

IX МЕЖДУНАРОДНЫЙ  
СЪЕЗД  
СЛАВИСТОВ

---

СЛАВЯНСКИЕ  
ЛИТЕРАТУРЫ



ИНСТИТУТ СЛАВИСТИКИ  
И СЛАВЯНСКИХ ЯЗЫКОВ  
ИМЕНИ АКАДЕМИКА В. И. АБРАХАМОВА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА  
СОВЕТСКИЙ КОМИТЕТ СЛАВИСТОВ

# СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

IX

МЕЖДУНАРОДНЫЙ СЪЕЗД  
СЛАВИСТОВ

Киев, сентябрь 1983 г.

ДОКЛАДЫ СОВЕТСКОЙ ДЕЛЕГАЦИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА» МОСКВА 1983



В сборнике опубликованы доклады известных советских литературоведов, представляющих институты АН СССР, к очередному IX Международному съезду славистов. 24 доклада затрагивают важнейшие проблемы современного литературоведения: типологическое изучение литератур, взаимовлияние славянских литератур и проблему литературных связей, проблему жанров, литературного перевода, раскрывают значение социалистического реализма в развитии советской и зарубежных литератур. Вопросы, затронутые в докладах, рассматриваются на широком литературном материале, начиная с памятников древней литературы и кончая современными славянскими литературами. Статьи сборника обобщают проделанное авторитетными специалистами в предшествующие годы и намечают программу дальнейшего изучения основных проблем славянского литературоведения.

Сборник привлекает внимание литературоведов, фольклористов, историков.

Редакционная коллегия:

академик

Г. В. СТЕПАНОВ,

доктор филологических наук

В. М. ГАЦАК,

доктор филологических наук

С. В. НИКОЛЬСКИЙ,

доктор филологических наук

А. Н. РОБИНСОН,

кандидат филологических наук

Л. Г. ФЕДОСЕЕВА

*А. Н. Робинсон*

## ЛИТЕРАТУРА КИЕВСКОЙ РУСИ В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ

Киевская Русь была золотым веком древнерусской литературы. Этой литературе принадлежало достойное место в славянском и мировом литературном процессе Средневековья. Литература Руси занимала срединное положение между западными и восточными литературами Евразии<sup>1</sup>. Такое положение русской литературы определялось не только географическими, этническими и историческими условиями. Оно проявлялось в типе этой литературы, а также в характере ее взаимосвязей с литературами окружающих народов. Прогрессивное развитие Руси, как и других феодализовавшихся государств, сопровождалось переходом от языческого политеизма к монотеизму (православию, 988 г.). Произошел закономерный идеологический переворот, который позволил Руси приобщиться к мировому культурному и литературному процессу. Русское феодальное общество овладело книжностью при болгарском содействии. Это был фонд книг, написанных на «словенском» литературном языке, восходящем через болгарских писателей к наследию Кирилла и Мефодия. Древнерусские книжники, поощряемые великим князем киевским Ярославом Мудрым, с поразительной быстротой освоили высокую культуру перевода с различных иностранных языков. Переводчики целенаправленно отбирали литературно-повествовательные произведения, которые стали памятниками мирового литературного процесса. Таковым был всемирно известный раннесредневековый роман «Александрия». Появившись в позднеэллинистической редакции, он вошел в состав литератур армянской, южно- и восточнославянских, латинской, румынской, провансальской. «Александрия» имела успех и во Франции, Англии, Германии, Испании, Италии, Чехии, Сербии. Великие восточные поэты Фирдоуси, Низами, Навои посвящали свои произведения подви-

<sup>1</sup> См.: Робинсон А. Н. Литература Древней Руси в литературном процессе Средневековья, XI—XIII вв.: Очерки литературно-исторической типологии. М., 1980 (в книге дана библиография).

там Александра Македонского. Естественнонаучное сочинение «Физиолог» («Бестиарий») распространялось в вариантах греческом, латинском, славянском (включая древнерусский), армянском, эфиопском, индийском, арабском, сирийском, французском, немецком. Проникнутая политической назидательностью «Повесть об Акире Премудром», зародившись в древней Ассирии-Вавилонии, обрабатывалась в литературах арамейской, древнееврейской, арабской, сирийской. С сирийского языка она была переведена на древнерусский. Одна из библейских книг, «Есфирь», была переведена с древнееврейского языка. В апокрифе «Хождение Богородицы по мукам» наметились представления, типичные и для западноевропейской эсхатологии («Видение апостола Павла»), которые вдохновляли Данте при создании «Божественной комедии».

Показателем самостоятельности русской литературы была ее активность. Первоначально эта литература обогатилась православной классикой. Впоследствии произошло обратное движение. После завоевания Болгарии Византией (1018 г.) хранительницей болгарских книг стала литература Руси. Когда образовалось второе Болгарское царство (1187 г.), древнерусские книжники вернули болгарам ряд библейских и канонических книг. Еще важнее была передача болгарам и сербам древнерусских сочинений («Слово о законе и благодати», «Служба Борису и Глебу», «Слово о вере варяжской», «Житие Феодосия», два поучения Кирилла Туровского). Древнерусско-чешские литературные связи тоже были плодотворны. Ряд произведений, переведенных с латинского в период начальной «словенской» письменности в Чехии сохранились на Руси.

Развитие оригинальной литературы Руси было удивительно быстрым. Свообразие его — в таком феноменальном явлении, как идейно-литературное совершенство уже первых сочинений, относящихся к каждому традиционно воспринимаемому жанру.

Первая торжественная проповедь, «Слово о законе и благодати» Илариона, оказалась не только высокоодухотворенным, но и стилистически виртуозным произведением, не уступавшим литературным образцам византийских экзегетов. Особенностью «Слова» был его государственный пафос, обращенный к Руси, а также к Владимиру и его сыну Ярославу, не только великим князьям, но и обладателям титула «каганов», который восходил к Хазарскому и Тюркскому каганатам. Идеи государственно-патристического характера нашли свое развитие в знаменитой «Повести временных лет». Литературу возглавило «Слово о полку Игореве» с его гимном Русской земле и неувядаемой поэтичностью. Поэтический шедевр каждого народа становится мировым шедевром. Гениальное «Слово о полку Игореве» навсегда останется самым показательным объектом для изучения литературы Руси в аспекте мировой литературы. Неизученной, но важнейшей стороной «Слова» остается основа его символики, без которой невозможно научно определить историко-идеологические черты памятника (если, разумеется, избежать его модернизации).

Изложение следует начать с символики золота как вечного идеологического и эстетического представления человечества. Символика золота представлена в «Илиаде» и «Одиссее» Гомера, в Библии, в церковно-учительной литературе, в русских волшебных сказках и др. Однако для научного понимания символики в «Слове» необходимо концентрировать внимание на однотипных с ним памятниках военно-героического характера.

Символика золота восходила к реальному золоту у аристократии. Мечта о золоте воспламеняла тех североевропейских варваров, которые вынуждены были добывать его не в земле, а в походах на юг, в богатых золотом империях. Примером служат подвиги норвежского конунга Харальда Сурового. В Африке Харальд «захватил огромные богатства, золото и всякого рода драгоценности. Но все имущество. . . в каком не нуждался для того, чтобы содержать себя, он посылал. . . на север в Хольмгард на хранение к Ярицлейву конунгу. . .» (Ярославу Мудрому)<sup>2</sup>. Вернувшись в Норвегию (с женой Элисабет — дочерью Ярослава), Харальд показал сокровища конунгу Магнусу. Он «велел расстелить большую воловью шкуру и высыпать на нее золото. . . и казалось всем, кто это видел, в высшей степени удивительным, что в северных странах могло столько золота собраться в одном месте. . . Тут вынесли слиток величиною с человеческую голову. . .»<sup>3</sup>. У скальдов образы героев часто связывались с символом золота, например князь — «сеятель злата», конунг — «даятель злата», «златоруб»; знатная женщина — «роща злата».

«Если я скажу, — писал А. Н. Веселовский, — что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании, то это не будет преувеличением. И не только стиля, но и поэтического сознания от его физиологических начал и их выражений в слове до их закрепощения в ряды формул, наполняющихся содержанием очередных общественных мирозерцаний». И далее: «Золотые маслины, лавр. . . Ника, музы, нериды у Пиндара, золотые паликары новогреческой песни, очевидно, относятся не к цвету или материальному качеству предметов, а выражают вообще идею ценности. . .»<sup>4</sup>.

«Слово» занимает срединное место в средневековой эпической героике. Для создания типологического фона следует предварить изучение символики золота в «Слове» выявлением однотипных символов в эпических памятниках европейского ареала. В «Песни о Роланде» (ок. 1100 г.) символика золота занимает много места, но только как средство поэтизации власти и военно-феодалного обихода. У Карла Великого — это «венеч златой» и трон из «золота

<sup>2</sup> Стурлусон С. Круг земной/ Изд. подгот. А. Я. Гуревич, Ю. К. Кузьменко, О. А. Смирницкая, М. И. Стеблин-Каменский. М., 1980, с. 405. (Серия «Литературные памятники»). (Далее: Круг земной).

<sup>3</sup> Круг земной, с. 415.

<sup>4</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика/ Ред., вступит. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1940, с. 73, 83.

литого»<sup>5</sup>. У героев — Карла, Роланда, Турпина и у их противников-мавров — «шлемы золотые», у Роланда еще — «златые стремена», у Оливье и у эмира Балигана — «златые шпюры», у мавра Эскремиса — «золотом покрытый щит». По «Песни о Нибелунгах» (ок. 1200 г.) у Зигфрида был плащ «канителью золотой прострочен», «колчан его ломился от золотоперых стрел», у Гернота, Зигфрида, Фолькера и Хагена — «щиты их золоченные огнем слепили взор»<sup>6</sup>.

Символика золота широко представлена в сербском эпосе (конец XIV—начало XIX в.). У царя Степана — «золотая сербская корона»<sup>7</sup>. Бан Стахиня «вскочил в седло златое», на шлеме «золотые перья»; у героев — «золотые нагрудники», «златотканый плащ»; Милош натянул «тетиву златую»; король Вукашин «схватил кинжал свой золоченый». У царских коней чепраки «золотом расшиты», борзой пес «золотым ошейником бряцает». Призывая пастухов восстать против турок, князь Карагеоргий обещает: «Окую вас в серебро и злато». У Бошко Юговича «золотом украшены доспехи./Яблоко на знамени златое,/Крест златой над яблоком сияет. . .», была «узда золотая». Эта символика получает иной характер. Царь Степан говорит: «За столы мы сядем золотые. . ./И возьми там чашу золотую»; «льют вино из кубка золотого»; «веретено златое». Подчеркиваются церковные символы — «кресты из чистого злата», церковь — «на столпах из злата». Николай Угодник, Илья гремящий в монастырской трапезной сидят «за столами из литого злата». Символика золота в сербском эпосе в отличие от центральноевропейских эпосов распространялась на широкий круг бытовых объектов. Но символы золота в каждой из песен встречаются нечасто.

Еще реже символика золота наблюдается в севернорусских былинах, где встречаются тоже прямые совпадения со «Словом. . .». У Добрыни «стремена золоченыя»<sup>8</sup>; у Михайлы Потыка — «стремена красного злата»; у Дюка три стрелы «золоченыи»; встречается «золот стол», еще реже — «злат шелом»<sup>9</sup>. Один раз — «латы золоты»<sup>10</sup>. Илью Муромца ведут «в терема ведь златоверхие».

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Песнь о Роланде/Пер. со старофранцузского Ф. Г. де Ла Барта. М., 1937; Песнь о Роланде. М.; Л., 1964; Le chanson de Roland/ Publ. d'après le manuscrit d'Oxford par J. Bédier. Paris, 1960. Г. 1, 2; Дыльник В. «Слово о полку Игореве» и «Песнь о Роланде». — В кн.: Старинная русская повесть/Ст. и исслед. под ред. Н. К. Гудзия. М.; Л., 1941, с. 48—64.

<sup>6</sup> Цит. по кн.: Песнь о Нибелунгах/Изд. подгот. В. Г. Адмони, В. М. Жирмунский, Ю. Б. Корнеев, Н. А. Сигал. Л., 1942. (Серия «Литературные памятники»); Das Nibelungenlied: Zweisprachig/Herausgegeben und übertragen von Helmut de Boor. Leipzig, 1959.

<sup>7</sup> Эпос сербского народа/Изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов. М., 1963. (Серия «Литературные памятники»).

<sup>8</sup> Гильфердинг А. Ф. Онежские былины. 2-е изд. СПб., 1894, т. 1; 1896, т. 2; 1900, т. 3.

<sup>9</sup> Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»/Сост. В. Л. Виноградова, 1967, вып. 2, с. 135. (Далее: Словарь-справочник).

<sup>10</sup> Азбелев С. П. Изобразительные средства героических сказаний: (К проблеме изучения). — В кн.: Русский фольклор. Л., 1974, т. 14, с. 151.

Ко двору Владимира едут «молодцы», объединившие рыцарские признаки Запада и Востока: «Кони под ними латынские, / Узды-повода сорочинские, / Седельшки были чиста золота». В украинских исторических песнях символика золота встречается еще реже: «На тим коні золотое сідло, / А на тім коні золота грива»<sup>11</sup>.

Символика золота нашла свое некоторое отражение в повествовательной литературе, и значительное — в церковно-учительной, в обоих случаях — в переводах с греческого. Близкие к «Слову» примеры редки: «Царь. . . състуши с престола своего златого» («Повесть об Акире Премудром»); «На отце моем брони златы и шелом злат» («Девгениево деяние»); воины «за златыми щиты и с златыми копия» («Хроника Георгия Амартола») <sup>12</sup>. В таких повествованиях отдельные символы рассеиваются в больших контекстах и не объединяются с другими символами. Отмечу единственный ценный для «Слова. . .» летописный пример, не указанный в «Словаре-справочнике»: в эпическом духе вспоминается Владимир Мономах, который, побеждая половцев, «пил золотом шеломом Дон» (И, 1201) <sup>13</sup>.

Относительно «Слова. . .» Д. В. Айналов отметил, что «. . . „золотой“, „златокованый“ не только украшающие термины. Они сливаются с чертой древнерусского средневекового стиля в прикладном искусстве. . .» <sup>14</sup>. Д. С. Лихачев пишет: «„Седло злато“ — это седло княжеское. Только княжеские вещи имеют этот эпитет — „стремя“, „шлем“, „стол“ (престол). Конечно, в основе этого эпитета лежат и реальные предметы, золотившиеся лишь в дорогом обиходе князя, но автор „Слова о полку Игореве“ отлично понимал и другое — ритуальную соотнесенность этих двух понятий „княжеского“ и „золотого“ как присущего специфическому княжескому быту» <sup>15</sup>. Следует добавить: такое же значение имело «золото» и для «быта» половецких аристократов. Остался неизученным тот факт, что в «Слове», небольшом по объему, «золото» названо 22 раза. Это количественно превышает все другие наименования («Русская земля» — 21 раз). Господствуют прилагательные (18): златой—златый (14); златоверхий (1); златокованый (1); златочный (2). Существительное — злато (4). Символы золота относятся к Ольговичам 14 раз, к Ярославу Осмомыслу (тестю Игоря) — 2, к другим князьям — 4, к половцам — 2 раза.

Святослав говорит боярам, что он видел «мутень сонъ»: «Уже дьскы безъ кнѣса въ моемь теремѣ златовръсьмъ» <sup>16</sup>. Символ

<sup>11</sup> Словарь-справочник, вып. 2, с. 135.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Летопись по Ипатскому списку. СПб., 1871; здесь и далее ссылки на издание даются в тексте в скобках «И» с указанием года.

<sup>14</sup> Айналов Д. В. Замечания к тексту «Слова о полку Игореве». — В кн.: К 40-летию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934, с. 175.

<sup>15</sup> Лихачев Д. С. Устные истоки художественной системы «Слова о полку Игореве». — В кн.: Слово о полку Игореве: Сб. исслед. и ст. / Под ред. В. П. Адриановой-Перетц, М.; Л., 1950, с. 79.

<sup>16</sup> Цит. по кн.: Слово о полку Игореве / Под ред. В. П. Адриановой-Перетц, М.; Л., 1950. (Серия «Литературные памятники») (Текст подготовил Д. С. Лихачев).



власти — княжеский «стол» получил в «Слове» определение «злат» как постоянный эпитет. Всеволод Буй Тур (Бешеный Бык) во время боя утратил представление о ценностях жизни: «Забывъ. . . града Чрънигова отня злата стола». Игорь бежит из плена «къ отню злату столу». Игорь и Всеволод будто бы «слетели» с «отня злата стола». «Великий княже Всеволоде! Не мыслию ти прилетѣти. . . отня злата стола поблужи?»). Всеслав «дотчеся стружиемъ злата стола Киевскаго». О Ярославле «Осомысле: «Стрѣляши съ отня злата стола салтани. . .», «высоко сѣдиши на своемъ златокованѣмъ столѣ». Олег «ступаетъ въ златъ стремя», «въступи Игорь. . . въ златъ стремя»; Рюрик и Давыд — «въ злата стремя», Всеволод в бою «златымъ шеломомъ» посвечивает; у Ингваря и других князей «златы шеломы»; Игорь — обладатель «седла злата». Снаряжение (шлемы, стремяна, седла и др.) были позолочены, украшены золотом, но не сделаны из золота, металла слишком мягкого. Однако в «Слове», как и в других эпических памятниках, данные предметы изображаются как золотые, что придает им образное значение<sup>17</sup>. Автор тонко различал соотношения между «золотым» или «позолоченным». У князей шлемы считались «златыми», а дружинники снабжены «злаченными шеломами». «Млѣвить Гзакъ Кончакови. . . соколича (Владимира. — А. Р.) рострѣляевѣ своими злаченными стрѣлами».

