклики Великой Октябрьской революции, революционное движение в странах Европы, распад старых империй и возникновение новых государств — все эти события преломляются в судьбах героев. В своих исканиях Камило встает под разные знамена, испытывает влияние национализма и терроризма,

нигилизма и анархо-индивидуализма. Его приход к коммунистическим убеждениям — итог сложных и порой мучительных исканий.

Крлежа еще более обильно, чем другие упомянутые нами романисты, насыщает свой роман документальным материалом — цитирует статьи того времени, протоколы, документы, дневниковые записи. Особое место — и это сближает Крлежу с Ивашкевичем — занимают в его романе философские и эстетические дискуссии. Как и Ивашкевича, Крлежу интересует не столько ход событий и участие в них его героев, сколько их интерпретация, с этим связан особый художественный прием — автор возвращается к некоторым эпизодам, передавая их через восприятие различных персонажей. В романе такого типа наблюдается та перекличка голосов автора и персонажей, которая вообще характерна для романа в славянских странах на сегодняшнем этапе и противостоит категоричной однозначности. Все это многосоставное повествование автор подчиняет осознанной концепции победы социалистической идеологии в исторической перспективе. Таким образом, как и у Ивашкевича, Пуймановой или Димова, исторический процесс предстает не в хаотическом многообразии, а в определенной исторической направленности. В своей концепции исторической активности индивидуума Крлежа также сближается с упоминавшимися нами романистами.

К такому типу романа, в котором духовные искания, споры героев и авторские размышления о смысле истории, смысле жизни и искусства играют не меньшую роль, чем эпическое действие и психологический анализ, принадлежат и «Приключения мыслящего человека» Марии Домбровской. Здесь мы встретим то же построение романа: судьбы героев, представителей нескольких поколений польских интеллигентов, переплетаются со многими событиями, определившими судьбы нации. В этом смысле и тут можно говорить о чертах романа-эпопеи и о соответствующей этому жанру специфике изображения героев. В то же время и у М. Домбровской на первый план выдвигаются именно духовные искания героев, и это обстоятельство в такой же мере определяет характер романа, как и лирический голос автора, частое обращение к факту и документу, и значительное внимание к философским общественно-политическим и эстетическим дискуссиям. И М. Домбровская исходит из концепции активной соотнесенности человека и исторического процесса, который не только влияет на индивидуума, но и налагает на него ответственность за участия в творении и претворении действительности.

Естественно, нельзя провести четкую границу между романом-эпопеей у Пуймановой и у Димова, с одной стороны, и у Ивашкевича и Крлежи — с другой, тем более что тут немало общих черт и в жанровой структуре романа, и в концепции

героя. Однако говорить о некоторых новых аспектах подхода автора представляется возможным. У Ивашкевича, Домбровской и Крлежи сам трудный ход размышлений, исканий, духовных борений и сомнений, результат которых не может быть точно и, так сказать, «окончательно» установлен, играет самостоятельную роль, определяя структуру образа.

В последнее время роман в славянских литературах в большей мере сосредоточен на специфически человеческом содержании общественных процессов, на субъективном моменте истории и на драме личности. Нередко история и ее коллизии раскрываются через внутренний мир индивидуума. В результате значительное распространение получает роман от первого лица, вернее, одна из его разновидностей. Как известно, в романе от первого лица рассказчик порой выступает как герой авантюрного романа (специфическая разновидность такого типа — плутовской роман с героем пикаро) или психологического романа. Такой роман может представлять собой и некую разновидность лирической прозы, в которой рассказчик сосредоточивается на собственном внутреннем мире, как бы вычлененном из окружающей действительности. Элементы этих типов присутствуют в славянских литературах сегодня. Но, пожалуй, наиболее значительное место занимает в них роман с иным героем — рассказчиком. Такой роман, несмотря на единство личностной точки зрения, охватывает иногда не менее широкие сферы реальности, чем роман-эпопея. Тут подняты и большие временные пласты, иногда вся жизнь человека, немало повидавшего, побывавшего в самых различных положениях и столкнувшегося со множеством людей. Его судьба, как и судьба героя эпопеи, соотносится с перипетиями истории, он выступает и как комментатор событий, и как их участник. Среди романов, построенных таким образом, можно назвать «Десять заповедей» Е. Брошкевича, «Мой парнишка и я» Я. Коларовой, роман М. Лалича «Военное счастье».

Е. Брошкевич не случайно дал своему герою-рассказчику символическое имя Ян Лях и сделал его ровесником века. В его истории отражены многие перипетии, пережитые народом Польши в наш век, они-то и определяют авантюрные переломы в жизненной судьбе героя. Однако не только обстоятельства играют тут роль, но и его собственная воля и решение. Лях, пережив увлечение пилсудчиной, отказывается стрелять в рабочую демонстрацию; его вынужденная эмиграция связана с его участием в подпольном революционном движении. Потом — интербригада в Испании, решение вернуться на родину в начале войны, бесконечные приключения в военные годы в разных частях света и, наконец, возвращение в послевоенную Польшу. Все это — результат неугомонного стремления героя найти свое место на той стороне, которая борется за справедливость. Не все решения оказываются правильными, самые лучшие наме-

рения нередко влекут за собой разочарование и страдания — судьба взваливает на плечи героя порой непомерную тяжесть, но сам он в конце жизни приходит к выводу, что он жил долго и счастливо.

У Брошкевича в самом стиле повествования, порой непринужденно разговорном, порой слегка ироничном, а порой полном щемящего лиризма, вырисовывается облик героя с его плебейской гордостью и показным цинизмом, с большой силой духа и ироническим отношением к миру и к самому себе, с его горьким разочарованием и чистейшей верой в светлые идеалы, с сознанием бессилия и острым чувством личной ответственности за все происходящее в мире. Герой Брошкевича во многом сближается с персонажами романа-эпопеи благодаря богатству жизненных связей и своему участию в исторически значительных процессах действительности. В то же время доверительность повествования от первого лица позволяет глубже заглянуть во внутренний мир героя, представляет в определенном ракурсе действительность. В романе такого типа нередко присутствует скрытая полемика против описательной псевдоэпичности, порой проявляющейся в романах, авторы которых гонятся за экстенсивной, всеохватывающей полнотой изображения. События тут вырисовываются в потоке сложных ассоциаций, происходят наплывы временны́х планов, и прошлое естественно сочетается с будущим в самой структуре повествования.

Сквозь непринужденное повествование о повседневных радостях и заботах молодой матери, в романе Я. Коларовой «Мой парнишка и я», в ее размышлениях и воспоминаниях вырисовывается не только вся жизнь рассказчицы, но выступают страницы истории Чехословакии в самый бурный период ее развития — с конца 30-х годов до последних лет. Как и Ежи Брошкевич, Я. Коларова чрезвычайно свободно обращается со временем, подчиненное вольному потоку ассоциаций. Каждый эпизод из жизни сына вызывает у матери воспоминания и размышления, и постепенно перед читателем проходит вся жизнь женщины, вышедшей из бедной семьи и претерпевшей немало унижений, прежде чем ей удалось получить образование, коммунистки, сохранившей на всю жизнь верность своим убеждениям, хотя исторические пертурбации наложили горестный отпечаток на ее жизнь. Я. Коларова находит своеобразный прием для воссоздания хода исторического времени — повествование героини перебивается замечаниями на полях ее дневника, сделанными ее уже подросшим сыном; возникает как бы диалог двух поколений, во многом отличных по своему мироощущению, но ищущих и находящих взаимопонимание.

Много сходного с романами Брошкевича и Коларовой в романе югославского писателя М. Лалича «Военное счастье», также написанном от имени рассказчика-повествователя, свидетеля и участника исторических событий.

Множество событий истории Черногории с начала нашего века вплоть до начала второй мировой войны связано воедино в рассказах, воспоминаниях и размышлениях героя-рассказчика Пейо Груйовича, одного из лидеров студенческой революционной организации 900-х годов, не теряющего до самой старости глубокого интереса к истории своего народа. Он выступает то как участник, то как заинтересованный комментатор исторических событий, которые переплетаются с обстоятельствами его биографии, всплывая в памяти рассказчика, подчиняясь причудливому потоку ассоциаций, капризно соединяющих далекое и недавнее прошлое, общее и частное.

Роль активного участника событий и их комментатора приобретает значение благодаря выразительности образа самого Пейо Груйовича, в котором автор показывает глубоко национальный процесс превращения феодально-родового героя в «человека канцелярской эпохи». Герой достиг того уровня самосознания, чтобы комментировать этот процесс, и в то же время он не утратил связи с обычаями племени, что придает национальный характер его оценкам, позволяет исследовать подпочву народных нравственных и социальных устоев, сложившихся за многие столетия.

Роман от первого лица в славянских странах также типологически близок к некоторым явлениям в других социалистических литературах, например к роману венгерского писателя Й. Дарваша «Пьяный дождь» или к роману Г. Канта «Выходные данные». В этих романах выступает сходного типа герой-рассказчик, биография и повествование которого дает возможность затронуть широкие сферы исторической действительности.

В романе такого типа герой-рассказчик наделен также чертами эпического героя, соприкасающегося с широкими и значительными слоями действительности не только своими мыслями и наблюдениями, но и своей активностью. Некоторые типологические признаки подобной роли героя мы найдем в автобиографической трилогии М. Горького. И там герой пропускает через свое сознание пеструю ленту событий и типов, осмысляет их, участвуя в жизни, и там происходит рождение богатой и значительной индивидуальности человека, поднявшегося со дна жизни до ее духовных вершин.

Роман с героем подобного типа занимает особое место в истории Ich=романа нашего века. В этой разновидности романического жанра можно обнаружить линию, идущую от М. Пруста, с его рассказчиком, воплощающим некое сознание,— демиурга, которому подвластна действительность и которое способно не только воссоздавать, но и пересоздавать ее. Отгороженность подобного типа героя-рассказчика от активной житейской практики определяет и характер, и содержание рассказываемого. Герой-рассказчик в романах Хемингуэя и Ремарка с их ослож-

ненным соотношением событийного и лирического плана повествования, с принципиальным противопоставлением героя враждебному «большому миру» — явление также весьма отличное от героя рассмотренного нами романа в славянских странах, который мы предлагаем назвать «личностной эпопеей».

В современной литературе Запада подобный тип романа отнюдь не принадлежит к наиболее распространенным его разновидностям. Пожалуй, среди произведений с типологически близким героем можно назвать роман итальянского писателя В. Пратолини «Постоянство разума», в котором воспроизводится история духовного и гражданского развития рабочего паренька, рассказанная им самим и вбирающая в себя историческую атмосферу Италии. Некоторые сходные черты обнаруживаются и в романе английского писателя А. Силлитоу «Ключ от двери», в котором герой рассказчик, тоже молодой рабочий, переходит из узкого мирка рабочего Ноттингэма в широкий мир исторических свершений и находит «ключ от двери», достойную позицию в мире.

В последние примерно два десятилетия гораздо большую, чем прежде, роль в романе славянских стран играют острые конфликты этического порядка, в частности связанные с проблемой выбора. Так, в ряде произведений о второй мировой войне возникают «пограничные ситуации», выступающие как модель нравственных проблем, далеко выходящих за конкретные пределы изображенного конфликта. Это относится, например, к ряду романов М. Лалича, в которых выступают резкие, выпуклые образы бойцов-антифашистов, озаренные суровой героикой, в ситуации, требующей не только исключительного напряжения сил, но и крайне ответственного и совершенно самостоятельного решения, определяющего жизненную позицию героя, самое жизнь и влекущего за собой серьезнейшие последствия для того дела, которое он защищает.

В этом смысле Лалич сближается со словацким писателем В. Миначем, писавшим о своей трилогии «Поколение», посвященной событиям Словацкого антифашистского восстания 1944 г.: «Я не стремился к фактической полноте в изображении того периода,— это уже делалось другими; я хотел проанализировать моральные и психологические процессы: как и почему менялось мироощущение моего поколения» [4]. Минача больше всего интересует переломный момент, когда частное существование героя перекрещивается с путями истории и он вынужден делать выбор, исключающий какие бы то ни было компромиссы. Писатель ставит своих героев в остроконфликтные ситуации и сосредоточивает внимание на внутреннем смысле поведения каждого из них. Но сам конфликт в этих романах адресуется к общему, непосредственно говорит об исторической от-

[4] Интервью В. Минача.— Smena, 1958, 21.XII.

ветственности, связан со служением прогрессивному общественному идеалу, и духовные искания героя проверяются действиями — в острой и пограничной ситуации, требующей порой героического действия, в котором раскрываются скрытые возможности человека.

Такая же острая конфликтность свойственна многим произведениям, затрагивающим военную тему (например, роман чешского писателя Й. Крженека «Дички», роман словацкой писательницы В. Швенковой «Кедровый бор»), в которых герои также вынуждены выбирать свой вариант жизненного пути в предельно трудных условиях, и сам выбор овеян высоким моральным пафосом, и в нем раскрывается нравственная сущность личности.

Смысл конфликта и концепция героя выражены в таких романах не только в событийном или аналитическом плане, порой для их раскрытия чрезвычайно важен символ, углубляющий понимание облика героя и его судьбы. Такой символический смысл приобретает порой и заглавие. Так, заглавие романа М. Лалича «Облава» может быть истолковано как символ извечного преследования человека, воплощающего некий родовой закон, диктуемый подсознательными инстинктивными импульсами, еще обостренными войной. Однако по существу концепция героев у Лалича полемична по отношению к подобной трактовке, предлагавшейся частью югославских критиков. Абстрактно-этическая постановка вопроса — человек обязан сопротивляться злу в силу самой своей человеческой сущности — обретает у Лалича и конкретно-исторический смысл: ценность человека определяется в тот момент во многом его участием в борьбе с фашизмом. В то же время обращение к неким общим этическим и философским категориям расширяет и углубляет смысл образа.

Второй метафорический план присутствует и в романе польского писателя А. Брауна «Пустота». В этом романе, посвященном первым послевоенным годам, А. Браун, герои которого попадают в трагические обстоятельства и вынуждены действовать в полном одиночестве, без надежды на немедленный успех, также полемизирует против идеи, что неотвратимая, извечная пустота — норма бытия человеческого рода. Во многих произведениях славянских романистов решающим аргументом в полемике становится героический поступок, осмысленный как отрицание философских концепций бессилия и обреченности, как демонстрация возможностей социальной активности человека, его участия в делании истории. Героический поступок оказывается точкой пересечения философской и социальной проблематики, а это определяет место героя и художественную структуру образа. Острый этический конфликт, сталкивающий человека с проблемой выбора, возникает во многих романах на военную тему: ситуация войны и фашизма давала обширный

материал такого рода. Однако подобный конфликт нередко выступает в западных литературах в своей универсально-этической сущности. В социалистических литературах смысл конфликта и оценка поступка героя более соотносятся с конкретно-историческими обстоятельствами.

Роман остроконфликтной ситуации нередко приобретает гораздо более лаконичный и драматичный облик. В ряде произведений о прошедшей войне автор не стремится провести своего героя через разные жизненные сферы и показать его в различных положениях, он сосредоточивается на его поведении, чувствах, переживаниях, решениях и их мотивах в одной остродраматической, необычной ситуации. В романе — и в частности в изображении героя — преобладает не эпический элемент, а аналитический. С этими тенденциями во многом связано появление микроромана и стирание граней между романом и повестью.

Такой острой конфликтностью, с выдвижением на первый план проблемы выбора, отличается ряд польских микророманов, посвященных второй мировой войне (Е. Ставинский «В погоне за Адамом», З. Посмыш «Пассажирка» и др.). Во многих из них ведется полемика с концепцией жертвенной обреченности, получившей распространение в Польше в годы войны.

Роман-эпопея касается обычно событий, чрезвычайно важных для общества, сохраняющих свою значительность к моменту написания произведения, но в нем наблюдается эпическая дистанция по отношению к прошлому. В то же время писатели ищут новые способы воплощения конфликтов. Так возникает образ героя, который «складывается» на глазах у зрителя путем реконструкции воспоминаний, документов и «свидетельских показаний». Кроме выразительности возникающего таким образом характера, в нем остается некая открытость и более непосредственно воплощается связь времен повествования и изображаемого. Так, например, строится образ героя в романе польского писателя Т. Голуя «Лицо». Из документов, воспоминаний, разноречивых подчас свидетельств соратников и противников героя вырисовывается образ одного из ведущих деятелей коммунистического подполья в годы немецко-фашистской оккупации Польши. Этот образ имеет свой исторический прототип (И. Фик), и в то же время речь тут идет о документальности в художественном, а не в фактическом смысле. Документы и свидетельства — это часть художественного мира, создаваемого в романе. Но сам способ как бы документального воссоздания образа героя, так сказать, на глазах у читателя подчеркивает его живую актуальность для сегодняшнего дня. Эта живая связь времен в еще большей степени проявляется в двух польских романах, в которых сын пытается воссоздать образ отца, героически погибшего в годы войны,— «Дерево дает плоды» Т. Голуя и «Серый ореол» Ю. Кавальца. В романе Ка-

вальца документальная доказательность оттесняется в какой-то момент напряженной патетичностью изображения последних минут отца, идущего на смерть ради своих убеждений.

Сходная ситуация воссоздания сыном образа и гибели отца, убитого гитлеровцами, возникает в романе итальянского писателя М. Вентури «Белый флаг над Кефаллинией», в котором соприкосновение с прошлым также становится источником богатого душевного опыта для героя-рассказчика.

Элементы подобного же подхода к образу героя мы встретим и в повести (которую можно считать «микророманом») советского писателя В. Быкова «Обелиск». И тут собирание материала о прошлом героя, в ходе которого вырисовывается его облик, помогает связать два временны́х плана. В этом произведении речь идет не только о конкретном эпизоде — о борьбе во имя того, чтобы на памятнике пятерым школьникам, казненным нацистами за попытку организации акции сопротивления, было поставлено шестое имя — их учителя, Мороза, добровольно пошедшего на смерть вместе со своими учениками, но и о значении нравственного примера и о самом понимании героического подвига.

К приему воссоздания образа героя из сопоставления различных свидетельств прибегают многие романисты на Западе, в частности Г. Белль в романе «Групповой портрет с дамой». Однако тут рассказчик, именующий себя для краткости «авт.», всячески подчеркивает свою объективность, имеющую для него смысл принципиальной эстетической предпосылки.

Говоря о некоторых сходных явлениях в литературах социалистических стран сегодня, болгарский критик Е. Каранфилов пишет: «Многообразие изменений в жизни общества, в отношениях между индивидуумом и коллективом побуждает писателя обращаться к их философскому осмыслению, в том числе — и по преимуществу — путем углубленного исследования внутреннего мира индивидуума; вместе с тем ему приходится заниматься социологическим анализом структуры современного общества» [5].

Роман стремится воспроизвести не только крупные контуры общественных сдвигов (от этого он также не отказывается), но и тонкие нюансы изменяющейся житейской практики и мироощущения героев.

В изображении сегодняшнего дня многие писатели предпочитают сосредоточиться на сравнительно узком круге персонажей, углубив и раскрыв внутреннее содержание конфликта. Говоря о новых тенденциях в романе о современности, следует отметить также изменение характера конфликта: писателей привлекают конфликты скорее нравственные, чем обнаженно социальные, с более опосредственным раскрытием социальных проблем через этическую и философскую сферу.

---

[5] Иностранная литература, 1974, № 3, с. 198.

Повседневность, обыкновенная жизнь издавна была темой реалистического романа. И сегодня роман в славянских странах, конечно, не может отказаться от изображения повседневной жизни, быта и человеческих взаимоотношений, складывающихся в новом обществе, во всем их многообразии.

Обыденность, на первый взгляд, исключает драматичность, но, однако, порой испытание в условиях будничной действительности оказывается весьма драматичным. В романах, о которых пойдет речь, острота конфликта определяется также и тем, что нравственные вопросы становятся критерием и общественной «стоимости» человека. Роман стремится раскрыть облик человека таким, каким он вырисовывается не в минуты крайнего напряжения и на перепутье, а в повседневной жизни и в отношениях с окружающим.

Среди множества романов такого рода можно выделить несколько типов героев, на которых мы и остановимся, так как в них проявился ряд общих черт, характерных для развития литературы в целом. Первый — это герой так называемой «молодой прозы». Эта проза занимала существенное место в развитии славянских литератур главным образом в конце 50—60-х годах и привлекла к себе большое внимание критики. Делались попытки и сопоставить образы подобных героев в различных литературах. Так, А. Флакер сравнивает некоторые произведения югославской, советской и польской литературы [6].

Жанровая и стилевая структура повествования связана в прозе такого рода с акцентом на интроспекции — на психологическом анализе восприятия мира героем. Тут речь идет о конфликтах, рожденных обыденностью и чаще всего носящих этический характер — отношения с родителями, с друзьями, проблемы выбора профессии, юношеская любовь и т. д. Внутренний монолог, поток сознания, лирико-ассоциативное восприятие — все это выдвигает на первый план видение героя. Герои, как правило,— очень молодые люди, встревоженные крупными и мелкими неурядицами в своей судьбе и окружающем мире, они не способны на объективную оценку и осмысление происходящего, обидчивы, легко ранимы, в чем-то инфантильны и ироничны. Этого героя мы встретим у В. Аксенова, в «Пингвине» Е. Ставинского, отчасти в «Сыне директора» Э. Манова. Таких героев можно сопоставить с героем в «Новых страданиях юного В» У. Пленцдорфа. Тут звучат мотивы неприятия демагогии, мещанства, нравоучительства и в то же время более определенны поиски собственной активной позиции в мире, и в том числе более объективной и «конструктивной» позиции по отношению к «предкам».

Эта проза начала довольно скоро сходить со сцены, исчерпав свои конфликты и ситуации, в ней появилась подчеркнутая

---

[6] *Flaker A.* O strukturi «Mlade prose». Zagzeb, 1973.

стилизация и манерность, а известный эгоцентризм и инфантильность ставшего традиционным героя мешали расширить проблематику. А. Флакер справедливо писал: «В наше время структура МП (молодой прозы.— *И. Б.*) проявляет признаки разложения. С одной стороны, развивается ее «фельетонность» и проявляется стремление к документальности, с другой стороны, МП, строящая уже с самого начала собственные метафорические системы, все чаще символизирует и мифологизирует изображаемый мир и своих молодых героев» [7].

Героя молодой прозы нередко сравнивают и с героем Сэллинджера, и с английскими «рассерженными молодыми людьми». Внешнее сходство тут бросается в глаза, однако по существу велико отличие прежде всего в самом конфликте, а также в характере героя, определяемого иной ситуацией.

В славянских литературах на сегодняшнем этапе этический аспект приобретают порой и такие конфликты, которые в прошлом вписывались в структуру так называемого «производственного романа». Такого рода производственный конфликт осмысляется и укрупняется благодаря столкновению различных жизненных позиций его участников. Новые социальные отношения и их преломление в человеческой психологии в центре, например, романа болгарского писателя А. Наковского «Мир вечером, мир утром». В остром конфликте трех персонажей — генерального директора крупного строительного объединения Цонкова, его заместителя Темелкова и начальника одного из строительных объектов Йовчева — выступают разного типа руководители и затрагиваются сложные проблемы соотношения пользы дела и этичности средств, гуманности и сурового долга. С раскрытием этического облика людей, проявляющегося в трудовых конфликтах, мы встретимся и в романах польского писателя Л. Вантулы, и многих других.

По-новому подходит к «производственной теме» польский писатель Ю. Кавалец в романе «Переплывешь реку». По форме — это рассказ от первого лица, воспоминание рабочего, пришедшего юношей на стройку из деревни и пережившего трудный процесс врастания в новую среду, трансформации всего миропонимания и обретения новых духовных ценностей. Начало этого нелегкого процесса, о котором и повествует герой-рассказчик, полно драматических конфликтов, изображенных «изнутри», путем раскрытия внутреннего мира героя, хотя и событийная сторона романа драматична.

Раскрытие внутреннего смысла изображаемого осуществляется в романе не только с помощью психологической интроспекции, но большую роль играет также символика (заглавие, нарочитая обобщенность образов — Мать, Румяный, Партиец).

---

[7] Ibid., s. 69.

В романе-личностной эпопее, как мы уже говорили, судьба человека изображена в ходе исторического времени. В последние годы в славянских литературах существенное место занимают произведения, где время как бы концентрируется в человеке, бурная социальная динамика, характерная для социалистического общества, выявляется непосредственно в структуре личности. С этим кругом проблем связано распространение романа, который можно определить как роман «подведения итогов». Эта соотнесенность с движущейся историей отличает произведения подобного типа в социалистических литературах, и в частности в литературах славянских, от сходных по теме романов западных писателей.

В романах «подведения итогов» происходит путешествие в глубь памяти. Однако если в «личностной эпопее» речь идет о попытках воссоздать свою биографию и ее общий смысл, то тут цели более ограниченны: какое-то событие заставляет героя осмыслить свое прошлое для того, чтобы решить проблемы сегодняшнего дня.

К числу подобных произведений можно причислить микроромен Е. Ставинского «Час пик», роман болгарского писателя Б. Райнова «Путь в никуда».

Герой тут не действует на таком эпическом просторе, как, скажем, у Брошкевича, он выступает скорее в драматическом, чем в эпическом аспекте, но оценочное начало гораздо сильнее. В этих романах ставятся проблемы смысла жизни, человеческого счастья и долга перед сверхличными ценностями. Для большинства героев итоги соотносятся с будущим. Недаром намеченное в романе Е. Ставинского «Час пик» сравнение со «Смертью Ивана Ильича» Л. Толстого оказывается мнимым — у героя нет смертельной болезни, как он предполагал, он выздоравливает, конфликт приобретает несколько ироническое освещение, но зато герой получает возможность сделать выводы из тех истин, которые ему открылись в несколько дней пребывания, как он думал, на краю гибели. Интересно, что Ю. Трифонов, чья повесть, или, пожалуй, «микроромен», «Предварительные итоги» близка по типу к роману Ставинского, тоже собирался завершить свое произведение смертью героя, но потом оставил его в живых.

Герой «Часа пик», почувствовав приближение конца, осознает, что и в его работе в качестве директора преуспевающей архитектурной мастерской, и в отношениях с женой, любовницей и сослуживцами много ложного, а за благовидным фасадом таится пустота и фальшь. И найти выход оказывается не просто, а о тех судорожных действиях, которые Кшыштоф Максимович предпринимает, чтобы разорвать круг, он сам, узнав, что смерть ему не грозит, о многом жалеет. Идеального «перерождения» не наступает, но многие болезненные вопросы поставлены.

Герой Б. Райнова — Александров, действительно тяжело болен и, лежа в больнице, пытается разобраться в неурядицах своей жизни. Во внутренних монологах, воспоминаниях, самообвинениях и самооправданиях делается попытка подытожить меру вины обстоятельств и собственной пассивности в его капитуляции перед проходимцем и карьеристом профессором Стоевым.