В «Слове», аналогично с другими памятниками, летописными, эпическими, золото выступает и как собирательное обозначение ценностей. У русских и половцев оно котировалось как ценность второй категории, после женщин и детей. «Русичи» при первой удаче «помчаша красныя дѣвки половецкыя, а съ ними злато. . .». Поражение Игоря заставляет жен плакать по двум причинам: они не увидят убитых «своихъ милыхъ ладѣ» и лишаются удовольствия половецкого «злата и сребра потрепати». Убытки авантюрного похода символизируются, притом с международным размахом. «Ту нѣмци и венецици, ту греци и морава поють славу Святѣславлю, кають князя Игоря, иже погрузи жирь во днѣ Каяля рѣкы половецкыя, рускаго злата насыпаша». Это символическое деяние приводит на память легенду о Хагене, который опустил на дно Рейна золото нибелунгов. Итак, Игореве «злато» исчезло в реке. Но эпическая символика имеет свою логику. Русскому «злату» надлежало стать выразителем и второго, тоже международного показателя разгрома «русчей». Этот символ противостоял упомянутому «плачу» русских жен. В Крыму «готьскыя красныя дѣвы» радостно воспели, «звоня рускымъ златомъ».

Именованье «злато» как ценности не символично в отличие от определений («златой» и др.). Но оно становится символическим, фигурируя в поэтических контекстах; «злато» стимулирует экспрес-

<sup>17</sup> В сагах даются описания и без такой символизации: конунгу Сигурду «привели коня с седлом, отделанным золотом, и позолоченной уздечкой»; отмечаются «позолоченные» лит, шпоры, меч. Хакон Добрый имел «позолоченный шлем». Но в прямой речи сказано о нем с переносным значением: «Куда делся золотой шлем?» (Круг земной, с. 83—84, 113).

сивные действия («помчаша», «насыпаша», «потрепати»), противоположные эмоции («въсплакашась», «въспѣша»), контрастные идейные оценки («поють славу», «кають»).

На фоне пагубного деяния Игоря («рускаго злата насыпаша») полководец мгновенно превращается в пленника путем перемены седел: «Ту Игорь князь высѣдѣ изъ сѣдла злата, а въ сѣдло кощиево» (кочевника). Совершается намеренное столкновение двух седел-символов, благодаря чему кажется, что Игорь сам («высѣдѣ») переменяет свое положение, т. е. сам же и был виноват в случившемся.

Тем не менее автор выстраивал в ряд позитивные символы, призванные вызвать сочувствие к героям. Бояре сообщают Святославу иносказательную (без имен Игоря и Всеволода) формулу, слившую два символа: «Се бо два сокола слѣтѣста съ отня стола злата поискати града Тьмутороканя. . .». Создавалось впечатление о существовании (мнимом) общего для Ольговичей отцовского «стола злата», ради восстановления славы которого и полетели «два сокола». На самом деле младшие Ольговичи отправились в поход тайно от Святослава. Кроме того, в свете этих символов их полководческая неполноценность начинала казаться благородной, хотя и неудавшейся, задачей отвоевания дедовского княжества у Византийской империи. Осуждая родоначальника героев Олега (он «мечемъ крамолу коваше и стрѣлы по земли сѣяше»), автор тут же переходил к новым символам, утверждавшим правоту этого буйного князя в его борьбе с двоюродным братом Владимиром Всеволодовичем Мономахом. Коалиция князей изгнала Олега с законного «стола» в Чернигове, и его занял Мономах. Бежав в свою Тмуторокань, Олег женился на дочери хана Осулка (бабушке Игоря и др.) и с помощью половцев вынудил Мономаха вернуть ему Чернигов. Автор символически сопоставил славную борьбу деда за «злат стол» с опрометчивостью внуков. Если в иступлении боя Всеволод забыл «Чернигова отня злата стола» и был взят в плен половцами, то некогда Олег в союзе с ними вернул себе город, завещанный еще Ярославом Мудрым Олегову отцу Святославу. Если «два сокола» слетели с отцовского «злата стола» поискать «Тьмутороканя», но успеха не имели, то дед их Олег именно оттуда явился к Чернигову. Для научного понимания сложного образа Олега в «Слове», нужно учитывать, что и летописец подтвердил справедливость его притязаний: «Олег же надеяся на правду свою, яко прав бе в сем, и поиде к городу с вои. . . и бысть брань люта. . .» (И, 1096).

Эта война показана в «Слове» при помощи генеалогически связанных и поэтически сжатых символов. Олег «ступаетъ въ златъ стрямень въ градѣ Тьмутороканѣ, той же звонъ слыша давный великий Ярославъ, а сынъ Всеволожь Владимиръ (Мономах. — А. Р.) по вся утра уши закладаша въ Черниговѣ». Автор не случайно предварил этот контекст указанием на различие времен Ярослава и его внуков (Олега с Мономахом): «. . . минула лѣта Ярослава, были плѣцы. . . Ольга Святъславлича». Но вслед за

этим получалось, что Ярослав (умер в 1054 г.) мог слышать звон золотого стремени внука только из мира потустороннего. Это естественно, такова была идеологическая реалья, отвечавшая культуре предков, который существовал у князей до конца XIII в.<sup>18</sup> Известно, что первый ужасающий разгром Киева коалицией русских князей в союзе с половцами (1169 г.) организовал «христолюбивый», по словам суздальского летописца, «самовластеп» Владимиро-Суздальской Руси, полуполовец Андрей Юрьевич Боголюбский, который поставил сына Мстислава командовать войсками. Успех Мстислава был обеспечен: «И поможе бог и святая богородица, и огня и дедня молитва. . . взяша Къев. . . и весь Къев пограбиша»<sup>19</sup>. Здесь совместились христианские и языческие верования: дед юного полководца — великий князь Юрий Долгорукий (сын Мономаха и правнук Ярослава Мудрого), как считалось, вместе с богом помогал сыну и внуку (он умер в 1157 г.), хотя ни он, ни названные его предки не были причислены к «лику святых». Граддиозная месть сына и внука за Долгорукого, отравленного боярами в Киеве, имела задачей ослабление столицы первой империи Рюриковичей. Б. А. Рыбаков указал, что в погроме Киева участвовали три будущих героя «Слова»: Игорь (18 лет), Рюрик и Давыд Ростиславичи<sup>20</sup>.

Такое «общение» с предками, находившимися, как верилось, вблизи от бога, позволяло автору «Слова» дать понять Ольговичам, что и их предок, тот же Ярослав, был удовлетворен подвигом Олега, восстановившего его завещание. Когда тот же «звон» стремени приближавшегося Олега по эпическим представлениям достиг Чернигова, Мономах был испуган, повседневно старался его не слышать («уши закладаше»), так как он сознавал, что нарушил завещание их деда. Сам Мономах в «Поучении» писал об этом. Когда Олег опустошил окрестности Чернигова с помощью половцев (с которыми и Мономах имел прочные связи, женив сыновей Юрия и Андрея на половчанках), он договорился с Олегом сдать город без штурма, на законных основаниях: «И вдах брату (Олегу. — А. Р.) отца своего (исправление Ф. Миклошича — «его». — А. Р.) место, а сам идох на отца своего место Переяславлю» (Л, 1096). Возможно, изученный эффект был направлен и на то, чтобы раздосадовать Святослава сопратителя — соперника Рюрика, — правнука Мономаха.

Символика золота внутренне сближает еще два образных контекста, отличающихся оригинальным содержанием и изяществом. Узнав о поражении родичей, Святослав произнес речь, обращен-

<sup>18</sup> Князя в трудных ситуациях молили своих умерших отцов, дедов и прадедов, чтобы они испросили у бога помощь, но эти предки не были канонизированы церковью: *Комарович В. Л.* Культ рода и земли в княжеской среде XI—XIII вв. — ТОДРЛ, М.; Л., 1960, т. 16, с. 86—88.

<sup>19</sup> Лаврентьевская летопись. 2-е изд. — ПСРЛ, Л., 1926, т. I, с. 354. (Далее дается в тексте: «Л» в скобках с обозначением года).

<sup>20</sup> *Рыбаков Б. А.* «Слово о полку Игореве» и его современники. М., 1971, с. 141, 144, 145.

ную к двоюродным братьям — в феодальном значении — племянникам («О моя сыновчя, Игорю и Всеволоде!»). По тем же эпическим нормам они должны были услышать его, находясь в далеком плену (но услышали как нравоучение из уст поэта при исполнении «Слова»). Оп «изрони злато слово съ слезами смѣшано». Церковная литература типологически далека от данного образа «Слова» по составу символов (нет «слез»), стилю и функции: «Златы(и)ми словесы и богогласными учении украсил еси божию церковь. . .» («Служебная Минея») <sup>21</sup>. О скандинавской богине Фрейе говорилось, что «слезы ее — красное золото», т. е. имелись оба символа <sup>22</sup>. Но и эта параллель не может поколебать уникальности данного образа в «Слове».

В другом контексте «Слова» умирающий Изяслав «изрони жемчюжну душу изъ хробра тѣла чрезъ злато ожерелие». Святослав до своей речи видел во сне, что ему сыпали «великий жемчюг на лоно». Оба символа (о Святославе и Изяславе) опирались на символику золота и сочетались взаимно, так как они призваны были поэтически выразить разные горестные состояния героев. В первом случае «слезы» Святослава с «жемчугом», во втором — символический аналог слез — «жемчуг». В обеих ситуациях эти духовные явления («слово», «душа») могли производить впечатление сокровенных ценностей, как бы невольное для героев отчуждаемых, что подчеркивалось глаголом-зачинном «изрони». Глагол в таком сочетании редкий, создающий экспрессию торжественности <sup>23</sup>.

Качественное отличие символики золота в «Слове» от применения ее во многих памятниках письменности в том, что здесь она органически сливается с другими символами и служит исходной основой для идейно значительных и сложных поэтических структур.

Чтобы показать мировой ареал символики золота, остановлюсь на одном примере. В столице империи инков (Перу) г. Коско был храм, у которого «все четыре стены были сверху донизу покрыты пластинами из золота. На фасаде стояла фигура Солнца из золотой пластины. . .», по верху стен «шел золотой бордюор из бруска. . . схватывающий храм в виде короны», забальзамированные тела королей инков, «как сыновей этого Солнца. . . восседали на своих золотых креслах, поставленных на золотые толстые брусья» (186) <sup>24</sup>. При королевских дворцах были сады, в «ко-

<sup>21</sup> Словарь справочник, вып. 2, с. 135.

<sup>22</sup> Младшая Эдда/ Изд. подгот. О. А. Смирницкая; М. И. Стеблин-Каменский. Л., 1970, с. 33. (Серия «Литературные памятники»). (Далее: Младшая Эдда).

<sup>23</sup> Словарь-справочник, вып. 2, с. 157—158; значение: «выронить, уронить, потерять»; «. . . поклони колѣни, бии ся по прѣсемь, слезы изрони, възведи очи. . .» («Златоструй»); «. . . напрасно человекъ воборзѣ изронити слово и послѣ каеться» («Повесть об Акире Премудром»).

<sup>24</sup> *Инка Гарсиласо де ла Вега*. История государства инков/ Изд. подгот. Ю. В. Кнорозов, В. А. Кузьмищев. Л., 1974. (Серия «Литературные памятники»); здесь и далее страницы указываются в скобках в тексте.

торых в натуральную величину из золота и серебра изготовлялись многие деревья. . . олени и лани, львы и тигры. . . » (371). Старый Свет не располагал такой роскошью, хотя по преданию царь Соломон воздвиг в Иерусалиме храм, «и объят его золотом чистым, повлече. . . внутрь золотом чистым, и пригвозди гвоздями златыми». (3 Книга Царств; 6, 20; 22, 28). Богаты золотом были реальное копище в Уппсале, воображаемые Асгард язычников, «новый Иерусалим» христиан, дворцы эпических ханов Гэсэра и Джангара. В «Слове» и былинах — «терема златоверхие».

. Символика золота эпосов рабовладельческой и феодальной формаций существенно различалась. Так, в архаичной «Эдде» «универсальным идеализирующим эпитетом становится золотой. . . и близкие к нему: позолоченный . . . блестящий золотой . . . »<sup>25</sup>. Эти эпитеты относятся к оружию, утвари. В «Эдде» изображалась Гунлед «на троне из золота». Добавлю, что значительная концентрация символики золота наблюдается в «Младшей Эдде». Кони асов — «Золотая Челка», «Золотая Грива»; вепрь — «Золотая Щетина»; асы играли в шашки — «золотые тавлеи». На битву с Волком «идет Один в золотом племе»; «и назывался тот век золотым»<sup>26</sup>. В этих памятниках, восходящих к языческой мифологии, символика золота охватывала широкий круг объектов.

Архаичные формы символики золота, свойственные разновременным европейским памятникам, исландским, сербским, находят неожиданное типологическое соответствие с азиатскими памятниками, даже поздними.

Половецкий эпос, судя по его следам в летописях, составлял ближайшее эпическое соседство со «Словом»<sup>27</sup>. Большую ценность в этом смысле представляет теперь казахский эпос о кипчаках (половцах), вошедших в этногенез казахов. Эпос «Кобланды-батыр» (титул богатыря) сложился в XVIII в., но сочетал ислам с древними шаманскими верованиями и преданиями. Кобланды боролся с нашествиями калмыков и иранцев<sup>28</sup>. Символика золота была обычной: «золотой трон» калмыцкого хана Алшагыра. У Кобланды, Карлыги (девы-богатырки) и у их врага Алшагыра — «золотое седло» (300, 309, 314, 341). У Карлыги — «золотая шапочка-шлем», у Кобланды — «в ножнах золотых кинжал/С рукояткой из чистого золота»; азиатский «золотой стяг». В этом же эпосе символика золота охватывает определения разных предметов. Когда родился конь Бурыл, жена героя завернула жеребенка в «золотую шубу»; приготовила «золотую грудку овса»;

<sup>25</sup> Мелетинский Е. М. «Эдда» и ранние формы эпоса. М., 1968, с. 120.

<sup>26</sup> Младшая Эдда, с. 14, 21, 25, 52.

<sup>27</sup> Робинсон А. Н. Литература Древней Руси в литературном процессе Средневековья, с. 242—313.

<sup>28</sup> Кобланды-батыр: Казахский героический эпос/ Гл. ред. А. А. Петросян. М., 1975. (Серия «Эпос народов СССР»); страницы даются в скобках в тексте в случае повтора одного словосочетания; Неклюдов С. Ю. Заметки о мифологической и фольклорно-эпической символике у монгольских народов: символика золота. — *Etnografia Polska*, 1980, t. 24, z. 1, s. 65—94.



конь — «у яслей, сделанных из золота»; с «золотыми подковами». Кобланды говорил Бурьлу: «Золото, серебро — жесткая грива твоя./Чистое золото — голос твой». У героя — «из золота колыбель», «золотом расшитая» юрта (бедный аналог «золотых» чертогов). Герой подарил нищему «золотую клюку». Военная символика золота близка «Слову». Символика коня («Золотая грива») совпадает с символикой коней асов, частично — славянских эпосов. Но у половцев на тополе листья «из чистого золота» — типологическое, хотя и частное сближение с символами инков.

У монголов официальные письменные памятники определялись символами — «алтан» (золотой) или «коке» (синий), «которые восходили к шаманской цветовой символике (Вечное Синее Небо . . . и Золотая поверхность — Мать-Земля. . .)»<sup>29</sup>. Знаменитое «Сокровенное сказание» было связано с засекреченным государственным «золотым сводом» — «Алтан дебтер». Буддийская сутра «Золотой Блеск» переводилась с индийского языка на китайский, тибетский, тюрко-уйгурский, монгольский, калмыцкий<sup>30</sup>. Название «Цзинь» (по-китайски — «золото») означало: а) царство в Древнем Китае (XI—IV вв. до н. э.); б) китайскую императорскую династию (III—V вв.); в) царство и династию джурджэней (XII—XIII вв.). Императоров-джурджэней монголы называли Алтан-ханы (Золотые ханы). Название монголо-татарской империи сохранилось и в севернорусских былинах: «Молодой богатырь Золотой Орды».

В «Гэсэриаде» — этой «Илиаде» азиатов (монголов, тибетцев, бурятов и др.) — символика золота тоже архаична. Предсказывая рождение хана Гэсэра, волхвы говорят: это будет «упраздняющий зло золотоцветный лотос»<sup>31</sup>. Жена Гэсэра «золотой накрывает стол»; упоминаются «коновязь из золота», «золотой барабан», «золотая моя стрела»; «лук золотой». Среди постоянных эпитетов монгольского эпоса, как указал С. А. Козин. — «золотая земля», «золотисто-желтая дорога», «злато-желтый дворец».

У Джангара («Джангариада», XV—XVIII вв.) «престол золотой», «шлем золотой», конь «золотой Аранзал». Интересно прозвище Золотой (Алтан-Цэджи) славившего Джангара поэта-певца, ясновидца и полководца. Поэт-волшебник (похожий этим на тюркского, по имени Боян Вещий) внушал Джангару-ребенку, что его агрессивная миссия благодатна: «Сорок мы покорим держав. . ./И в золотом совершенстве тогда. . ./Заживет могучий народ»<sup>32</sup>.

В древнейшем кавказском эпосе «Нарты» — о богатыре Бадныко: «Всегда при нем золотой меч. . ./Золотая плетка рассекает

<sup>29</sup> Козин С. А. Эпос монгольских народов. М.; Л., 1948, с. 69, 112, 119.

<sup>30</sup> *Suvaṅgarabhaṣa* (сутра Золотого Блеска); Текст уйгурской редакции/ Изд. В. В. Радлов, С. Е. Малов. СПб., 1913.

<sup>31</sup> Козин С. А. Эпос монгольских народов, с. 163, 178, 184; Гэсэр: Бурятский героический эпос/ Пер. с бурят. С. Липкина. М., 1972.

<sup>32</sup> Джангар: Калмыцкий народный эпос/ Пер. С. Липкина. М., 1940; Козин С. А. Джангариада. М.; Л., 1940.

воздух,/Свист [плетки] вспугивает золотого фазана. . .»<sup>33</sup>; «золотой плем»; «золотое седло»; «табун златогривых коней»; «золотой наш соплеменник», — последнее весьма существенно.

У скандинавов символика золота служила и для прозвищ: норвежский конунг — Харальд Золотая Борода, датский аристократ — Золотой Харальд, Бьярни — Скальд Золотых Ресниц. Встречаются имена, ассоциирующиеся с солнцем: Гудрун за ее красоту «называли Солнцем Лундара»<sup>34</sup>. Близкие именованья были у соседей героев «Слова»: по объяснению Н. А. Баскакова, имя торкского хана (известного Святославу) Кунтувдей — «Солнце взшло», имя половецкого героя Алтунопа — «Золотой»<sup>35</sup>. Таковым был мировой архаичный тип символика золота, закономерно связанный с символикой солнца.

Путь анализа требует теперь выяснения идейно-генеалогических соотношений символика золота с иными символами комплекса в древних верованиях и произведениях. По преданию инков, их «отец Солнце» послал сына и дочь на землю. Посланцы имели «золотой жезл» с тем, чтобы в том месте, где «он войдет в землю с первого же броска», они устроили бы столицу империи (44). В их храме, кроме фигуры Солнца, сделанной «из одного слитка» золота, был зал Луны, считавшейся сестрой и женой Солнца: «Там. . . находились ее образ и портрет, сделанные. . . на толстом слитке серебра в виде женского лица» (188). Здесь символика солнца-золота и луны-серебра очевидна. С. С. Аверинцев привел суждение неоплатоника Прокла (V в.): «И золото и серебро. . . зарождается в земле от небесных богов. . . поэтому говорится, что золото принадлежит Солнцу, серебро — Луне. . .»<sup>36</sup>. Из былинны пример объединения тех же символов: Дунай Иванович взял «кинжалище» и «пластал» свою жену Непру Королевичну; он увидел в ее чреве своего сына — «По колен-то ноженьки во серебри,/А по локоть-то рученьки во золоти,/Назади просвечат будто свител месяц,/Впереди еще как там солнышко».

Символы «солнца-золота» свойственны и скальдам: «Солнце волн сияло» — золото; «солнце дола/Ресниц Фуллы» — «дол ресниц» богини — золотой венец<sup>37</sup>.

Символика золота встречается и в современных произведениях. Главный персонаж одного из романов советского писателя Н. Шундика — чукча Пойгин, удостоенный звания Героя Социалистического Труда. Для него объединение символика солнца и золота естественно. У него «была кухлянка белого шамана. . .

<sup>33</sup> Нарты: Адыгский героический эпос/ Гл. ред. А. А. Петросян. М., 1974. (Серия «Эпос народов СССР»).

<sup>34</sup> Круг земной, с. 39, 102, 103, 129, 331.

<sup>35</sup> Баскаков Н. А. Половецкие отблески в «Слове о полку Игореве». — In: Ural-Altäische Jahrbücher. Wiesbaden, 1976, Bd. 48, S. 21.

<sup>36</sup> См.: Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры. — В кн.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура. Сб. ст. в честь В. Н. Лазарева, М., 1973, с. 46, 48.

<sup>37</sup> Круг земной, с. 88.

На спине рубцами обозначен круг с лучами. . . Это был знак жизненной силы главного светила — солнца. . .». Пойгин принял решение: «отцепив с ладкана пиджака Золотую Звезду, принялся прикалывать ее к груди своей шаманской кухлянки». Он сказал удивленному Ятголю: «. . . я не черный — я белый шаман. Поклоняюсь солнцу, а не светилу злых духов — луне»<sup>38</sup>.

Символ «солнце-золото» обогащался за счет семантически близких символов. Первым из них был «огонь». В храме ипков Солнце было изображено «со своими лучами и с языками пламени» (186). Греческий поэт Пиндар (VI в. до н. э.) говорил: «Золото — огонь блистающий». Еще очевиднее эпизод из «Младшей Эдды»: «Когда боги расселись по местам, Эгир приказал внести в палату светящееся золото, и оно, как огонь, озаряло всю палату и светило во время пира»<sup>39</sup>. Символика «солнце — золото — огонь (блеск)» отразилась в исландских сагах, где одни и те же реалии описываются прозаически и сопровождаются образами поэзии. У корабля Харальда Сурового «на носу была голова дракона, на корме — хвост, и шея дракона, и его хвост были все позолочены». Но поэтическая иллюстрация изображала корабль иначе: «Скальд Тьодольв сказал тогда . . .: „Горит жаром грива/Над груженным лоном/Змея, и злаченый/Хвост блестит на солнце“»<sup>40</sup>. Вот описание, близкое «Слову» («златымъ шеломомъ посвѣчивая»): Хакоп Добрый «надел на голову позолоченный шлем. . .», «шлем его блистал, когда его освещало солнце». Но Эйвинд Погубитель Скальдов говорил: «В блестящем шлеме. . ./Весел стоял он/Под златым шлемом»<sup>41</sup>.

Развивались символы «солнце — золото — свет», связанные с героями в «Прорицании вельвы»: чертог — «Солнца чудесней,/ на Гимле стоит он,/сияя золотом,/там будут жить/дружины верные». На земле тоже была «золотая башня» Джангара для богатырей, которая «светилась золотом». В «Нартах»: «Сосруко — наш свет,/У кого щит златоцветный. . ./Верх шапки — солнце». В колыбельной песне Бадыноко: «Светлый мужественный парт,/ Кого называем/солнечный день,. . . Его сбруя обита золотыми заклепками,. . . По его желанию шьют золотую шапку. . .». У Кортки (жены Кобланды) — «золотая шапочка сверкает на голове». В былине повод у коня богатыря Добрыни был «серебром золочен да сияющим». Итак, символ «золота» по происхождению, как полагали, зависел от символа «солнца». Оба они функционировали с добавлением «огня» и «света».

Наконец открывается возможность изучить внутреннюю сторону проблемы — природу и место символа «золота» в «Слове». В «Слове» нет таких образов этого символа, каких не было бы в других памятниках военно-геронческих эпосов. Однако функционирование этой символики в «Слове» своеобразно.

<sup>38</sup> См.: Шундик Н. Белый шаман. — Наш современник, 1977, № 10, с. 10—11.

<sup>39</sup> Младшая Эдда, с. 70.

<sup>40</sup> Круг земной, с. 435.

<sup>41</sup> Там же, с. 83.

Для выяснения этого придется напомнить, что солнечная символика в «Слове» была открыта и получила объяснение при помощи историко-астрономических фактов. Установлено, что эта символика иерархически возглавила другие символы анимизированной природы<sup>42</sup>. До похода Игоря в роду Ольговичей (и—шире — Святославичей, потомков прадеда героев «Слова») с их родственниками, 13 князей умерли или были убиты в близких хронологических промежутках от 12 солнечных затмений, видимых в Киевской Руси. Среди них было пять великих князей киевских. Зависимость смерти названного в «Слове» великого князя Святополка от солнца была осознана летописцем: «Якожь бысть знаменьє в солнце, про-являше Святополчю смерть» (И, 1113): он умер на 29-й день после затмения<sup>43</sup>. Суждение о княжеских зловещих знаменьях, солнечных и лунных, стало идеологическим наследием. Когда в феврале 1162 г. произошло лунное затмение, «сему же рекоша старии людие: „Не на благо есть сяково знамение, се прообразует княжю смерть“ — еже бысть» (И, 1161—1162); 6 марта того же года был убит Изяслав Давидович, великий князь киевский, племянник Олега. Самыми интересными пояснениями сопровождалось затмение 23 июля 1115 г.: «Бысть знамение: погыбе солнце и бысть яко месяц, его же глаголют невегласи (язычники. — А. Р.): „снедаемо солнце“. В се же лето преставися Олег Святославич месяца августа в 1 день. . .» (И, 1115). Летописец без всякого опровержения привел языческое толкование: солнце погибло, так как оно съедалось. Эта легенда, существовавшая при Олеге, важна для объяснения языческой традиции солнечной символики (и языческих символов вообще) в «Слове», относительно того же Олега и его внуков. По преданиям многих народов солнце съедалось чудовищем: это был волк у славян (волкодлак), у скандинавов (solulf, solvarg, sonnenwolf), у немцев — Wehrwolf, у англо-саксов — werewolf, у греков — Lykanthropos. Думаю, что эти представления объединялись в преданиях Ольговичей, ибо этот княжеский род образовался из аристократии всех названных выше народностей и половцев. Добавлю половецкий тотем (boz kurt): Игорь «скочи. . . босымъ влькомъ». Концентрированная в «Слове. . .»

<sup>42</sup> Робинсон А. П. Закономерности развития средневекового героического эпоса и символика «Слова о полку Игореве». — В кн.: Славянские литературы: VIII Международный съезд славистов. М., 1978, с. 150—165; *Он же*. Солнечная символика в «Слове о полку Игореве». — В кн.: Слово о полку Игореве: Памятники литературы и искусства XI—XVII вв. М., 1978, с. 7—58.

<sup>43</sup> По саге, во время битвы при Стикластадире был убит конунг Олав Святой: «Светило солнце, но, когда началось сражение, и небо, и солнце побагровели, а потом стало темно, как ночью» (затмение 31 августа 1030 г.). Любимец Олава — скальд Сягват, побывавший и у Ярослава Мудрого, дал аналогичное с русским позднейшим летописцем объяснение «знамения»: «Почитают чудом / Великим, что . . . [солнце] С глаз людских сокрылось / Ясный день. . . / Померк: к смерти было / князевой знаменьє. . .» (Круг земной, с. 361—363). Король Франции Филипп IV Красивый (Железный король) умер в день затмения солнца 29 ноября 1314 г. .

символика «волка» (девять образов) была связана с солнечной символикой.

Во время Игорева похода (1 мая 1185 г.) произошло полное затмение солнца, а на 10-й день после него половцы разгромили «русичей» (Олег умер тоже на 10-й день после полного затмения). Событие произвело очень тяжелое впечатление на бояр Игоря, видимо, на войско, современников, летописцев: «страшно бе видети человеком знаменье божье» (Л, 1185), «зело страшно и ужаса исполнено знамение»<sup>44</sup>. Геройство Игоря было в том, что он отверг родовое «знамение». При всей своей стратегической недальновидности Игорь твердо управлял войском и принудил его продолжать поход. Самым удивительным для современников оказалось, что Игорь и его родичи не только не погибли (гибель войска — пяти-шести полков — политических последствий не имела), но и вернулись укрепленным союзом с ханом Кончаком: он выдал дочь замуж за пленника Владимира; родился Изяслав — внук Игоря и Кончака.

Солнечная символика связана в «Слове» только с Ольговичами и с их родственником Всеславом. Через текст проходит семь образов солнца (и семь наименований Бояна). Автор следовал всемирному магическому значению семерки и сам указал на это, говоря о князе-оборотне, который был связан с солнечным богом Хорсом: «На седьмомъ вѣѣѣ Трояни врьже Всеславъ жребий. . .». Солнечная семерка показательна: у Джангара было знамя — «семь ослепительных солнц затмевало оно». Солнечная символика была одной из важнейших мировых идеологических реалий (см. «Книгу Иисуса Навина», «Песнь о Роланде», поэму Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре», «Сокровенное сказание», «Нарты» и др.).

Комплекс «солнце — золото» дополнялся символом огня. При жизни Олега летописец с полным доверием (1114 г.) воспроизвел языческую легенду о мировой солнечной династии (тот же летописец, который записал языческое объяснение «знамения» при смерти Олега). Династия возникла в Египте (где рано развился культ солнца). В составе династии, в частности, были указаны Феоста (греческий Гефест — бог огня и кузнец), которого называли также Сварогом, его сын по имени Солнце, которого называют Дажьдбогом. На Руси эпохи «Слова» поклонение огню существовало. Оно осуждалось в «Слове некоего христолюбца»: «И огневи молят же ся, зовуще его Сварожичьем»<sup>45</sup>. Феоста-Сварог (и Сварожич) — Солнце — Дажьдбог генеалогически подтвердили символику «солнце — огонь». Продолжая эту генеалогию, автор «Слова» представил Дажьдбога как предка (возможно, эвгемери-

<sup>44</sup> Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.; Л., 1950, с. 12 (1185 г.).

<sup>45</sup> Сварог — дух огня и бог огня (Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы: (Древний период). М., 1965, с. 17, 133).



ческого) Олега и Игоря: они его «внуки», а следовательно, и все Ольговичи.

Бояре говорят Святославу об Игоре и Всеволоде: «... два солнца помёркоста, оба багряная стълпа погасоста. . .». Автор дал понять, что князья «столпы» горели до того, как погасли. «Огненные столпы» встречаются в сочетании с солнечной символикой: «. . . лице его (ангела. — А. Р.) яко солнце, и позе его яко столпи огнени» (Апокалипсис; 10,1); но автор не следовал этой книжной традиции. Он ввел уникальное определение — «багряная», которое давало цветовую характеристику «столпов» (пурпурный оттенок красного цвета, напоминавший солнечный закат). Этот же цвет должен был символизировать особый аристократизм героев, предки которых считались каганами от Олега до Владимира Святослава, а возможно, и далее (по устному объяснению американского слависта О. Прицака после моей лекции в Гарвардском университете в апреле 1981 г.) до Игоря I: на основании древнего арабского источника. Полагаю, что автор поэтому начинает «повѣсть сию от старого Владимира до нынѣшнего Игоря». Значение пурпурных одеяний было известно: «Се. . . цесарьская багъряница»<sup>46</sup>. Ольговичам тем более это было известно: Олег жил в Константинополе и был женат первым браком на греческой аристократке Теофано Музалон.

Небесный огонь тоже соседствовал в «Слове» с солнечной символикой: «Черныя тучя. . . хотять прикрыти 4 солнца, а въ нихъ трепещуть синии мльнии. Быти грому великому». Представление «битва — гроза» поэтизировалось в эпосах («Песнь о Роланде», былины). В храме инков особое место «было посвящено молнии, грому», инки уважали их как «слуг Солнца», ложе их «было сплошь украшено золотом» (189). Символы «солнце — золото — огонь» объединялись.

«Свет» был природным следствием солнца и огня, а также воображаемой функцией золота. Символ «света» приобрел в идеологиях народов значение «добра», противостоящего «тьме» — «злу». Это древнейшее представление связывалось с затмениями: «Особенно большой страх у хакасов вызывало затмение. Они верили, что солнце или луну захватывает дух тьмы с целью лишить людей света»<sup>47</sup>. Были и монотеистические убеждения, по которым «свет» и «тьма» обобщались в качестве нравственных категорий. В библейской легенде: «Свет, яко добро, и разлучи бог между светом и тмою», для чего он создал солнце и луну, светящие одно — днем, другое — ночью, чтобы «разлучити между светом и между тмою» (Бытие; I; 4,18). В церковной литературе эти категории получили самостоятельное развитие<sup>48</sup>. В отличие от нее в героических эпо-

<sup>46</sup> Успенский сборник, XII—XIII вв./ Изд. подгот. О. А. Князевская, В. Г. Демьянов, М. В. Ляпон; Под ред. С. И. Коткова. М., 1971, с. 127.

<sup>47</sup> Алексеев Н. А. Ранние формы религии у тюркоязычных народов Сибири. Новосибирск, 1980, с. 89.