Конфликты в этих романах совершенно новые, они очень остры, хотя и разворачиваются в условиях повседневности. Прошлое, которое всплывает в воспоминаниях и размышлениях героев, выступает как часть их духовного опыта.

Этот опыт необходим для подведения «предварительных итогов», и поэтому так свободно обращаются все рассматриваемые нами романисты со временем. Резкое столкновение временны́х планов — мечтаний юности и их осуществление в зрелости — позволяет оценить сдвиги в судьбе каждого героя, в которых отразились и динамичное социальное развитие, и новые этические проблемы, выдвинутые жизнью. Моральный пафос этих произведений не сводим к нравственному приговору и обличению героев. Авторы во многом сочувствуют им, учитывая и тот сложный сплав объективных обстоятельств и субъективных намерений, который ведет к непредсказуемым порой результатам. В них пытаются разобраться сами герои, причем громко слышен в ходе этого разбирательства и голос защиты, с которой порой солидаризуются и сами авторы.

Может быть, поэтому так тонко разработаны ими аналитические приемы — от исповедального повествования до несобственно-прямой речи, в которой дистанция между автором и героем измеряется крохотным привеском иронии.

Ситуация «подведения итогов» воспроизводится у ряда писателей ГДР: у Гюнтера де Бройна («Буриданов осел», «Присуждение премии»), в романе Г. Канта «Актовый зал». Много сходного с этими произведениями в ситуации героя и даже в исходе конфликта, который остается открытым, у Ю. Трифонова в «Предварительных итогах».

Подведение итогов жизни, пробуждение воспоминаний с целью принять важное решение — сюжетная канва многих современных романов. У ряда прогрессивных западных писателей путем глубокого самоанализа также вскрывается та связь настоящего и прошлого, постичь которую герою необходимо для того, чтобы сохранить свое достоинство, чтобы не превратиться в щепку на бурных волнах истории.

К роману «подведения итогов» можно в какой-то мере отнести и роман Ю. Кавальца «Танцующий ястреб» (1964). Впрочем, итоги здесь подводятся окончательные — роман начинается с похорон героя — Михала Топорного. Оценочное начало тут более ясно выражено, чем в других романах «подведения итогов». Высокая торжественность, символика и фольклорная по-

этичность стиля, наряду с сильным аналитическим началом, сопоставление настоящего и будущего, постоянное обращение автора к умершему уже герою создают специфику «Танцующего ястреба», превращая его в притчу о человеке, пренебрегшем заветами земли и предков, не обретшем новых моральных ценностей и погибшем, неразумно растратив недюжинные силы.

Вообще проблема сочетания глубинных моральных основ, живущих в народном сознании, с новыми условиями и новыми требованиями к человеку в социалистическом обществе находит свое разрешение у многих романистов в славянских литературах. Из родника народных преданий, моральных заветов и поэтического мироощущения черпают свое мужество и силу герои романа польского писателя Т. Новака «Дьяволы» и «Если будешь королем, если будешь палачом» и романа словацкого писателя В. Шикулы «Мастера». Такого типа герой определяет и строение этих романов с их сильной метафорической струей, и соотнесение реальной действительности с символическим и мифологическим планами.

Для развития романа в славянских литературах в последнее время характерно появление романов-притч, в которых интересующая авторов философская проблематика заключена в обобщенном и несколько абстрагированном образе героя. Это относится к роману болгарского писателя Э. Станева «Антихрист». Действие романа переносит читателя в средневековье, роман написан в форме исповеди монаха Теофила. Внешние события в романе отступают на задний план перед духовными исканиями героя. Мучительные поиски истины в борьбе с догматизмом официальной церкви, преодоление особого догматизма и ограниченности ересей, попытки решить вечные проблемы добра и зла, колебания и борения с собственной совестью — все это составляет содержание образа героя, в котором притчевая обобщенность сочетается с особой психологической конкретностью, позволяющей говорить не столько об историческом романе, сколько о специфическом романе духовных исканий, актуальном для сегодняшнего развития литератур.

Это же можно сказать и о романах югославского писателя М. Селимовича «Дервиш и смерть» и «Крепость». Селимович переносит действие своих романов в далекое прошлое Боснии, в эпоху турецкого владычества, но и тут перед нами не исторический роман, а роман-притча, заключающий в себе острую и во многом актуальную философско-этическую проблематику. Как и у Станева, героям обоих романов приходится в трудных борениях с самими собой и с обстоятельствами пробивать себе путь к самостоятельному мышлению, к самостоятельной концепции жизни сквозь твердую броню господствующих догм. Автор отвергает и волюнтаристскую ставку на самоценность активности, и идею детерминистского порабощения человеческой воли условиями жизни, снимающую с человека всякую нравствен-

ную ответственность и обязанность поисков собственной нравственной позиции. Столкновение героев Селимовича, шейха Нуруддина и Ахмета Шабо, с властью в поисках справедливости — одна из ипостасей высвобождения личности из плена общепринятых компромиссов и укрепления ее самосознания. Вместе с тем сюжетно-событийная сторона необходима автору для того, чтобы преодолеть разрыв между нравственным самосознанием личности и ее житейской практикой и более глубоко раскрыть проблематику жизненной активности, связанной в конечном счете и с активностью исторической. Для понимания героев Селимовича интересно признание автора: «Для меня важен общественно обусловленный человек, но точно так же для меня важно и то, что в нем происходит, что он переживает, что делает его ареной драматического конфликта с самим собой и окружающим миром... Я не верю в мистические силы ни внутри человека, ни вне его, но я верю в сложность и многообразие человека»[8]. В этих словах сформулирована чрезвычайно существенная проблематика, касающаяся концепции героя у многих современных писателей в славянских странах. Именно здесь кроется отличие от концепции героя в таких романах-притчах в западноевропейских литературах, затрагивающих сходную философскую проблематику, как, например, роман У. Голдинга «Шпиль».

*

Мы не стремились предложить какую-либо строгую классификацию типов героя современного романа в зарубежных славянских странах — такая задача не кажется нам продуктивной. Но представляется возможным с уверенностью говорить о типологическом сходстве проблематики героя в славянских литературах, в которых воссоздается облик и мироощущение человека сегодняшнего социалистического общества.

Такое сходство обусловлено и близостью общественно-исторических условий в странах, идущих по пути социализма, в частности идентичностью многих социальных и нравственных процессов, порождающих новые качества человеческой личности. Несомненно и типологическое сходство героя романа в зарубежных славянских странах с рядом явлений в советской литературе и в литературах других социалистических стран. В то же время новаторские искания способов глубокого раскрытия человеческой индивидуальности и соотношения героя с исторической действительностью могут быть сопоставлены и с более широким кругом явлений современного романа.

Наблюдения над героем романа в литературах славянских стран позволяют сделать вывод и о значительной динамично-

[8] Вопросы литературы, 1965, № 12, с. 150.

сти литературного процесса в этих странах. Так, эпический герой, в котором ясно проявилась концепция активной соотнесенности человека и истории и который занимает большое место в романе славянских стран, приобретает в последнее время новые черты: больше внимания уделяется его духовным, интеллектуальным, а порой и эстетическим исканиям.

Стремление изобразить исторический процесс через восприятие личности выдвинуло в романе особый тип героя-рассказчика. Некоторые новые тенденции в изображении героя связаны и со стремлением художественно раскрыть историческую связь настоящего и прошлого. В изображении героя большую роль играют остроконфликтные ситуации, позволяющие раскрыть проблемы этического и философского порядка. В то же время при изображении героя в условиях повседневности также поднимается новая и значительная социальная и этическая проблематика. Внимание к внутреннему миру героев и этическим вопросам влечет за собой оттачивание инструментария психологического анализа. В изображении героев ряда произведений играет роль и притчевое начало.

С обогащением образа героя связаны многие новаторские достижения романа в славянских странах, обеспечившие ему выдающееся место в художественном развитии современности.

Ю. В. БОГДАНОВ, Г. Я. ИЛЬИНА, В. А. ХОРЕВ

ОПЫТ АНТИФАШИСТСКОГО СОПРОТИВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЕ ЮЖНО- И ЗАПАДНОСЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР

Титаническая эпопея борьбы с фашизмом — одна из ярчайших страниц в истории человечества XX в. Оставив неизгладимый след в памяти миллионов людей, она вошла в сознание народов как эпоха массового героизма, неисчерпаемых возможностей человеческого духа, поднявшегося на защиту основных завоеваний общественного и культурного прогресса. Одновременно она навечно сохранила значение грозного предостережения против беспечности, непротивления силам реакции и войны, против прекраснодушных надежд на уровень цивилизованности, способной якобы автоматически предотвратить угрозу тотальной дегуманизации людей в просвещенном XX в. Трагические мемориалы Освенцима и Дахау, Хатыни, Лидиц и Пискаревского кладбища напоминают нам сегодня не только о беспримерной стойкости борцов с фашизмом, но и о нашем долге пе-

ред ними, долге потомков, обязанных твердо усвоить уроки истории, оплаченные потоками пролитой крови.

Вот почему, когда мы размышляем о том, чем для литературы является опыт антифашистской борьбы, нам нелегко найти точное и исчерпывающее определение. Нельзя во всяком случае целиком согласиться с теми литературоведами, которые склонны сегодня этот исключительно масштабный и многозначимый узел проблем сводить к узковременному, замкнуто тематическому аспекту, т. е. только к литературе «периода Сопротивления». Конечно, и этот подход имеет право на существование, но лишь тогда, когда исследователь ставит перед собой задачу конкретного анализа той или иной проблемы, сознавая ее как часть общей системы, заведомо учитывая многообразие других аспектов и связей.

Свои опасности подстерегают исследователя и при попытке «абстрагироваться» от «груза реальности», от конкретно-исторического содержания, определявшего смысл и цели антифашистской борьбы. Нередко подобное «глубокомыслие» оборачивается на практике экзистенциалистской схемой балансирования личности между инстинктом самосохранения и чувством «мужского долга», между страхом и надеждой, будто бы извечно составляющими основу человеческого поведения, главный регулятор его социально-психологических ориентаций. Справедливости ради следует сказать, что при всей своей ограниченности и такой подход может дать некоторые позитивные результаты, но опять-таки при соблюдении главного условия — ясного понимания его избирательности, неприменимости в качестве универсального ключа для раскрытия богатейшего внутреннего мира человека-борца и тем более — для осмысления качественно новых связей, возникавших между людьми в процессе нарастающего массового отпора фашизму.

Стремясь к установлению реальных закономерностей литературного процесса, мы исходим из признания органической связи национального художественного творчества с расширяющимся национальным историческим опытом народа. При всей сложной опосредованности этой зависимости, она отчетливо просматривается на примере любой литературы мира, с особой наглядностью выступая в кризисные, переломные эпохи, как правило, знаменующие собой важные сдвиги в общественном и художественном сознании человечества. Эпопею антифашистской борьбы, ставшую для большинства стран Центральной и Юго-Восточной Европы прологом народно-демократических и социалистических революций, с этой точки зрения следует рассматривать как составную часть единого в своей логике процесса обретения народами этих стран нового национального облика, отвечающего высшей, социалистической стадии их социально-экономического и общественно-политического развития.

Соответственно и в литературах этих стран происходит —

пусть не всегда последовательно и прямолинейно — накопление новых качеств, обусловленных по своей типологической сути потребностями времени. И это естественно, ибо борьба с фашизмом была не только конкретно-исторической полосой в жизни народов и, следовательно, не только объектом конкретного художественно-публицистического отображения. В ходе ее одновременно происходила перестройка общенационального и индивидуального человеческого сознания, рос потенциал исторической активности масс, что неизбежно вызывало цепную реакцию во всем организме литературы.

Фашизм не делал секретов о своих планах на мировое господство. Угроза тотальной дегуманизации нависла над всем человечеством. От устрашающих костров, на которых сжигались книги величайших мыслителей мира, до пепелищ разоренных городов и селений, до газовых камер и крематориев — такой была человеконенавистническая практика фашизма в международном масштабе. Она вызвала к жизни движение протеста, не имеющее равных в истории. Интернационализмом этого движения определяется интернациональный характер антифашистской литературы. Не только потому, что в ее лагере представлены лучшие писатели мира, но и потому, что в написанных на разных языках произведениях впервые с такой очевидной наглядностью нашла выражение идея единства человеческого рода, тревога за общие судьбы цивилизации на Земле. «О жизни думали мы — я и капитан Ахаб. И о том, как спасти всех людей...» Таким красноречивым эпиграфом из «Моби Дика» предварил свою книгу «Соната земных горизонтов» (1936) чешский поэт Ст. К. Нейман. К «горизонту всех людей» устремляются взоры и помыслы художников-гуманистов, представителей всех развитых литератур мира. Предостережение перед угрозой фашизма, нависшей над человечеством, таким образом, становилось одним из главных параметров, определяющих степень общей идейно-эстетической зрелости литературы, ее способность подняться до художественного осмысления магистральных путей человеческого прогресса в XX в.

Не претендуя, разумеется, на сколько-нибудь исчерпывающее освещение столь многогранной проблематики, мы хотели бы сосредоточить внимание лишь на некоторых общих аспектах ее постепенного освоения литературами таких стран, как Югославия, Болгария, Польша и Чехословакия, где движение антифашистского Сопротивления получило широкий, всенародный размах.

В ходе активной — и в конечном счете победоносной — борьбы происходил реальный политический и моральный расчет с виновниками национальных катастроф, с прямыми и косвенными пособниками фашизма, с силами внутренней реакции. Внося свой вклад в общее интернациональное дело победы над фашизмом, народы становились суверенными участниками ми-

рового исторического процесса. «Наша революция,— писал в 1945 г. об опыте словацкого антифашистского Сопротивления один из его участников, поэт Л. Новомеский,— стремится преодолеть в словацком народе остатки реакционности, комплекс неполноценности, ощущение собственной незначительности и воспитать в нем высокое самосознание, способное подсказать ему, когда ради собственных же интересов нужно без колебаний присоединиться к тем идеалам и идеям, которые одни только и делают народы великими»[1]. При всей индивидуальной (и национальной) обусловленности типологический смысл этого рассуждения очевиден. Антифашизм, становясь важнейшим критерием подлинного гуманизма, придавал ему новую функциональную направленность, действенность, новое масштабное измерение. Проникаясь антифашистским пафосом, литература расширяла свои горизонты, диапазон воздействия, вела целеустремленный поиск новых средств художественной изобразительности.

В каждой стране (литературе) этот процесс имеет, разумеется, специфические особенности. Так, например, в Болгарии сопротивление установившемуся там режиму фашистского типа широко отразилось в литературе еще в 20-е годы. Однако лишь с 30-х годов можно говорить об общеевропейском характере антифашистского Сопротивления и его отражении в литературе. Тогда в нее внедряется сознание смертельной опасности, нависшей над человечеством. Следующий этап — период антифашистского Сопротивления, вооруженной схватки с врагом, поставивший литературу перед задачами резкого повышения прямого гражданственного, мобилизующего воздействия. И, наконец, непрерывное освоение литературой после 1945 г. опыта антифашистской борьбы во всей его многозначности и многослойности, нравственно-философское осмысление уроков истории в свете воплощения принципов гуманизма в последующей общественно-исторической и художественной практике[2].

Чем же характерны 30-е годы?

Вспомним основные координаты времени: социально-классовые битвы в период глубокого экономического кризиса; возрастающее влияние коммунистических партий, шедших в авангарде борьбы за социальное освобождение; кризис буржуазных демократий и попытки реакционных кругов ряда стран с помощью фашистской диктатуры справиться с революционным

---

[1] *Новомеский Л.* Стихи. Поэмы. Статьи. М., 1976, с. 369.

[2] В этом нас убеждает, в частности, и богатейший исследовательский материал, накопленный литературоведением социалистических стран по интересующей нас проблематике. Из последних работ, содержащих общие, сравнительно-типологические наблюдения, назовем интернациональный сборник, подготовленный учеными ГДР: Verteidigung der Menschensheit. Zur Dialektik von Nationalen socialistischen Literaturentwiklung (Berlin, 1975), из советских работ — монографию П. Топера «Ради жизни на земле. Литература и война. Традиции. Решения. Герои» (М., 1975).

движением масс. Время требовало объединения всех прогрессивных сил перед угрозой фашизма и войны. «Единый фронт пролетариата и антифашистский народный фронт,— говорил Г. Димитров на VII Конгрессе Коминтерна в 1935 г.,— связаны *живой диалектикой борьбы,* переплетаются, переходят в процессе практической борьбы против фашизма один в другой и отнюдь не отделены друг от друга китайской стеной» [3]. Поразительная прозорливость и глубина этой мысли были всецело подтверждены историей.

Консолидация революционных и прогрессивно-демократических сил на антифашистской платформе происходит и в сфере литературы. Парижский конгресс в защиту культуры (1935), польский съезд антифашистских деятелей культуры во Львове (1936), конгресс словацких литераторов в Тренчанских Теплицах (1936), международный конгресс литераторов-антифашистов в Испании (1937) и другие явились общественно-политическим выражением растущей ответственности писателей за судьбы своих народов, судьбы мира и человечества. Фашистский путч в Испании вызвал к жизни мощное движение международной солидарности с героически борющимися республиканцами. «Испанская тема» зазвучала в творчестве крупнейших художников слова [4]; она нашла отклик и в Чехословакии (Ст. К. Нейман, Ф. Галас, Л. Новомеский), Польше (В. Броневский, Л. Шенвальд, Э. Шиманьский), Болгарии (Н. Вапцаров), Югославии (А. Цесарец, Р. Зогович).

За фактами литературной жизни нужно видеть глубинные изменения, происходящие в это время в художественном творчестве. В лагерь писателей-антифашистов приходят представители различных течений и школ. Но стремясь ответить на зов времени, все они озабочены главным: проблемой повышения действенности литературы. На задний план отступают художественно-эстетические разногласия, внимание писателей концентрируется на идейной, смысловой направленности произведений. Применительно к лагерю антифашистской литературы можно говорить в целом об активизации гражданского сознания художников, включающих в сферу своих размышлений все более широкий круг общественных проблем и противоречий времени. Ядро антифашистского лагеря в литературе составляют революционно-пролетарские писатели, наиболее последовательно реализующие в своем творчестве принципы активного, по сути своей социалистического гуманизма. Они по праву становятся лидерами антифашистского движения в своих национальных литературах.

Перед лицом надвигающейся истребительной войны особенно явственным становится фактор связи отдельного человека с

---

[3] *Димитров Георгий.* Избр. произв., т. 1. М., 1957, с. 459.

[4] См.: *Юрьева Л.* Национально-революционная война в Испании и мировая литература. М., «Наука», 1973.

людьми вообще; связи судьбы литературного героя с судьбами всего человечества властно входят во все жанры литературы, раздвигая рамки былого камерного действия, укрупняя масштабы повествования (К. Чапек. «Война с саламандрами», «Белая болезнь», «Мать»; М. Крлежа. «Банкет в Блитве»; П. Илемницкий. «Компас в нас»; и др.). Литература предостерегает, взывает к совести, чести, здравому рассудку людей. Она предчувствует неумолимый катастрофизм истории, предупреждая человечество об опасности.

1 сентября 1939 г. началась вторая мировая война. Славянские народы находились в разных условиях. В оккупированных странах, казалось, всякая культурная жизнь была уничтожена, традиции прерваны. Но вскоре стало очевидным, что лучшие силы творческой интеллигенции не могли не включиться в антифашистскую борьбу. Подлинное единение мастеров культуры с народом стало одной из главных примет времени Сопротивления. Художественное слово приобрело невиданное доселе гражданское звучание.

Появление книг отдельных авторов, антологий, сборников, документов, писем из застенков тюрем и лагерей, мемуаров, изданных после войны, было не только данью глубочайшего уважения к участникам борьбы, но и началом научного осмысления конкретных фактов. Именно на этой стадии обнаружились разные точки зрения. Появились попытки уменьшить художественное значение литературы этих лет или представить ее как эпизод, ушедший в прошлое вместе с породившим его временем [5]. В подобной оценке чаще всего проявлялся внеисторический подход, умозрительность привнесенных из более поздних эпох критериев, разъединяющих эстетику того времени и состояние общественного сознания.

В своих работах исследователи социалистических стран показали, что с сопротивлением фашизму, активным или пассивным, были связаны лучшие писательские силы каждой страны. Советским ученым принадлежит труд, в котором представлена панорама антифашистских литератур Европы в период второй мировой войны, выявлены особенности отдельных национальных литератур [6]. В Болгарии, Чехии и Словакии, в Хорватии в те годы сохранялись некоторые возможности существования легальной печати, другие области Югославии и Польша сразу после оккупации превратились в плацдарм осуществления теории расового истребления целых народов. Достаточно сказать,

---

[5] Югославский ученый М. Бандич констатирует, что в его стране до сих пор литература народно-освободительного движения не собрана, критически не освоена и поэтому оценивается очень обобщенно, «утверждающе, скептически или даже молчаливо отрицающе» (*Bandić M.* Cvet i steg. Književnost narodnooslobodilačke borbe. Beograd, 1975, s. 69).

[6] Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы. 1939—1945. М., «Наука», 1972.

что на протяжении более чем пяти лет войны в Польше легально не вышло ни одной польской книги. Условия, сложившиеся в каждой стране, определили особенности, сложности и противоречия в развитии литературы, формы ее существования; поразному складывались и писательские судьбы. Важно отметить, что ни один из крупных писателей не запятнал своего имени сотрудничеством с оккупантами.

Антифашистская литература объединила писателей разных идейных и эстетических устремлений — от коммунистов до католиков и от социалистических реалистов до сюрреалистов. Этот процесс, начавшийся еще на предшествующем этапе, теперь проясняется предельно. Условия войны выдвигают перед литературой совершенно иную систему ценностей, измеряющуюся не столько эстетическими, сколько гражданскими и этическими параметрами.

«Близость смерти,— писал Ю. Фучик в 1943 г.,— обнажила каждого... Все второстепенное, наносное, все, что сглаживает, приукрашивает основные черты твоего характера, отпадало, уносилось предсмертным вихрем. Оставалась только самая суть, самое простое: верный остается верным, предатель предает, обыватель отчаивается, герой борется. В каждом человеке есть сила и слабость, мужество и страх, твердость и колебание, чистота и грязь. Здесь оставалось только одно из двух. Или — или» [7].

Или — или — так стоял вопрос перед народом, перед каждым в отдельности, так встал он и перед литературой. Выбор был неизбежен. Остаться в стороне — это тоже значило сделать выбор, за который человек платил моральной опустошенностью. Слитность с интересами нации, сознательное приобщение к народной борьбе определяли меру подлинного активного гуманизма, нравственной чистоты и гражданской стойкости. Так протягивалась нить к центральной проблеме каждой литературы во все времена — Человеку в его отношении к своей эпохе, к решению вопроса об исторической обусловленности и личной ответственности каждого за свое общественное поведение.

Характер антифашистской литературы определяло прежде всего искусство партизанское и подпольное, оно ярче и последовательнее всего выразило ее идейный пафос, ее нравственные принципы, покоящиеся на понимании единства долга перед народом и человечности. В то же время неотъемлемой ее частью была и литература, возникавшая в концлагерях и тюрьмах, а также произведения, написанные с мыслью о будущем теми писателями, которые бойкотом молчания выражали свое неприятие фашистского режима. Ее составляли также произведения, преимущественно исторического и психологического жан-

---

[7] *Фучик Ю.* Избр. М., 1958, с. 519.

ров, которые могли выходить легально, скажем в Чехословакии. Используя исторические сюжеты, условные формы притчи и легенды и самые разнообразные средства эзопова языка, В. Ванчура, В. Ржезач, И. Ольбрахт разоблачали предательство и низость, равнодушие и эгоизм и тем самым способствовали укреплению морального духа нации, утверждению необходимости сохранения чести и достоинства человека. В польской литературе необычайно важную роль играла литература, создававшаяся в эмиграции (Ю. Тувим, В. Броневский, А. Слонимский, В. Василевская, М. Яструн, Л. Пастернак и др.). Возникшая вдали от родины, она проникала в оккупированную Польшу, ее печатали в подпольных изданиях, читали в рукописных списках. Так, написанная в эмиграции лиро-эпическая поэма Ю. Тувима «Цветы Польши», преодолев колючую проволоку концлагеря, стала известна томящимся там узницам.

В условиях оккупации были написаны и крупные прозаические произведения, которые не могли быть опубликованы в годы войны. Это романы И. Андрича, Т. Брезы, С. Дыгата, З. Налковской, Я. Ясенского, дневники и драма «Аретей» М. Крлежи и многих других писателей. На разном творческом материале, обращаясь к национальному опыту своих народов, они ставили сходные проблемы, пытаясь ответить на главный вопрос — как могли случиться оккупация, концлагеря, массовые убийства. Созданные ими произведения в большей мере стали фактом послевоенной литературы, но они несут на себе и печать времени их создания, свидетельствуют о той внутренней духовной и эстетической перестройке, которая затронула писателей самого разного идейного склада и художественной манеры. Они явились своего рода мостом, связующим две литературные эпохи.

Не учитывая эти разные виды антифашистской литературы, наличие в ней самых разных литературных форм, видимо, невозможно составить полную картину ее развития и бытования. Эту важную мысль хорошо выразил словацкий писатель В. Минач. «Единство антифашистской литературы,— сказал он,— складывалось в многообразии и держалось на многообразии» [8].

Условия партизанской и подпольной борьбы, концлагеря и тюремного застенка диктовали литературе свои жестокие условия. Литература не только приспособилась к ним, но в какой-то мере их преодолела. «Эта литература,— пишет югославский литературовед Э. Финци,— имела свою поэтику, свою логику, свою четко выраженную мораль. Вызванная к жизни специфическими, историческими и общественно-политическими условиями, она показала героическую, эпическую судьбу народа в борьбе за существование и свободу и его мечту о новом праведном будущем. О них она свидетельствует своим поэтическим

[8] Pravda. Bratislava, 1974, N 91.

художественным словом. Литература национально-освободительной борьбы есть эстетическая норма революционного действия» [9].

В литературу пришел новый герой. Это антифашист, человек, сражающийся с фашизмом с оружием в руках. Если у него нет оружия, если он узник тюремной камеры или концлагеря, если он скитается по чужбине, он продолжает борьбу, противопоставляя насилию силу воли, убеждения человеческого братства, любовь к родной стране и, несмотря ни на что, веру в будущее, в жизнь.