<sup>48</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика, с. 77—78; Словарь-справочник, 1978, в. 5, с. 90—101; Ср. в русском языке: имя Светлана; пословицы —

сах данная символика нередко сохраняла связи с исконным комплексом «солнце — золото — огонь — свет — тьма». Такая стадия полного развития комплекса отразилась в «Слове».

В «Слове. . .» наблюдается несвойственная другим памятникам концентрация символа «свет» и производных слов (13). Из них связано с солнцем — 5 («солнцю свѣтъ», «солнце свѣтитя», «свѣтлое солнце», «свѣтлое и тресвѣтлое солнце»); с героями — 3 («свѣтъ свѣтлый», «посвѣчиваетъ»); с поражением героев — 1 («тьма свѣтъ покрыла»); со временем — 4 («съ вечера до свѣта», «заря свѣтъ запала»); с символическим противопоставлением — «кровавыя зори свѣтъ повѣдаютъ» и «соловьи. . . свѣтъ повѣдаютъ»). Концентрируется и «тьма» с производными: тьма — 4 («тьма», «тьмою», «тьмою» — 2); темный — 1 («темнѣ»); темно — 1 («темно»); всего 6, но этот символ поддерживается словами «нощъ» — 2; «ночь» — 3; «помѣркоста» — 1; «погасоста» — 1; «чръная тучя» — 1; «чръный воронъ» — 1 (с дополнением, как и «свет», — 13). «Свет» в первую очередь относится к солнцу и к героям (9). «Свет» преобладает (по количеству) над «тьмою», что способствует бодрому тону изображения горестного события.

Автор обращается к символике «свет — тьма» с самого начала. Перед походом Игорь якобы «възрѣ на свѣтлое солнце», но внезапно возникло родовое «знамение»: «. . . и видѣ отъ тьмою вся своя воя прикрыты». Во время похода, достигнув р. Донца, он получает второе, уже реальное по времени предупреждение, лично ему адресованное. Он «поѣха по чистому полю, — солнце ему тьмою путь заступаше». С этого момента происходит важная перемена: «свет» постепенно исчезает, покидая героев. Перед битвой князья были представлены как «4 солнца», но после поражения упоминаются «два солнца». Автор переходит к лунной символике: Лунное «знамение», как предсказание смерти Изяслава, двоюродного брата Святослава Олеговича — отца Игоря, было отмечено выше: «. . . и съ нима молодая мѣсяца, Олегъ и Святославъ, тьмою ся поволокоста и в морѣ погрузиста» (видимо, младшие сыновья Игоря: они не погибли, но, казалось, лишились отца). Итак, все светила исчезли, наступила полная тьма. Поэтому бояре так и сказали: «На рѣцѣ на Каялѣ тьма свѣтъ покрыла». По «Слову» произошло погружение «в море», т. е. гибель символов, обозначающих героев. Были и символические «бури» («Не буря соколы занесе. . .», «Быти грому великому»). В архаичных памятниках символы этого типа служили предсказанием мировой катастрофы («конца света»). В «Прорицании вѣльвы»: «Солнце померкло / земля тонет в море. . .»; Фернир-Волк похитит солнце: «Солнце померкнет / в легнюю пору — / бури взъярятся».

Внезапно прерывая свой эпический призыв к 11-ти князьям (разумеется, не имевший ни успеха, ни тяжелых для Киева послед-

«Ученье — свет, а неученье — тьма», название статьи Н. А. Добролюбова — «Луч света в темном царстве» (1860 г.); обращение няни к Татьяне Лариной: «Мой Ваня / Моложе был меня, мой свет. . .» (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1937, т. 6, с. 59*).

ствий), он обращается к Игорю, который, по сюжету, должен был услышать его, находясь в плену (но, очевидно, услышал в момент исполнения «Слова»): «Нъ уже, княже Игорю, утрьпѣ солнцю свѣтъ». В «Слове» солнце начало даже помогать половцам, наказывая «русичей» за непослушание. Отмечу сначала убеждение инков: «О солнечном затмении они говорили, что Солнце разгневано каким-то преступлением, совершенным против него. . . что их постигнет тяжелое наказание» (123). По языческому заклинанию Ярославны — «Свѣтлое и тресвѣтлое слънце» для всех «тепло и красно», но не для игоревых воинов. «Въ полѣ безводнѣ жиждею имъ лучи съпряже, тугою имъ тули затче». Солнце влияло на воинов противоположными силами — «тьмою» и простирая «горячую свою лучю».

«Плач» Ярославны вызывает перемену эпической судьбы (тема мировой поэзии: женская любовь спасает героя). Игорь бежит из плена и сразу «свет» начинает возвращаться к нему: «. . . словиши веселыми пѣсньми свѣтъ повѣдають».

«Слово» заключено в символическую-композиционную рамку: сначала солнце действовало «тьмою», в конце — благодатным «светом»: «Солнце свѣтится на небесѣ — Игорь князь въ Руской земли». Параллелизм, видимо, намекал, что Игорь («внук» Дажьбога) повторяет в миниатюре действие солнца — тоже «светится». Данная трактовка исходит из предшествующей символики о будто бы светившихся Ольговичах (4 солнца, 2 солнца). Всеволод обращается к брату с тавтологической настойчивостью: «Свѣтъ свѣтлый ты, Игорю!», — что близко к более экспрессивному обращению Ярославны: «Свѣтлое и тресвѣтлое солнце!» «Свечение» Игоря, связанное с солнцем, было эпическим светским вариантом общих убеждений о святых. Такая символика связывалась, как и в «Слове», но в другом стиле, и с солнцем, и с Русской землей. В похвале Борису и Глебу: «Радуйтесь. . . луча свѣтозарна явистая, яко свѣтлѣ озаряюща всю землю Русьскую, всегда тму отгоняща» (Л, 1015).

Символ «света» украшал эпических героев многих народов. Этот символ относился и к половцам. Кобланды были «Лучезарный с ясным лицом», друг его — «Лучезарный Орак. . . Светоч выехал. . .»; «Светоч мой, садись на коня. . .», или: «Саусырко, наш свет, предводитель нартов». Эти символы стали вечными<sup>49</sup>.

Символический комплекс «солнце — золото — огонь — свет — тьма» был идеологической реальностью общественного сознания (мифологического, религиозного, естественно-познавательного) многих народов Древности и Средневековья. Комплекс имел глубокую социально-психологическую генеалогию, основанную на ассоциативности мышления. В поисках причинных связей для объясне-

<sup>49</sup> У А. С. Пушкина: а) «золото — свет»: «Амур, свет возраста златого»; б) «солнце — свет»: «К красну солнцу наконец / Обратился молодец. / Свет наш солнышко! . . / Свет ты мой, — / Красно солнце отвечало. . .» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1937, т. 1, с. 274, 1948, т. 3, с. 353).

ния действительности такое мышление, политеистическое и монотеистическое, объединяло объекты реальные с воображаемыми, которые, однако, тоже считались реальными, а преимущественно и господствующими. Из общественного сознания символика вносилась в разные типы и традиции словесного творчества: фольклора и литературы.

Комплекс делился на две неравные части. Образование первой из них развивалось однолинейно: «солнце — свет», «солнце — огонь». Но и внутри этой части начинало преобладать воображение: «солнце — золото», «золото — огонь — свет». С первым упоминанием «тьмы» появлялась вторая часть комплекса, так как этот символ противодействовал всем предшествующим. Антиномия «свет — тьма» имела принципиальное значение: благодаря ей комплекс символов приобретал оценочный социально-правственный характер. Уже в языческом сознании «свет» был «добро», «тьма» — «зло». С господством монотеизма, в частности христианства, комплекс начал распадаться, а «свет» и «тьма» получили ориентацию на новые антиномии (бог — дьявол, рай — ад, благочестие — грех). Но комплекс не утратил художественного значения и в новое время; символика солнца отразилась в русской литературе начала XX в.<sup>50</sup>

Зависимый от солнца символ золота приобрел особое значение потому, что золото имело материальное, церемониальное и эстетическое отношение к обиходу аристократии всех времен и народов. Символика золота стала одним из исторических разграничительных критериев в понимании мирового эпического процесса, когда родо-племенные (или рабовладельческие) объединения сменялись раннефеодальными государствами, а политеизм — монотеизмом. На стадии языческих мифологий и архаичных эпосов символ золота получал полисимволические функции, он проецировался на все мироустройство, на всевозможные объекты невоенного и военного обихода богов, а также героев, которые спускались с неба на землю (Гэсэр) или посмертно поднимались на небо (асы). В отношении полисемантизма символикки золота было обнаружено неожиданное типологическое сближение архаичных (но исторически до 1000-летия отдаленных друг от друга) героических эпосов Запада и Востока. Эта закономерность важна для дальнейшего изучения мировой эволюции эпического творчества.

В условиях раннефеодальной государственности и христианизации Европы выявляется другая закономерность символикки золота. Когда языческие боги изгонялись, а древние герои вытесня-

<sup>50</sup> В стихотворении «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» функционирует весь символический комплекс: «В сто сорок солнц закат пылал. . .», «Гоню обратно я огни. . .»; солнце — «златолобо»; «Какая тьма уж тут. . .»; «Светить всегда, светить везде. . .» (*Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. М., 1939, т. 2, с. 56—62). См.: *Корецкая И. В.* «О солнечном цикле» Вячеслава Иванова. — Изв. АН СССР. Сер. лтв. п яз., 1978, т. 37, вып. 1, с. 54—60; *Тахо-Годи А. А.* Солнце как символ в романе Шолохова «Тихий Дон». — Филол. науки, 1977, № 2, с. 3—12.

лись новыми, историческими и воображаемыми, «золото» стало престижной оценкой феодальных институтов. «Песни о подвигах» и поэмы применили символику золота для изображения регалий государственности (троны, венцы, короны) и для идеализации феодалов как военных героев (золотое снаряжение, оружие). Некогда единая символика золота дифференцировалась при феодализме на две функции — светскую и церковную. Привлечение последней к изучению военно-героического «Слова» оказалось малопродуктивным.

Феноменальная особенность «Слова» проявляется в том, что оно отличается от других памятников героического эпоса исключительной насыщенностью текста символами основного комплекса и ему сопутствующими. Огромные для столь малого по объему текста количественные показатели слов, определяющих семантику символов, были приведены выше. Этот феномен оказался следствием острого возбуждения авторских эмоций и мыслей относительно тех символов, которые внезапно из древних языческих традиций под грозным гнетом действительности превратились в животрепещущие идеологические реалии, основанные на солнечной «судьбе» знаменитых (с титулом «каганов»), но оскудевших аристократов Святославичей, и собственно Ольговичей. Этому взлету архаичной — потому и вечной — поэзии, сложившейся на закате первой империи Рюриковичей, способствовало воспитание «родового» княжеского поэта на традициях поэта-«волшебника» Бояна Вещего, возможно его деда («родового» поэта старых князей), с которым внуку хотелось и поспорить, и не уронить себя в его всевидящих глазах. Русская поэзия Бояна, несомненно, в силу традиций его придворного положения была связана с глубоко символической поэзией скальдов. Два знаменитых скальда жилали при Ярославе Мудром (его пять раз с почетом назвал автор «Слова») и его жене — шведской принцессе Ингигерд: конунг Харальд Суровый и Сигват — поэт первого жениха Ингигерд Олава Святого<sup>51</sup>.

Все это обеспечило оптимальные условия для проявления собственного авторского творчества, и способствовало созданию шедевра. Поэтическая природа «Слова» показывает, что в нем начали проявляться опыты превращения всеобщих символов в тропы (сравнение, метафоры, аллегории, гиперболы), например единственное сравнение символики «волка» — кмети, «аки сѣрыи вльды» — при 7-ми архаичных (зооморфных) формах творительного сравнения — «волком» (Всеслав — 3, Влур — 1); Боян, Гзак (сѣрым — 2), Игорь (босым — 1). Но образование условных приемов было задержано самой жизнью, что и дало возможность проявиться символическому комплексу в полной мере. Эти исключи-

<sup>51</sup> Шарыгин Д. М. Боян в «Слове о полку Игореве» и поэзия скальдов. — ТОДРЛ, Л., 1976, т. 31, с. 14—22; *Он же*. Скандинавская литература в России. Л., 1980, с. 6—22 (в книге дана библиография). Гипотезу об авторе «Слова», богатом феодале и внуке Бояна, см.: Робинсон А. Н. Солнечная символика в «Слове о полку Игореве», с. 26—27.



тельные условия позволили навсегда сохранить поэтичность «Слова», потому что они освободили автора от подчинения утвердившимся литературным традициям с их «формулами» воинских повестей и христианизацией содержания. Необыкновенный талант автора сильнее всего проявился в создании сложных символическо-метафорических структур, благодаря которым ему удавалось мотивированно объединять группы идейно значительных, хотя и различных символов при создании эпизодов как фантастических, так и реальных, а также образов героев-князей, лиц исторических. Поэтому можно считать, что символическо-ассоциативный метод авторского творчества стал уникальным поэтическим вариантом метода символического историзма<sup>52</sup>.

Для научной оценки авторского варианта этого метода отмечу негативный факт резкого расхождения «Слова» с двумя летописными повестями о походе Игоря. В двух подробных повестях Ипатьевской и Лаврентьевской летописей нет ни одного символа («золото — огонь — свет — тьма»), в том числе, сопутствующих («волки», «соколы»). Солнечная символика тоже отсутствует, ибо знамение описывается только в начале повестей (в духе христианских воззрений) как пассивный знак божественной воли.

Символический комплекс в «Слове» был ориентирован на Ольговичей и их вассалов. В этой среде символы естественно объединялись с образами героев и не требовали отгадывания. Но уже автор «Задонщины» (XV в.) плохо понял эту символику и лишь в отдельных случаях сумел ею воспользоваться. В новое время основной символический комплекс «Слова» в восприятии читателей (и исследователей, не покидающих пределов традиционной специализации) вообще перестал существовать. Методологически новый подход к изучению «Слова», основанный на принципе литературно-исторической типологии, в сочетании с объективными показателями княжеской генеалогии и астрономии позволил приблизиться к концептуально существенным и неожиданным результатам исследования этого памятника, давно и разными путями изученного и даже, как стало казаться, почти окончательно понятого. После того как была установлена основа символики «Слова», стало возможным ввести русский шедевр в мировой процесс развития героических эпосов Средневековья.

\* \* \*

Древнейшая русская литература, обладавшая и типологическими соотношениями, и контактными связями с другими славянскими и неславянскими литературами, сыграла огромную роль в дальнейшем развитии русской, украинской и белорусской лите-

---

<sup>52</sup> О литературном методе символического историзма см. в кн.: *Робинсон А. Н.* Литература Древней Руси в литературном процессе Средневековья, с. 40—42, 175—182.

ратур. Когда Русь пошла под иго Золотой Орды, ее прежние международно-литературные связи были почти утрачены. Но в эти тяжелые века писатели смогли спасти отечественную литературу, опираясь на сочинения своих давних предшественников. Каждая новая летопись начиналась с «Повести временных лет». Победоносная Куликовская битва (1380 г.) описана в повести («Задонщина», «Сказание о Мамаевом побоище»), обогащенных влиянием «Слова о полку Игореве». «Киево-Печерский патерик» связал литературные эпохи Киевской и Владимиро-Суздальской Руси, затем и Московской Руси.

Каждая литература средневековых государств имела собственное наследие, литературное, фольклорное, и вносила вклад в мировой литературный процесс. Ни одна из литератур не повторяла целиком другую, как и не обладала всеми признаками общего литературного развития. В литературе Руси не было такой поэзии, как у скандинавских скальдов, провансальских трубадуров, французских труверов, немецких миннезингеров, персидских суфий, бедуинских поэтов, арабских придворных поэтов, не было и индийской санскритской традиции, японских повествований (моногатари). Не было в ней рыцарских романов (в западном или восточном типах), сатирического животного эпоса, бюргерских новелл (фаблио), поэзии вагантов.

Первым фактором, выделившим литературу Руси из окружающих литератур, была ее чрезвычайная сосредоточенность на идеалах и интересах государственно-политической и религиозно-этической жизни раннефеодального общества. Эти идейные тенденции сразу стали настолько сильными, что они преодолели традиционно-международные ограничения творчества и проявились по-своему во всех литературных жанрах. Общая идеологическая направленность русской литературы стала внутренней силой, надевшей ее единой целеустремленностью. Эта национальная закономерность наблюдается при сопоставлении таких разных памятников, как «Слово о законе и благодати», «Повесть временных лет», «Слово о полку Игореве», «Слово о гибели Русской земли», «слова» Кирилла Туровского, княжеская агиография (жития Бориса и Глеба, Александра Невского). В литературе начал образовываться идеальный лик Русской земли.

Вторым фактором, повлиявшим на литературу, была многовековая борьба с азиатскими нашествиями (хазары, печенеги, торки, половцы, монголо-татары), и с европейской экспансией (немцы, шведы). Эта борьба трактовалась писателями не только как войны за истинную «веру», что обычно для Средневековья, но и прежде всего — за «Русскую землю».