Личность как выразитель общенародных интересов, неограниченные возможности человеческого духа и воли, подвиг и самоотверженность, как естественное продолжение и итог человеческой жизни, как выражение внутреннего развития человека, перестройка сознания в антифашистской борьбе, в ходе которой рождалось новое отношение к свободе, воспринимаемой не только как национальное, но и социальное освобождение,— с одной стороны; разлагающее влияние фашистской идеологии, разоблачение национализма, исторических мифов, частнособственнических инстинктов, инерции общественного сознания как ее опоры — с другой — вот тот круг основных проблем, которые ставила и решала литература военных лет. Ставила в присущем ей заостренном, контрастно очерченном противостоянии двух непримиримых враждебных сил, которое впоследствии некоторыми критиками выдавалось за схематизм и упрощение. Для литературы тех лет характерна сознательная установка на подчеркнутую обнаженность конфликтов и характеров. В ней нет места полутонам — их не было и в самой жизни.

Главным родом литературы в этих суровых условиях, благодаря своей оперативности и эмоциональной напряженности, стала поэзия, отчасти она сумела вобрать в себя черты других родов литературы. Она восславила героику народного подвига и зафиксировала конкретные имена героев, события тех лет. В признании Ю. Тувима — эта эпоха создала «поэта с шестым органом чувств — чувством событий» — заключена и эстетическая сторона перестройки поэзии тех лет. Она не только проникала в глубь этих событий, выявляя их суть, но и была откликом на происходящее, веря при этом, что поведение человека и народа проверяется действием. Опора на документ, как средоточие событий, становится импульсом творчества, а иногда и частью произведения. (Б. Чопич в качестве эпиграфа к известной «Песне мертвых бойцов Пролетарской бригады» приводит отрывок из военного сообщения.)

Основная установка всей антифашистской литературы на коммуникативность, обращенность к борющимся массам, ясность этого обращения выделяет агитационно-ораторские прие-

---

[9] Цит. по кн.: *Bandić M.* Cvet i steg, s. 9.

мы. Они во многом определяют энергию стиха, его логику, служат средством выражения веры в победу, силу и несгибаемость народного духа. Но при преимуществе агитационно-ораторской и призывно-лозунговой интонационных систем, в антифашистской поэзии представлены и сатирическая, и трагически-исповедальная. Исследователи разных стран справедливо отмечают происходящие в поэтическом языке изменения — более ясную образность, подчеркнутую чистоту и смысловую определенность лексики. Сохраняя черты разных художественных стилей, литература стремится к исторически обусловленному изображению действительности и, при всей иногда присущей ей условности и гиперболичности, к сохранению внутренних масштабов происходящего. В ней ведущей тенденцией продолжает оставаться реализм. Но при этом не менее характерно и программное обращение литературы к сокровищам национального художественного опыта. В один строй с поэзией Сопротивления вставали лучшие образцы литературы XIX—XX вв. (Негош, Прешерн, Немцова, Неруда, Ирасек, Ботев, Вазов, Мицкевич, Словацкий ...). К традициям этих великих художников обращались многие поэты Сопротивления. Опыт позднего Словацкого и Норвида использует К. Бачиньский, его поэзия концентрирует трагизм жизни польского народа под пятой завоевателей. Образы, цитаты, сравнения из польской романтической поэзии присутствуют в стихах В. Броневского, символизируя ощущаемую поэтом общность своей судьбы с эмигрантской долей Мицкевича и Словацкого («Дерево отчаяния»). Для словацкой, для югославских литератур характерно использование и романтических, и фольклорных форм (С. Куленович «Стоянка, мать из Кнежеполья»).

Поэзия тех лет поднялась до высот подлинной трагедии с ее предельной контрастностью добра и зла, причем в самом конкретном их воплощении. Трагическое и героическое начала выступали в ней как ненависть и любовь, тоска по родине и вера в ее освобождение в их жизненном единстве (И. Г. Ковачич. «Яма»; стихи В. Вапцарова, Д. Максимович, Я. Есенского, Ю. Тувима, В. Броневского, Л. Новомеского, Ф. Галаса и др.). Для трагической поэзии, особенно создававшейся в концлагерях, не чужды были и приемы экспрессионизма и сюрреализма, они помогали поэтам выразить всю алогичность существования концлагерей и системы массового физического уничтожения человека (М. Дединац. «Стихи из дневника заключенного номер 60211»). Молодые, дебютировавшие в подполье польские поэты — К. Бачиньский, Г. Гайцы, А. Тшебиньский — использовали опыт польского авангарда 30-х годов, черпая из его поэтики такие средства художественного выражения, как гротеск, мозаичность композиции, творчески их преобразуя, подчиняя новым целям и задачам. С другой стороны, реального контакта с действительностью ищут в это время представители, например,

словацкого сюрреализма — Р. Фабры, В. Рейсел, П. Бунчак, Ю. Ленко и др., пережившие существенную внутреннюю эволюцию. Их поэзия проникается трагическим мироощущением, навеянным ужасами фашизма, и тем самым она становится выразительницей общенародного неприятия клерофашистской диктатуры в Словакии. Такое сближение с реальными проблемами времени предопределило последующее развитие многих представителей нереалистических течений в сторону социалистического гуманизма.

Однако, выделяя ту или иную стилевую доминанту, надо иметь в виду, что она именно ведущая, а отнюдь не единственная линия в творчестве того или иного поэта и даже стихотворения (Л. Новомеский, например, назвал свое стихотворение предельно политически — «Агитация», но художественной цели своей при четко выраженном гражданском пафосе он достигает метафорически, ассоциативным образным рядом).

Антифашистскую литературу не раз упрекали в художественном однообразии, отсутствии в ней «вершин» — ярких художественных индивидуальностей, которые якобы нивелировала подчиненность целям общей борьбы. Подчиненность общим целям борьбы безусловно была, она рождала то самое единство в многообразии, о котором говорит В. Минач. По словам И. Г. Ковачича, народно-освободительное движение «оплодотворило поэзию». «Здесь, у вас,— говорил он вскоре после своего перехода к партизанам,— стала явью мечта о братстве, единстве, правде, доброте, всем том, что составляет высший смысл человеческого существования»[10]. Это были те принципы, которые вдохновляли Ю. Фучика, В. Назора, О. Жупанчича, В. Незвала, Ю. Тувима, Р. Зоговича, К. Галчинского и многих других писателей. Созданные ими произведения вошли в золотой фонд национального и мирового искусства.

Антифашистской литературой периода войны многое было лишь начато, намечено, заявлено. Но именно тогда — в развитие лучших демократических традиций прошлого — в ней были запечатлены современные представления о моральной и общественной значимости человеческой личности, заложены основы нравственного максимализма в оценке поведения человека, которые после победы останутся самым строгим критерием подлинной человечности и гражданственности.

1944—1945-е годы были поворотным пунктом в истории стран Центральной и Юго-Восточной Европы. Советская Армия принесла их народам избавление от фашизма. С освобождения и победы над фашизмом начинается новая история этих стран, новый этап в развитии духовной жизни, литературы и культуры. Проблематику литературы первых послевоенных лет определили прежде всего память о годах борьбы с фашизмом и корен-

[10] Цит. по кн.: *Bandić M.* Cvet i steg, s. 91.

ные общественно-политические изменения, совершившиеся в результате победы народно-демократических и социалистических революций.

Уже в годы войны были созданы произведения, авторы которых стремились не только запечатлеть события лет войны и оккупации, призвать к борьбе с фашизмом, но и ответить на вопрос, как могли случиться национальные катастрофы и оккупация (романы И. Андрича, рассказы Я. Ивашкевича, Е. Анджеевского, А. Рудницкого, стихи Я. Есенского, Д. Максимович, В. Незвала, дневники М. Крлежи, З. Налковской и многие другие произведения). Пережитое моральное и интеллектуальное потрясение выводит многих художников из круга предвоенных схем и конфликтов, заставляет увидеть мир в новом освещении, в беспощадном трагическом свете войны, лагерей, облав, расстрелов, подпольной и партизанской борьбы. В полной мере эти новые черты литературы, новая идейная и морально-философская проблематика, наметившиеся в годы войны, выявились уже в последующие годы.

Облик литературы первого послевоенного десятилетия (в одних странах, как, например, в Польше, эта проблематика была в центре литературы в 1944—1948 гг., в других, как в Югославии, широко разрабатывалась и в 50-е годы) был определен насущной общественной потребностью осмыслить трагические уроки истории, рассказать о пережитом народами в годы фашистского террора. Преобладающая часть антифашистской литературы этих лет показывает античеловечность фашизма, который не только сеял смерть — созданный им кошмарный мир тлетворно воздействовал на человеческую личность, деформировал прежние представления о моральных ценностях и критериях. Литература стремилась показать всю глубину той пропасти насилия и аморализма, в которую гитлеризм пытался сбросить человечество.

Перед послевоенной антифашистской литературой стояли огромные трудности, связанные с задачей правдивого рассказа о небывалых в истории человечества преступлениях... «Как после первой мировой войны, так и сейчас,— писала З. Налковская в 1947 г.,— общество требует от писателей новой литературы, обусловленной войной и ее последствиями, способной охватить и переработать огромный запас тематического сырья, из которого может родиться шедевр. Но кажется, что сегодня, как и тогда, литература не полностью ответит на эти требования» [11].

«Не полностью» — потому что писательница видела, как и другие художники слова, разрыв между потрясающими фактами и трагедиями истории и возможностями их литературного претворения. «Слово наше отступает перед ужасом этих дея-

[11] Nowiny literackie, 1947, N 1.

ний, мысль мертвеет, перо застывает в руке»[12],— писал в 1945 г. польский поэт Юлиан Пшибось. Писатели во всех странах искали новые, незатупленные изобразительные средства (и такие средства были найдены), но в еще большей степени они остро ощущали потребность в реальном историческом мышлении. Основным вопросом, который встал перед ними, был вопрос не узколитературного, эстетического, а скорее мировоззренческого, идеологического характера. Именно в новой мировоззренческой ориентации многих писателей следует искать истоки таких важных черт литературы первых послевоенных лет, как осмысление уроков войны, антифашистского Сопротивления, осознание решающей роли Советского Союза в разгроме фашизма, воинствующий гуманизм, отказ от позиции пассивности, оптимистическая уверенность в моральных силах народа. В каждой из стран литература принимает деятельное участие в выработке нового исторического сознания нации на новом этапе ее существования. Так, обращение словацкой литературы к теме антифашистской борьбы и Словацкого национального восстания, по словам Л. Новомеского, «стало источником нового самосознания нации... придало историческому сознанию нации однозначно прогрессивную, недвусмысленно революционную и демократическую окраску»[13].

Решительные социальные преобразования, обстановка общественного подъема способствовали укреплению и расширению позиций реализма в литературе, процесса, начавшегося на предшествующих стадиях развития антифашистской литературы. Переживания военных лет дискредитировали в глазах подавляющего числа писателей тип искусства, оторванного от жизни и ее насущных проблем. Поворот массы писателей к реализму органически вытекал из всей тогдашней общественно-литературной действительности, диктовался уроками войны, потребностями развития литературы, традициями литературы Сопротивления.

Уже в годы войны, размышляя над проблемами искусства, писатели стремились по-новому определить его задачи. «Искусство,— считал польский писатель А. Рудницкий,— должно, решили мы, выглядеть иначе, совершенно иначе, оно должно иметь совсем иную исходную точку и питаться из других источников; оно должно быть цельным, нравственным и служить правде, которая, казалось нам,— как всегда людям перед лицом смерти — простой и доступной»[14].

В бурном послевоенном старте литературы участвуют писатели разных поколений и творческих индивидуальностей. Многочисленные поэтические и прозаические произведения, опубликованные в те годы, продолжают разные литературные

[12] Twórczość, 1945, N 4.
[13] Kultúrný život, 1964, N 14.
[14] *Rudnicki A.* Żywe i martwe morze. Warszawa, 1955, s. 627.

традиции, не только реалистические, но и традиции психологическо-рефлексивной прозы, прозы гротеска и экспрессивно-символической поэзии. Но в целом — укрепление реалистических тенденций и формирование нового метода, отвечающего задачам современного этапа в развитии стран по пути народной демократии и социализма, становится основным содержанием литературного процесса.

В 1945 г. в статье «Трагичность, насмешка, реализм» польский критик К. Выка уловил и обосновал главную тенденцию развития послевоенной польской литературы, которая была закономерной и для других литератур славянских стран,— формирование нового реализма, отвечающего задачам новой исторической эпохи в жизни страны. «Мы приветствуем каждого,— писал Выка, негативно оценивая настроения катастрофизма и скепсиса значительной части писателей в предвоенные годы,— кто без трагичности и насмешки сумеет выразить правду времени. Трудная задача сегодняшней польской прозы — это общая задача, и нельзя отвергать тех, кто начинал свой путь из другого пункта, а сегодня находится на распутье. Реализм ожидает всех» [15].

Современный словацкий исследователь И. Кусы высоко оценивает обращение словацкой литературы к теме национального восстания 1944 года для развития национальной культуры и литературы. «Новый этап социалистического реализма в словацкой литературе,— пишет он,— в своих главных чертах берет начало в восстании» [16],— и отмечает, что новая тема неизбежно влечет за собой глубокую перестройку поэтики, приобретавшей все более реалистический характер.

Обращение писателей к антифашистской теме сыграло решающую роль в развитии болгарской литературы. «Как литературная тема,— пишет болгарский литературовед Б. Ничев,— антифашистская борьба явилась хребтом, который объединил вершины своеобразного этического рельефа болгарской национальной жизни — Сентябрьское восстание (1923) и восстание 9 сентября (1944). Она была постоянной темой нашей литературы, начиная с 1923 года и до сего времени. Победа 9 сентября сообщила ей новые масштабы и измерения, сделала ее эпически-объемной, послужила толчком к дальнейшему развитию романа» [17].

На первое место по активности и удельному весу в литературе сразу после окончания войны выдвигаются разрабатывавшиеся уже в годы войны поэтические жанры, литература факта (дневники, воспоминания, документы), публицистический репортаж, рассказ на документальной основе (З. Налковская.

---

[15] *Wyka K.* Pogranicze powieści. Kraków, 1948.
[16] *Kusý J.* Premeny povstaleckej prózy. Bratislava, 1974, s. 8.
[17] *Ничев Б.* Проблеми на българския антифашистки роман.— Съвременник, 1976, № 4, с. 222.

«Медальоны»; Б. Чопич. «Рассказы — партизаны»). Именно в этих жанрах впервые были запечатлены события недавнего прошлого и была дана исходная, как правило, эмоционально-экспрессивная их оценка. Сразу после войны были опубликованы ранее известные лишь частично письма Т. Павлова, написанные им в тюрьме («Лучи из преисподней»), а также репортаж Ю. Фучика.

Первые послевоенные годы принесли замечательные поэтические произведения В. Броневского и Т. Ружевича, В. Незвала и Ф. Галаса, Р. Зоговича и Д. Максимович, М. Исаева и Фурнаджиева и многих других поэтов. Это была антифашистская поэзия высокого драматического накала, чувств, большого масштаба, поэзия преодоления отчаяния, устремления к активному, действенному гуманизму.

Яркое отражение борьба с фашизмом нашла и в драматургии первых послевоенных лет (О. Василев, Л. Кручковский, М. Маткович, М. Клопчич).

Постепенно все большее развитие получает проза, повествующая о страданиях народов под игом фашизма, подпольной и партизанской борьбе, освобождении, во главе с ведущим ее жанром — романом, выражающим новую концепцию национальной истории, мира и человека. С осмыслением войны, с гуманистической антифашистской темой так или иначе связаны все значительные произведения в литературе 40-х — начала 50-х годов — книги писателей Польши (З. Налковская, Т. Боровский, Е. Путрамент, Е. Анджеевский, В. Жукровский, Я. Ю. Щепаньский), Чехословакии (М. Пуйманова, В. Ржезач, П. Илемницкий), Югославии (В. Калеб, М. Лалич, Б. Чопич, О. Давичо, Д. Чосич), Болгарии (Г. Караславов, Д. Димов, К. Калчев, Э. Манов и другие). Так или иначе — потому что, как уже было сказано, тема эта очень разветвлена, богата сюжетами и конфликтами, а также исторической, моральной и социальной проблематикой, которая зачастую была совершенно новой для литературы. Такие, например, проблемы, как трагизм массового уничтожения людей, жесткий пересмотр и испытание на прочность прежних представлений о морали, достоинстве человека, проблема выбора, принятия решения в остроконфликтных ситуациях и т. д., ставятся в антифашистской прозе 40-х годов и продолжают разрабатываться в последующие годы.

Искреннее стремление писателей поскорее откликнуться на зов времени далеко не всегда соответствовало их внутренним возможностям. На многих художественных произведениях тех лет отчетливо видны приметы прежней поэтики; новый материал, новая проблематика нередко входят в противоречие с формировавшимися ранее принципами художественного отображения жизни. Чертами своеобразной переходности отмечены даже многие лучшие, сохранившие до сего времени художественное значение, произведения. Принципиально важно, однако, что об-

ращение поистине всей литературы к опыту антифашистской борьбы дало импульс внутренне закономерному, естественному движению литературного процесса. Многообразие эстетических позиций при сознании общности цели обеспечивало широту художественного диапазона, жанрово-стилевых форм и индивидуальных творческих манер, проявившихся в освоении антифашистской темы, доказали неисчерпаемые возможности реалистического подхода, его способность к развитию и совершенствованию.

Минувшая война с фашизмом стала уже историей. Но интерес литературы к антифашистской теме не иссякает. Слова А. Толстого, сказанные им о советской литературе, можно отнести и к литературам зарубежных славянских стран: «На сотни лет эта война останется отправной точкой для всех искусств — от эпопеи и трагедии до лирических стансов»[18]. Современная литература в славянских странах средствами всех жанров углубленно исследует минувшее, открывая в нем новые стороны, имеющие большое художественное и нравственно-воспитательное значение. Непреходящее значение антифашистской темы и сегодня, спустя много лет после разгрома фашизма, заключается и в актуальности разоблачения в современном мире фашизма, и его идеологии во всех формах.

Уходящие десятилетия не стирают воспоминаний о драматизме военного времени, о борьбе с фашизмом. Отношение к событиям тех лет в значительной мере определяет облик современной литературы. В литературе последнего пятнадцатилетия появилось немало произведений, в которых писатели стремятся осветить тему борьбы с фашизмом под новым углом зрения, добиться как можно большей суровости и беспощадной правды о днях жертв и испытаний, повествования максимально впечатляющего, современного по своему стилю.

Существует много причин обращения писателей разных поколений к эпохе военных лет. Никогда так полно, как в те суровые годы, не проявлялась нравственная сущность человека. Остродраматические и трагические ситуации того времени являются как бы готовой основой художественного конфликта.

«Война,— писал в этой связи участник подпольной борьбы польский писатель Л. Бартельский,— не признавала компромиссов — ибо не может быть компромисса со смертью... Отсюда в книгах о войне атмосфера постоянного напряжения чувств, сознание того, что каждая минута может быть последней. Этим я объясняю и интерес к проблеме войны со стороны писателей, которые, не зная ее по собственному опыту, захвачены ею почти так же, как и мое поколение»[19]. Но главное, конечно, в другом. Годы войны, господства фашизма, оккупации были для этих

---

[18] *Толстой А. Н.* Собр. соч. в 15-ти т., т. 1. М., 1950, с. 356—357.
[19] Miesięcznik literacki, 1969, N 5, s. 39.

стран и годами национальной трагедии, и временем проявления высочайшего героизма патриотов-антифашистов. Они оставили неизгладимый след в памяти народа. Именно поэтому с антифашистской темой связаны, пожалуй, наивысшие художественные достижения послевоенной литературы в рассматриваемых странах.

Писатели социалистических стран не только не уходят от освещения трагического характера событий войны, они все глубже проникают в эту сферу, не боясь показать все те испытания, которые выпадали на долю человека. Некоторые критики пытались объяснить обращение литературы к этим проблемам влиянием философии экзистенциализма. Экзистенциализм оказал воздействие на творчество ряда писателей, но в конечном итоге эта пессимистическая концепция истории и человеческого существования как безнадежно трагического абсурда приводила к отказу от познания объективного смысла явлений. Годы войны и движение Сопротивления выступают в этом случае лишь как катализатор, обнаруживающий зло, извечно заложенное в человеческой натуре. О живучести подобной трактовки темы борьбы с фашизмом, например, у ряда югославских писателей свидетельствует высказывание сербского критика П. Палавестры: «Для многих писателей... война стала символом человеческого несчастья и зла, вознесшихся над человеком, темой, в которой фиксировались и решались вечные мотивы человеческой экзистенции, существования и уничтожения» [20].

Аналогичные явления можно наблюдать в разные периоды послевоенного развития литературы и в польской прозе (особенно в конце 50-х годов), и в литературе Чехословакии у многих писателей в конце 60-х годов.

Под концепцию экзистенциализма подчас подверстывались и такие произведения, которые по сути своей полемически направлены против нее. Так, например, романы М. Лалича были названы «симфонией одиночества» [21]. Лалич действительно исследует психологию человека, в силу обстоятельств оказавшегося в ситуации, когда только от него самого зависит принятие того или иного решения. Но для героя Лалича одиночество является состоянием чуждым природе человека, превращающим его в «жалкого безумца, который занимается мучительным самоанализом, бесполезными диспутами и измышлениями». Подвиг партизан у Лалича (роман «Облава») рожден прежде всего пониманием своего долга перед народом.

Против приобщения своего поэтического поколения к художникам, «зараженным смертью», выступил польский поэт Т. Ружевич: «Это...принципиально ошибочная формулировка. Наше поколение было поколением, зараженным жизнью. Мы вступили

[20] *Палавестра П.* Послератна српска књижевност. 1945—1970. Београд, 1972, с. 222—223.

[21] Savremenik. Beograd, 1974, N 2, s. 128.

в бой против смерти, которую нес гитлеризм, боролись за свою жизнь, жизнь своих близких, за достоинство человека, за жизненные ценности. Это поколение после освобождения горячо взялось за работу и так трудится тридцать лет подряд»[22].

Война, оккупация, концлагеря, движение Сопротивления. Они стали для писателей точкой отсчета, критерием оценок, страшным опытом, потрясшим их человеческую сущность. События тех лет выступают в их произведениях как пробный камень, определяющий нравственные устои героя: выдержит ли он ответственный экзамен на звание человека или поддастся страху и отчаянию и скатится на дно трусости, подлости, предательства.

Годы, ставшие уже далекими, привлекают не только художников старшего поколения. Они интересуют и тех, кто вырос в послевоенное время. Писатели разных поколений обращаются к эпохе антифашистской борьбы, на материале тех лет они ставят все новые проблемы, период антифашистского Сопротивления наполняется в литературе все новыми значениями.

В произведениях отразились характерные для всей социалистической литературы последних лет черты — тенденция к философско-обобщенной трактовке проблемы: личность — общество — история, стремление максимально всесторонне и как можно ярче раскрыть нравственно-психологический мир человека. Новый подход к антифашистской теме опирается на уже сложившуюся традицию глубоко реалистического изображения, но вносит в это изображение свежие краски, новые аспекты, анализ нравственных уроков минувшего. Притом не только в произведениях непосредственно о событиях военного времени. Война вторгается и в произведения, посвященные современности, помогая проследить влияние прошлого на настоящее. Картины минувших лет в них переплетаются с изображением событий сегодняшнего дня. Драматической полосой истории как бы проверяются сегодняшние представления о нравственных ценностях.

«Война,— пишет современный польский исследователь Я. Славиньский,— была потрясением для всей системы нашей литературы; она была переломом, который в силу своих многообразных следствий как бы все еще продолжается в литературном сознании... Львиная доля литературы тридцатилетия принадлежит очередным попыткам писателей осмыслить опыт войны и оккупации»[23].

Попытки эти — и не только в польской литературе — воплощаются во все новых пластах темы, поднимаемых писателями, в углублении историзма, расширении масштабов художественного мышления, создании образа народного героя. Роман остается ведущим жанром, позволяющим крупно, масштабно пока-

---

[22] Życie Warszawy, 1974, 30.VI—1.VII.
[23] Literatura wobec wijny i okupacji. Wrocław, 1976, s. 15.

зать основные закономерности действительности, преломленные в человеческих судьбах. Из огромного числа романов, получивших признание у читателя, ставших заметными вехами в развитии национальных литератур, назовем здесь лишь для примера трилогию В. Минача «Поколение» и роман «Мертвые не поют» Р. Яшика, эпопею Я. Ивашкевича «Хвала и слава», романы Е. Путрамента, Т. Конвицкого, Е. Брошкевича, эпопею Г. Караславова «Простые люди», роман Э. Станева «Иван Кондарев», романы М. Лалича и Ю. Франичевича-Плочара, М. Кранеца и Ц. Космача.

Литература широко понимаемой антифашистской темы ведет и активные поиски новых приемов и способов изображения, художественных открытий, новых форм, в которых общественное сознание осмысляет пережитый опыт. Наряду с суровым реалистическим повествованием появилось немало произведений, тяготеющих к притче или аллегории (Е. Путрамент «Болдын»), к поэтической символике (Б. Чешко «Плач»), а еще чаще встречается сложное взаимное переплетение этих стилеобразующих начал (Ц. Космач «Баллада о трубе и облаке»).

Не менее характерен небывалый расцвет в последние годы разного рода документальных, полудокументальных, стилизованных под документ, мемуарных, дневниковых и тому подобных произведений антифашистской темы (Е. Путрамент «20 июля», М. Бялошевский «Дневник Варшавского восстания» и десятки других в Польше, мемуары Ц. Драгойчевой «Последний штурм» и «Веление долга», документальный партизанский эпос В. Андреева и другие произведения в Болгарии, и т. д.). Если появление этого типа прозы в первые послевоенные годы могло рассматриваться как материал для будущих беллетристических произведений, то теперь стало очевидным, что она выступает наравне с литературой вымысла. Литература человеческого документа является литературой открытого авторского присутствия. Она ведет разговор о человеке в истории часто не менее правдиво и глубоко, чем литература вымысла. Это позволяет видеть в ней важную линию развития современной прозы в целом, и не столько конкурента, сколько союзника беллетристики и ее помощника. Ибо успех литературы документа заставляет литературу вымысла еще больше опираться на факты реальной действительности и учит ее избегать проторенных путей и штампов.

Произведения писателей социалистических стран являются большим вкладом в европейскую литературу, поскольку в них отразился исторический опыт этих народов. Война была для них не только народно-освободительной, она была и борьбой социальной: в это время закладывались основы нового общественного сознания, в Югославии — и основы новой государственности. Поэтому книги югославских, польских, болгарских, чешских и словацких писателей, в которых осмысляется революционный

путь народа, расширяют границы антифашистской темы, обогащают ее новыми аспектами, новым художественным ви́дением. Знание исторического «итога» позволяет им глубже проникнуть в суть психологических коллизий, увидеть время сложных идейных борений и нравственного самоопределения, время не только борьбы с фашизмом, но и ломки сознания, усвоения борцами-антифашистами и широкими народными массами идей социализма.