Третий фактор литературного движения состоял в твердом отношении писателей к феодальной власти. Великие князья киевские — монархи (Олег Вещий, Владимир Святой, Ярослав Мудрый, Владимир Мономах), создававшие великую многоплеменную империю, воспевались в литературе. Осуждались князья-преступники по отношению к роду Рюриковичей (Святополк Окаянный),

затем критика распространилась и на удельных князей, возбуждавших внутренние войны. Все это объединяло такие разнотипные произведения, как «Повесть временных лет» и «Слово о полку Игореве».

Отмеченные три фактора, в сущности взаимосвязанные, определяли государственно-патриотическую идеологию, на основе которой создавались различные сочинения, посвященные нормам политического управления, социального и частного быта («Поучение» Владимира Мономаха, «Моление» Даниила Заточника). Писатели Руси, разумеется, стремились к укреплению феодального строя. Автор «Слова» мечтал о возвращении времен «старого Владимира» и о дешевой работоторговле. Но он же, как и другие выдающиеся писатели, стремился к нравственно-политическому совершенствованию общества. Писатели были озабочены судьбами древнерусской народности. Начал возникать феодально-христианский демократизм, отраженный литературой в виде стремления уберечь «смердов» и «ратаев» от внешних и внутренних войн («Поучение» Мономаха, его речения по летописи; «Слово»). Появилась и забота о средневековых «интеллигентах» («Моление» Даниила Заточника). Начал формироваться тип писателя как морального судьи общества. Стали намечаться такие социально-этические проблемы, занимавшие древних писателей, которые приобрели далекую историческую перспективу в литературах народов России.

Древнейшая русская литература была неповторимым образцом идеологического служения раннефеодальному государству и обществу, которые мыслились писателями в символическом единении национальных, духовных и материальных интересов. Тем самым литература Киевской Руси стала правомерной и своеобразной участницей мирового развития литератур Средневековья.

*А. С. Дёмин*

## ЕДИНИЦЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

(на материале древнерусских  
и южнославянских памятников X—начала XII в.)

В 1979 г. в «Известиях Академии наук» (Серия языка и литературы, № 6) была напечатана статья Д. С. Лихачева «К специфике художественного слова». После знаменитой книжной трилогии Д. С. Лихачева — «Человек в литературе древней Руси», «Поэтика древнерусской литературы», «Развитие русской литературы X—XVII веков» — названная статья продолжает тему поэтики. Хотя статья в основном посвящена «ассоциативной ауре» вокруг слова в контексте нового времени, она заставляет задуматься над вопросом, каковы основные единицы художественности для древнерус-

ской литературы. Ответ на такой вопрос поможет проследить историю зарождения не просто литературы, а именно художественной литературы в Древней Руси. Мы не будем перечислять сложности предлагаемой темы. Наша работа предварительная, и наш путь таков: мы выбираем конкретный древнерусский текст и на основе его анализа делаем предположения о единицах художественности.

В качестве исходного памятника мы выбираем известное своими литературными достоинствами «Съказание и страсть и похвалу святыю мученику Бориса и Глеба». Сочиненное неизвестным автором в середине XI—начале XII в., «Сказание» дошло до нас в уникально раннем, пергаменном «Успенском сборнике» конца XII—начала XIII в., а также в списках XIV в. и в более поздних. Мы будем пользоваться списком из «Успенского сборника», наиболее близким к первоначальному авторскому тексту (см. работы С. А. Бугославского, Д. И. Абрамовича и др.).

Единицу художественности легче установить, обратившись к подходящему фрагменту произведения. В начале «Сказания» о Борисе и Глебе есть относительно самостоятельный по теме и по форме отрывок. Борис произносит жалобную речь, в которой вспоминает о своих умерших дядях-князьях и об отце — киевском князе Владимире Святославиче: «Чѣто бо приобрѣтоша преже братия отца моего или отець мой? Къде бо ихъ жития, и слава мира сего, и багряница, и брячины, серебро и золото, вина и медове, брашна чыстая, и бистрии кони, и домове красныи и велиции, и имѣния многа, и и дани, и чысти бещисльны, и гърдѣния яже о боярѣхъ своихъ? Уже все имѣ акы не было николи же, вся съ нимъ ищезоша, и нѣсть помощи ни отъ кого же сихъ: ни отъ имѣния, ни отъ множества рабѣ, ни о[т] славы мира сего»<sup>1</sup>.

Приведенный отрывок, насколько мы можем судить, не восходит к каким-либо конкретным текстovým источникам, т. е. сочинен автором «Сказания». Наше современное читательское восприятие подсказывает, что этот фрагмент «Сказания» может помочь в поисках единицы художественности.

Разберем содержание фрагмента. В данном отрывке речь идет не о частных фактах, а о таком всеохватывающем явлении, как жизнь князей: в роли ключевых слов выступают начальные слова отрывка — «ихъ жития». Имеется в виду именно суетная жизнь князей, в которой, как поясняется непосредственно перед фрагментом и после него, «все мимоходить», «суета и суетие суетию» (45, 1—2). Первым признаком суетной княжеской жизни называется «слава мира сего»: разбираемый отрывок представляет собой длинный перечень существительных; в начале перечня — «къде бо ихъ жития, и слава мира сего. . .» — элементы перечисления «ихъ жития» и «слава» соотносятся как общее понятие и его при-

<sup>1</sup> Успенский сборник, XII—XIII вв. / Изд. подгот. О. А. Князевская, В. Г. Демьянов, М. В. Ляпон; Под ред. С. И. Коткова, М., 1971, с. 45, стлб. 1. Далее ссылки на это издание «Сказания» о Борисе и Глебе приводятся в тексте с указанием страницы и столбца.

знак. Другим признаком суетной княжеской жизни указываются материальные богатства, то, «что бо приобрѣтоша» князя: «. . . и багряница, и брячины<sup>2</sup>, серебро и золото, вина и медове, брашна чыстная, и быстрыи кони, и домове краснии и велици, и имѣния многа, и и дани. . .», — все эти элементы перечня также относятся к «ихъ жизни» как признаки к общему понятию.

Одновременно в данном фрагменте перечисляются и признаки княжеской «славы мира сего»: «. . . и слава мира сего, и багряница, и брячины. . . и чысти бещислыи, и гърдѣния яже о болярѣхъ своихъ», — начальные элементы перечисления, пожалуй, двойственно связываются и с понятием «ихъ жития», и с понятием «слава мира сего», а конечные элементы перечисления больше тяготеют к понятию «слава мира сего», дополнительно поясняя его состав.

Смысл фрагмента из «Сказания. . .», однако, не дробится, а получается цельным. Весь фрагмент выглядит как перечисление признаков суетной княжеской жизни; признаки «славы мира сего» включаются в единую линию признаков княжеской жизни: единый смысл выражен в единообразии перечня. Больше того. Перечень указывает не просто на признаки княжеской жизни, а на ее предметные воплощения, ее символы: жизнь князей — это багряница, жизнь князей — это серебро и золото, жизнь князей — это вина и брашна, жизнь князей — это большие и красивые дома и т. д. Предметно-символический смысл выражается в том, что начальные, ключевые слова перечня — «ихъ жития» — абстрактные, а большинство последующих элементов перечисления — слова предметные.

И еще один смысловой оттенок перечня. Символическая характеристика княжеской жизни переходит в данном фрагменте в характеристику реальную: перечисляются одежда, которую носят князья; серебро и золото, которыми они обладают; яства, которые они вкушают; быстрые кони, на которых они ездят, и т. д. Переход к реальной характеристике отражается в структуре перечня: главное слово перечня и элементы перечисления могут ассоциироваться не только как общее понятие и его признаки, но и как обозначение некоего целого (жизнь князей) и обозначение входящих в него частей, деталей, действий.

Кроме того, весь избранный фрагмент из «Сказания» имеет дополнительные оттенки содержания. Здесь присутствует горестное ощущение непрочности, зыбкости, мгновенного исчезновения всех перечисленных признаков, символов, деталей княжеской жизни: весь данный отрывок является длинным, растерянным вопросом — «Гдѣ бо ихъ жития. . . и багряница. . . и быстрыи кони, и домове? . . .» — и решительным ответом на вопрос: «Уже все имъ акы не было николи же, вся съ нимъ ищезоша».

<sup>2</sup> Брячина, брячина — шелковая ткань, род парчи. См.: *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка. М., 1958, т. 1, стлб. 175, 187; *Словарь русского языка XI—XVII вв.* М., 1975, вып. 1, с. 327; *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1964, т. 1, с. 208—209.



Наконец, все перечисленное в данном фрагменте получает какой-то отрицательный оттенок, несмотря на внешне положительные эпитеты: брашна честные, кони быстрые, дома красные и великие, имения много, — все это не хорошо, а плохо, бесполезно. Бесполезность всех атрибутов княжеской жизни эмоционально подчеркивает последняя фраза рассматриваемого фрагмента: «. . . и несть помощи ни отъ кого же сихъ: ни отъ имѣнья, ни отъ мпожства рабъ, ни о[т] славы мира сего».

Итак, рассмотренный отрывок из «Сказания. . .» целен и многослоен по содержанию. Что в нем ценно для нас с точки зрения художественности? Во-первых, обилие перечисленных признаков княжеской жизни. Правда, обилие признаков само по себе нехудожественно; оно лишь благодарный материал для возможной художественной обработки. Во-вторых, в данном отрывке ценна предметная символика княжеской жизни; она приближается к синекдохе или к метонимии. Однако в художественный троп эта символика так и не превращается; она остается, так сказать, полухудожественной. В-третьих, очень ценен переход от символической к реальной характеристике княжеской жизни; перечень приобретает черты картинности, изобразительности. Однако явственной, развитой, четкой картины в перечне нет; если перед нами и разворачивается скрытая реально-предметная характеристика, то лишь на грани картинного изображения. И в-четвертых, в данном фрагменте ценна сшибка противоположных понятий: то, что считается наглядно существующим, постоянным, крайне нужным, великолепным, — золото, серебро, имение и пр., — оказывается исчезающим, зыбким, бесполезным, плохим. Таким эмоционально-контрастным противопоставлением также обостряются черты картинности в характеристике княжеской жизни, хотя последовательное ее изображение все-таки отсутствует.

Можно ли назвать художественным рассмотренный отрывок? Думаю, что можно. Отсюда проистекает важное теоретико-литературное следствие: критерием художественности древнерусского текста оказывается сочетание в нем различных «полухудожественных» смысловых явлений. По сравнению с нормами нового времени критерий художественности древнерусских текстов кажется «заниженным». Но это естественно: нет единого критерия художественности для всех времен и народов; в приложении к древнерусским памятникам наши критерии художественности должны меняться, и на практике они действительно меняются.

\* \* \*

Анализ фрагмента из «Сказания» о Борисе и Глебе показывает, что этот небольшой отрывок достаточно сложен и не является воплощением единицы художественности; наоборот, в этом отрывке уже содержатся несколько смысловых явлений, которые каждое в отдельности надо провернуть на художественность.

Итак, мы переходим к новому объекту изучения — к смысловым явлениям или к смысловым структурам, подсказанным нам фрагментом из «Сказания» о Борисе и Глебе. Для сопоставлений со «Сказанием» мы привлекаем аналогичные по теме отрывки, характеризующие жизнь человеческую, из древнерусских и южнославянских произведений X—начала XII в.

Первое смысловое явление, встреченное нами в рассмотренном фрагменте из «Сказания» о Борисе и Глебе, — это перечисление признаков суетной жизни князей. В древнерусских и южнославянских произведениях X—начала XII в., переводных и оригинальных, в составе благочестивых призывов нередко встречалось краткое перечисление главных признаков суетной жизни — славы и богатства: «. . . вься презрѣти въ житии семь славу и богатство. . . нъ блюди, чадо, да не богатство и слава мира сего възврати тя вьспясть»; «. . . жизни скорое съкончание разумѣю. . . и славы врѣмьенное. . . и богатства сънъ. . .»; «желая сего житим, богатство и славу ни во что же вмени»<sup>3</sup>. Подобная смысловая структура «житие — слава — богатство» была очень традиционна и однообразна (ее языковые варианты ограничены) и неоднократно использовалась в «Сказании» о Борисе и Глебе. Кроме рассмотренного фрагмента из «Сказания» вот еще пример; князя Бориса жалели за отказ от славы в суетной жизни: «Како не възхотѣ славы мира сего. . . како не възхотѣ величия еже въ житии семь» (49, 2). Такая смысловая структура, где бы она ни повторялась, как правило, не являлась художественной из-за своей абстрактности. Это не единица художественности.

К данному смысловому явлению в рассмотренном фрагменте из «Сказания» о Борисе и Глебе примыкают более или менее близкие смысловые явления. Так, в рассмотренном фрагменте признаками «славы мира сего» выступают «чъсти» и «гърдения». Во множестве памятников X—начала XII в. повторялась смысловая связь «слава — честь», «слава — гордость», например: «Иже хочеть славнъ быти въ семь мирѣ, ть бештьстья не търпять. . . Ты же славнъи градъ, нъ аще разумьпъ еси самъ, уничьжи гърдость свою»<sup>4</sup>. В таких традиционных смысловых структурах из-за абстрактности их элементов также не было художественного содержания.

Но во фрагменте из «Сказания» о Борисе и Глебе перечислялись не только абстрактные признаки, но и признаки предметные; например, предметные признаки княжеского богатства — богатые

<sup>3</sup> «Житие Феодосия Печерского» Нестора. — См.: Успенский сборник. . . , с. 83, стлб. 2; «Слово о десяти девшцах» Иоанна Златоуста. — Там же, с. 320, стлб. 1; «Поучение на апостола или на мученика» Климента Охридского. По списку XIV в. — В кн.: Климент Охридски: Събрани съчинения / Обработ. В. Ст. Ангелов, К. М. Куев, Хр. Кодов, Кл. Иванова. София, 1970, т. 1, с. 106.

<sup>4</sup> Поучение «еже убо правоверну веру имети». — В кн.: Изборник 1076 года / Изд. подгот. В. С. Голышенко, В. Д. Дубровин, В. Г. Демьянов, Г. Ф. Нефедов; Под ред. С. И. Коткова. М., 1965, с. 216—217, 224—225.

одежды, серебро и золото, яства, дома, имения, рабы и пр. Во многих памятниках X—начала XII в. перечислялся или как-либо иначе указывался подобный же состав богатств: «. . . богатство ваше истыльъ, и ризы ваша мольми изъдены быша, злато ваше и сребро обръжавъ»; «ризь мякъкихъ не прпя, ни одра, ни трапезы, ни вина добровольнаго, ни храма жилища себе»; «. . . имѣние и богатство и ины вещи . . . къ сему же и рабы. . .», «рабъ сы имѣнию и всякого злата пщюя»; «всѣхъ благихъ мира сего испълни ся домъ мой. . . многашьды бо рабомъ моимъ устроимъ различная и многоцѣнная брашна»<sup>5</sup>. Перечень богатств в «Сказании» о Борисе и Глебе традиционен. Такие перечисления богатств, несмотря на предметность элементов, все-таки не имели художественного, изобразительного смысла; в них подчеркивался прежде всего сам состав богатств.

И вообще перечни существительных, пояснявшие состав какого-либо понятия, являлись одной из традиционнейших и плодотвейших форм в памятниках X—начала XII в. Так, например, состав понятий пояснялся перечислением с первых же строк «Повести временных лет»: «Афету же яшася полунощныя страны и западныя: Миция, Альванья, Арменья Малая и Великая, Кападокия, Фефлагони, Галат. . .» и пр.<sup>6</sup> Перечни с подобной смысловой структурой не раз использовались и в «Сказании» о Борисе и Глебе: «Съ убо Володимиръ имѣаше сыновъ 12: . . . Выпеславъ. . . Изяславъ. . . Святопѣлкъ. . .» и т. д. (43, 1—2). Подавляющее большинство таких перечней не имели художественного смысла. Перечни признаков или состава каких-либо понятий являлись литературными формами (или смысловыми структурами), неблагодарными в художественном отношении.

Перейдем теперь ко второму важному смысловому явлению в отрывке из «Сказания» о Борисе и Глебе, к символической характеристике княжеской жизни. В произведениях X—начала XII в. оценки человеческой жизни нередко давались в предметных символах; обычно для характеристики жизни подбирались не одинокий символ, а куст символов, относящихся к одному роду понятий или к частям одного целого. Например, «житие — заря, звезды, солнце»: «. . . добляго отрока житие просияеть, намъ же яко же есть лѣпо отъ вьстока дньница възидеть, събираючи окръсть себе ины многы звѣзды, ожидаючи солнца правданаго. . .»<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Вопрос, «что есть маммонна неправедный». См.: Изборник великого князя Святослава Ярославича 1073 года. М., 1880, л. 81 об.; «Слово на рождество Иоанна Предтечи» Климента Охридского. По списку XII в. — В кн.: Климент Охридски. Събрани съчинения. София, 1977, т. 2, с. 389; «Житие Феодора Студийского». — В кн.: Выголексинский сборник / Изд. подгот. В. Ф. Дубровина, Р. В. Бахтурина, В. С. Голышенко; Под ред. С. И. Коткова. М., 1977, с. 153—154, 341; «Житие Феодосия Печерского» Нестора. — В кн.: Успенский сборник, с. 106, стлб. 2.