Эпоха антифашистской борьбы во многом определила характер и направление истории человечества и развитие культуры в XX в., она наложила неизгладимую печать на весь духовный облик современного человека. Ее пафос, ее заветы живут и плодотворно развиваются передовой литературой, служат надежным компасом все новым поколениям писателей в их поисках подлинного смысла человеческого существования, в их борьбе за все более полное воплощение идеалов гуманизма.

С. И. БЭЛЗА

ФИЛОСОФСКО-НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНА О ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ В ЛИТЕРАТУРАХ СЛАВЯНСКИХ СТРАН

История человечества изобилует драматичными страницами. Но трудно найти в ней событие более драматичное по своему размаху и одновременно более значительное по своим последствиям, чем вторая мировая война, в которую оказались втянутыми все славянские народы, внесшие существеннейший вклад в разгром фашизма. Для всех них война явилась грандиозным испытанием, потребовавшим колоссальных жертв. Для народов Болгарии, Польши, Чехословакии и Югославии она стала поворотным этапом национальной истории. И потому вполне естественно, что славянские литературы стремятся достойно отразить и всесторонне осмыслить это ключевое событие нашей эпохи [1].

Вот уже более трех десятилетий бессмертный подвиг советских людей в гигантской схватке с фашизмом служит поистине неисчерпаемой темой для русских, украинских и белорусских писателей. «Тема минувшей войны современна и еще долго будет оставаться такой хотя бы потому, что каждая ее грань под пером настоящего таланта всякий раз сверкает по-своему, но не-

[1] Обширный материал по интересующей нас теме собран в двухтомнике: Literatury słowiańskie o drugiej wojnie światowej. Pod red. J. Ślizińskiego. Wrocław, 1973. См. также: *Богданов Ю., Ильина Г., Хорев В.* Общие тенденции развития антифашистской литературы (Болгария, Польша, Чехословакия, Югославия).— Сов. славяновед., 1975, № 3.

изменно ярко и значительно. Сколько уже написано о войне на множестве языков мира; но несмотря на то, что писать о ней становится все трудней, появляются все новые и новые произведения, радующие, а порой и потрясающие читателя своей правдой и глубиной. И тут нет пределов, возможности этой темы безграничны»[2],— пишет по этому поводу В. Быков, чьи военные повести снискали признание далеко за пределами Белоруссии.

В западно- и южнославянских литературах книги, основанные на материале военных лет и движении антифашистского Сопротивления, тоже заняли важнейшее место, обогатив литературы Польши, Чехословакии, Болгарии и Югославии как в эстетическом отношении, так и в области разработки идейной, нравственной проблематики. Книги эти в значительной мере способствовали развитию принципов социалистического реализма, раскрытию его богатейших возможностей.

Именно художественная зрелость и новаторство лучших произведений о второй мировой войне, сыгравших и продолжающих играть в славянских странах немаловажную роль в динамике литературного процесса, дают основание особо выделить этот тематический пласт.

Анализ романов о прошедшей войне убедительно показывает, как при художественном освоении одной темы проявляются глубинное идейно-эстетическое единство и в то же время национальное своеобразие социалистических литератур, взаимодействующих на основе диалектики общего и особенного, творческие индивидуальности писателей братских стран.

Специфические черты той или иной литературы, ощутимо сказывающиеся и на «военной прозе», в значительной степени определяются национальными традициями, конкретно-историческими условиями и требованиями поступательного движения литературы в данной стране. Но за индивидуально-стилевым разнообразием почерков и национально-специфическим преломлением материала открывается общность мировоззрения и гражданских позиций, которые занимают писатели социалистических стран.

Рассмотрение пути движения «военной прозы» определенно позволяет сделать вывод о том, что направление и основные моменты ее эволюции типологически сходны в советских и зарубежных славянских литературах, а также о том, что на этой эволюции в полной мере отразились ведущие тенденции и закономерности всего современного искусства социалистического реализма.

Целесообразно в связи с этим остановиться на жанровом определении произведений о войне. Думается, что термины «военный роман», «военная повесть» и — шире — «военная проза» довольно условны.

---

[2] Сб.: Живая память поколений. М., 1965, с. 356—357.

Обозначение «военный роман» в принципе свидетельствует — и то в самой общей форме, порою далеко не исчерпывающе — только о тематике произведения. Ибо во всяком по-настоящему художественном романе о *войне* поднимаются вопросы, одинаково важные и для *мира*. Даже если внешняя сторона такого произведения ограничивается исключительно военными событиями, то для писателя ныне важна их внутренняя суть. Лучшие современные «военные романы» советских, польских, чешских, словацких, болгарских и югославских писателей можно зачастую с таким же, если не бо́льшим, успехом определить как философские, психологические, социально-политические, исторические или как романы воспитания, наконец.

Знаменательно в этом отношении суждение чешского критика Людвика Патеры о романе словацкого прозаика Эмила Дзвоника «Пожарища» (1976): «Романы нашей социалистической литературы,— пишет он,— мы часто определяем как «общественные», «социальные», «психологические» и т. п. Нередко это объясняется не только стремлением к более строгой классификации, но также необходимостью таким определением как бы объяснить и оправдать отсутствие либо глубокой общественной, социальной, либо, наоборот — психологической мотивированности жизни героев. Роман «Пожарища», нам кажется, в уточняющих определениях не нуждается. Напротив. Любой отдельно взятый термин, выделяющий то или иное его свойство — «военный», «общественный», «психологический»,— неизбежно чем-то обедняет характеристику романа»[3]. Это наблюдение вполне можно отнести и ко многим другим романам о второй мировой войне, появившимся за последние годы не только в Чехословакии, но и в Болгарии, Польше, Югославии, Советском Союзе.

Тема войны нередко настойчиво вторгается, казалось бы, в «цивильные» произведения,— вот еще один аргумент в пользу того, что «военная проза» — понятие весьма и весьма условное. Так, память воскрешает эпизоды военных лет в видениях Павла, героя «Современного сонника» (1963) польского прозаика Тадеуша Конвицкого; угрызения совести за свое малодушное поведение в годы «протектората» неотступно преследуют спустя много лет Роуса в романе чешского автора Норберта Фрида «Струя воды» (1964); от груза кошмарных воспоминаний не может отделаться бывший узник концлагеря Виктор Бонифац — персонаж «фантасмагории» словацкой писательницы Веры Гандзовой «Отрекитесь от первой любви» (1965); случайная встреча в Гамбурге с фрау Герберт, в которой он узнает «ту самую Эмму», заставляет писателя Никитина в книге Юрия Бондарева «Берег» (1975) мысленно вернуться на четверть века назад, в свою фронтовую юность. Есть и такие романы, где вся ат-

[3] Literární měsíčník, 1976, N 9, s. 112.

мосфера буквально пропитана войной, но где сведены к минимуму или начисто отсутствуют батальные сцены,— взять хотя бы «Один сребреник» (1974) Зденека Плугаржа, ставший заметным явлением чешской литературы 70-х годов, или «Мир» (1971) хорватского прозаика Юре Франичевича-Плочара.

Испытание войной проходят и персонажи (чьи жизненные пути и перепутья теснейшим образом соотнесены с национальной, европейской историей) таких крупных эпических полотен, как трилогии Константина Федина и Ярослава Ивашкевича; хронологические границы этих фундаментальных произведений вмещают не только обе мировые войны, но и множество других событий, которые потрясли мир,— однако на первый план там выдвинуты интеллектуальные искания героев, постигающих правду века. В многоплановом романе «Приключения мыслящего человека», опубликованном посмертно в 1970 г., крупнейшая польская писательница Мария Домбровская, прослеживая судьбы представителей нескольких поколений, тоже сосредоточила свое внимание на узловых моментах новейшей истории, особо выделив период фашистской оккупации страны и посвятив наиболее драматические страницы книги Варшавскому восстанию. Закономерность формирования социалистического сознания на фоне вооруженных столкновений и классовых битв XX в. показана в «спрессованной» эпопее польского писателя Ежи Брошкевича «Десять заповедей» (1970—1971), где динамика сюжета не заслоняет морально-философскую направленность произведения; осмыслению событий войны как непосредственной предыстории современной действительности в Польше посвящены трилогия Яна Лысаковского «Солдаты», «Партизаны», «Ковали» (1975), а также дилогия Халины Аудерской «Птичий тракт» (1974), «Бабье лето» (1975).

Естественная эволюция военной прозы обусловлена «различием исторического опыта, а не основных принципов подхода к проблематике, занимающей в искусстве социалистического реализма важное место» [4].

Задачи, которые ставит сейчас перед собой и решает литература социалистических — в частности, славянских — стран о событиях второй мировой войны, гораздо сложнее тех, что возникали еще в дни войны или сразу после того, как смолкли ее «последние залпы». Вот как сформулировал эти новые задачи еще двадцать лет назад словацкий прозаик Владимир Минач в ходе работы над трилогией «Поколение» (1958—1961): «Помочь своему поколению ориентироваться сегодня, осознать, понять, почему мы такие, какие есть. Освещать те времена не фактографически — это уже было сделано, а в моральном и психологическом аспекте: почему и как менялось ощущение жизни.

---

[4] *Сучков Б. Л.* Исторические судьбы реализма. М., 1973, с. 406.

Разобраться в моральных ценностях, разрешить узловые проблемы нашего общества»[5].

В 60—70-е годы в «военной прозе» славянских, как и других социалистических стран значительно повысилось внимание к человеческой личности, что имело серьезные идейно-эстетические последствия. Возрос интерес к психологии индивидуума, к проблемам этики — прежде всего таким, как проблема выбора, проблема личной ответственности; усилилось философское начало в романах о войне. В них отчетливо проступает стремление авторов выяснить во всей его полноте и сложности вопрос о роли и месте личности в таких крупнейших исторических катаклизмах, как война.

В лучших современных книгах не столько эпически описывается война, сколько скрупулезно исследуется внутренний облик нынешнего «человека с ружьем», его тончайшие душевные переживания. И все основания имела, к примеру, чешская писательница Мирослава Томанова так охарактеризовать свой сугубо военный роман «Серебряная равнина» (1970): «Книга, которую вы открываете,— прежде всего о людях, о все еще не изведанных до конца глубинах человеческого существа, диапазон чувств которого воистину безграничен: от нежной любви до всепоглощающей ненависти, от мучительного страха до поражающего воображение героизма и самоотверженности...»[6].

Требованиям времени ни в коей мере не удовлетворяет простая беллетризация истории, и наибольших успехов достигают те писатели, кто обращается к недавнему прошлому, дабы лучше разобраться в настоящем, выделить важнейшие тенденции, определяющие путь в грядущее.

Для трилогии К. Симонова, «Блокады» А. Чаковского и иных масштабных произведений советской литературы о Великой Отечественной войне характерно острое понимание того, что это была не просто крупнейшая в истории битва, а столкновение двух прямо противоположных идеологий, двух полярных систем моральных ценностей и принципов. И на первый план там выдвигается показ закономерности торжества истинного гуманизма над людоедскими идеями фашизма. Эта морально-философская концепция войны не обязательно требует от писателей широкой эпической панорамы событий — она с успехом может воплощаться и в более «камерных» произведениях. Но она обязательно требует углубленного социального и психологического анализа при осмыслении уроков войны. Путем такого анализа шли в своих книгах А. Ананьев и Ю. Бондарев, А. Адамович и В. Быков, О. Гончар и Л. Первомайский, а также многие другие советские писатели, создавшие наиболее значительные произведения о войне.

---

[5] Smena, 1958, 12 decembra.

[6] *Томанова Мирослава.* Серебряная равнина. М., 1977, с. 7.

Ретроспективный взгляд на события военных лет в сочетании с возросшим историческим опытом способствует более полному постижению закономерностей социального прогресса. В подлинно гуманистических произведениях писателей социалистических стран, обращающихся к теме войны, центр тяжести все чаще переносится в сферу моральную, психологическую, и художественный анализ нравственных коллизий становится важнейшим средством постановки и разрешения самых трудных философско-этических и социальных проблем, выявления узловых противоречий эпохи.

Марксистско-ленинское понимание взаимоотношений человека и истории, личности и общества исключает идею неизбежности подавления «маленького человека» «большим миром». Наряду с этим, трактуя данную проблему далеко не лапидарно, советская литература и литература других социалистических стран в лучших своих образцах показывают органичную связь личного, даже сокровенно личного, с общественным, судеб индивидуальных и всемирно-исторических. При всем многообразии этих связей отчетливо прослеживается основная закономерность: путь к разрешению самых острых конфликтов, в том числе (а, быть может,— в первую очередь) моральных, лежит в согласованности интересов и действий отдельного человека с прогрессивными устремлениями всего человечества.

К пониманию этого приходит в результате тщательно прослеженного автором духовного возмужания студент Марек Угрин в трилогии В. Минача. В романе «Время долгого ожидания» — своего рода развернутом прологе к последующим томам трилогии — с поразительным мастерством схвачена и передана гнетущая обстановка в «независимом» Словацком государстве, где всем заправляют фашисты и клерикалы. Марек, как и многие его сверстники, болезненно воспринимает окружающие его «свинцовые мерзости» бытия. И единственный выход, который видится ему вначале,— отрешиться, отгородиться стеной своего интеллекта от враждебной действительности. Но в конечном итоге Марек понимает, что это самообман, и при всем желании не укрыться от жаркого дыхания века в хрупкой скорлупе гипертрофированного «я»; он осознает, что пассивность, бездействие в «минуты роковые» равнозначны преступлению. Автор убедительно подводит своего героя, а тем самым и читателей, к выводу, что «смысл всего»— в исторически и социально осознанной необходимости действовать во имя общего блага, во имя будущего, за которое в ответе все вместе и каждый в отдельности.

В романе «Живые и мертвые», единодушно признанном критикой наиболее совершенным из всего цикла, Минач далек от замысла дать «хронику» Словацкого национального восстания 1944 г., тщательно «выписать» его реальные эпизоды,— для него гораздо важнее показать тот качественный психологиче-

ский сдвиг, который происходит под влиянием этого основополагающего события в общественном сознании нации, формирование — иногда ломку — отдельных характеров, приобщение людей к коллективным усилиям народных масс. При этом автор стремится ничего не упрощать. Только для таких, как несгибаемый коммунист Янко Крап, были ясны с самого начала конечные цели восстания, а для многих других за рамками основного и требующего лишь однозначного решения конфликта — «за» или «против» фашизма — существовало еще много неясных, запутанных вопросов, и ответы на них приходили не сразу, а по мере гражданского прозрения героев. Так произошло, к примеру, с профессором Маркехом, для которого война, приведшая его, убежденного индивидуалиста, в повстанческий отряд Янко Крапа, послужила мощным катализатором идейного роста и заставила в корне пересмотреть прежние взгляды на жизнь, влиться в общенародную борьбу за лучшее будущее.

Показателен и тот путь, который проходит немолодой уже учитель Юрай Краль в романе Веры Швенковой «Кедровый бор» (1974). Вначале этот интеллигентный и благородный человек, как пишет автор, «в области морали был немного толстовцем: изменить мир — да, но добром, добрым словом, собственным добрым примером, упорным терпеливым воспитанием детей в школе, постоянным самоусовершенствованием. Никогда, ни при каких обстоятельствах не противоборствовать злу насилием» [7]. Но в годы войны, когда зло торжествует повсюду, он связывает свою судьбу с коммунистами (которым сочувствовал давно, но про себя считал их идеалистами), потому что видит в них единственную действенную силу, способную излечить мир от «коричневой чумы». Погибает учитель Краль с оружием в руках, прикрывая отход товарищей-повстанцев.

Национальное восстание 1944 г. стало в Словакии не только по существу точкой отсчета нового, социалистического летоисчисления, но также тем критерием, в сопоставлении с которым легко выясняется истинная мера вещей и сущность многих последующих событий и явлений жизни [8]. В романе Яна Паппа «Люби время, которое придет» (1974) чрезвычайно широко охвачен исторический материал, и хотя сценам, изображающим собственно партизанскую борьбу, отведено сравнительно небольшое место, тем не менее дух восстания пронизывает всю книгу. Там показано, что в горниле восстания закалилось коммунистическое мировоззрение таких людей, как Грегор Сурняк и Андрей Кузма, которые уже тогда жили не только текущим днем, но и «временем, которое придет». Показано, как складывался моральный кодекс, помогщий им выстоять и защитить

---

[7] *Švenková Viera.* Limbový háj. Bratislava, 1974, s. 34.

[8] Тема антифашистского восстания 1944 г. стала поистине стержневой для послевоенной словацкой литературы (см.: *Kusý Ivan.* Premeny povstaleckej prózy. Bratislava, 1974).

свои идеалы в той «мирной» схватке с реакцией, что оказалась на поверку не менее суровым испытанием, чем открытый бой с фашизмом.

Во многих произведениях литературы социалистических стран всячески подчеркивается, что во время войны в ходе борьбы с фашизмом вызревали моральные основы для формирования человека нового общества, происходил непростой процесс духовного обогащения, перерождения личности. «Я понимаю, что у вас не просто война, но и революция»,— говорит советский старик-солдат югославской партизанке в романе сербской писательницы Миры Алечкович «Утро» (1963) [9]. Таким пониманием переломности исторического момента, соответственно отпечатывающейся и на людской психологии, пронизано большинство наиболее значительных книг о минувшей войне, появившихся за последние годы в братских странах.

В тему «человек и война» в этих книгах естественно вплетается тема «человек и революция», что требует дополнительных оттенков при воссоздании психологической атмосферы тех лет. Тогда, как советский народ в Великую Отечественную войну монолитно отстаивал не только свою свободу, но и завоевания Октября, закрепленные четвертьвековым развитием по новому пути,— в других странах параллельно с сопротивлением фашизму передовыми силами наций лишь разворачивалась широкая борьба за изменение общественного строя (да и само Сопротивление приняло, как известно, различные формы в разных странах) [10]. Поэтому, если для советской литературы о войне закономерно определяющим сделался аспект героический, то для ряда других социалистических литератур он не всегда исторически оправдан; много внимания в них уделяется «расчету с прошлым», а также нравственному «хождению по мукам» политически близоруких людей, которые твердо знали, против чего они сражаются, но еще смутно представляли себе, за что же в итоге идет смертный бой. Неизбежно драматичной оказывалась рано или поздно судьба даже тех, кто самоотверженно противостоял фашизму, но не сумел или не успел соразмерить свой шаг с поступью истории.

Расчет с прошлым стал настоятельной потребностью для литератур тех стран, пошедших по социалистическому пути развития, где в годы войны общественное сознание оказалось частично затуманенным идеологией фашизма или его разновидностей, например клерофашизма в Словакии.

Война несла глубокий нравственный конфликт для множества словаков, отправленных волею своих профашистских правителей на Восточный фронт. Впервые с большой силой трагизм положения этих «оккупантов поневоле» воплотил Рудольф Яшик

[9] *Алечкович М.* Утро. М., 1971, с. 143.

[10] См.: Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы. 1939—1945. М., «Наука», 1972.

в романе «Мертвые не поют» (1961). В этой трилогии, оставшейся незавершенной из-за смерти писателя, Р. Яшик вскрыл тот пласт сложнейшей моральной проблематики, который был связан с выполнением «поповской республикой» своего «союзнического» долга по отношению к фашистской Германии в войне с Советским Союзом.

Для поручика Кляко, как и для большинства рядовых солдат его батареи, эта братоубийственная война за чуждые им интересы против русских, славян — «подлое дело». Избегая какой бы то ни было прямолинейности, путем убедительного психологического обоснования, автор показывает, как в сознании людей постепенно вызревала решимость перейти на сторону Красной Армии. Словацких солдат, которые своей угрюмостью, неразговорчивостью выражали протест против захватнической войны, развязанной Гитлером, Яшик назвал «молчунами». Им далеко не просто было найти единственно правильный выход из того драматического положения, в котором они очутились; на первых порах у них возникали совсем несерьезные, «детские» планы, например — побросать оружие и разойтись по домам. Не сразу и не вдруг пришло к ним гражданское прозрение, но оно пришло. «Молчуны» воскресли из мертвых. Путь борьбы с фашизмом избирают также Юрай Праундер и Йозеф Грач — герои упоминавшегося романа Э. Дзвоника «Пожарища». На этот путь встал и майор Данте в романе Я. Паппа «Люби время, которое придет». Он, раньше слепо повиновавшийся приказам начальства, в конце концов «послушался приказа собственной совести»[11] и распорядился повернуть оружие против гитлеровцев.

Проблема гражданской активности или пассивности человека в годы войны и общенародных потрясений, выбора им мировоззренческой позиции, ставящей его по ту или иную сторону баррикад истории, со всей остротой поднимается в современных славянских литературах. Писателями нередко проводится художественное исследование личности, вступившей в самый страшный конфликт — с собственной совестью, и со всей очевидностью выясняется, что никому не дано балансировать «над схваткой», когда мир расколот пополам; один выход из этого конфликта открывает путь к новым горизонтам, другой же ведет к нравственному падению.

Те, кто так и не сумел преодолеть давления обстоятельств или побороть своего возведенного в незыблемый принцип эгоизма, примкнуть к очищающей борьбе народа, избравшего путь к новой жизни, терпят неизбежный моральный крах. Этот моральный крах может быть показан не прямолинейно, но художественная трактовка судьбы адептов потребительской философии, ставящих превыше всего свои собственные интересы,

---

[11] *Papp Ján.* Miluj čas, ktorý príde. Bratislavi, 1974, s. 449.

убеждает в том, что такая линия поведения неизбежно ведет к нравственной деградации личности. Очень интересен в этом отношении микророман польского прозаика Корнеля Филиповича «Дневник антигероя» (1961). Избранная автором «дневниковая» форма повествования позволила осязаемо показать убийственные последствия ложного выбора, сделанного в критической ситуации.

За рассуждениями безымянного антигероя со всеми подробностями вырисовываются жалкие мотивы его решений, подчиненных единственному животному стремлению — любой ценой уцелеть, не лишиться благополучия. В период фашистской оккупации Польши, когда кругом ширится Сопротивление, сей субъект, «добру и злу внимая равнодушно», целеустремленно поглощен лишь одной сверхзадачей «пронести сквозь эти гнусные годы» свою «нежную и хрупкую человеческую плоть»[12]. Как это ни парадоксально, но антигерой не отдает себе отчета в своем раболепии перед внешней средой, в абсолютной покорности чужой воле, а полагает, что внутренне свободен и независим. Автор не навязчиво, но очень последовательно раскрывает ложность такой «свободы» и достигает этого весьма своеобразно, способом «от противного». Окончательный приговор предоставляется вынести читательскому «суду присяжных», которому помогает в этом мастерский авторский анализ внутренней наготы антигероя. И читатель вслед за автором отказывает антигерою в праве именоваться человеком в высоком смысле этого слова.

Возрастанию философской насыщенности и этической остроты произведений сопутствовало в 60—70-е годы не только углубление психологического анализа, но и усложнение самих проблем, за разработку которых берутся писатели стран социализма. Т. Конвицкого, к примеру, волнует тема последствий войны в психике человека. Она возникает не только в «Современном соннике», но и в более позднем романе польского писателя — «Ничто или ничего» (1971).

Одна из характернейших черт современной прозы о войне — ее многоплановость. Появляются такие произведения, которые, не переставая быть рассказом о конкретных исторических событиях и действующих лицах, прочно «привязанных» к этим событиям, вместе с тем обретают известный параболический смысл.

В 1969 г. признанный польский мастер слова Ежи Путрамент выпустил роман «Болдын». Внешне в книге налицо все атрибуты «партизанского романа»; здесь немало блестящих эпизодов, изрядно обогащающих наши представления о войне в тылу врага и о тех, кто вел ее в Польше. Но это для писателя далеко не самое существенное, и он предуведомляет читателя, что его «роман — не дополнение к литературной истории ос-

---

[12] *Филипович К.* Микророманы. М., 1972, с. 128.

вободительной борьбы поляков в период оккупации. Это — исследование человеческой психики, испытывающей воздействие чрезмерных перегрузок от власти и ответственности» [13].

«Исследованием человеческой психики» в моменты наивысшего нервного напряжения можно назвать и роман Ю. Франичевича-Плочара «Мир», где рассказывается о том, как скрестились жизненные пути девушки-партизанки Марии Яблонич и Карла Цвиича, поручика пособничавшей оккупантам домобранской армии. Он — пленный, она — конвоир; сюжет сразу вызывает в памяти известный рассказ Б. Лавренева «Сорок первый». Мария и Карл олицетворяют два совершенно различных типа сознания. Мария свято верит в правоту того дела, за которое сражается, и это придает ей силу. Карл же — в прошлом художник — не может объяснить, во имя чего он воевал; ему одинаково чужды и фашисты, и коммунисты: «Я ни с кем, я сам по себе»,— наивно провозглашает он и получает ответ: «Нет... Так не бывает... Вопрос в том, по какую сторону черты ты стоишь...» Заблудившиеся, измотанные голодом и холодом, непрекращающимся дождем и болезнями, оказавшись в одинаковой отчаянной ситуации, которая до предела проясняет их мировосприятие, они тем не менее по-разному воспринимают и эту ситуацию, и свою жизненную позицию. Она: «Мы находимся между злом и добром». Он: «Нет, мы — между двух зол» [14]. Важно отметить, однако, что в романе содержатся не абстрактные рассуждения относительно отвлеченных понятий добра и зла, а философское осмысление исторически и социально конкретных явлений и конфликтов, присущих периоду антифашистской борьбы в Югославии. Точно так же и в романе «Водоворот» (1974), где повествуется о тяжелых испытаниях, выпавших в Далмации на долю выходящего из окружения особого батальона Народно-освободительной армии, Юре Франичевич-Плочар стремится сочетать социально-историческую конкретность изображения с обобщенно-этической постановкой проблем.

Таким образом, писателю наших дней «крайние ситуации» войны нередко позволяют решать сложнейшие нравственные вопросы современности, причем истинные художники добиваются того, что в их произведениях не упрощеннее, а обнаженнее, чем в реальной действительности, вырисовываются типические жизненные конфликты и намечаются пути к их разрешению, проясняется структура человеческих отношений, раскрывается механизм взаимодействия объективных и субъективных факторов.

«Почему мы пишем о войне?— сказал однажды Ю. Бондарев.— Лично я пишу о ней не только потому, что война — тяжелейшее испытание для человечества, а потому, что мне чрез-

---

[13] *Putrament Jerzy.* Bołdyn. Warszawa, 1969.
[14] *Франичевич-Плочар Юре.* Мир. М., 1976, с. 64, 117.