<sup>6</sup> Повесть временных лет. По списку 1377 г. / Подгот. текста О. В. Творогова. — В кн.: Памятники литературы Древней Руси. М., 1978, [т. 1]. Начало русской литературы. XI—начало XII века, с. 22.

<sup>7</sup> «Житие Феодосия Печерского» Нестора. — В кн.: Успенский сборник. . . , с. 74, стлб. 1.

Жизнь человеческую могли символизировать не только обозначения предметов, но и обозначения поступков, действий, состояний, например: «. . . дьшьсь в житии, а утро въ гробѣ. . . Къде есть онуде пesarское величание, къде княземъ власть, къде богатыхъ немилование, къде судящихъ лицемѣрие? . . .»<sup>8</sup> В «Сказании» о Борисе и Глебе символика жизни человеческой развивалась неоднократно; например, «житие — колос молочно-восковой спелости, недлинная лоза со зреющей гроздью»: «Не пожьнете мене отъ жития не съзрѣла, не пожьнѣте класа не уже съзрѣвъша, нъ млеко безълюбия носяща, не порѣжете лозы не до коньца въздрастѣша, а плодъ пмуща» (52, 1). Обычно между символизируемым объектом и его символами пролегалa некая непереступаемая граница. Как отмечает Д. С. Лихачев, «символы вносили в литературу сильную струю абстрактности и по самому существу своему были прямо противоположны основным художественным тропам — метафоре, метонимии, сравнению и т. д., — основанным на уподоблении, на метко схваченном сходстве или четком выделении главного, на реально наблюдаемом, на живом и непосредственном восприятии мира»<sup>9</sup>. Но вот когда символизируемым объектом становилась жизнь человеческая, то в смысловой взаимосвязи этого понятия с символами что-то менялось. Жизнь человеческая — понятие настолько широкое, что оно без труда могло включать в себя символы одновременно и как детали реальности: небо и растения — рядом с человеком, одежда и поступки — части его жизнедеятельности. В символы человеческой жизни вкрадывались, как нам кажется, смысловые оттенки сипекдохи или метопимии. И такие оттенки становились тем ощутимее, чем, несмотря на традиционность символизации, кусты символов во многих случаях сохраняли свою яркость и свежесть. Для древнерусской литературы раннего периода данное смысловое явление, пожалуй, можно принять за первичную единицу художественности. Однако явление это еще требует пристального изучения.

Вспомним теперь о третьем смысловом явлении в рассмотренном нами фрагменте «Сказания» о Борисе и Глебе — о наметившемся переходе символической характеристики княжеской жизни в характеристику реальную, о тенденции к превращению символов в детали целого, о зачатке цельной картины жизни князей. По словам Д. С. Лихачева, «использование богословских символов для построения на их основе целой художественной картины не редкость в древнерусской литературе»<sup>10</sup>. При характеристике человеческой жизни такая символическая картина оказывалась обобщенно-реальной картиной; сравним, например, изображение суетной жизни знати: «Къде сильньи, къде мятежъ безгодньи, къде обѣдъ много брашьно имѣяи, къде вечеря, къде пиюции съ тру-

<sup>8</sup> «Слово о терпении» Иоанна Златоуста. — В кн.: Успенский сборник. . . , с. 441, стлб. 1—с. 442, стлб. 1.

<sup>9</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М., 1979, с. 164. Гл. «Метафоры-символы».

<sup>10</sup> Там же, с. 166.

бами и съ плясаниемъ, кѣде плясания и пития?»<sup>11</sup>. Подобные смысловые явления, а они не очень часты, также можно принять за первичную единицу художественности для древнерусской литературы.

Но сравним перечни символов с перечнями действительно реальных частей реального целого. В памятниках X—начала XII в. были распространены, например, описания внешности людей; вступительное слово перечня называло объект описания, а элементы перечисления обозначали наглядные, броские части или детали этого объекта: «. . . князя видѣти сѣдеца въ срацѣ бисромъ покидыаѣ, гривну цетава на вы носеца, и обручи на руку, поясомъ вълѣрѣмитомъ поясана, и мѣчь златъ при бедрѣ висещь. . .»; «мужъ страшнъ видѣмъ и прѣвеликъ. . . глава его, яко песья; а власи его прѣвелици простѣрти; очи же его, аки звѣзда утрянная; и зуби его измѣлять, аки вепрю дивьему»<sup>12</sup>. Ср. дополнительную статью в конце «Сказания» о Борисе и Глебе: «О Борисѣ, какъ бѣ възрѣм. Съ убо благовѣрныи Борисъ. . . тѣльмъ бяше краснъ, высокъ, лицьмъ кругльмъ, плечи вѣлицѣ, тѣпкъ въ чресла, очима добраама, весель лицьмъ, [бо]рода мала и усъ, — младъ бо бѣ еще. . .» (58, 1). В определенном изобразительном эффекте таким перечням отказать нельзя, хотя чисто изобразительные задачи авторы здесь специально и не ставили. Сравнительно со стройными перечнями деталей человеческой внешности перечни символов-деталей человеческой жизни менее последовательны, более хаотичны, а это свидетельство того, что художественно-изобразительные оттенки в перечнях символов-деталей возникли стихийно, оставались на периферии сознания авторов и не ставились собственно художественными приемами. Но именно такие «полухудожественные» явления, по-видимому, преобладали в древнерусской литературе раннего периода. Трудность изучения подобных «полухудожественных» смысловых явлений, структур, форм, единиц заключается в неотчетливой сложности их смысловых оттенков и в определении меры приближения их смыслового клубка к явлению художественным явлениям.

И наконец, скажем о четвертом смысловом явлении, обнаруженном во фрагменте «Сказания» о Борисе и Глебе, — о вопросе «кѣде?» и ответе «пи. . . пи», передающих острое горестное ощущение исчезновения и ненужности жизненных благ. В памятниках X—начала XII в., особенно в поучениях, традиционно использовалась форма соответствующих вопросов и ответов: «Образъ лежащааго помышляю, нъ нынѣ его не вию у него. Кѣде доброта лиця? Не се ли очьрнѣ? Кѣде поковыающии очи яснѣи? Не се ли растекосте ся? Кѣде власи лѣпни? Се отпадоша. Кѣде възнесеная выя? Се съкруши ся. Кѣде бързыи языкъ? Се умьльче. . . Кѣде

<sup>11</sup> «Слово о терпении» Иоанна Златоуста. — В кн.: Успенский сборник. . . , с. 442, стлб. 2.

<sup>12</sup> Пестоднев, составленный Иоанном Екзархом болгарским: По харатейному списку Московской Синодальной библиотеки 1263 года. Слово в слово, буква в букву / Подгот. к печ. О. М. Бодянский. М., 1879, л. 195 об.; Мучение Христофора. — В кн.: Успенский сборник. . . , с. 178, стлб. 1.

ризь украшение? Се истьлѣ. . . И съпроста рещи: кѣде великовеличавый человекъ? Се паки пьрьсть бысть»; «да кде то есть нынѣ минувшая та слава того бывшаго преже богата? Никиими же ведома или знаема есть! Мнози бо цари и боляре въ богатствѣ поживъше. . . Не успѣша имъ ни златопоковании храми, ни безцѣнныи ризы, ни многобилныи клѣти. . .»<sup>13</sup>. Традиционность не могла ослабить силу эмоционального противопоставления, заложенную в такого рода высказываниях. Эмоциональное столкновение противоположных смыслов в таких текстовых фрагментах (есть—нет, красивое—безобразное, полезное—ненужное и т. д.), возможно, имело и какое-то изобразительное значение. Перед нами еще одна единица художественности, характерная для древнерусской литературы. Дальнейшее выявление таких единиц (или текстовых микроформ), изучение развития их смысловой структуры, возможно, надеяться, сделает яснее пути исследования древнерусских художественных явлений, более крупных по масштабу, и способы расстановки вех-предпосылок художественности нового времени.

\* \* \*

Нужно признать, что мы рассмотрели не все смысловые оттенки во фрагменте из «Сказания» о Борисе и Глебе. Здесь есть два смысловых явления, которые особенно трудны для распознавания и требуют несколько иных способов их выявления. Поэтому мы анализируем их отдельно. Место первое: «. . . и багряница, и брячины, серебро и золото, вина и медове, брашна чьстьная. . .». Здесь перечисляются разновидности княжеских богатств. Но не только. Последовательность перечисления заставляет насторожиться. В памятниках X—начала XII в., как мы уже знаем, прежде всего выделялся «логический» состав богатств и поэтому виды богатств обычно перечислялись в определенном, устойчивом порядке, по степени их ценности: золото, серебро, каменья, одежды или ткани, сосуды, еда. Например: «. . . имати злато, и серебро, и паволоки; «и дасть ей дары многи: злато и серебро, паволоки и съсуды различныи»; «показа имъ богатство свое. Они же видѣвше бецисленное множество — злато, и серебро, и паволоки. . .»; «показаша ему вѣсе богатство и храмы, сътворены златомъ, и серебромъ, и каменьемъ драгимъ, и бисеромъ»; «всякою красотою украси: златом, и серебромъ, и каменьемъ драгимъ, и съсуды честными»; «дамъ же ти злато, и срѣбро, и ризы бесцѣнныи»; «льстити ты начьнуть златьмъ, или срѣбрьмъ, или ризами, или ядьми различными»<sup>14</sup>. Сразу заметно, что в отрезке перечня из «Сказания»

<sup>13</sup> «Слово о терпении» Иоанна Златоуста. — В кн.: Успенский сборник. . . , с. 448, слб. 1; «Похвальное слово пророку Захарии и на зачатие Иоанна Предтечи» Климента Охридского. По списку XIV в. — В кн.: Климент Охридски. Събрани съчинения, т. 1, с. 183.

<sup>14</sup> Повесть временных лет. Под 944, 955, 1075 гг. — В кн.: Памятники литературы Древней Руси, [т. 1], с. 60, 76, 210; Житие Константина Философа. По списку XV в. — В кн.: Лавров П. А. Материалы по истории возникнове-

порядок элементов иной. Вероятно, в перечень здесь примешался и какой-то иной смысл.

Можно предполагать, что автор «Сказания» имел здесь в виду нечто вроде княжеских пиров. Но доказать это трудно. Пир прямо не упоминается в данном фрагменте. А в памятниках X—начала XII в. при описаниях пиров не было традиционным, устоявшимся то сочетание элементов перечисления, которое мы находим в данном фрагменте из «Сказания» о Борисе и Глебе.

Тогда обратимся к каждому элементу перечисления и к его привычным ассоциативным значениям, к его связям с какими-либо понятиями (смысловая ассоциативная связь «часть — целое»). Первыми в данном отрезке перечня упомянуты «багряница и брячины». В произведениях X—начала XII в. названия праздничных одежд нередко связывались с обозначением торжественных пиров, обедов, вечерь, трапез и пр. Первым обычно упоминалось торжество, затем — одежды. Например: «Въ выѣшньиихъ бо праздньствиихъ житиискихъ глаголу въ нихъ же много, величанье и выѣшньиимъ одѣваньемъ»; или: «. . . и бывъшу дньи праздньичьну, мати его начати велѣти ему облещи ся въ одежду свѣтлы на служение. Всѣмъ бо града того вельможамъ въ тѣ днь възлежащымъ на обѣдѣ у властелина, и повелѣно бѣ убо блаженууму Феодосию. . . да облечеть ся в одежду чисту»<sup>15</sup>. Однако четких связей «багряница—пир», «брячины—пир» в памятниках не прослеживается. Поэтому указанные слова нельзя безусловно связывать только с обозначением пира.

Далее во фрагменте из «Сказания» упомянуты «сребро и золото». В произведениях X—начала XII в. упоминание золотой и серебряной утвари на пирах обычно предварялось особой оценкой. Так, один из литературных персонажей поминал посуду на пиру в качестве примера соблюдения приличий: «. . . створиохъ се красное дѣло. . . вся съсуды златы тебѣ дахъ. . . пирь великъ створиохъ. . .»; другие персонажи, упоминая утварь на пиру, наоборот, сетовали на несоблюдение приличия на пиру: «Зло есть нашим головам: да намъ ясти деревянными лъжицами, а не серебряными»<sup>16</sup>. Золотая и серебряная посуда считалась приличествующим, должным признаком пиров. Упоминание золотой и серебряной посуды могло иметь дополнительное, ассоциативное значение пира. Однако

---

ния древнейшей славянской письменности. Л., 1930, с. 10; «Слово о законе и благодати» Илариона. По списку XV в. — В кн.: *Розов Н. Н.* Синодальный список сочинений Илариона — русского писателя XI в. — *Slavia*, 1963, год. 32, № 2, с. 168; Житие Вита, Модеста и Крестяницы. — В кн.: Успенский сборник. . . , с. 226, стлб. 1; Житие Февровии. — Там же, с. 235, стлб. 1.

<sup>15</sup> Слово на тридневное воскресение Христа. — В кн.: *Супрасльская рукопись / Груд С. Северьянова.* СПб., 1904, т. 1, с. 491; «Житие Феодосия Печерского» Нестора. — В кн.: Успенский сборник. . . , с. 78, стлб. 2—с. 79, стлб. 1.

<sup>16</sup> Житие Иринии. — В кн.: Успенский сборник. . . , с. 143, стлб. 1—2; Повесть временных лет. Под 996 г. — В кн.: *Памятники литературы Древней Руси*, [т. 1], с. 140.



словосочетание «сребро и золото», употребленное во фрагменте из «Сказания», в такой форме в памятниках не обозначало серебряных и золотых сосудов или утвари; оно обозначало ценности или деньги. Так что и этими элементами перечисления пиры не подразумевались.

Затем в рассматриваемом отрывке перечислены «вина и медове, брашна». При описаниях пиров, обедов и пр. в памятниках X—начала XII в. чаще всего упоминались именно эти детали и, как правило, после главного определяющего слова: «...объдъ много брашно имѣяи»; «да не посмѣются приходящи к вам ни дому вашему, ни объду вашему... чтите гость... брашном и питьемъ»; «чи на тряпезу... причаститися брашна того»; «въ пирѣ меда не облыгаи»; «творяху пиръ... ѣдяху и пияху вино»; «сѣтвори праздник великъ, варя 300 проваръ меду... устави пиръ творити... Бываше множество от мясъ, от скота и от звѣрины»<sup>17</sup>. Можно предполагать, что ассоциативная смысловая связь «вино — пир», «меды — пир», «брашна — пир» была одной из привычных и прочных связей. Таким образом, только три элемента во фрагменте «Сказания» — вина, меды, брашна — остаются тесно связанными с обозначением пиров. Однако в памятниках X—начала XII в. сочетание вин, медов, брашен само по себе не обязательно обозначало только пиры и ничего другого. Оно могло указывать и лишь на разновидности пищи, например: «... на возѣхъ возити брашно по граду, и овощь, и медь, и вино»; «... приймаи на пищу и вино, егда же есть, и брашны...»<sup>18</sup>. Кроме того, упоминание вин, медов, брашен могло означать утехи, веселье вообще: «Васъ веселитъ вино»; «взя... корчагу лагоднаго вина... да възвеселятся днесъ»; «медь въ веселие дано бысть»<sup>19</sup>. И все-таки в пользу предположения о «пировом» значении этих трех элементов свидетельствует отношение последующих переписчиков к тексту «Сказания». Что-то им подсказывало мысль о княжеских пирах, и, например, составители авторитетных «Великих четьех миней» митрополита Макария при переписке «Ска-

<sup>17</sup> «Слово о терпении» Иоанна Златоуста. — В кн.: Успенский сборник... с. 442, стлб. 2; «Поучение» Владимира Мономаха. По списку 1377 г./Подгот. текста О. В. Творогова. — В кн.: Памятники литературы Древней Руси, [т. 1], с. 400; «Житие Феодосия Печерского» Нестора. — В кн.: Успенский сборник... с. 124, стлб. 1; О меду. — В кн.: Изборник 1076 года, с. 403; Житие Иова. — В кн.: Успенский сборник... с. 160, стлб. 2—с. 161, стлб. 1; Повесть временных лет. Под 996 г. — В кн.: Памятники литературы Древней Руси, [т. 1], с. 140.

<sup>18</sup> «Чтение о житии и о погублении Бориса и Глеба» Нестора. — В кн.: Житие святых мучеников Бориса и Глеба и службы им / Пригот. к печ. Д. И. Абрамович. Пг., 1916, с. 5; Житие Федора Студита. — В кн.: Выголексинский сборник, с. 383.

<sup>19</sup> Мучение Василиска. — В кн.: Супрасльская рукопись, т. 1, с. 19; Житие и чудеса Николая Мирликийского. Третье чудо («о вине»), русского происхождения, XI в. По списку XIV в. — В кн.: Житие и чудеса св. Николая Мирликийского и похвала ему / Исследование двух памятников древней русской письменности XI века... архимандрита Леонида. СПб., 1881, с. 41; Апостола Паула. — В кн.: Изборник 1076 года, с. 686.