вычайно важно увидеть свой персонаж в самых сложных, самых драматичных обстоятельствах, где нравственные ценности проверяются в предельной обостренности»[15].

«Меня интересует в первую очередь не сама война, даже не ее быт и не технология боя, хотя все это для искусства тоже важно и интересно, но главным образом нравственный мир человека, возможности его духа»[16],— признается и Василь Быков, «притче-образность» повестей которого не раз отмечала критика.

Часто на «материал» военных лет удачно проецируется весьма злободневная проблематика. На это обращает внимание, например, чехословацкий критик Б. Тругларж, говоря, что «трилогия Минача — в историческом взгляде на период так называемого Словацкого государства — отвечала на моральные вопросы современности»[17]. Широкий круг актуальных мировоззренческих вопросов, связанных с формированием духовного облика своего поколения, затронул также Я. Отченашек в романе «Хромой Орфей» (1964), где рассказано о группе подпольщиков, действовавшей в Чехии во время фашистского протектората. На моральные вопросы современности, не допуская вместе с тем искажения исторической перспективы, отвечают и многие другие произведения с антифашистской тематикой, созданные писателями стран социализма.

В этих произведениях нередко затрагивается круг вопросов, поднимаемых также литераторами и философами Запада, в частности экзистенциалистами. В первую очередь речь идет о проблеме выбора, о проблеме личной ответственности человека. И важно отметить, что экзистенциалистскому индетерминизму, возведению в абсолют «свободы воли» в литературе социалистического реализма полемически противопоставлено марксистское понимание причинной обусловленности решений человека. Причинность эта, разумеется, не механистическая; марксистская концепция далека от фатализма; человек свободен в своих действиях, но все они не произвольны, а мотивированы его природными свойствами и общественными условиями. Литература социалистических стран на современном этапе стремится без малейших упрощений показать все многообразие воздействий и импульсов, которыми определяются мысли и поступки людей, не обходя вниманием и исключительные случаи выбора, ибо они тоже помогают постичь типические закономерности. Реалистическое искусство не пренебрегает и тем, что сопряжено с биологической природой человека, с особенностями психики, включая те ее слои, что находятся за чертой сознательного, но при этом главным для него остаются социально-исторические связи индивидуума.

---

[15] Лит. газ., 1975, № 8, с. 4.
[16] Вопросы литературы, 1975, № 1, с. 127.
[17] *Truhlář Břetislav.* Veľká inšpirácia. Bratislava, 1967, s. 102.

Не отвергая необходимости выбора и действия в определенных условиях, экзистенциализм все сводит к индивидуальному, сугубо произвольному праву личности решать для себя, что́ есть добро и что́ — зло. Напротив, для социалистического сознания характерно преодоление индивидуализма как жизненной философии. Коммунистическая мораль диктует обязательное соотнесение решений и поступков человека с требованиями общественного блага, исторического прогресса, и на такой критерий неизменно опирается литература социалистического реализма, активно вторгаясь тем самым в борьбу идей, идущую в нашем мире.

На фоне жестоких условий войны и фашистской оккупации, требующих от человека наивысшего напряжения физических и духовных сил, писатели социалистических стран плодотворно разрабатывают сложнейшую проблематику, связанную с сознательным принятием личностью части коллективной ответственности за судьбы мира. Подобно героям многих экзистенциалистских произведений, партизан Ладо Тайович в романе М. Лалича «Лелейская гора» оказывается в ситуации, которую принято, по современной терминологии, называть «пограничной». Однако, пройдя через нравственный катарсис, он начинает действовать так, как подсказывает ему его «душа, раздираемая любовью, душа с ее вечным страхом и болью, болью не за себя, за других, за то, что им плохо, и что они беспомощны и ничего не могут, и что они беззащитны, и голодны, и несчастны тысячу раз»[18]. Важно отметить попутно: герой М. Лалича не одинок в югославской литературе. Непоколебимо верят в то, что «каждый человек должен быть и малой частицей нашей борьбы и ее большой совестью»[19], герои уже упоминавшегося романа «Утро» М. Алечкович, а также книг Б. Чопича, Д. Чосича, О. Давичо, Р. Зоговича, А. Исаковича, где внимание тоже сосредоточено на моральных проблемах.

Сходную концепцию высказывает доктор, от лица которого ведется повествование в посвященной движению Сопротивления книге известного болгарского прозаика П. Вежинова «Звезды над нами»: «Какое бы добро ты ни сделал, делаешь его, в сущности, для себя... Этим и питается душа твоя»[20]. «Видно, все мы безнадежно больны потребностью любить и творить добро»[21],— размышляет о друзьях по отряду и молодой болгарский партизан Мустафа в романе В. Акьова «И день настал» (1967).

Мощный отпор фашизму, приведший к великой победе, складывался из действий отдельных людей, движимых общими целями и идеалами. «Обыкновенному фашизму» противостояли обыкновенные люди. Их патриотизм далеко не всегда выливался в

[18] *Лалич М.* Лелейская гора. М., 1968, с. 240.
[19] *Алечкович М.* Утро, с. 213.
[20] *Вежинов П.* Звездите над нас. София, 1969, с. 78.
[21] *Акьов В.* И день настал. М., 1971, с. 263.

какой-нибудь эффектный подвиг; их героизм иногда сводился просто к честному выполнению своего нелегкого долга. Чувство, будто «все на земле» зависит от их решимости и воли, испытывается в критические мгновения героями многих книг об антифашистском Сопротивлении — вспомним хотя бы Васкова и Плужникова из повестей Б. Васильева, лейтенанта Кузнецова из бондаревского «Горячего снега», быковских Ивановского и Сотникова, Флориана Гайшуна из «Хатынской повести» А. Адамовича. Их готовность, равно как и готовность Ладо Тайовича, к самопожертвованию продиктована сознанием ответственности не только за себя, но и за нечто неизмеримо большее — за свой край, за родину. Это — не герои-одиночки, а люди, ощущающие нерасторжимую связь с коллективом, со всем народом, и подвиги их — нравственная основа которых заключается в гражданственно-развитом чувстве личной ответственности — социально и политически обусловлены. Здесь мы сталкиваемся с качественно иной человечностью, нежели та, которую при любых обстоятельствах идеалистически призывает сохранять экзистенциалистская литература. Ибо это не абстрактная «человечность в себе», а одно из проявлений подлинного гуманизма, который предельно конкретен, как любовь и ненависть, потому что вмещает оба эти чувства. «Науке ненависти» к фашизму, к захватчикам люди учились по «грамматике любви» к отчизне, к свободе и социальной справедливости.

Социалистический военный роман — это всегда роман антивоенный. В нем смело обнажается трагизм войны, ее античеловечность, что достигается различными способами — от сцен, граничащих с натурализмом, до высокой символики.

В двадцатую годовщину победы над фашистской Германией К. Симонов сказал: «Как бы ни были высоки наши побуждения, война все равно оставалась для нас человеческой трагедией от своего первого и до своего последнего дня, и в дни поражений, и в дни побед. Она все равно оставалась противоестественным состоянием для каждого человека, не потерявшего людской облик. И если забыть об этом, то правды о войне не напишешь» [22].

Для многих героев социалистической литературы характерно, что даже ведя справедливейшую из войн,— «за честь отчизны, за убежденье, за любовь»,— свое святое право на убийство врага, на возмездие они осознают как трагическую необходимость. Петр из романа Тадеуша Новака «Если будешь королем, если будешь палачом» (1968) сражался в солдатах против оккупантов, потом партизанил, убивая только полицейских, осведомителей гестапо и других фашистских прихвостней; однако именно потому, что война остается для него противоестественным состоянием, каждый приводимый в исполнение приговор

[22] Вопросы литературы, 1965, № 5, с. 51.

глубоко травмирует его психику, и он постоянно должен напоминать себе, что это — месть за Стаха, Мойжеша и других, павших жертвами войны и фашизма.

Имя Тадеуша Новака неизменно упоминается, когда говорят об успехах польской «деревенской прозы» 60—70-х годов. Тут хочется еще раз вернуться к тезису о крайней условности деления писателей и их книг по тематическому признаку. Ибо такие романы, как «Если будешь королем, если будешь палачом» Т. Новака или, скажем, «Дички» Иржи Кршенека (Прага, 1973), с равным правом могут быть отнесены и к «деревенской прозе», и к разряду произведений о второй мировой войне: столь шаток «плетень», отделяющий в них одну тематику от другой. К тому же роман Т. Новака — не только о деревне и не только о войне, вернее, не столько о них, сколько о непреходящих моральных ценностях и этических нормах человеческого поведения, вопрос о которых с особой силой обострился в деревне в условиях войны. Деревня у Новака мифологизирована; в произведении удачно использованы фольклорные и библейские мотивы; оно пропитано метафоричностью. Эти же качества присущи и следующему роману Т. Новака — «Дьяволы» (1971), где воссоздается крестьянская жизнь во время войны, а также запечатлена та полная драматизма и повлекшая за собой немалые жертвы борьба за социальные преобразования и утверждение нового общественного сознания, что протекала в польском селе в первые годы после изгнания оккупантов.

Проза Т. Новака высоко поэтична. Эту поэтичность придает ей любовное обращение автора со словом, коренящееся в глубинном знании народной речи, а главное — насыщенная образность, ассоциативность повествования. Несколько раз в критические моменты возникает перед Петром в романе «Если будешь королем, если будешь палачом» бледное лицо, которое впервые почудилось ему на стволе осины, в которую стреляли они вдвоем со Стахом над рекой незадолго перед мобилизацией. Другой такой сквозной темой проходит через книгу тема сабли, что подарил Петру дед Якуб, потерявший ногу еще в первую мировую войну. С этой саблей бросался Петр на гитлеровских пулеметчиков, позже — став партизаном — попросил кузнеца переделать ее в стилет, чтобы вонзить в сердце полицейскому, который выследил и организовал облаву на скрывавшегося в лесу еврея-музыканта Мойжеша. Но позже, когда жена родила ему сына, Петр никак не решается, боясь осквернить, прикоснуться к своему первенцу руками, которые обагрены человеческой кровью. И тогда старый Якуб дотронулся стилетом до голого тельца ребенка и произнес, словно заклятье: «Чтобы ни рук твоих, ни ног твоих, ни твоего бока, крошка, не поранило никогда ни копье, ни меч, ни сабля, ни нож, ни гвоздь, ни терн, ни заноза малая. И как из рая, как оттуда, где все еще заключено в едва предугадываемом зерне, сотвори так чтобы железо,

которое убило, стало чистым...» После этого он провел лезвием по ладоням Петра, дал ему трижды поцеловать стилет, бросил его в купель, где омыли младенца, и сказал, подведя отца к колыбели ребенка: «Теперь можешь взять его. Он чист. И стилет чист. И ты чист как слеза» [23]. Таким ритуалом мудрый старик снял страшную тяжесть с души Петра, и тот впервые принял на руки сына, ради будущего которого вынужден был овладеть «наукой ненависти» по отношению к тем, кто утратил право называться людьми.

Еще бо́льший груз моральных сомнений взвалил на себя четарж Калаш, герой «Серебряной равнины» М. Томановой. Во время стычки с немцами он решился сократить мучения смертельно раненного связиста Боржека, который был не только его товарищем, но и женихом сестры. Калаш изводит себя размышлениями: «Для Боржека так было лучше: скорее прекратились его страдания. Но я, куда скроюсь я от самого себя?.. Не сделать *этого* было бы бесчеловечно. Сделать — тоже бесчеловечно. Где выход?» И даже после того, как врачи подтвердили, что не его роковой выстрел, а рана от взрыва немецкого снаряда была истинной причиной смерти друга, Калаш знает — до конца дней не забыть ему этой сцены: «Когда бы ни заговорили о войне, во мне отзовется Боржек» [24].

Война — враг всего светлого, человеческого, враг человечнейшего из всех чувств — любви. Во время войны над любящими друг друга людьми даже в редкие минуты покоя и счастья словно бы занесен обоюдоострый тевтонский меч. И в прозе социалистических стран можно найти немалое количество поэтичнейших страниц о «ромео и джульеттах», «пастухах и пастушках», чье трепетное чувство растоптал кованый сапог войны.

Тема смерти так или иначе варьируется даже в названиях многих произведений о второй мировой войне. Но война — не просто время умирать. Ибо смерть, как и жизнь, бывает различной. Для одних она означает лишь провал в небытие, конец потерявшего смысл существования; другим она приносит бессмертие.

Не случайно «Время жить и время умирать» Э. М. Ремарка, равно как и «Где ты был, Адам?» Г. Бёля завершаются нелепой гибелью центральных персонажей, символизирующей, что ни Гребер, ни Файнхальс так и не сумели найти действенного выхода из угнетавшего их нравственного конфликта, так и не смогли противопоставить силу воли стечению обстоятельств.

В трех недавних военных повестях Василя Быкова — «Сотников», «Дожить до рассвета», «Обелиск» — тоже погибают главные герои. Но про них никак не скажешь, что они пали пас-

---

[23] *Nowak Tadeusz.* A jak królem, a jak katem będziesz. Warszawa, 1972, s. 385—386.

[24] *Томанова Мирослава.* Серебряная равнина, с. 86, 225.

сивными жертвами роковых обстоятельств. Сотников, Ивановский, Мороз — из породы тех настоящих людей, которых можно убить, но которых нельзя победить. Все трое они попадают в «крайние» ситуации, и поведение героев в последний, измеряющийся часами и минутами, концентрированный отрезок бытия с предельной ясностью раскрывает их духовную сущность. Каждый из них ощущает себя ни в коем случае не «островом» в океане людских страданий, а неотъемлемой «частью материка», имя которому — Советская Родина. Их безупречная, утверждающая смерть — столь непохожая на фатальный конец Гребера или Файнхальса — исполнена высокого нравственного смысла. Эти три быковские повести можно охарактеризовать как маленькие оптимистические трагедии.

Историческим оптимизмом отмечен и роман М. Лалича «Облава», герои которого — партизаны небольшого отряда Ивана Видрича — избирают сознательно для себя «единственный способ умереть с честью и так, что частица тебя останется и будет жить» [25].

Философско-этические проблемы, оказавшись по справедливости в фокусе внимания авторов, пишущих о второй мировой войне, во многом обусловили и видоизменения формы «военного романа» в литературе социалистических стран, который стал несравненно более медитативным, если дозволительно перенести на эпический жанр определение, обычно применяемое к лирике. Наряду с лирической окраской эпическая форма приобретает также порой драматический характер.

Потребность в эпическом обобщении опыта, накопленного за годы войны и осмысливаемого до сих пор, разумеется, отнюдь не отпала, и далеко не исчерпаны еще возможности так называемого панорамного романа, обогащающегося новыми чертами. Однако властно заявила о себе другая тенденция современной прозы о войне: на более или менее ограниченном «плацдарме» как можно глубже погрузить аналитический зонд искусства, стремясь к максимальной полноте раскрытия ярко индивидуализированных характеров, а также акцентируя моральные аспекты и общечеловеческую значимость конфликтов. Широта эпических мазков в таких произведениях уступает место тонкой графической проработке деталей. Впрочем, некоторые произведения такого рода грешат излишней «камерностью», утрачивают полноту эпического звучания.

В книге «Нравственные истоки подвига», где под вынесенным в заглавие углом зрения проанализированы многие произведения советской многонациональной литературы о войне, Г. Ломидзе справедливо пишет: «В свое время в критике шли споры о правде окопной и правде масштабной, широкой. Вряд ли споры эти были плодотворными. Существо вопроса не в том,

---

[25] *Лалич М.* Облава. М., 1969, с. 347.

из окопа или с командного пункта дивизии или армии смотрит на события писатель. Все зависит от качества, глубины мировоззрения. Так называемая окопная правда, если она увидена и осознана умным, талантливым, зорким художником, может стать правдой существенной, исторически значимой. Правда частная, локальная, рассмотренная в единстве с ведущими тенденциями жизни, перестает быть частной, случайным осколком бытия народного. Существенна точка зрения художника, а не точка обзора»[26]. Можно привести немало примеров, когда локальный принцип изображения событий успешно совмещался с широким философско-историческим осмыслением войны и движения антифашистского Сопротивления: «Горячий снег» Ю. Бондарева, «Танки идут ромбом» А. Ананьева, «Циклон» О. Гончара, «Хатынская повесть» А. Адамовича, «Болдын» Е. Путрамента и «Облава» М. Лалича, «Звезды над нами» П. Вежинова и «Серебряная равнина» М. Томановой.

Все чаще приходится сталкиваться не с однородной формой повествования,— художественная ткань произведений образуется из переплетения двух или нескольких взаимопроникающих элементов. Плодотворным путем синтеза различных, порою, казалось бы, исключающих друг друга художественных начал (не пренебрегая и возможностями условно-метафорической формы) шли Михайло Лалич, Тадеуш Новак, Рудольф Яшик и другие прозаики славянских стран, создавая свои ставшие популярными романы. Роман — этот сложнейший литературный жанр — способен вбирать в себя черты, свойственные другим жанрам. Симптоматично, что литературоведы, стремясь отразить жанровые особенности того или иного романа о войне, вынуждены прибегать теперь нередко к уточняющим определениям: «роман-баллада», «роман-репортаж», «роман-документ» и т. д. Появились также «микророманы» — повести по размеру и объему изложенного материала, «повышенные в звании» именно благодаря сфокусированному отражению действительности, глубине психологического анализа и драматической напряженности действия (так ведь можно аттестовать не только выше названные произведения К. Филиповича, но и те же повести В. Быкова).

Композиция произведений о войне нередко строится на буквально кинематографической «перебивке» временных планов, что позволяет писателям глубже раскрыть, как бы прокомментировать «с высоты» позднейшего опыта — своего и героев — те или иные мотивы решений и последовавшие за ними поступки (достаточно напомнить «Берег» Ю. Бондарева, «Обелиск» В. Быкова, «Пожарища» Э. Дзвоника, «В погоне за Адамом» Е. Ставиньского, «Пассажирку» З. Посмыш, «Как быть любимой» К. Брандыса, «Утро» М. Алечкович).

---

[26] *Ломидзе Г. И.* Нравственные истоки подвига. М., 1975, с. 224.

Необычайно возрос за последние годы в социалистических литературах интерес к документу — например, в советской («Блокада» А. Чаковского, «В августе сорок четвертого...» В. Богомолова) и польской («Приключения мыслящего человека» М. Домбровской, «20 июля» Е. Путрамента). Интерес этот проявляется по-разному — от глубокого изучения романистами архивных данных, мемуаров, дневников, писем и других свидетельств участников и современников описываемых событий, внедрения подлинных материалов эпохи в ткань художественных произведений для достижения эффекта достоверности и вплоть до стилизации «под документ» (так, Тадеуш Голуй настолько убедительно создал иллюзию «документальности» своего романа «Личность», 1974, что должен был закончить его признанием в том, что все герои, события и приводимые тексты вымышлены).

В. Росляков, желая подчеркнуть документальность повести «Один из нас», прерывает ее, чтобы назвать подлинные, дорогие ему имена тех, кто послужил прототипами героев,— студентов ИФЛИ, павших на полях сражений. В романе В. Акьова «И день настал» две трети повествования ведется от лица Мустафы (эта партизанская кличка заимствована из советского фильма «Путевка в жизнь»), а затем вдруг сообщается: «Пришло время лишить Мустафу слова... Оставить слово за Мустафой было бы непростительной ошибкой. Ведь некоторые свои тайны он готов был унести с собой в могилу, не обмолвившись о них ни словом»[27], и дальше следует уже рассказ от автора.

Такого рода специальные «публицистические отступления» встречаются довольно часто (число примеров нетрудно умножить). Внедрение элементов публицистики призвано служить прояснению авторской позиции. Но публицистичность порой, равно как и эпичность, может также приобретать лирический оттенок, неся в себе сильный идейный заряд. Что касается идейной направленности лучших современных социалистических романов о войне, то она проявляется не декларативно, а в самом подходе к теме, в концепции произведений.

Фабульное развитие сплошь и рядом дается лишь отраженным планом: о тех или иных происшествиях мы узнаем исключительно через восприятие их героями. Одним из самых употребительных приемов в прозе социалистических стран о второй мировой войне сделался внутренний монолог, хотя далеко не всегда он выступает в «чистом» виде[28].

---

[27] *Акьов В.* И день настал, с. 195.

[28] Например, П. Топер предлагает определить форму «Лелейской горы» М. Лалича, написанной от лица Ладо Тайовича, как «эпический монолог» — «в том смысле, что мы узнаем из него о многих судьбах, которые складываются в совокупности в картину народной жизни, и в том, что мысли Ладо не замкнуты его личным спором с эпохой, а обнимают исторические пути народа» (*Топер П.* Ради жизни на земле. М., 1975, с. 342).

Пусть порою внутренний монолог (или его модификации) начинает походить на «поток сознания», вбирающий в себя даже кошмарные сны или галлюцинации (как, например, у Т. Конвицкого в «Современном соннике», у Т. Новака в «Если будешь королем, если будешь палачом», где героев порой одолевают видения, в которых причудливо преломляется действительность, и у М. Лалича),— здесь налицо целесообразное использование этого и других распространенных в модернистской литературе приемов, которое подчинено общей сугубо реалистической концепции произведений.

Дьявол, являющийся время от времени партизану Ладо Тайовичу в «Лелейской горе» М. Лалича,— родной брат тех чертей, что некогда посещали Ивана Карамазова и Адриана Леверкюна. Недаром Ладо Тайович спрашивает его: «Послушай, может быть, ты моя совесть, принявшая облик дьявола?» [29]

Отвечая интервьюеру на вопрос о правомерности включения подобных галлюцинаций в структуру его произведений о войне, М. Лалич сказал: «Писатель, который хочет показать то время, не может ограничиться событиями и фактами, продуцированными чистым сознанием. Получилась бы неполная, даже фальсифицированная картина. Настоящая действительность включает и бредовые состояния, вызванные болью или усталостью. Такое безумие не лишено системы... Антиискусство оперирует бредовыми видениями и состояниями. То, чем они заполняют целые книги, я в целях прямо противоположных употребил в нескольких главах» [30].

Это высказывание югославского писателя прямо перекликается с суждением советского исследователя Л. Якименко, которое было вынесено на основе изучения отечественной литературы последних лет, но которое можно распространить на всю мировую литературу социалистического реализма. Говоря о том, что сейчас заметно усложнились приемы психологического анализа, ученый констатирует: «Такая форма, как внутренний монолог, «поток сознания», в ряде значительных произведений социалистического реализма способствует глубокому познанию самых «тайных глубин», человеческой психики. Если в модернистской литературе «поток сознания» нередко служит для утверждения власти инстинктов, стихийных «темных» начал, то в советской литературе эта форма психологического анализа позволяет выявить те связи, которые существуют между сознанием и подсознанием, обосновать сложность тех мотивов, которые определяют социальное поведение человека» [31].

При воплощении темы второй мировой войны романисты братских стран, пользующиеся методом социалистического реа-

---

[29] *Лалич М.* Лелейская гора, с. 268.
[30] Savremenik (Beograd), 1970, br. 11, s. 381—390.
[31] Вопросы литературы, 1977, № 6, с. 37.

лизма, не остались глухи к открытиям и исканиям всемирной литературы XX в. Для них, однако, важна не самодовлеющая «современность» формы, а современность мышления. Как и другие жанры литературы, роман о войне в славянских странах свидетельствует о достижениях и огромных возможностях передового искусства современности.

Г. С. ЧЕРЕМИН

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ — ПОЭТ НОВОГО ТИПА И ЕГО МИРОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ

Предлагаемая тема столь огромна и многогранна, что осветить ее сколько-нибудь обстоятельно в пределах одного доклада, естественно, не представляется возможным. Поэтому мы ограничимся лишь попыткой наметить общие исходные позиции в разработке этой темы, сосредоточив внимание преимущественно на ее методологической стороне.

Эпоха глубочайших социальных сдвигов, коренных изменений в истории человечества, начало которым положила Великая Октябрьская социалистическая революция в России, вызвала к жизни и новую, революционную литературу.

Крупнейшим представителем советской поэзии, наиболее ярко и талантливо отразившим в художественных образах самые передовые идеи современности, всемирно-исторические события, думы и чувства многомиллионных масс трудящихся, был В. В. Маяковский.

Творчество Маяковского, его эстетические взгляды и литературно-общественная деятельность не могут быть правильно поняты и по достоинству оценены вне присущего марксистско-ленинской методологии исторического подхода, без предусматриваемого им «конкретного анализа *данного* в его обстановке и в его развитии» [1]. Руководствуясь этим принципом историзма, советское литературоведение считает главным и определяющим то, что Маяковский полностью принадлежит революционной эпохе, всей своей жизнью органически связан с событиями трех революций в России, а затем — со становлением молодой Советской республики и начавшимся строительством социализма.

Идейное формирование будущего поэта происходило под непосредственным влиянием революции 1905—1907-х годов, марксистских кружков и нелегальной работы в рядах партии большевиков. Советскими исследователями доказано, что именно

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 30, с. 6.

здесь, а не в футуризме, находятся истоки новаторского творчества Маяковского. И хотя его приход в литературу совершился в рамках кубо-футуристской группы, главным, определяющим было то, что этот приход и последующее развитие Маяковского как художника слова совпали с началом нового подъема революционного движения в России. Поэтому и создание своего «программного»[2] произведения дооктябрьской поры — поэмы «Облако в штанах» — сам поэт связывал с тем, что у него «выкрепло сознание близкой революции» (I, 23).

Свержение царского самодержавия в феврале 1917 г. поэт отобразил в произведении «Революция. Поэтохроника». В дни Октябрьской революции он был в штабе революции — в Смольном: «Работал. Все, что приходилось» (I, 25).

Великий Октябрь Маяковский воспринял как осуществление заветной мечты трудящихся масс и своей собственной («Моя революция» — I, 25), как «ярчайший» день в своей жизни (VI, 281). Социалистическая революция поистине окрылила поэта, открыла перед ним грандиозные творческие перспективы.

Именно после Октября начинается необычайно быстрое и интенсивное творческое развитие Маяковского. Это — пора расцвета его могучего таланта, наиболее активной и целеустремленной литературно-общественной деятельности. Сам поэт в предисловии к каталогу своей юбилейной выставки (написанном от имени Рефа) указывал: «Основная работа Маяковского развернулась за двенадцать лет революции» (XII, 211).

Выдающиеся произведения, созданные им за это время, начиная с «Левого марша» и «Мистерии-буфф» до первого вступления к поэме о пятилетке — «Во весь голос», получили самое широкое признание и популярность в стране, стали художественным явлением мирового значения. Послеоктябрьское творчество Маяковского включает такие вершины литературы социалистического реализма, как поэмы «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!», замечательнейшие стихотворения, вошедшие в золотой фонд мировой поэзии, оригинальные образцы сатирической драматургии — пьесы «Клоп» и «Баня».

Утверждая в своих произведениях коммунистические идеалы, пафос мирного созидания, любовь к Родине и социалистический интернационализм, высокие моральные принципы человека нового мира, прославляя боевой и трудовой героизм советского народа, Маяковский вместе с тем гневно обличал и едко высмеивал все отжившее и все враждебное коммунизму, советскому образу жизни: «Громада любовь» и «громада ненависть» постоянно соседствуют в его творчестве.

Громкоголосый поэт-трибун и агитатор, он был одновременно и тончайшим лириком, новым качеством которого являлась

---

[2] См.: *Маяковский Владимир.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 1. М., Гослитиздат, 1955, с. 28 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

непревзойденная органичность слияния личного и общественного; только он мог сказать, вспоминая события Великого Октября:

Это было
с бойцами,
или страной,
или
в сердце
было
в моем

VIII, 235

Новаторство Маяковского, проявлявшееся, таким образом, в принципиально новом, революционном содержании произведений, нашло свое исключительно яркое выражение также и в новизне их художественной формы, в открытии и практической реализации новых возможностей совершенствования поэтического мастерства.

Как известно, Маяковским созданы совершенно оригинальные, имеющие синтетический характер лиро-эпические, лирические, драматические жанры, рассчитанные на художественное раскрытие большой революционной темы, разработан жанр стихотворного политического фельетона (примененный, в частности, в стихотворении «Прозаседавшиеся», которое получило одобрение В. И. Ленина [3]), новые приемы построения поэтического образа. Особая выразительность художественной формы достигнута поэтом на путях языкового новаторства, тесно связанного с тенденциями развития живого литературного языка. Маяковским создан новый, эффективно применявшийся им вид тонического стиха, резко расширены границы рифмовки, возможности звуковой инструментовки, интонации и т. п.

В обширной зарубежной литературе о Маяковском еще бытуют концепции, по существу, сводящие его литературное новаторство лишь к новаторству художественной формы. Эти формалистические концепции, дающие неверное представление о поэте, крайне обедняющие его наследие, уже давно и убедительно опровергнуты советскими исследователями.

Сам поэт в декларации «Кого предостерегает Леф?» (1923) заявил: «Искуснейшие формы останутся черными нитками в черной ночи... если мы не применим их к формовке нынешнего дня — дня революции» (XII, 49, 50).

Во время диспута «Первые камни новой культуры» (1925), приведя мысль А. В. Луначарского, что «содержание прет из всех так называемых футуристических работ», Маяковский от имени Лефа высказался против «всякого слововерчения, всякой формалистики ради формалистики» и отметил, что Леф еще раньше «расстался с супрематистами, кубистами и т. д.» (XII, 291).

[3] См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 45, с. 13.

Можно было бы умножить подобные примеры, в которых при всем внимании Маяковского к художественной форме произведений он отдает приоритет их идейному содержанию.

Конечно, у поэта имеются и иные высказывания, в которых, отдавая определенную дань эстетике футуризма, он отводит главенствующую роль художественной форме. Однако, если рассматривать литературные позиции Маяковского в историческом развитии, то окажется, что такие высказывания относятся в основном к ранним этапам его идейно-художественного формирования. С начала 20-х годов ведущая роль идейного содержания в произведениях литературы, искусства все более ясно и глубоко осознается поэтом, что находит свое отражение и в его литературно-критических выступлениях.

Эта эволюция эстетических взглядов Маяковского в целом отвечала эволюции его художественного творчества. Достигая наибольшей идейной зрелости, оно обретало вместе с тем особенную выразительность, классическую ясность и высокую простоту художественной формы.

Общее направление идейно-художественного развития Маяковского достаточно убедительно выявлено в ходе изучения его жизни и творчества в трудах В. О. Перцова, А. И. Метченко, Л. И. Тимофеева, Е. И. Наумова, В. В. Тимофеевой, А. В. Февральского и многих других советских ученых. Результаты их исследований не оставляют сомнения в том, что развитие поэта шло по восходящей линии, что он достигал все больших высот художественного мастерства. Пройдя сложный путь идейно-художественного развития, он стал одним из основоположников литературы социалистического реализма. Самими своими произведениями он опровергал пущенную еще в 20-х годах версию о каких-то «кризисах», якобы возникавших в процессе его развития. Жизнь поэта оборвалась как раз в пору расцвета его таланта, накануне нового творческого взлета, осуществления смелых художественных замыслов. Об этом свидетельствуют прежде всего его произведения начала 1930-х годов: «Во весь голос», марши, лозунги, черновые наброски, незавершенная работа над цирковой постановкой «Москва горит» — о революции 1905 года. С. И. Кирсанов вспоминает, что Маяковский за несколько недель до своей кончины говорил ему, Н. Н. Асееву и О. М. Брику: «Я придумал такое, что все поэты будут завидовать. Я напишу стихи абсолютно новые, не похожие ни на что!..» [4]

Именно послеоктябрьское творчество Маяковского составляет основную и важнейшую часть его литературного наследия и является ценнейшим вкладом поэта в мировую культуру, в художественное развитие человечества.

---

[4] Лит. газ., 1935, 15 апр.

Беспочвенными и несостоятельными выглядят попытки противопоставить дооктябрьские произведения Маяковского (главным образом «Облако в штанах»), как якобы более высокие по своему художественному мастерству, его послеоктябрьскому творчеству. Эти попытки, предпринимавшиеся еще при жизни поэта, получали решительный отпор с его стороны.

Становлению советской литературы, глубоко новаторской по существу, сопутствовало формирование писателя нового типа, неразрывно связанного с борьбой и трудом многомиллионных народных масс, которые совершили социалистическую революцию, отстояли ее завоевания и приступили к экономическим и социальным преобразованиям в стране. Писатель нового типа, рожденный революцией, характеризуется передовым мировоззрением, преданностью идеалам коммунизма, сопричастностью великим свершениям Коммунистической партии, рабочего класса, всего советского народа, непосредственным активным участием — своим творчеством, литературно-общественной деятельностью — в борьбе за социализм.

Эти новые качества, типичные для советской литературы в целом, при всем разнообразии ее стилей и творческих индивидуальностей, развивались и утверждались в борьбе против идейно чуждых и враждебных течений, пережитков прошлого, в напряженных теоретико-литературных и художественных исканиях, характерных для литературной жизни 20-х годов.

Маяковский был поэтом нового типа в самом полном смысле слова. Об этом свидетельствует сказанное выше о новаторстве революционного содержания и художественной формы его произведений, о ярком воплощении в творчестве поэта идей Великого Октября. Об этом убедительно говорят, как будет показано далее, и его литературные позиции.

Эстетическое credo Маяковского послеоктябрьской поры рельефно выявляет характерные черты поэта нового типа и вместе с тем — индивидуальное своеобразие личности замечательнейшего художника слова; это лучше всего выражено в его высказываниях, которые в процессе идейного роста поэта приобретали все большую ясность, целеустремленность, политическую заостренность.

Развивая лучшие традиции революционной поэзии и эстетики, Маяковский видел общественное назначение поэта в удовлетворении духовных потребностей трудящихся масс, в служении их интересам, а потому считал труд поэта столь же общественно необходимым, как и труд рабочего. «Мы равные. Товарищи в рабочей массе» (II, 19),— писал он в стихотворении 1918 г. под выразительным названием «Поэт рабочий». Эта мысль позднее получает дальнейшее развитие и конкретизацию в знаменитом «Разговоре с фининспектором о поэзии» (1926). Труд поэта «любому труду родствен» (VII, 119),— заявлял Маяковский. Он считал правомерным говорить о поэтическом твор-

честве как своеобразном производстве. К своим литературным произведениям он относился «как к оружию» (XII, 196). Поэт спрашивал, обращаясь к собратьям по перу: «Ты скажи, сделал ли ты из своих стихов или пытался сделать оружие класса, оружие революции?» (XII, 315).

Метафорический образ «поэзия — оружие» проходит через творчество Маяковского, достигая кульминационного пункта в картине готовых к бою поэтических «войск», отдаваемых «планеты пролетарию» («Во весь голос»).

В одном из своих выступлений 1930 г. Маяковский сказал: «...поэт тот, кто в нашей обостренной классовой борьбе отдает свое перо в арсенал вооружения пролетариата...» (XII, 427), а тремя годами ранее, полемически заостряя свое определение высокого долга советского литератора против ненавистного ему эстетского отношения к искусству, Маяковский подчеркивал: «Я не поэт, а прежде всего поставивший свое перо в услужение, заметьте, в услужение, сегодняшнему часу, настоящей действительности и проводнику ее — Советскому правительству и партии» (XII, 358—359).

Можно проследить, как на протяжении послеоктябрьских лет жизни и деятельности Маяковского постепенно усиливаются и оттачиваются его формулировки, касающиеся роли поэта и поэтического творчества в борьбе советского народа, в социалистическом строительстве.

Еще в поэме «V Интернационал» (1922) Маяковский дал образную характеристику «социалистического поэта», а в статье «Как делать стихи?» писал, что для выполнения стоящих перед писателем общественных задач («социального заказа») он должен быть «передовым своего класса», «вместе с классом вести борьбу на передовых фронтах» (XII, 116). В беседе с редактором журнала «Польска вольносч» в 1927 г. Маяковский охарактеризовал советскую поэзию как «поэзию действия» (XIII, 236); выступая 26 апреля того же года в Праге с докладом «10 лет 10-ти русских поэтов», отметил, что (как сообщала газета «Руде право») «писатель, поэт сегодня в России — борец за новый общественный строй, за новые формы жизни» и что там «массы читают стихи как нигде в мире» (XIII, 287).

Примечательно, что еще в 1928 г.— задолго до того, как прекратили свое существование литературные группировки,— Маяковский утверждал, что не в рамках этих группировок, а лишь в непосредственной связи с публицистикой и с хозяйственной организацией страны «может развиваться и может родиться новый, настоящий советский писатель» (XII, 370).

В 1929—1930 гг., когда в стране развернулось народное движение за досрочное выполнение плана первой пятилетки, Маяковский выступал за самое действенное участие советской литературы в социалистическом строительстве. Он выдвинул лозунг: «поэзия — путь к социализму» (XII, 192).

Знаменательно для эстетических позиций поэта этого периода его заявление, что «из всей левизны мы берем только ту, которая революционна, ту, которая активно помогает социалистическому строительству, ту, которая крепит пролетарскую диктатуру» (XII, 204).

Писателям нового типа, рожденным Великим Октябрем, вообще свойственно стремление направлять свои творческие усилия в первую очередь на содействие в решении практических задач революционной борьбы и строительства новой жизни, творить в интересах широчайших масс трудящихся. Для Маяковского особенно характерно это постоянное, настойчивое ориентирование художественного творчества — и в теории, и в своей писательской практике — на революционную действительность и выдвигаемые ею вопросы.

Формы и способы, применявшиеся для этого в первые послеоктябрьские годы, диктовались суровыми условиями того времени. Объясняя это «польскому читателю», Маяковский писал в предисловии к сборнику своих стихов, вышедшему в 1927 г. в Варшаве: «Лишенные бумаги, подхлестываемые временем, без типографии, писатели в боевом порядке кидали свои стихи с эстрады, вынуждая марширующих и идущих в атаку повторять их строки» (XII, 142).

Еще до Октября, в пору шумных выступлений футуристов поэт отрабатывал разговорную форму стиха, ораторскую манеру обращения к аудитории. В предвидении грядущей революции он адресовал свои бунтарские призывы к «улице», которой «нечем кричать и разговаривать» (I, 181), а в канун Октябрьского вооруженного восстания 1917 г. создал свое знаменитое двустишие («Ешь ананасы...»). Впоследствии поэт узнал, что это двустишие распевали революционные солдаты и красногвардейцы, идя на штурм Зимнего дворца (XII, 152). Это был живой пример «действия словом на толпы революции» (XII, 85), и потому двустишие, которое «усыновила петербургская улица» (XII, 85), стало, по признанию Маяковского, его «любимейшим стихом» (XII, 152).

Послеоктябрьская революционная действительность чрезвычайно расширила диапазон массового агитационного искусства. «Работа поэта революции,— подчеркивал Маяковский,— не исчерпывается книгой. Митинговая речь, фронтовая частушка, агитка-однодневка, живой радиоголос и лозунг, мелькавший по трамвайным бокам,— равные, а иногда и ценнейшие образцы поэзии» (XII, 211). Поэтому на юбилейной выставке Маяковского, пояснял он, «газета, плакат, лозунг, диспут, реклама, высокомерно отстраняемые чистыми лириками, эстетами,— выставлены как важнейший род литературного оружия» (там же). На одном из вывешенных там плакатов говорилось, что для полноты картины работы поэта следовало бы перенести сюда еще «трамваи и поезда, расписанные боевыми строками. Атаки,

горланившие частушки. Заборы. Стены и флаги, проходившие под Кремлем, раскидывая огонь лозунгов» (X, 212). Эта гипербола по существу была недалека от действительности: достаточно вспомнить такой удивительный и вместе с тем характерный документ революционных лет, как «Окна сатиры РОСТА».

Сам Маяковский называл эту работу группы революционных поэтов и художников «фантастической вещью». Это, писал он, «новая форма, введенная непосредственно жизнью», «телеграфные вести, моментально переделанные в плакат, это декреты, сейчас же распубликованные частушкой», «те плакаты, которые перед боем смотрели красноармейцы, идущие в атаку». Такой «эстрадный характер поэзии, «заборный» характер,— указывал поэт,— это не только отсутствие бумаги, это бешеный темп революции, за которым не могла угнаться печатная техника» (XII, 153). Последнее замечание особенно важно: ведь «от этой быстроты вывешивания вестей об опасности или о победе зависело количество новых бойцов. И эта часть общей агитации подымала на фронт» (XII, 207—208).

Маяковский, как известно, не был инициатором создания «окон», но, активно включившись в эту работу, вскоре сделался ее душой, организатором и основным исполнителем — одновременно в качестве поэта и художника-плакатиста: «Сделал тысячи три плакатов и тысяч шесть подписей» (I, 26).

Это был поистине самоотверженный, героический труд поэтов и художников Октября по обслуживанию широких масс советского народа в труднейшие годы гражданской войны и иностранной интервенции.

Кроме всего, этой работой, говорил поэт, мы «революционизировали вкус, подымали квалификацию плакатного искусства, искусства агитации. Если есть вещь, именуемая в рисунке «революционный стиль»,— это стиль наших окон» (XII, 208).

Этот чрезвычайно выразительный и лаконичный стиль, созданный прежде всего Маяковским, традиции «окон РОСТА» успешно использовались советскими поэтами и художниками, выпускавшими в годы Великой Отечественной войны сатирические «Окна ТАСС». Знаменательно, что художественная специфика и порядок выпуска, разработанные для прежних «окон», оказались исключительно эффективными и в новых исторических условиях.

Агитстихи, агитпоэмы, торговая реклама (в период нэпа), производственный и санитарный плакат и другие виды агитационной поэзии, служившие решению повседневных жизненных вопросов, занимали почетное место в творчестве Маяковского. Эта его деятельность, несмотря на нападки эстетствующих критиков, высоко оценивалась при жизни поэта. Так, например, отмечалось, что он «первый по-настоящему поставил поэзию на службу революции... заставил звучать на пользу общей борьбе маршем, частушкой, песней, одой, хроникой», подчеркивалась

«общественная действенность частушек, окон РОСТА, «Левого марша», с которым ходили на субботники, который равнял шаг демонстрации, и т. д.» [5]

Считая свою агитационную поэзию «прямым выводом из всей предыдущей инженерно-поэтической работы» (XII, 289), Маяковский как писатель страны социализма, считавший своей высшей целью служение советскому народу, постоянно стремился сблизить рабочую аудиторию и со своей «большой поэзией», поэзией высшей квалификации, сделав ее достоянием широких масс трудящихся. Он хотел максимально облегчить восприятие и усвоение этими массами всего своего художественного творчества и принципов революционного искусства. Потому поэт, как известно, придавал первостепенное значение своему живому слову, публичным выступлениям, непосредственному контакту с аудиторией.

«Революция,— говорил Маяковский,— выдвинула поэзию на эстраду, приблизила ее к массам» [6], «связь с читателем через книгу стала связью голосовой, лилась через эстраду» (XII, 159). В одном из выступлений поэт так раскрывал свою «целевую установку»: «Стихи я пишу в основном для чтения вслух. И в процессе работы чувствую, как они будут звучать. Я считаю, что в наши дни стихи должны быть рассчитаны, главным образом, на слуховое восприятие — не для альбома тети, а для площади Революции» [7]. Разумеется, это ни в какой мере не означало недооценки печатного слова, но именно заботу о тех, для кого предназначены художественные произведения: «Сделав стих, предназначенный для печати, надо учесть, как будет восприниматься напечатанное, именно как напечатанное...» («Как делать стихи?» — XII, 113).

Показательно, что и во второй половине 20-х годов, когда страна имела уже достаточно широкие издательские возможности, Маяковский продолжал со всей силой убеждения отстаивать значение непосредственного, живого общения с массовой аудиторией. «Книга,— отмечал он в статье «Расширение словесной базы» (1927),— не уничтожит трибуны... Трибуну, эстраду — продолжит, расширит радио. Радио — вот дальнейшее (одно из) продвижение слова, лозунга, поэзии. Поэзия перестала быть только тем, что видимо глазами. Революция дала слышимое слово, слышимую поэзию. Счастье небольшого кружка слушавших Пушкина сегодня привалило всему миру» (XII, 162). Уже тогда множество советских людей имело счастье слушать Маяковского, выступившего по всесоюзному радио с чтением своих произведений. В то время радиофикация страны

---

[5] Комсомольская правда, 1928, 18 янв.
[6] Вечерняя Москва, 1927, 16 нояб.
[7] *Лавут П. И.* Маяковский едет по Союзу. Воспоминания. Изд. 2-е, доп. М., 1969, с. 171.

еще только развертывалась, но поэт смотрел далеко вперед. В наши дни выступления поэтов по радио стали повсеместно обычным делом. Телевидение совместило «видимую» и «слышимую» поэзию. Если при тогдашних возможностях Маяковскому приходилось убеждать в своем «праве на граммофонную пластинку» (XII, 163), то в наши дни при наличии магнитофонной записи воспроизведение чтения произведений поэтами не вызывает никаких затруднений. Технически улучшены и переведены на пластинку сохранившиеся записи голоса самого Маяковского.

Учитывая, что «миллионы обслуживаются кино», поэт прилагал все силы, чтобы «внедрить свои поэтические способности в кинематографию» (XII, 359) и тем самым максимально использовать этот самый массовый вид искусства.

Маяковский стремился подчинить и свое творчество и свои публичные выступления запросам широких народных масс. В стране вырос новый читатель и слушатель поэтических произведений. Теперь, говорил Маяковский, «только рабочая аудитория, только пролетарско-крестьянские массы, те, что сейчас строят новую жизнь нашу, те, кто строит социализм, только они должны стать действительными чтецами, и поэтом этих людей должен быть я» (XII, 422). Пожалуй, никто из советских поэтов не проявлял такой заботы о массовой аудитории, о своих читателях и слушателях, как Маяковский. Отсюда — просьба поэта печатать его произведения «летучим дождем брошюр» (IX, 301). Он специально, на местах знакомится с тем, как расходится его книга, анализирует причины задержек в книготорговых точках, сам непосредственно содействует продвижению своей книги к читателю («Подождем обвинять поэтов», 1926, и др.).

Но главное в этом направлении у Маяковского — первостепенное внимание к живому слову, к прямому общению с массовой аудиторией. Сразу же после победы революции начинаются его выступления с чтением стихов на петроградских заводах. В дальнейшем эта деятельность Маяковского чрезвычайно расширяется и становится более разнообразной: литературные вечера, лекции, беседы, диспуты, «чистки» поэтов и пр. Поэт использует формы разговора, часто — полемического, с аудиторией, ответов на записки, ставит на голосование вопрос о качестве и доходчивости прочитанных произведений. На основе собранных во время публичных выступлений тысяч записок собирался написать универсальный «Ответ записочникам».

Маяковский, как никто из современных ему поэтов, объездил с литературными лекциями (широко затрагивая вопросы политики, идеологии, морали) и чтением стихов десятки городов СССР. Поэт отмечал, в обычной своей полушутливой манере: «...продолжаю прерванную традицию трубадуров и менестрелей. Езжу по городам и читаю» (I, 28). В заметке «Что я делаю?», относящейся к 1927 г., он перечисляет 18 городов, в которых

состоялось «всего 45 выступлений, обслуживших сорокатысячную аудиторию самых различных слоев и интересов...» И Маяковский справедливо ставит вопрос: «Не знаю, была ли когда-нибудь у какого-либо поэта такая связь с читательской массой?» (X II, 137). Этот год организатор выступлений Маяковского И. И. Лавут метко назвал его «болдинским годом». И такая интенсивность выступлений была закономерна: 1927 год — год, когда вся страна торжественно отмечала 10-летие Великого Октября; к юбилею вышла поэма «Хорошо!» и первый из томов (V) первого собрания сочинений Маяковского. Поэт продолжил свои выступления и в следующем году. «Я,— говорится в его статье,— читал крестьянам в Ливадийском дворце. Я читал за последний месяц в бакинских доках, на бакинском заводе им. Шмидта, в клубе Шаумяна, в рабочем клубе Тифлиса, читал, взлезши на токарный станок, в обеденный перерыв, под затихающее верещание машины» (XII, 169).

Очень показательны тогдашние отклики местной печати на поэму «Хорошо!» и чтение ее Маяковским. Они свидетельствуют, вопреки утверждениям некоторых критиков, что произведения поэта полностью доходили до масс, что было достигнуто то единство между ним, его читателями и слушателями, к которому стремился поэт.

Так, например, корреспондент газеты писал о чтении «Хорошо!» автором в концертном зале театра Руставели: «Песня Октябрьской бури явственно слышится в этой удивительной поэме, проникнутой от начала до конца победным и ликующим настроением». Самое ценное здесь — именно это «бодрое настроение, заражающее слушателя до конца» [8].

А вятская, ныне кировская, газета писала о заключительной части поэмы: «Так чувствовать может только поэт-революционер, не только воспринявший революцию, но и творящий ее...» [9]. То же самое, только более развернуто, говорилось об этой главе поэмы в новосибирской газете: в ней «чувствуется неподдельная бодрость человека, строющего новый мир вместе с огромным коллективом трудящихся Советской страны и чувствующего себя слитым и спаянным с этим коллективом своей борьбой и работой» [10].

В этих и подобных отзывах правильно отражено восприятие поэмы широкой народной аудиторией, то, что здесь Маяковский выступает, по определению одной из газет, как «чуткий выразитель настроений масс» [11]. Поэт требовательно относился к себе, вновь и вновь проверял свои произведения в разных аудиториях. Поэму «Хорошо!» он специально читал агитаторам, чтобы выяснить, «понятна ли и насколько понятна поэма, дает

---

[8] Заря Востока. Тифлис, 1927, 11 дек.
[9] Вятская правда, 1928, 4 февр.
[10] Советская Сибирь. Новосибирск, 1927, 6 дек.
[11] Рабочая правда. Тифлис, 1927, 10 дек.

ли она в целом широким читательским кругам то, что нужно сейчас»[12]. С поэмой он пришел и к рабочим Путиловского завода в Ленинграде, чтобы перед ними «отчитаться в своей новой работе»[13]. С особенной ответственностью относился он к своей поэме «Владимир Ильич Ленин». «Отношение рабочей аудитории,— отметил поэт в автобиографии,— обрадовало и утвердило в уверенности нужности поэмы» (I, 27).

Поэт не только отчитывался перед рабочими коллективами и проверял свои произведения в их живом восприятии, но и использовал сделанные замечания для их доработки. Так, он заявил, что перерабатывает пьесу «Клоп» «по многочисленным читкам на комсомольских и рабочих собраниях» (XII, 190). На обсуждениях пьесы «Баня» Маяковский сказал, что пришел к рабочим за помощью (см. XII, 395); на собрании в клубе «Пролетарий» он говорил: «... я ободрен вашим к себе вниманием. Я вижу, что я дохожу действительно до самого рядового слушателя и читателя» (XII, 400). Более того, Маяковский намеревался объединить рабочих писателей для совместной с ними творческой работы. «Я,— говорил он на общемосковском собрании читателей «Комсомольской правды» 21 февраля 1930 г.,— заявляю сегодня и проведу это в жизнь: я пойду в ближайшие дни на большое предприятие Москвы, соберу ребят, которые занимаются корявым писанием... и постараюсь сделать такую же работу, как ТРАМ,— создать поэму «Электрозавод». Не только поэму Маяковского, как есть, а передав мысли и чаяния лучшей части, авангардной части этого завода» (XII, 417).

Эта слитность с широкой народной аудиторией, с ее думами и чувствами, стремление к совместной творческой работе с рабочим коллективом — яркие черты поэта нового типа. Следует отметить, что в этом Маяковский отнюдь не был одинок. В годы первой пятилетки советские писатели шли на заводы и стройки, писательские бригады направлялись в колхозы. Эти славные традиции, как известно, развивались и приумножались в последующие десятилетия. В частности, московские писатели теснейшим образом связаны сейчас с предприятиями столицы, руководят заводскими творческими объединениями. Советские литераторы вели и ведут огромную работу в деревне, на стройках, во всех уголках страны. Живут и развиваются традиции газетной работы Маяковского — одной из важнейших сторон его многогранной деятельности. Широко и успешно практикуются и завещанные великим поэтом публичные выступления писателей, проводятся «Дни поэзии» и другие мероприятия, тесно связавшие литературу с жизнью и трудом советского народа.

Опыт живого общения с массовой аудиторией использовался

---

[12] Рабочая Москва, 1927, 20 окт.

[13] *Катанян В.* Маяковский. Литературная хроника. Изд. 4-е, доп. М., 1961, с. 338.

Маяковским и на международной арене. Известно, что именно он, по существу, проложил путь на Запад революционной поэзии первой в мире социалистической страны. В 1922 г. поэт ездил тогда еще за границу — в Латвию. Позднее он совершал поездки с чтением стихов и лекций в Германию, Францию, Чехословакию, Польшу. В 1925 г. поэт пересек Атлантический океан, направляясь в Мексику, а оттуда — в США, где выступал в ряде городов перед тысячными аудиториями [14].

Важно подчеркнуть, что за рубежом Маяковский не только знакомил слушателей с художественными произведениями — своими и других советских поэтов, но и рассказывал о жизни нашей страны, ее культуре и искусстве, проводил, как и на Родине, живые, непринужденные беседы, отвечая на множество вопросов. Он выступал как поэт-гражданин, поэт-политик, вызывая горячие симпатии со стороны рабочей публики, демократических и прогрессивных кругов и враждебные нападки — со стороны реакционных элементов, буржуазной и белоэмигрантской прессы. Во всех случаях он являл собою образец писателя нового типа — советского патриота и интернационалиста, «полпреда стиха» и общественного деятеля страны Советов.