зания» о Борисе и Глебе ввели в данный перечень уже прямое указание на пиры: слово «брячины» они заменили словами «брачные пирове»<sup>20</sup>. Любопытно также, что в лицевом списке «Сказания» XIV в. есть изображение пира, упоминаемого в дополнительных чудесах к «Сказанию», и на миниатюре нарисован стол, уставленный посудой, пожалуй, с теми же винами, медами и брашнями<sup>21</sup>. В общем, данный отрезок перечня в «Сказании» имел исчезающе слабое картинно-изобразительное значение пира. Перед нами не то что «полухудожественная» смысловая единица, а «четвертьхудожественная» единица или того менее. Степень художественности выделяемых в памятниках текстовых смысловых единиц также подложит дальнейшему изучению.

Перейдем ко второму трудному месту в рассматриваемом отрывке из «Сказания»: «. . . быстрии кони, и долове красньи и велиции, и имѣния многа. . .». Такое сочетание, возможно, означало богатые княжеские дворы, хотя дворы прямо не назывались. В произведениях X—начала XII в. дома, строения нередко мыслились частью дворов; устойчивой была ассоциативная связь «строение — двор». Об этом свидетельствует повторяемость формы их упоминания, главное слово («двор») обычно стояло первым, затем указывался признак (здание, строение): «. . . Человекъ. . . пришедь изьдалече къ прѣворамъ кнежю двору. . . и етръ въшедь, видить на обѣ странѣ храмы стоеще»; «. . . сѣтвори дворъ близь монастыря своего и церковь възгради въ немъ»; «приидохомъ къ двору тому. . . и видѣхомъ градъ сущъ высокъ зѣло»; «дворъ теремный, бѣ бо ту теремъ камень»; такой порядок соблюдался даже при самом беглом упоминании дворов: «. . . розьяша дворъ около него. Онъ же стояше на сѣнехъ»; «на дворѣ въ гридьницѣ пиръ творити»; «придоша на княжь дворъ. . . сѣдяцю на сѣнехъ», «токмо остая дворъ монастырьский Печерскаго монастыря и церкы, яже тамо есть», «приѣха. . . на княжь дворъ. . . и идоша в ыстобку»<sup>22</sup>.

В произведениях X—начала XII в. «имения», материальные богатства мыслились частью дворов; существовало ассоциативное представление «имения, богатства — двор»; первым в текстах обычно назывался двор, затем упоминались или перечислялись богатства, например: «Егда крѣпкы въоружься хранить свои дворъ в мирѣ суть имѣниѣ его»; «. . . приходити на дворъ княжь и взимати всяку потребу, питье и яденье. . . хлеба, мяса, рыбы, овощь

<sup>20</sup> «Великие минеи четьи» на июль. По Софийскому списку XVI в. — См.: Жития святых мучеников Бориса и Глеба. . . , с. 30, сноска 43.

<sup>21</sup> См.: Сказания о святых Борисе и Глебе: Сильвестровский список XIV века / Изд. И. И. Срезневский. СПб., 1860, с. 125; *Айналов Д. В.* Очерки и заметки по истории древнерусского искусства. IV. Миниатюры «Сказания» о святых Борисе и Глебе Сильвестровского сборника. — Изв. ОРЯС, 1910, т. 15, кн. 3, с. 121.

<sup>22</sup> Шестоднев. . . , л. 195 об.; «Житие Феодосия Печерского» Нестора. — В кн.: Успенский сборник. . . , с. 110, слб. 1; 120, слб. 1; Повесть временных лет. Под 945, 983, 996, 1068, 1096, 1097 гг. — В кн.: Памятники литературы Древней Руси, [т. 1], с. 68, 96, 140, 184, 246, 250.

разноличный, медъ въ бѣчелках. . . квась»; «дворъ же князь разграбиша, бещисленное множество злата и сребра, кунами и бѣлью»<sup>23</sup>.

«Дворы» и «кони» в памятниках связывались несколько иным образом. На конях князя и знатные люди подъезжали ко дворам или въезжали во дворы. Именно эту ситуацию памятники упоминали прямо или косвенно: «И приѣха въ малѣ дружинѣ на княжѣ дворъ»; «приѣхавъ и съсѣде съ коня, — ни бо николи же ѣха на дворъ манастырскыи»; гостей звали на княжеский двор, а они сразу же стали перебирать средства передвижения: «Не едемъ на конихъ. . .»<sup>24</sup>.

Однако все указанные ассоциативные значения слов «кони», «домове», «имения» не были ни очень распространенными, ни резко преобладающими. Предположение о том, что автор «Сказания» в анализируемом месте перечня мог иметь в виду княжеские дворы, подтверждается лишь следующим косвенным наблюдением. Если бы мысль о княжем дворе маячила в данной части перечня, то тогда неявным путем в перечне добавлялся бы еще один символ (и реальная деталь) княжеской жизни: «Жизнь княжеская — это богатые дворы». И действительно, подобная связь, но в иной языковой форме однажды выразилась в «Сказании». Один из князей в «Сказании», Святополк, открыто связывал, как бы приравнивая, свое княжение и дворы: «. . . и княжение мое приметь инъ, и въ дворѣхъ моихъ не будетъ живущааго» (50, 2). Так что какое-то еле уловимое припоминание о княжеских дворах вроде бы присутствовало в рассмотренном фрагменте из «Сказания» о Борисе и Глебе. Здесь встает вопрос уже не о единицах художественности, а — в общем — о смысловых единицах текста, о смыслах текста, осознанных и не осознанных древнерусским автором.

Изучение смысловых единиц древнерусских текстов с учетом исторической изменчивости категории художественности — тема исключительно обширная и многообразная. Она связана с изучением языковой психологии и психологии литературных форм, а также с изучением закономерностей сочетания смысловых единиц в блоки. В предложенной работе намечены лишь самые ближние перспективы в разработке данной темы.

---

<sup>23</sup> Зографское евангелие. — Цит. по кн.: Жуковская Л. II. Текстология и язык древнейших славянских памятников. М., 1976, с. 23; Повесть временных лет. Под 996, 1068 гг. — В кн.: Памятники литературы Древней Руси, [т. 1], с. 140, 184.

<sup>24</sup> Повесть временных лет. Под 1097 г. — Там же, с. 250; «Житие Феодосия Печерского» Нестора. — В кн.: Успенский сборник. . . , с. 94, стлб. 1; Повесть временных лет. Под 945 г. — В кн.: Памятники литературы Древней Руси, [т. 1], с. 70.

## ОРАТОРСКАЯ ПРОЗА КИЕВСКОЙ РУСИ В ТИПОЛОГИЧЕСКОМ СОПОСТАВЛЕНИИ С ОРАТОРСКОЙ ПРОЗОЙ БОЛГАРИИ

Типология — один из важнейших методов, применяемый советской наукой для установления закономерностей исторического развития литературы. «В отличие от сравнительно-исторического подхода к литературе, — пишет академик М. Б. Храпченко, — типологическое ее изучение предполагает выяснение не индивидуального своеобразия литературных явлений, и не просто их сходных черт, и не связей как таковых, а раскрытие тех принципов и начал, которые позволяют говорить об известной литературно-эстетической общности, о принадлежности данного явления к определенному типу, роду»<sup>1</sup>. В зависимости от ряда межлитературных связей, контактных или неконтактных, эта литературно-эстетическая общность может быть либо общностью генетически родственных признаков, либо общностью ряда других признаков, образующих систему. «Национально-историческая концепция литературного процесса Древней Руси, — справедливо полагает А. Н. Робинсон, — может быть приближена к задачам типологического исследования путем сочетания исторической ориентации факторов литературного развития с усилением идейно-эстетической характеристики предмета на основе сравнительно-инонациональных изучений»<sup>2</sup>.

Предмет нашего изучения — жанр ораторской прозы Киевской Руси в типологическом сопоставлении с ораторской прозой Древней Болгарии<sup>3</sup>.

С произведениями ораторского искусства болгары и русские познакомились во второй половине IX — в конце X в., когда после принятия христианства им стала доступной сокровищница греко-византийской образovanности. Преемница греко-византийского красноречия, ораторская проза Древней Болгарии и Киевской Руси составляла единую строго нормативную систему. Она объединяет два поджанра: I. Красноречие торжественное или панегири-

<sup>1</sup> Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. 4-е изд. М., 1977, с. 270.

<sup>2</sup> Робинсон А. Н. Литература Древней Руси в литературном процессе Средневековья, XI—XIII вв.: Очерки литературно-исторической типологии. М., 1980, с. 33.

<sup>3</sup> Настоящая работа является продолжением наших предыдущих исследований. См.: 1) Бегунов Ю. К. Проблемы изучения торжественного красноречия южных и восточных славян IX—XVI вв.: К постановке вопроса. — В кн.: Славянские литературы: VII Международный съезд славистов. Варшава, август 1973. М., 1973, с. 380—399; 2) *Он же*. Типология ораторской прозы Болгарии и Руси IX—XII вв. — *Anzeiger für slavische Philologie*. Graz, Köln, 1976, Bd. 8, S. 133—159.

ческое. II. Красноречие политическое, учительское или совещательное. Третий поджанр — красноречие судебное в Византии и славянских странах развития не получило. В свою очередь, каждый из поджанров имеет свои подразделения:

I поджанр — торжественное красноречие:

1. «Слова» в дни церковных праздников;
2. «Слова» в честь святых (кроме ветхо- и новозаветных);
3. «Слова» в честь светских властителей.

II поджанр — учительное красноречие:

1. Экзегетические поучения или беседы, содержащие толкование Священного писания;
2. Догматические «слова», излагающие догматические истины;
3. Катехизические поучения или беседы, содержащие пересказ основ христианского вероучения и морали;
4. Апологетико-полемические «слова», поучения или беседы, направленные на защиту догматов веры от нападок язычников, еретиков, раскольников;
5. Литургические «слова» на темы какой-нибудь одной части богослужения;
6. Нравоучительные и правообличительные поучения и беседы на этические темы.

Необходимо различать четыре формы проповедей: слово, поучение, беседа, всенародная речь. Рассмотрим подробнее составляющие элементы этой системы первого поджанра.

1. «Слова» на дни церковных праздников были неотъемлемой частью праздничного богослужения. У болгар их создали в конце IX—начале X в. Климент Охридский и Исани Экзарх. Первому принадлежат похвальные «слова» архистратигам Михаилу и Гавриилу, пророкам Илье и Захарии, Иоанну Крестителю (2), на воскресение Лазаря (2), на Вербницу, на Успение богородицы и предположительно «слова» в честь библейских праотцев, вавилонских отроков, апостола Павла. Второму — «слова» на Рождество Христово (2), Богоявление, Сретение, Преображение, Вознесение, похвала кресту. В Киевской Руси подобные произведения появились лишь во второй половине XII в. Это «слова» «в неделю всех святых», «в субботу сыропустную», на Покров и восемь праздничных «слов» Кирилла Туровского.

2. «Слова» в честь святых также составляли неотъемлемую часть праздничного церковного обряда. В Болгарии их первым творцом был Климент Охридский. Ему принадлежат похвалы Клименту Римскому, Димитрию Солунскому, Николаю Мирликийскому (2), сорока мученикам, Козме и Дамиану, Кириллу Философу, братьям Кириллу и Мефодию. Иоанн Экзарх сочинил похвалы Иоанну Богослову и священномученику Иринею. Вне Болгарии, в Херсонесе Таврическом, Константин-Кирилл сочинил в конце 860—начале 861 г. «Слово на обрѣтение и пренесение мощей преславнаго Климента Римского» и «Слово похвально священномученику Клименту». На Руси в XI—XII вв. были написаны похвалы Клименту Римскому, Николаю Мирликийскому,

Козме и Дамиану, а также многим русским князьям: Борису и Глебу (3), Владимиру (2), княгине Ольге; известно также «Слово похвальное Феодосию Печерскому».

3. Болгарских «всенародных речей» до нас не дошло. Нам известны три русских произведения этого типа: «Слово о законе и благодати» Илариона Киевского (ок. 1049 г.), «Слово о князьях» (1175 г.), «Речь Моисея Выдубицкого» (1199 г.).

Поджанр учительного красноречия представлен значительным количеством произведений.

1. В болгарской экзегетике славилось «Учительное евангелие», составленное около 894 г. Константином Преславским. Оно состоит из 51-й беседы воскресных евангельских чтений от недели Пасхи до недели Вайя, основанных на катенах (кратких извлечениях) из гомилий Иоанна Златоуста, Кирилла Александрийского и Григория Нисского. Другим крупным экзегетическим сочинением явился «Шестоднев» Иоанна Экзарха, содержащий толкование на библейский рассказ о шести днях творения. Его источниками были сочинения Василия Великого, Севериана Гавальского и др. Третье крупное экзегетическое произведение — «Учительное евангелие» Феофилакта Охридского, составленное в конце XI в. в Болгарии на греческом языке. На Руси экзегетическая проповедь известна со второй половины XII в. Это «Послание Климента Смолятича» к пресвитеру Фоме и три притчи Кирилла Туровского «о челоуѣчстѣй души и о телеси», «о бѣлоризцѣ челоуѣцѣ», «о черноризьчѣстѣмь чину».

2. Первой догматической проповедью, созданной Константином-Кириллом, было «Написание о правой вѣрѣ». Самым крупным догматическим произведением Болгарии был сборник «слов» «о правой вѣрѣ», или «Небеса» Иоанна Экзарха, представляющий собой перевод 48 глав из 100 «Книг богословия» Иоанна Дамаскина с добавлением некоторых сочинений Феодорита Киррского, Григория Нисского и Епифания Кипрского. На Руси догматическая проповедь была представлена «Поучениемъ правыя вѣры душеполезно» и переводом «Послания папы Льва к архиепископу Константинограда Флавиану на Евтихия», выполненным Феодосием Греком в 1142—1143 гг.

3. Из катехизических проповедей Болгарии известны «Заповѣдание о праздницѣхъ» Климента Охридского, компилятивный «Стословець», приписываемый патриарху Константинопольскому Геннадию, а также перевод Константина Преславского «Катехизиса» Кирилла Иерусалимского. На Руси были распространены катехизические поучения Луки Жидяты, Феодосия Печерского и Ильи-Иоанна, архиепископа новгородского.

4. К апологетико-полемическим произведениям относятся недошедшие до нас беседы Константина-Кирилла против иконоборцев, сарацин, иудеев, «трехъязычников» (следы их сохранились в Пространном Житии Кирилла Философа). Благодаря Константину Преславскому Болгария в 906 г. смогла познакомиться с книгой «на ариан» Афанасия Александрийского. Оригинальный апологе-

тико-полемический трактат — «Бесѣда на новоявившуюся ересь богомилу» — принадлежит перу Козмы Пресвитера (969—970). Первым противолатинским сочинением в Болгарии было греческое «Послание Льва Охридского к Иоанну Транийскому» (1053 г.). На Руси этот вид проповедей был широко распространен. Это многочисленные противолатинские послания греческих иерархов конца X—XII вв., киевских митрополитов Льва, Георгия, Иоанна II, Никифора, а также игумена Киево-Печерской лавры Феодосия; немало сохранилось и оригинальных «слов» против язычников с псевдоэпиграфами «св. Иоанн Златоуст», «св. Григорий Богослов», «св. апостолы», «св. отец Моисей» и др., среди них — «Слово некоего христороубца».

5. Литургические проповеди нам почти неизвестны. Сохранилось лишь одно из «слов» такого типа: «Поучение о божественной литургии» с псевдоэпиграфом «Григорий Богослов».

6. Нравочительные и правообличительные проповеди у славян были весьма популярны. Таковы многочисленные поучения Климента Охридского на воскресный день, на предпразднество Рождества богородицы, на Рождество богородицы и т. п., всего более тридцати. В русской литературе подобные поучения встречаются в учительной части Славяно-русского Пролога (вторая половина XII в.). В них в краткой и безыскусственной форме говорится о значении праздников и даются наставления слушателям. У обоих народов имеются поучения на тему поста и покаяния, о пользе души, о бедности и богатстве. У болгар это некоторые поучения Климента Охридского и Петра Черноризда, у русских это произведения Феодосия Печерского, митрополита Никифора Грека и др. В русской письменности сохранилось немало «слов» на темы «наказаний за грехи», против пьянства, поучений отца к сыну, наставлений священников.