Еще до поездок Маяковского на Запад, туда, с начала 20-х годов, стала постепенно проникать и сама его поэзия, причем не только в страны, которые посещал поэт, но и в некоторые другие. Так, например, произведения Маяковского уже в 20-е годы оказали немалое влияние на молодых финских писателей, а через Финляндию — и на поэтов скандинавских стран [15].

Ревностными пропагандистами творчества Маяковского выступали обычно переводчики его произведений — представители национальных литератур, близкие ему по идейным и эстетическим позициям. Переводить стихи Маяковского трудно. Это учитывал и сам поэт. «Переводить мои стихи,— писал он,— особенно трудно еще и потому, что я ввожу в стих обычный разговорный язык... порой весь стих звучит как такого рода беседа. Подобные стихи понятны и остроумны только, если ощущать систему языка в целом, и почти непереводимы, как игра слов» (XII, 142). Однако эти трудности удавалось преодолевать таким мастерам перевода произведений Маяковского, как Иржи Тауфер, Гуго Гупперт, Радован Зогович, Анатоль Стерн, Герберт Маршалл и др. К настоящему времени произведения поэта революции переведены не менее чем на 70 языков мира.

Еще в 1934 г., перед Первым съездом советских писателей участвовавшие в нем зарубежные поэты, по словам Н. С. Тихо-

---

[14] Об этом наиболее полно см. в кн.: *Кэмрад С.* Маяковский в Америке. Страницы биографии. М., 1970.

[15] См.: Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1956, с. 414.

нова, «рассказывали, как имя Маяковского шагает по Европе»[16]. Строки самого поэта: «Я земной шар чуть не весь обошел...», в применении к его творчеству, давно уже стали реальностью. Мировое значение Маяковского — очевидно и бесспорно. И столь же очевидна необходимость углубленного изучения влияния творчества поэта во всем мире — как на массы читателей, так и на развитие национальных литератур и отдельных писателей различных народов. К настоящему времени в этом направлении уже многое сделано.

Как видно из работ на эту тему, плодотворность исследований достигается только при широком историческом подходе к наследию Маяковского как поэта нового типа, в творчестве которого «впервые в истории мировой поэзии соединились вместе, слились воедино поэзия и коммунизм»[17], с учетом не только формально-художественного новаторства поэта, но прежде всего принципиального новаторства революционного содержания его творчества, проникнутого самыми передовыми идеями эпохи. Именно это, как показало марксистско-ленинское литературоведение, обусловило в первую очередь огромный и повсеместный интерес к творчеству и личности Маяковского и его многостороннее влияние во всем мире.

Следует отметить, что это влияние понимается порой весьма примитивно, как чисто внешнее подражание — отдельным сюжетам, образам, поэтическим приемам Маяковского, вплоть до расположения строк «лесенкой». Конечно, встречается и такое подражание, но не о нем должна идти речь. Еще хуже, когда, опираясь на отдельные внешние признаки сходства, пытаются истолковать традиции Маяковского как принадлежащие исключительно какому-нибудь одному течению в современном искусстве, скажем, авангардизму.

Подобная, крайне узкая точка зрения была убедительно опровергнута еще на научной дискуссии по вопросам творчества Маяковского, проведенной в январе 1953 г. Союзом писателей СССР и Институтом мировой литературы им. А. М. Горького[18].

Неправильно — с фактической и методологической стороны — и то, когда при исследовании влияния Маяковского на творчество того или иного поэта не учитывается в должной мере национальная самобытность этого поэта, его художественное своеобразие, специфика исторических условий. Это может привести к нарушению исторической и литературной перспективы и к упрощенным представлениям о характере творческого воздействия Маяковского.

Проблема мирового значения литературного наследия Маяковского крайне сложна, ее разработка требует совместных

---

[16] Лит. Ленинград, № 17 (103), 1935, 14 апр.
[17] *Фадеев Александр.* За тридцать лет. М., 1957, с. 685.
[18] См.: Лит. газ., 1953, № 10—15.

усилий литературоведов многих стран. При исследовании влияния творчества великого поэта, его мирового значения следует, по-видимому, уделить бо́льшее внимание комплексному изучению, в этом аспекте, многих национальных литератур и мирового литературного процесса в целом. При таком подходе, вероятно, могут быть выявлены и какие-то общие закономерности применительно к определенным историческим периодам. Об этом свидетельствуют, в частности, некоторые сходные тенденции творческого развития ряда поэтов, испытавших влияние Маяковского, в различных странах в первой половине XX в.

Так, Луи Арагон, прошедший путь от дадаизма и сюрреализма к социалистическому реализму, характеризовал Маяковского как певца революции, сумевшего превратить поэзию в оружие, содействовавшего его обращению как поэта к народным массам [19]. Выступая на Втором Всесоюзном съезде советских писателей (1954), Арагон сказал: «В свете Маяковского... мы лучше понимаем и наши истоки, и наше движение. В свете Маяковского мы видим, как открывается перед нами общий путь всех поэтов мира...» [20].

«Открывателем мира» назвал Маяковского Иоганнес Бехер [21], пришедший к социалистическому реализму от экспрессионизма. Работа над переводами произведений Маяковского «сыграла решающую роль в преодолении Бехером в его собственном творчестве многих крайностей, свойственных экспрессионистской поэзии...» [22].

Сходство в общем направлении идейно-художественного развития обнаруживается и у ряда поэтов славянских стран, в той или иной мере испытавших влияние Маяковского.

Особенно сильно отразилось это в творчестве Владислава Броневского, ставшего крупнейшим поэтом социалистической Польши.

От символизма к революционному реалистическому творчеству пришел такой видный представитель чешской поэзии, как Станислав Костка Нейман; его известные «Красные песни» (1923) также отмечены влиянием Маяковского.

Во многом сходную эволюцию совершили и некоторые революционные болгарские поэты, вначале находившиеся в плену символистской эстетики: Гео Милев, Христо Радевский, Христо Смирненский, Людмил Стоянов. Раскрывая роль Маяковского в их творческом развитии, Д. Ф. Марков подчеркнул, что советский поэт влиял на них «всем своим революционным духом, высокой идейностью своих произведений. Он воспринимался ими как новый тип поэта-борца, участника политической жизни

---

[19] *Aragon L.* Pour un réalisme socialiste. Paris, 1935, p. 52—53.

[20] Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, с. 496.

[21] Заглавие статьи И. Бехера (Правда, 1940, 14 апр.).

[22] *Чистова Б. Е.* Маяковский и Бехер.— В кн.: Поэт и социализм. М., 1971, с. 325.

народа. Маяковский указывал пути к обновлению и содействовал развитию национальной революционной поэзии Болгарии»[23].

Если обратиться к творческому пути ряда революционных поэтов Латинской Америки, то при всем их своеобразии можно и здесь обнаружить некоторые сходные тенденции в общем направлении творческого развития.

«Я,— вспоминал Пабло Неруда,— был писателем, который блуждал среди пустой ночи, пытаясь пробить стены...»[24]. Переходу поэта от герметизма к революционной поэзии помог, по его признанию, пример Маяковского: «Поэт погружал свои руки в сердце коллектива и находил там силы для новых мелодий... Он, а не творцы развлекательных попурри был отныне моим собратом по искусству...»[25].

Представители бразильского модернизма начала 20-х годов («Неделя современного искусства») Марио ди Андради, Освалдо ди Андради, Зеир Кампос, испытавшие влияние творчества Маяковского и ставшие его пропагандистами в Латинской Америке, пришли к социально содержательному реалистическому искусству[26].

Даже из этих отрывочных примеров видна некоторая общая тенденция, в первой половине XX в., к переходу многих поэтов, при активном содействии творчества и эстетических принципов Маяковского, от модернизма к революционной реалистической поэзии.

Здесь намечена, еще очень приблизительно, лишь одна из многих возможных исследовательских тем огромной проблемы мирового значения Маяковского. В этой связи, очевидно, следует учитывать, что влияние великого поэта революции зачастую более глубоко и не выражено во внешних признаках. Кроме того, оно требует изучения применительно к различным историческим периодам.

В тех или иных исторических, социальных, национальных условиях может по-разному восприниматься наследие Маяковского. Но живым и актуальным оно останется всегда. Маяковский — поэт не только современный своей эпохе, но и в сильнейшей степени устремленный в будущее — к «товарищам потомкам», «к завтрашнему, послезавтрашнему человечеству»; поэт нового типа и необычайного таланта, пламенные строки которого будут «приводить в движение тысячи лет миллионов сердца».

---

[23] В. Маяковский в славянских странах народной демократии. М., 1951, с. 12.
[24] *Неруда Пабло.* Стихи. М., 1949, с. 3.
[25] Literatura sovietica, 1947, N 7.
[26] См.: Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. М., «Наука», 1976, с. 36.

В. А. КОВАЛЕВ

ВОПРОСЫ ПОСТРОЕНИЯ КУРСА ИСТОРИИ РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ЧИТАТЕЛЕЙ

Советской литературой интересуются самые широкие круги зарубежных читателей. Усилилось внимание к ней и зарубежного литературоведения. Создаются проблемно-тематические монографии, словари и курсы истории советской литературы, преимущественно русской (наиболее солидным является двухтомный труд русистов ГДР — «Geschichte der russischen Literatur», 1973—1975).

Опыты создания обобщающих историко-литературных работ будут, вероятно, множиться (их пока что мало), и мне хотелось в связи с этим высказать несколько своих соображений.

Познакомить с историей инонациональной литературы означает, во-первых, оптимально отобрать материал, во-вторых, систематизировать его, показав связь и движение явлений, в-третьих, дать определенное осмысление и оценку явлений, учитывающих особенности и национально-историческое своеобразие этой литературы.

1. ОТБОР МАТЕРИАЛА

Все охватить невозможно. Необходим отбор явлений. Он определяется критериями идейной и художественной значимости и ценности произведений. Следует избегать как преувеличения, так и преуменьшения явлений и тем самым нивелировки талантов, а также своеобразного литературоведческого «натурализма», т. е. смешения характерного с нехарактерным, подлинно новаторского и существенно нового с несущественным и внешне новаторским.

Леонид Леонов как-то сказал, что литература делится «на большую и малую»: «Первая рассчитана на художественно-философское постижение мира, вторая носит житейский, бытовой характер» [1]. Именно к первой относится его же формула: «Каждое произведение должно быть изобретением по форме и открытием по содержанию» [2].

Историк литературы, учитывая, разумеется, «малую» литературу, много дающую для понимания повседневной жизни людей, прежде всего осмысляет «большую» литературу, определяющую лицо и характер литературной эпохи, сосредоточивающую в себе духовную энергию времени, отличающуюся концеп-

---

[1] Известия, 1965, 4 фев.
[2] Литературная Россия, 1964, 13 нояб.

ционным взглядом на мир, силой художественной типизации, новизной образного мышления.

За шесть десятилетий истории советской литературы уже достаточно ясно, с монументальной четкостью выявились «главные действующие лица» стремительно развивающейся истории русской советской литературы — крупнейшие творческие индивидуальности. Партийность позиции, сила правды, социальная значимость и подлинно художественное новаторство отличают творчество многих писателей советской эпохи. Их перечень мог бы открываться именами М. Горького, Серафимовича, Шолохова, Леонова, Федина, А. Толстого, Фадеева, Н. Островского, Фурманова, Вс. Иванова, Гладкова, Пришвина, Макаренко, Ефремова, Шагинян, Тренева, Погодина, Вишневского, Зощенко, Булгакова, Платонова, Маяковского, Есенина, Тихонова, Твардовского, Ахматовой, Исаковского, Шукшина, Бондарева, Залыгина, Астафьева, Белова, Калинина, Катаева, Распутина, А. Иванова, Г. Маркова... Большие мастера слова, они своими произведениями ярко выражают и оформляют народное сознание, инициативно привлекают внимание народа к важным социальным проблемам, дают читателям гуманистическую моральную ориентацию, отстаивают идеалы социализма.

Через изучение произведений писателей, создающих «большую» литературу, через анализ свойственных им оригинальных эстетических взглядов, обоснованных ими художественных систем и структур только и можно глубоко раскрыть художественную многоаспектность и удивительную многогранность социалистического реализма, все то новое и новаторское, что внесено в историю мирового искусства художниками страны социализма. Некоторые зарубежные литературоведы, относя ведущих советских писателей к «традиционалистам» и «архаистам» (и тем самым в теоретическом плане проявляя непонимание реальных законов диалектики, внутренней сущностью и закономерностью которых всегда, без всяких исключений является возникновение нового в недрах старого, «родственная» связь нового с предшествующей стадией, т. е. идея преемственности, отрицающая в прошлом лишь то, что исчерпало свою «бытиеспособность»), хотят найти зерна многогранности и новаторства исключительно лишь в «малой» литературе, в особенности в произведениях Пильняка и Бабеля, у футуристов, «обериутов» и т. д. Они выискивают малейшие следы влияний модернистской поэтики в творчестве второ- и третьестепенных писателей (порою совершенно забытых советскими читателями, извлеченных из небытия), чтобы уличить «Советы» в подавлении творческих исканий и унификации в искусстве. Но эти попытки воображаемыми лопатой и бульдозером перекопать и смести сады русской советской литературы, бережно сохранив лишь чахлую травку или разросшийся бурьян, не дадут этим ученым ожидаемых результатов. Ведь сады остаются, всякий

может увидеть и рассмотреть их ближе. Не удастся вполне модерную вишню или яблоню представить доисторическим папоротником, а явление чертополоха или созданного хитроумным садоводом-любителем путем селекции прихотливого кактуса изобразить как то главное и основное, ради чего разбит нашими современниками прекрасный и плодоносный сад — вишневый и яблоневый...

Идейно-эстетический критерий тесно связан с критерием национального своеобразия, которое наиболее точно и объективно выражается в преемственной связи творчества писателя с главными традициями русской классической литературы, с ее шедеврами, запечатлевшими ум и совесть народа, его нравственное сознание и идеалы, давшей примеры глубокого художественного проникновения в социальную жизнь и во внутренний мир личности. Русскую советскую литературу удается правильно понять и оценить лишь в том случае, если она будет восприниматься и рассматриваться как звено и закономерный качественно новый этап в развитии многовековой истории национального искусства, если ее проблемы, тематический диапазон, уровень художественного мастерства, своеобразие современного реализма (социалистического реализма!) будут осмысливаться в масштабах и измерениях великой русской классической литературы. Порою зарубежные исследователи и преподаватели, отмечая творческую стыковку (употребляю термин современной космонавтики) советской литературы 60—70-х годов с русской классикой XIX в., видят в этом чуть ли не отличительную особенность именно этого этапа советской литературы. Наблюдение это верно в том отношении, что и сейчас, в последние десятилетия, связь русской советской литературы с классикой XIX в. очевидна. Но сама эта «стыковка» осуществлялась все время, с первых же лет революции, задолго до наступления космической эры. Не с нулевой отметки начиналась пооктябрьская русская литература! Она воздвигалась на фундаменте величайших, признанных всем миром духовных ценностей русской классики XIX в.

Истоки новаторства русских советских писателей — в понимании ими неисчерпаемых возможностей развития и обогащения той художественной концепции и системы, которые утвердились в русской классической литературе. Их новаторские искания никогда не вели к разрыву с классикой, к ревизии принципов реализма, к отказу от коренных традиций русского искусства, к переориентации на декадентскую эстетику — формалистическую, как у футуристов, или реакционно-идеалистическую, как у символистов. (Показательно и то, что крупные художники предреволюционной формации, впоследствии закладывавшие основы литературы нового мира, такие как Горький, А. Толстой, Есенин, Серафимович, открыто противостояли модернизму, а Блок, Маяковский, Ахматова, Брюсов, отдав дань

на каком-то этапе своего творчества модернистским увлечениям, затем рвали с декадентством и шли своим путем, ища точек опоры в литературе XIX в., в современной им передовой общественной мысли и в развивавшемся революционном движении.)

Весьма сомнительными являются взгляды некоторых современных литературоведов, считающих, что модернизм значительно обогатил и, так сказать, «дополнил» русскую реалистическую традицию художественно и что новаторская поэтика литератур социалистического реализма подготавливалась в недрах модернистских направлений начала XX в.

К разрыву с традициями русской классики звали декаденты и их эпигоны, представители «формальной школы», конструктивисты, «неистовые ревнители» из РАПП, непреклонные догматики из журнала «ЛЕФ», доверие к реализму старался подточить лукавый Замятин, сам, впрочем, не чуждавшийся в своем раннем творчестве реалистичности. Как именно надо «переиначивать» русскую литературу и заодно уж и русский язык старались продемонстрировать Шершеневич и Кусиков в своих стихах, Пильняк — в своей «разорванной», «орнаментальной» прозе, А. Белый — в своих «экспериментальных» эпопеях, А. Крученых — в своих брошюрах-абракадабрах, и т. д.

Но авторитет модернизма у нас был в корне подорван, и не только в эстетическом, чисто литературном аспекте, но и — что чрезвычайно важно и характерно — в общественно-политическом: ряд видных модернистов (З. Гиппиус, Мережковский и др.) после Октября сбросили эстетское забрало и открыто предстали перед миром в своем истинном облике реакционеров по своим политическим воззрениям. Так зависимость буржуазных литераторов от капитала, несвобода их «от подкупа, от содержания», как об этом прозорливо писал в 1905 г. В. И. Ленин, доказана и подтверждена ими самими.

При отборе явлений нельзя упускать из виду критерий языковой, словесный. Зарубежному читателю интересно познакомиться с произведениями писателей, владеющих богатствами русского языка, его неисчерпаемыми средствами образного живописания и эмоциональной выразительности, его подтекстами и регистрами звучаний, писателей, чутких к национальной специфике речи, к словесным формам лиризма и юмора, пластического изображения действительности и раскрытия нюансов психологических состояний, теоретического анализа явлений и философских обобщений сущего. (Конечно, здесь нужно адресоваться и к переводчикам с русского, которые порою упрощают язык русского оригинала, нивелируют его до уровня некоего современного «среднеинтеллигентского» языка, обходящегося сравнительно ограниченным словарем и довольствующегося общераспространенными «правильными» русскими синтаксическими оборотами,— так, например, переведена на немецкий повесть Леонова «Evgenia Ivanovna».)

2. СИСТЕМАТИЗАЦИЯ МАТЕРИАЛА

Историко-литературная систематизация материала предполагает прежде всего решение вопроса о периодизации литературного процесса, выяснение особенностей важнейших этапов развития литературы, определение главных закономерностей и устойчивых идейно-художественных тенденций в истории литературы.

До середины 70-х годов обычной была довольно дробная периодизация, рассекавшая историко-литературный процесс советской эпохи на 6—7 периодов. В настоящее время советская наука о литературе приходит к укрупненному членению литературного процесса на временные отрезки, соответствующие основным стадиальным этапам развития советского общества,— этапу борьбы за победу социализма в нашей стране и этапу строительства развитого социалистического общества. Историческая ситуация складывалась так, что начало каждого этапа совпадало с войнами: победивший в политической борьбе революционный народ вынужден был отстаивать свои завоевания на полях сражений. Естественно, что и годы гражданской войны (1917—1921) и Великая Отечественная война (1941—1945) несколько обособились и в истории общества, и в истории литературы. Таким образом, на основе социально-исторического признака можно выделить в истории советской литературы два основных периода: «Литература периода борьбы за победу социализма» (20—30-е годы) и «Литература периода построения развитого социалистического общества» (40—60-е годы). В 70-е годы начинается новый этап исторического и вместе с тем литературного развития.

В рамках двух первых периодов вычленяются, в зависимости от задач и масштабов исследования, и традиционные более мелкие подразделения (годы гражданской войны, 20-е годы, 30-е годы, Великая Отечественная война, послевоенное пятилетие, 50-е годы, 60-е годы) [3].

Может возникнуть вопрос: а как быть с чисто литературными закономерностями и фазами развития? Как учитывается специфика и относительная самостоятельность искусства?

Как раз укрупненная периодизация и позволяет более гибко соотнести движение литературы с движением общества и эволюцией государства. В литературе наблюдаются более протяженные во времени циклы развития типов творчества, жанровых систем, идейно-художественных тенденций, стилевых течений. Зачастую они «не вмещаются» в рамки временных отрезков гражданской и военной истории и существуют «несинхронно» с чередой динамичных исторических событий. Порою они «обрываются» или «сходят на нет». Порою они возникают как

---

[3] Обстоятельное обоснование этой периодизации я даю в статье, помещенной в кн.: Проблемы русской советской литературы. 50—70-е годы (Л., 1976).

бы «незакономерно», не в строгом соответствии с текущей действительностью. Все эти «зигзаги» и «ускорения», «отклонения» от возможной равномерно-поступательной линии возрастания или угасания как раз точнее осмысливаются и естественнее, без натяжек объясняются в широкой перспективе истории, в обширном диапазоне, позволяющем увидеть концы и начала явлений, определить генезис и расцвет активного функционирования тенденции, всесторонне рассмотреть возникновение и структуру течения или потока.

Каковы особенности литературного процесса каждого из этих двух крупных периодов?

По аналогии с историческим процессом, в литературе 20—30-х годов ведущую роль играла народная, революционная идейная тенденция, теснившая тенденцию буржуазную, влиявшая на пестрые неустойчивые мелкобуржуазные тенденции. К началу 30-х годов сложились условия для объединения всех творческих сил на общей идейно-художественной платформе ленинских принципов партийности и народности искусства. Все более четкие очертания приобретал формирующийся новый художественный метод — социалистический реализм, теоретически осмысленный в начале 30-х годов. В этот период сложились основные традиции литературы социалистического общества, всесторонне выявилось ее историческое своеобразие (утверждающий пафос, тема революции и социалистического строительства, образ нового, социалистического человека, и т. д.), создан богатый фонд советской художественной классики. В 30-е годы ярко выявилось мировое значение советской литературы, ее растущее влияние на прогрессивных писателей всего мира.

Разнообразные, порою противоречивые идейно-художественные тенденции в 20-е годы были отчасти связаны с существовавшими тогда литературными группировками; подчеркиваю: лишь отчасти, ибо все без исключения группы и организации были неоднородны по составу, и их декларации и «манифесты» выражали позиции лишь какой-то части этих сообществ, более активной в области организаторской, но нередко довольно слабой в своей художественной практике. Крупные творческие индивидуальности (К. Федин, Н. Тихонов, Ф. Гладков, М. Пришвин, М. Шолохов и др.) не сковывали себя рамками групповых программ и не отождествляли свою биографию с биографией групп; ряд крупных писателей — Л. Леонов, А. Толстой и др.— вообще не входили ни в какие группы. Поэтому систематизация материала литературы 20-х годов по принадлежности к группировкам может иметь лишь подсобное значение для первоначальной ориентации в литературе 20-х годов. Подлинная творческая дифференциация выявлялась прежде всего в том, как художники относились к революции, как они оценивали значение главных классических традиций в формировании литературы нового типа, в их позиции по отношению

к элитарному модернистскому искусству, в том, какие формы и средства искусства были ближе их творческим натурам, лучше соответствовали избранной ими точке наблюдения над действительностью, их взгляду на мир и их философским концепциям, как они понимали сущность художественного новаторства и на что они оказались способными в своих творческих исканиях.

В 30-е годы, когда прежнее членение по группам утратило свое значение, более отчетливо выступили дифференциация и направленное движение литературы по творческим течениям, по принадлежности писателей к тем или иным коренным и давним национальным художественным традициям. В это время, в частности, в прозе наиболее четко и полно выявился «виток спирали» в творчестве Шолохова и Леонова, продолживших две главные традиции русского реализма — «прямого» изображения событий и процессов в их социально-психологической и бытовой конкретности — в эпосе (Лев Толстой) и «рефлективного» отражения событий и тенденций общественной жизни посредством раскрытия «подробностей» психологии и самого образа мышления современника — в философско-психологической романистике (Достоевский). Четко проступила основная дифференциация в драматургии и поэзии, здесь также большую роль сыграла, кроме естественных творчески-индивидуальных различий, ориентация на те или иные коренные национальные традиции (Чехова, Горького, Некрасова, Есенина, Маяковского).

Уже в 30-е годы обозначилась богатая типология социалистического реализма, выявились присущие новому методу многообразие средств изобразительности и выразительности, сложная динамичная жанровая система, градация стилей. Поразительно, как недруги советского народа беззастенчиво стремились представить художественно-нивелированной, сделанной по шаблону, лишенной творческой инициативы именно советскую литературу 30-х годов — десятилетие, давшее шедевры — «Тихий Дон» и «Дорогу на океан», «Как закалялась сталь» и «Оптимистическую трагедию», «Петра Первого» и «Человека с ружьем», «Катюшу» и «Песню о Родине» («Широка страна моя родная»), «Малахитовую шкатулку» и др.

Какие эпохальные задачи вместе с партией, вместе с народом решала литература этого 20-летнего периода? Она вела борьбу за утверждение и развитие потенций нового общественного строя, за расцвет ростков коммунизма, воспитывала людей в духе социалистических идеалов. Движение общества к великой цели насыщало литературу гуманистическим содержанием. Центральной задачей было воспитание новой личности, формирование ее идейно-нравственных основ, глубокое национальное самопознание, анализ текущей действительности. Вместе с тем литература активно выступала с критикой старого,

буржуазного мира, его пережитков в сознании людей, вела полемику с буржуазной идеологией.

Второй период (послевоенные десятилетия) начался взлетом боевой патриотической литературы военных лет; тема Великой Отечественной войны, как и тема Октября, стала одной из главных в послевоенные десятилетия, вплоть до 70-х годов. Литература активно участвует в идеологической борьбе, все чаще привлекают внимание художников международные аспекты современности. Вступление страны в новый этап исторического развития потребовал от писателей подлинно исследовательской точности художественных анализов и прогнозов, глубокого изучения новых конфликтов и возможных путей их разрешения, проникновения в усложнившийся внутренний мир современника, умения дать художественный синтез, обобщение пути советского народа, осмыслить целую эпоху и по росткам будущего в нынешней реальности попытаться прояснить возможную перспективу (и с этим, несомненно, связан рост научной фантастики). Преодоление последствий культа личности содействовало искоренению догматизма в литературной теории и практике, углублению начал демократизма и партийности литературы.

В процессе формирования развитого социализма, в условиях крепнущего единства советского народа как новой исторической общности возросла роль нравственных проблем, проблем воспитания всесторонне развитого человека. Четко осознается содержание процесса коммунистического воспитания, основанного на слиянии прогрессивных и революционных народных традиций духовной жизни с пролетарской интернационалистской идеологией, с новыми нравственными нормами, утверждающимися в практике социалистического строительства.

В послевоенные десятилетия возрастает роль Советского Союза в международной жизни, в борьбе за укрепление всеобщего мира, что ведет к усилению связей с зарубежным миром, к непрерывным «диалогам» советских людей, в том числе писателей, с людьми капиталистического Запада и Востока, развивающихся стран. Как и прежде, в литературе важны четкость идейно-классовых позиций, последовательное отстаивание их в борьбе с идеологическими противниками. Усиливается роль и влияние советского искусства в жизни советского общества.

Коммунистическая партия, направляя развитие литературы, поддерживает передовые идейно-художественные тенденции, развивает творческую инициативу художников, разрабатывает общую программу советского искусства на каждом историческом этапе.

Продолжала разветвляться структура социалистического реализма, формы типизации, стиля; складываются новые потоки и течения; волна за волной совершается движение всего

фронта искусства в тесном взаимодействии всех его видов. Дискуссии по жанровым проблемам (роман, рассказ, повесть) отражают чередование «лидеров» в литературном процессе. Надолго в центре внимания оказывается вопрос о романтизме — его сущности, его значении для роста художественных возможностей современной литературы. Длится разговор о судьбах реализма в XX в., время от времени вспыхивают схватки относительно условности в искусстве и не исчезает из поля зрения вопрос о модернизме, порою явственно звучат голоса отдельных литераторов, склонных отнестись к нему более «дифференцированно», т. е. усмотреть в нем ферменты обновления литературы XX в....

В эту пору лучше осознаны единство и внутренние общие закономерности литературы нашей эпохи, обрела прочную основу идея преемственности в развитии советской литературы. Традиции классики XIX в. воздействуют на современный литературный процесс 40—70-х годов не только непосредственно, но и опосредствованно, через такого «проводника», как советская художественная классика. Критика ведет речь не только о наследниках Гоголя, Достоевского, Льва Толстого, Чехова, Горького, Тютчева, но и о продолжателях дела Маяковского, Есенина, А. Толстого, Шолохова, Леонова, о традициях «производственного» романа, «деревенской прозы», советской сатиры, фантастики и т. д.

Интенсивно исследуется критикой структура социалистического реализма, причем материалом для анализа и обобщения становится не только русская литература (как это бывало в 20—30-е годы), но вся многонациональная литература Советского Союза, весь спектр литератур стран социалистического содружества. Социалистический реализм рассматривается как определенное единство новаторских принципов художественного освоения и изображения действительности, далекое и от нормативизма, и от бессистемности.

Если в 20—30-е годы контакты между литературами народов СССР, установившиеся еще в прошлом, приобрели планомерный характер, то в 40—70-е годы межнациональные взаимосвязи и творческое сотрудничество стали законом развития и привели к дальнейшему сближению, взаимообогащению национальных литератур. Русская литература, продолжая оказывать огромное воздействие на литературы народов СССР, учитывает богатый опыт и достижения братских художников. Многие национальные писатели (Айтматов, Быков, Стельмах, Расул Гамзатов, Межелайтис и др.) приобретают поистине всенародную популярность и так же хорошо знакомы русскому читателю, как и писатели России. Единство и дружба национальных литератур нисколько не ведет к утрате национального традиционного колорита, «размыванию» национальных художественных традиций, исчезновению в искусстве национальных характеров.

Ярко проявляется и исторически обогащающееся национальное своеобразие современной русской литературы.

Широкий выход советской литературы на международную арену совершился уже в 30-е годы. Многие революционные писатели Германии, Польши, Болгарии и других стран тогда сблизились с советской литературой, активно пропагандировали и изучали ее опыт и принципы. В послевоенные десятилетия советская литература стала поистине «моделью» (термин принят русистами ГДР) для литератур стран социалистического лагеря, а принципы социалистического реализма завоевывают все большее признание в прогрессивной литературе всего мира. Сейчас уже можно говорить о возникновении мировой социалистической литературы как реального явления и фактора всемирной литературы XX в.

Конечно, здесь я ограничиваюсь лишь некоторыми главными направлениями развития русской советской литературы за первые 50 лет ее существования. На каждом этапе и «микроэтапе» задачи ее менялись и усложнялись, она постигала все новые и новые стороны действительности, искания ее были многообразными, порою в движении литературы наблюдались «заминки», уклонения отдельных писателей от магистрального пути, возникали и ошибочные тенденции. Все это следует иметь в виду, чтобы путь развития советской литературы не выглядел «гладким», «нормативным». Ход времени отсеял ложные ценности, которые современники порой увлеченно превозносили.

Что касается современного этапа, то его контуры и тенденции вырисовываются на наших глазах. Историко-литературное обобщение литературы 70-х годов сделано будет, разумеется, несколько позднее, но уже сейчас можно отметить новизну в осмыслении влияния НТР на духовную жизнь современников (Мартынов и др.), итогов военных лет (произведения Бондарева, Распутина и др.), в анализе «деревенских» проблем (Алексеев, Астафьев, Е. Носов и др.), в освоении новых тематических пластов и характеров современного этапа в жизни страны (Куваев, Вампилов и др.), в отражении исторического пути народа (Залыгин, Проскурин, А. Иванов и др.) и т. д. Размышляя о задачах современной литературы, Л. Леонов писал в 1976 г.: «Современники ждут от своих художников, разведчиков по ту сторону века, широких философских обобщений с переходом в эпический концентрат, а прежде всего — зоркого предвиденья возможных рифов и водовертей, скрытых за высокой непогожей волной... Литературе предстоит объяснить читателю сокровенные микропроцессы в тайниках потрясенной, прозревающей нечто, преобразующейся человеческой души»[4].

Практически вопрос об историко-литературной систематизации и изложении материала решается по-разному.

---

[4] Москва, 1977, № 1, с. 90.

Самый простой способ — по родам и жанрам, в хронологическом порядке. Он имеет то преимущество, что позволяет сосредоточиться на жанровом аспекте, очень важном для понимания логики и эволюции литературного процесса. Каждый жанр вызван к жизни определенными функциональными задачами, и поэтому изучение жанров дает возможность глубоко раскрыть связи литературы с общественной жизнью, обнаружить ее действенность, функцию. Соотношение и взаимосвязь жанров открывает внутреннее единство литературного процесса, обнаруживает диалектику контактов литературных форм. Жанровая установка выражает авторский замысел, границы и масштабы захвата «форматным» отражением человеческого бытия (пространства), рубежи и вехи воображаемых путешествий в прошлое и будущее (времени). Но жанрово-хронологический аспект может толкнуть и к облегченному решению историко-литературной задачи, превратиться в фактографический обзор, в нивелированную панораму одножанровых произведений, отличающихся между собою лишь темами и именами действующих лиц. Жанровый принцип может привести к «растворению» в историко-литературном повествовании творческих индивидуальностей.

За рубежом популярна систематизация материала по направлениям (этого принципа придерживается М. Стойнич в своем курсе истории русской литературы первых десятилетий XX в., в том числе и советской). Такая систематизация выглядит весьма стройно, удобно укладывает разнородный материал в несколько рубрик (направлений не так-то много!), но страшно обедняет реальный литературный процесс, который всегда намного богаче и многогранней любой суммы направлений, и к тому же «отсекает» в творчестве крупных писателей все то, что не укладывается в прокрустово ложе направления, к которому его причисляют. Принцип этот излюблен формалистически-эстетским литературоведением, предпочитающим отъединять литературу от жизни общества, народа, государства, от тех эпохальных исторических задач, которые они, вместе с литературой и искусством своего времени, ставят и решают.

Этот принцип трудно реализовать при построении истории советской литературы, ибо существовавшие, например, в 20-е годы направления слишком незначительны, созданы зачастую по почину излишне инициативных литераторов, не выражают действительных закономерностей становления нового искусства. В 30-е годы, да и в дальнейшем, собственно разных, противостоящих и противоборствующих друг другу направлений и не возникало.

Практикуется принцип систематизации и расположения материала, основанный на сочетании обстоятельных обзорных глав, характеризующих литературный процесс (обычно по десятилетиям), с монографическими главами, содержащими

«портреты» (и иногда рисующими «творческий путь») крупных писателей. Этот принцип имеет и значительные достоинства, и некоторые недостатки. При таком построении курса «убиваются два зайца»: читатель получает представление и об общем движении советской литературы, и о крупных творческих индивидуальностях (правда, число этюдов о писателях невелико: берется 15—20 имен). Монографические главы дают возможность обрисовать художественную систему и логику творческого роста писателя, т. е. то, что «не укладывается» в обзорные главы, где крупный писатель представлен или как автор тех или иных его произведений, или как «герой» литературного движения и литературной борьбы. Однако при воплощении этого принципа обнаруживаются и недостатки. Во-первых, нелегко бывает определить список писателей, подлежащих освещению в монографических главах: ведь внесение имен в этот список получает неизбежно оценочный подтекст. Во-вторых, практически бывает трудно распределить материал анализа и характеристики крупных писателей между обзорными и монографическими главами; зачастую крупный писатель фактически выпадает из обзорной главы, его реальная роль в литературном процессе умаляется (ведь в обзоре надо сказать о многих десятках других писателей, не «удостоенных» почетного места в монографической главе). В-третьих, структура обзорных глав до сих пор не нашла оптимального решения: то в них господствует тематический подход (даже в «проблемно-тематическом» варианте обзоры выглядят несколько описательно, элементарно); то автор сбивается на обозрение жанров, то он увлекается группировкой писателей по «тенденциям», как бы пристегивая писателей к железнозакономерной и непременной тенденции; то он впадает в лирику и подменяет манеру историка литературы, предполагающую систематичность и всесторонность, аргументированность и последовательность прихотливым беспорядком своих личных «прозрений» и «открытий».

Русисты ГДР в упомянутом выше труде внесли ряд усовершенствований в предшествующий принцип: они уменьшили размеры монографических глав, как бы включив их в непрерывный общий обзор движения литературы; громоздкие обзорные главы они разбили на отрезки, охватывающие или проблемно-тематическую линию в литературе, или эволюцию того или иного жанра, или общую характеристику литературного развития в какой-то переломный момент, что позволило остановиться на любопытных деталях и преходящих моментах литературного процесса и рассмотреть, так сказать, «микроэтапы» общего движения литературы. Стремясь учесть специфику жанровой эволюции, они избегают однозначного ограничения этих «микроэтапов» одними и теми же годами.

3. ОСМЫСЛЕНИЕ МАТЕРИАЛА

Разумеется, осмысление и оценка явлений происходят уже при отборе и систематизации материала, но целесообразно этот момент рассмотреть и самостоятельно.

Здесь мне представляется важным выделить следующие вопросы.

Прежде всего — связь литературы с социальной историей. Революционный Октябрьский переворот и создание самой демократической советской общественной системы, последовавшие десятилетия социалистического строительства, преобразившие экономику, культуру и духовную жизнь народа, укрепившие дружбу братских народов СССР, явились социально-исторической основой существования и развития литературы нового типа. Советская литература запечатлела и художественно исследовала революционную историю страны, аналитически изучила характерные конфликты времени, разработала концепцию человека, словом, выразила идеи и идеалы революции, показала, как революция изменила и усовершенствовала все, начиная от структуры общества и кончая бытом людей и всех уровней их сознания и чувств.

Далее — вопрос о функции советской литературы. Роль могучего духовного оружия в борьбе за общественный прогресс, просветителя и воспитателя народа выполняла уже русская классическая литература. Советская литература подняла эту традицию на новый уровень. Открытое и сознательное служение народу и его авангарду — пролетариату воспринято советскими писателями как высокий долг и важнейшее общественное предназначение нового искусства. Ленинский принцип партийности стал основополагающим принципом советской литературы. Сформировался новый тип писателя, активно борющегося со старым, буржуазным миром, участвующего в строительстве новой жизни, рассматривающего литературу как духовное оружие в борьбе за дело коммунистической партии, за идеалы коммунизма.

Советская литература продолжает развивать гуманистическую традицию классической литературы — утверждение лучших человеческих качеств, народной морали в новых исторических условиях, когда открылись реальные возможности осуществления вековых стремлений человечества. В утверждении и раскрытии возможностей социалистической действительности, в устранении всего того, что мешает социальному прогрессу, заключается ее роль в современном мире. Она утверждает новую действительность с верой в то, что новое в нашей жизни будет укрепляться и что будущее принадлежит социализму и коммунизму.

Во всем этом выражается партийность и народность советской литературы, ее патриотизм и интернационализм.

Чертой нашей литературы является проблемность. Писатели рассматривают и исследуют общественные и нравственно-психологические проблемы не отвлеченно, не публицистически, а через анализ взаимосвязей и взаимоотношений, сущности и качеств характеров — носителей и сторонников идей и стремлений, через изображение жизненных противоречий, социальных и внутренне-психологических конфликтов, стремясь раскрыть и рассмотреть конфликты и характеры полно, всесторонне, последовательно и исчерпывающе, проанализировать все «pro» и «contra», объективно оценить все позитивное и все негативное.

Некоторые зарубежные критики стремятся представить советскую литературу поглощенной исключительно внутренними проблемами советской действительности. Конечно, собственные актуальные проблемы всегда в центре внимания русских писателей — это вполне естественно. Но ими литература не ограничивается. Интенсивно живет, наполняясь новым содержанием, давняя национальная традиция пушкинской «всечеловечности», тургеневского «западничества», достоевской и толстовской всемирности в решении «проклятых» вопросов человеческого бытия, традиция неистребимой горьковской веры в общечеловеческие идеалы гуманизма.

Что касается специфических советских проблем, то нельзя забывать о том, что главные проблемы Советской страны, прежде всего проблемы всеобщего мира на Земле и создания условий человеческого счастья, по самой своей сути близки народам всего мира. Так что интернационализм внутренне, латентно присущ содержанию, сущности национальной проблематики советской литературы.

Литература, по известному определению М. Горького,— это человековедение. Это, в частности, означает, что главная цель советской литературы — создание средствами искусства образа человека XX в. Какой бы темы ни касался советский писатель, какие бы проблемы он ни решал, всегда его прежде всего интересуют человеческий характер, современный социальный тип, герои времени. Всемирно известны образы горьковских Ниловны и Клима Самгина, шолоховских Григория Мелехова и Давыдова, леоновских Вихрова и Грацианского, фединских Старцова и Извекова, толстовских женских образов — Даши и Кати Булавиных, фадеевских молодогвардейцев, образов Павла Корчагина Н. Островского, Василия Теркина А. Твардовского, образ Ленина в произведениях Маяковского, Горького, Погодина, Шагинян и др. Эти образы воплотили душу и сердце, разум и волю, национальный характер народа. Вместе с тем обнаружены и противоречивые, и негативные явления. Анализ крупных характеров, созданных советской литературой, позволяет особенно полно раскрыть ее человековедческий (и общечеловеческий!) аспект.

Значимость и масштабность творчества писателей определяется не только верностью и актуальностью отражения в их произведениях исторической действительности. Большой писатель, как правило, является и большим человеком. Творчество писателя отражает его своеобразный духовный мир, его духовную биографию. Именно индивидуальное своеобразие мышления и эмоциональных переживаний писателя как личности, его особенный угол зрения на жизненные явления, своеобразный характер восприятия и осмысления им социально-исторического и национального опыта, соединившись в единой сложной структуре, порождает самобытность его поэтического мышления и в таком качестве становится элементом духовной культуры нации, явлением искусства социалистического реализма. В памяти читателей остаются не только характеры, уловленные автором, образы-типы, созданные его творческой фантазией, но и сам духовный мир и образ художника, сокровенная человеческая сущность самого творца. Виднейшие советские писатели — это яркие личности, и исследователь и популяризатор советской литературы должен не упускать из виду этого личностного момента. Он также имеет отношение к науке человековедения.

Русская советская литература, как и всякая другая, отличается национальным своеобразием, которое сказывается и в критическом отношении к модернизму, и в твердой ориентации на традиции реализма, с присущими ему многообразными градациями, стремлением к эстетическому новаторству, смелому соединению художественной условности и реальнейших «форм жизни», и в национальных чертах изображаемых характеров, и в нравственных идеалах, уходящих корнями в выработанную веками народную мораль. Это важно подчеркивать. Чертой своеобразия, устойчивой традицией русской общественной мысли и искусства были также способность связывать борьбу за национальные цели с достижением общих мировых целей, желание добиться блага не только для своего народа, но и для всего человечества, глубокое понимание общечеловеческих аспектов проблем гуманизма и общественного прогресса. Эта традиция была поднята после Октября на новую ступень, когда литература обогатилась идеями пролетарского интернационализма. В советскую эпоху социалистический интернационализм, идеи международной солидарности трудящихся, идеи дружбы народов стали знаменем русской литературы.

4. НЕСКОЛЬКО СЛОВ В ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На международных симпозиумах и конференциях, посвященных изучению русской классической и советской литературы, иногда приходится встречаться с сетованиями на то, что зарубежному читателю бывает трудно воспринять русскую советскую литературу: в ней много новизны, много необычного для

человека Запада, черты изображаемого быта и психологии людей России отличаются от привычек и устоявшихся представлений людей других стран, и т. д. У меня сразу же рождается при этом следующее соображение: ведь если существует разница в быту и духовной жизни людей, в общественной структуре государств различных континентов, то мы, со своей стороны, могли бы сказать то же самое о других литературах. Но в нашей литературной критике, да и среди читателей такого рода сетований не встречается. Мы стараемся понять людей и литературу другого мира, видим много в их жизни и в их литературе такого, что контрастирует с нашими бытовыми, духовными, эстетическими представлениями (не говоря уж о политических!), но в общем, как мне представляется, понимаем своих заочных «собеседников», отмечаем для себя, как говорил крестьянин Хорь из «Записок охотника» И. С. Тургенева: «дескать, это у нас не шло бы, а вот это хорошо — это порядок».

Люди разных стран хотят понять друг друга и через познавание сближаются, делаются друзьями, больше ценят друг друга, отчетливее видят многогранность человечества, в котором различные страны, нации и народности выступают как единая, большая семья человечества, как бесконечно многообразные и неповторимые «личности» в человечестве.

Зарубежные исследователи и преподаватели русской советской литературы считают необходимым приблизить нашу литературу к зарубежному читателю и учащемуся посредством всякого рода аналогий, посредством сближения ее с отдельными сторонами зарубежных литератур. Они организуют целую систему сравнений и идентификаций русской литературы и своих национальных литератур, останавливаются на взаимоотношениях и взаимосвязях данной зарубежной литературы с русской.

Русская советская литература своеобразна, неповторима, в ней много небывалого, она действительно первопроходец, открыватель новых материков и исследователь нетронутых регионов действительности XX в. И поэтому не следует накладывать на нее модели зарубежных литератур или вносить в ее историю представления ей чуждые (пресловутый «советский авангард»). У ней есть своя национальная специфика, и не только в языке, но и в тематике, в структуре характеров, в эстетическом выражении социальных и психологических проблем.

Сопоставления по принципу «близости» между национальными литературными явлениями и русской советской литературой всегда полезны, помогают лучше понять своеобразие нашей литературы, ее связи с мировой литературой. Но хотелось бы предостеречь против увлечения рассечением творчества выдающихся русских писателей — в целях популяризации — на дробные идейно-тематические пласты: это может ослабить восприятие их творений в их цельности, с присущими им великими

идейно-образными концепциями, могучей творчески-индивидуальной монументальностью.

Думается, что русская литература, с соответствующими разъяснениями и комментариями преподавателя, литературоведа и т. д., вполне доступна для познания и «сама по себе», вне обязательных сравнений и сопоставлений. От литературоведа и педагога требуется тонкое и глубокое понимание национальной специфики русской советской литературы, проникновение в глубины ее поэтического мира, традиций, русского поэтического языка. И тогда трудности будут преодолены, и наша литература окажется для читателя данной страны не более трудной, чем литература любого другого народа.

Как известно, в течение 50—70-х годов в Советском Союзе издан ряд общих курсов истории русской советской литературы и исследования по истории жанров прозы и драматургии. Можно было бы перевести и издать эти работы в других странах. Но зарубежные русисты предпочитают создавать собственные курсы, полагая, что они смогут наилучшим образом отобрать и истолковать материал инонациональной литературы с учетом особенностей ее восприятия в своей стране. Стремление создавать собственные курсы можно понять. Но нельзя не учитывать горького опыта некоторых зарубежных литературоведов, которые слабо использовали результаты советских ученых, а порою даже игнорировали их, что привело к просчетам, неточностям и даже ошибкам. Оптимальным было бы соединение опыта изучения советской литературы в СССР и за рубежом, слияние самопознания со взглядом «со стороны». В частности, упомянутый труд немецких ученых создавался в сотрудничестве с советскими литературоведами (обсуждение планов труда, макета).

Ну, а как все же отнестись к реально наблюдающейся нетождественности суждений и мнений по вопросам истории советской литературы ученых разных стран? Я думаю, точно так же, как мы обычно поступаем в своей исследовательской практике: с этими различиями надо считаться, они вполне понятны и закономерны, ибо, во-первых, произведения искусства по своей неисчерпаемой природе противятся однозначным и однотипным истолкованиям и, следовательно, могут быть проанализированы по-разному, во-вторых, различным литературоведам могут быть свойственны различные художественные вкусы (даже если они являются единомышленниками), в-третьих, в живом сотрудничестве ученых, в движении коллективной мысли «сглаживаются» излишние острые углы, вырабатывается общая платформа, уточняются детали, труд обретает необходимую объективность и многогранность, которые отражают в себе и выявившиеся общие достижения науки, и личную инициативу членов авторского коллектива. В результате историко-литературный труд обретет обдуманную концепцию, необходимую ши-

роту и недогматичность охвата и исследования огромнейшего материала, четкую обоснованность и аргументированность всех звеньев структуры.

Правда, иногда различие точек зрения и трактовок литературоведов разных стран объясняется идеологическими причинами.

Такие литературоведы, как Слоним, Струве, Симонс и др., освещают советскую литературу с позиций антикоммунизма, искажая картину литературного процесса (произвольный отбор имен, противопоставление крупных писателей революции, советской идеологии, «негативистская» оценка литературы 30-х и 50-х годов и т. д.) и создавая превратное представление о крупных творческих индивидуальностях. Созданные ими книги не способны помочь зарубежным читателям познать и понять нашу литературу, да они и рассчитаны, собственно, на то, чтобы изолировать читателей капиталистических стран от искусства социализма, попытаться внушить им предубеждения и ложные представления о нем. Естественно, что литературоведы социалистических стран вместе с прогрессивной критикой стран Запада критикуют такие точки зрения, полемизируют с советологами.

Итак, сейчас следует активизировать усилия зарубежных русистов и советских литературоведов, направленные на создание курсов истории русской советской литературы, учитывающих как общие требования к такого рода изданиям, так и необходимые специфические акценты, обусловленные степенью осведомленности читателей, состоянием изученности и характером восприятия этой литературы в той или иной стране в связи с особенностями ее собственных национальных художественных традиций.

СОДЕРЖАНИЕ

I

ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР

А. С. Бушмин. О повторяемости в процессе развития литературы 5

С. В. Никольский. Проблема избирательности интересов в процессе литературных связей и творческое взаимодействие литератур 24

Л. С. Кишкин. Литература как часть культуры 48

П. А. Николаев. Взаимодействие творческих методов в славянских литературах на рубеже XIX—XX вв. 68

С. А. Шерлаимова. Проблемы сравнительного изучения современных славянских литератур 82

М. Н. Пархоменко. Актуальные проблемы сравнительно-типологического изучения романа в славянских литературах СССР . . . 96

II

СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ XI—XIX ВЕКОВ

Д. С. Лихачев. Монументально-исторический стиль древнеславянских литератур 119

А. Н. Робинсон. Закономерности развития средневекового героического эпоса и символика «Слова о полку Игореве» *150*

А. С. Дёмин. Развитие массовых форм литературы у восточных славян (XI—XII вв.) 166

А. И. Рогов. Литературные связи Белоруссии с балканскими странами в XV—XVI вв. 182

В. П. Гребенюк, О. А. Державина, А. С. Елеонская. Античное наследие в русской литературе XVII — начала XVIII века 194

Е. П. Наумов. Античные мотивы в средневековой сербской литературе 215

Ю. В. Манн. «Мертвые души» Гоголя и традиции западноевропейского романа 235

III

ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА Л. Н. ТОЛСТОГО

К. Н. Ломунов. Лев Толстой — великий поборник мира 256

Н. К. Гей. Поэтика Л. Н. Толстого и типология современного романа 278

Н. И. Балашов. Элементы «стихотворения в прозе» у Льва Толстого в 1850—60-е годы 297

Л. Д. Громова-Опульская. Лев Толстой и проблемы текстологии 326

С. А. Макашин. «Яснополянские записки» Д. П. Маковицкого — монументальный источник биографии Л. Н. Толстого 340

В. С. Барахов. Современное понимание Л. Толстого в свете горьковской концепции его творчества 346

IV

СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

А. И. Овчаренко. Русская советская литература и мировой литературный процесс 369

В. И. Борщуков. Развитие социалистического реализма в современной русской, украинской, белорусской литературах 386

Л. Н. Будагова. Социалистический реализм и зарубежная славянская поэзия 20-х годов XX в. 405

И. А. Бернштейн. Типология героя современного славянского романа и европейский литературный контекст 426

Ю. В. Богданов, Г. Я. Ильина, В. А. Хорев. Опыт антифашистского Сопротивления и развитие южно- и западнославянских литератур 446

С. И. Бэлза. Философско-нравственная проблематика романа о второй мировой войне в литературах славянских стран 465

Г. С. Черемин. Владимир Маяковский — поэт нового типа и его мировое значение 485

В. А. Ковалев. Вопросы построения курса истории русской советской литературы для зарубежных читателей 501

Славянские литературы

VIII Международный съезд славистов

Доклады советской делегации

Утверждено к печати Отделением литературы и языка Академии наук СССР, Советским комитетом славистов

Редактор издательства *Г. А. Гудимова.* Художник *Л. А. Грибов*
Художественный редактор *С. А. Литвак.* Технический редактор *И. Н. Жмуркина*
Корректор *Н. Г. Васильева*

ИБ № 5322

Сдано в набор 21/X-1977 г. Подписано к печати 24/III-1978 г. Формат 60×90 1/16. Бумага № 2
Гарнитура латинская. Печать высокая.
Усл. печ. л. 32,5. Уч.-изд. л. 36,2. Тираж 2400. А-00943. Тип. зак. 2984. Цена 4 р.

Издательство «Наука» 117485, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 94а

2-я типография издательства «Наука» 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

4 руб.

VII МЕЖДУНАРОДНЫЙ СЪЕЗД СЛАВИСТОВ