При сравнении двух систем ораторской прозы необходимо принимать во внимание ряд следующих обстоятельств. Во-первых, не все письменные памятники тысячелетней давности сохранились до наших дней; особенно пострадали памятники Болгарии, большая часть которых сохранилась в поздних списках русских монастырских библиотек. Во-вторых, территория и население Болгарии даже во времена царя Симеона (885—927) были меньше, чем территория и население Киевской Руси. В-третьих, до наших дней не дошли образцы светского красноречия. Но если даже допустить, что не все памятники ораторской прозы сохранились, то количественный и качественный их состав не меняет сути: функция ораторской прозы была вполне определенной, двоякой и нерасчлененной: 1) дидактической и 2) художественной. Это означало, что ораторская проза как часть литературы отражала жизнь феодального общества Болгарии и Киевской Руси и стояла у истоков идеологии развивающегося феодального государства. Каждый священник обязан был учить, и авторитет его проповеди освящался авторитетом церкви, которая в средние века была идеологической опорой феодального строя. Несмотря на преобладание внелитера-



турной функции, проповеди в храме и вне храма были рассчитаны не только на убеждение, но и на удовлетворение эстетических потребностей слушателей. Творцами речей были проповедник и его слушатели, которые сопереживали с ним и способствовали созданию той атмосферы, которая вдохновляла оратора к импровизации, к творчеству, он прибегал к художественному вымыслу, искал совершенных поэтических средств для выражения своих мыслей и чувств. В Болгарии и на Руси вскоре после принятия христианства сложился известный круг людей, «прѣизлиха насытъшихся сладости книжныа», к которым могли обращаться с изысканными речами и Климент Охридский, и Иоанн Экзарх, и Иларион Киевский, и Кирилл Туровский, их проповеди отличались высоким уровнем риторского мастерства, глубиной богословских познаний. Мастерство этих ораторов не было результатом только самобытного развития. Многие из них либо учились в школах Византии, либо использовали классические руководства и образцы — таковыми были произведения ораторов греко-византийского мира IV—IX вв. — Григория Богослова, Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Нисского, Афанасия Александрийского, Ефрема Сирина, Кирилла Александрийского, Кирилла Иерусалимского, Прокла Константинопольского, Андрея Критского, Феодора Студита, Иоанна Дамаскина, Фотия и др. Образцы имелись у славянских ораторов в оригинале и в переводах.

Как в Болгарии, так и в Киевской Руси хорошо знали теорию риторского искусства, изложенную в таких сочинениях, как *περὶ ῥητορικῆς* Гермогена из Тарса (II—III в.) и *περὶ τροπῶν* Георгия Хировоска (VI в.). Анализируя произведения Кирилла и Мефодия, Климента Охридского, Иоанна Экзарха, Илариона Киевского, Кирилла Туровского, мы найдем немало примеров, иллюстрирующих три раздела риторики: *Inversio* (нахождение мыслей), *Dispositio* (расположение мыслей), *Elocutio* (словесное выражение); мы найдем у них также глубокое знание эллинистических учений о стилистическом периоде и умение на практике использовать художественные достижения греко-византийского искусства.

Греко-византийская топика (теория общих мест)<sup>4</sup> была важнейшим средством развития литературной темы и способом построения ораторских произведений. Это можно проследить на примере энкомия светским властителям — княжеской похвалы XI—XIV вв. у болгар, у русских. Блестящие произведения риторского искусства прославляли киевских князей Владимира Святославича («Слово о законе и благодати» Илариона) и Рюрика Ростиславича (Летописная похвала и «Речь» Моисея Выдубицкого), болгарского царя Иоанна-Александра (книжные приписки 1337 и 1356 гг.). Всех их объединяет взгляд на героя славянских народов: защит-

<sup>4</sup> О топике применительно к ораторской прозе см.: *Бегунов Ю. К.* Проблемы изучения торжественного красноречия южных и восточных славян IX—XVI вв., с. 396—397.

ник родной земли не мыслится вне благочестия; потому идеальный тип светского властителя неизбежно несет в себе черты святого. Славянский энкомий характерен усилением восхваления заслуг и достоинств избранного лица, и этому немало служит толика. В княжеских похвалах мы находим не менее шести важнейших τόποι ἐγκωμιαστικοί (общих мест о лицах).

1. Προοίμιον — топос, который вводит в тему, повествуя о важности предмета. Иларион Киевский в «Слове о законе и благодати» начинает со словословия богу, который не забыл избавить людей от идольского мрака и бесовского служения вначале законом, а потом благодатью<sup>5</sup>.

Автор Летописной похвалы князю Рюрику сообщает, что бог вдохнул благую мысль в сердце князя позаботиться о церкви св. Михаила Выдубицкого монастыря<sup>6</sup>. Моисей Выдубицкий начинает свою речь, стоя на монастырской стене, и призывает присутствующих быть свидетелями нового чуда<sup>7</sup>. Болгарские книжники, авторы приписки к «Песнивицу» 1337 г. и Четвероевангелию 1356 г., воздают словословие троице, без которого нельзя начать ни слово, ни дело, а потом сообщают о времени переписки книг<sup>8</sup>.

2. γένος — топос, который состоит в описании происхождения восхваляемого лица, его родителей, предков, народа и страны.

Иларион Киевский славит великого кагана Владимира как апостола Русской земли, «вѣзюка старааго Игоря, сына же славнааго Святослава, иже въ своа лѣта владычествующе, мужьствомъ же и хробрѣствомъ прослуша въ странахъ многахъ, и побѣдами и крѣпостію поминаюотъ нынѣ и словуть. Не въ худѣ бо и невѣдомѣ земли владычествоваша, нѣ въ Руськѣ, яже вѣдома и слышима естѣ всѣми четырьми конци земля»<sup>9</sup>. Автор Летописной похвалы князю Рюрику вспоминает, что «сей же богумудрый князь Рюрикъ пятый бысть от того, якоже пишеть о правѣднемъ Иевѣ от Аврама, Всеволодъ бо роди Володимера, Володимеръ же роди Мьстислава, Мьстислав же роди Ростислава, Ростислав же роди Рюрика и братью его, братья же его и быша добра и боголюбива. . .»<sup>10</sup>. Моисей Выдубицкий говорит, что держава князя Рюрика «не токмо и в Руських концехъ вѣдома, но и сущимъ в морѣ далече».

<sup>5</sup> Текст см.: Müller L. Das Metropolitens Ilarion Lobrede auf Vladimir den Heiligen und Glaubenkenntnis: Nach der Erstausgabe von 1844 neu herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Ludolf Müller. Wiesbaden, 1962, S. 57—58. (Далее: Müller). Ср.: Розов Н. Н. Синодальный список сочинений Илариона — русского писателя XI в. — Slavia, Praha, 1963, гоѣ. 32, N 2, s. 141—175. (Далее: Розов).

<sup>6</sup> Текст см.: Ипатьевская летопись. — ПСРЛ: Изд. 2-е. СПб., т. II, 1908. (Далее: Ипатьевская летопись).

<sup>7</sup> См.: Бегунов Ю. К. Речь Моисея Выдубицкого как памятник торжественного красноречия XII в. — ТОДРЛ, Л., 1974, т. 28, с. 74—76.

<sup>8</sup> Тексты: 1337 г. — Кодов Х. Опис на славянските ръкописи в Библиотеката на Българската академия на науките. София, 1969, с. 13—14. (Далее: Кодов); 1356 г. — ЖМНП. СПб., 1878, ч. 199, с. 9.

<sup>9</sup> Müller, S. 100—101; Розов, с. 163—164.

<sup>10</sup> Ипатьевская летопись, стлб. 709.

3. Ἀνατροφή — топос, который состоит в описании добродетелей или поступков восхваляемого лица в юности, свидетельствующих о его таланте и характере; часто эти черты — предтечи будущих героических дел.

Иларион Киевский рассказывает о том, что князь Владимир до крещения «и възрѣсть и укрѣпѣвъ от дѣтескый младости, пачеже възмужавъ крѣпостию, и силою съвершаяся, мужьствомъ же и смысломъ предъспѣа, и единоподержецъ бывъ земли своей, покоровѣ подъ ся округѣнаа страны, овы миромъ, а непокоривыа мечемъ. И тако ему въ дни свои живущю, и землю свою пасущю правдою, мужьствомъ же и смысломъ приде нанъ посѣщение вышняяго, призрѣ нанъ всемилостивое око благааго бога, и въсяа разумъ въ сердци его, яко разумѣти суету идольскый лъсти, възыскати единого бога, сътворышааго всю тварь видимую и невидимую»<sup>11</sup>.

4. πρῆξις — топос, который состоит в описании поступков хвалимого лица согласно четырем главным добродетелям: мужеству, справедливости, скромности, мудрости.

Таким изображает князя Владимира Иларион. Он говорит о том, что только благодаря мудрости, посеянной в сердце князя высшим разумом, Владимир «въждеа сердцемъ, възгорѣ духомъ, яко быти ему христиану и земли его»<sup>12</sup>; перечисление добродетелей князя составляет пространный стилистический период, изобилующий риторическими вопросами<sup>13</sup>. В христианской топике место позднеантичной справедливости и скромности занимает христианское милосердие к нищим и убогим, а также смирение. Автор Летописной похвалы князю Рюрику пишет, что князь «мудролюбья начинания от страха господня воздержанье, яко нѣкое основание полагаше», имел «милость яже от великихъ, даже и до малыхъ и подаяние ко требующимъ бе скудости, хотѣние же к монастыремъ и ко всимъ церквам, ин любовь несътпцу о зданыхъ»<sup>14</sup>. Моисей Выдубицкий выделяет милосердие князя среди всех прочих его добродетелей: приказав построить на свой счет стену под разрушающуюся от оползня монастырскую церковь, Рюрик тем самым показал другим людям пример щедрости и милосердия. Симеон Болгарский хвалит царя Иоанна Александра за то, что тот помог найти забытый греческий текст Тетроевангелия, и вот теперь он переведен «изъ еллинскихъ словесъ въ нашѣ словѣнскѣя слога», переписан, окован золотыми досками, «животворными образы владычными, и того славныхъ ученикъ шары свѣтлыми и златъмъ живописцы хѣдожнѣ украсивъ. . .»; панегирист называет Иоанна благоверным и христоролюбивым, превысоким и боговенчаным. Другой тырновский книжник так славит Иоанна Александра: «старѣшинѣ же и воинначалника, и въ бранехъ крѣпкааго, рачителна же и благоувѣтлива, румѣннодоброзрач-

<sup>11</sup> Müller, S. 101—102; *Розов*, с. 164.

<sup>12</sup> Müller, S. 103; *Розов*, с. 164.

<sup>13</sup> Müller, S. 103, 107—110; *Розов*, с. 165 и далее.

<sup>14</sup> Ипатьевская летопись, стлб. 710.

нааго и краснаго видомъ, колѣносъжжта и правоходца, зря сладко очесы на всѣхъ, неизреченнаго сѣдя праведнаго сырымъ же и вдовамъ»; образ полководца вырастает до гиперболическихъ размеров: «Сѣи въ насъ явлейся великы Иоаннъ Александръ, — продолжаетъ тырновскій книжникъ, — всѣмъ блъгаромъ царствуя, иже брани показа велия и крѣпкыя, и гръцкаго царѣ низложивъ дръжавно и шжтая ся его ять рѣжма и градовы прѣять крѣпостия: Несябрь и въсе Поморие съ Романия, также купно Бъдинь и въсе Подунавие, даже и до Моравж. Прочии же градове и веси, страны же и села, текжще валѣахъ ся къ ногама того царѣ. И врагы своя въся емъ рѣжмама подъ нозѣ подложи и тврѣдѣя тишинѣ вселенѣи показа»<sup>15</sup>.

5. Συγκρίσις — топосъ, который состоитъ в сравненіи восхваляемаго лица или его поступковъ с прежними героями и ихъ поступками. У Илариона Киевскаго сравненіе князя Владиміра с Константиномъ Великимъ построено на противопоставленіи, где три мысли («Подобниче великааго Коньстантина равноумне, равнохристолубче, равночестителю служителемъ его») раскрываются в трехъ стилистическихъ періодахъ<sup>16</sup>. Авторъ Летописной похвалы сравниваетъ князя Рюрика с Иосифомъ Прекраснымъ (целомудріе), Моисеемъ (добродетель), Давидомъ (кротость), Константиномъ (правовѣріе), а его супругу — с матерью богородицы Анной (милосердіе); Рюрика онъ прославляетъ за то, что тотъ подражаетъ своему праотцу Всеволоду, а зодчего Петра Милонегга приблизилъ к себѣ подобно тому, какъ это сдѣлалъ Моисей с Веселииломъ<sup>17</sup>. Выдубицкій игуменъ уподобляетъ князя Моисею, потому что Рюрикъ вывелъ народъ «изъ мрака скупости» и обновилъ людскіе души, какъ Зоровавель, позаботившись о храмѣ. Тырновскій книжникъ сравниваетъ Иоанна-Александра с Александромъ Македонскимъ и Константиномъ Великимъ; «ники же ми ся мнѣить таковы царѣ, — утверждаетъ онъ, — еже въ прѣввыхъ царехъ, якоже сѣи великыи царѣ Иоаннъ Александръ, похвала и слава блъгаромъ»<sup>18</sup>.

6. Ἐπιλόγος — топосъ, который заключаетъ всю предыдущую похвалу выраженіемъ счастья и радости по поводу дѣйствій восхваляемаго лица; здѣсь же содержится и мольба к богу и святымъ продолжать покровительствовать герою или другимъ людямъ, связаннымъ с нимъ.

Иларионъ Киевскій в концѣ IV части своего произведенія переходитъ к многократно повторяющимся «радованіямъ»: радуйтесь и веселитесь, заявляетъ онъ, тому, что семена веры взошли и дали обильный урожай; Иларионъ возноситъ молитву к богу и славословитъ троицу (V часть)<sup>19</sup>. Моисей Выдубицкій объявляетъ, что онъ надеется на милость князя, какъ «елень на источники водныя», и утверждаетъ, что милость божія всегда будетъ с княземъ Рюрикомъ, архистра-

<sup>15</sup> *Кодов*, с. 14.

<sup>16</sup> Müller, S. 117; *Розов*, с. 167.

<sup>17</sup> Ипатьевская летопись, стлб. 710—711.

<sup>18</sup> *Кодов*, с. 14.

<sup>19</sup> Müller, S. 126; *Розов*, с. 169 и далее.

тиг Михаил покроет его «кровом» своего крыла. Болгарские панегиристы после длинного ряда «радований» желают Иоанну-Александру одержать победу над врагами и вселиться «в чрътогъ села» небесного<sup>20</sup>.

Итак, принимая во внимание изложенное выше, можно утверждать, что Древняя Болгария и Киевская Русь обладали единой основой художественного красноречия, использовали одну и ту же систему и теорию жанра. Таков один комплекс типологической общности риторики болгарского и русского народов. Этот комплекс подкрепляется другим комплексом типологической общности, состоящим в родстве литературных языков, в подобии процессов жизни феодального общества, в общности мировоззренческих позиций, в наличии непосредственных связей между Древней Болгарией и Киевской Русью с древнейших времен.

В жизни феодального общества обеих стран проходили одни и те же процессы политического и социально-экономического развития; образование единого государства во главе с сильной княжеской властью и появление децентрализаторских тенденций феодальной вотчинной знати, дальнейшее развитие натурального хозяйства, а также торговли, ремесла и городов, образование и расцвет культуры народности и возникновение внешней опасности и порабощения со стороны кочевников и Византии. До эпохи византийского владычества (1018 г.) политические, экономические и культурные связи между двумя братскими народами были действительными, живыми. Известия об обширной стране, населенной язычниками-славянами, говорящими на родственном болгарам языке, приходили и к болгарским христианам-миссионерам и звали их на берега Днепра.

После крещения Руси (988 г.) культурная жизнь киевского общества подпадает под сильное болгаро-византийское влияние, которое оттесняет на задний план предшествовавшее ему западно-славянское влияние. Болгарский князь Роман-Симеон, живший в Константинополе, присылал в конце X в. на Русь болгарские книги, а охридский архиепископ — болгарин Михаил стал первым киевским митрополитом (989—991). Нет сомнений в том, что вместе с первыми богослужебными книгами на древнеболгарском языке русские уже в конце X в. получили и болгаро-византийские проповеди. В дальнейшем в XI—XII вв., когда в Болгарии установилось византийское владычество, эти связи не прерывались и культурный обмен продолжался через Афон и Константинополь.

Итак, перед нами идеальный случай двойной типологической общности двух явлений — ораторской прозы у болгар и русских, когда типологическая общность не только выводится из аналогий и параллелей, но и подкрепляется контактными связями и влиянием одного литературно-эстетического явления на другое.

Между двумя рассматриваемыми явлениями наблюдаются и различия, зависящие как от особенностей исторического раз-

<sup>20</sup> *Кодов*, с. 14.

вития раннефеодального общества, так и от особенностей развития историко-литературных процессов Болгарии и Киевской Руси. Болгария приняла христианство в 865 г., почти на полтора века раньше Руси. Более чем за столетие болгарский народ сумел вобрать в себя весь опыт греко-византийской культуры через посредство первоучителей Кирилла и Мефодия и их учеников и сумел построить свою собственную богатую культуру. Однако внешние обстоятельства были неблагоприятными: агрессия византийских феодалов приостановила на время развитие болгарской государственности и культуры. Киевская Русь достигла своего политического расцвета при Ярославе Мудром (1019—1054), а Первое Болгарское царство уже перестало существовать. Следовательно, общественно-политические и культурные процессы протекали у русских в XI—XII вв. более благоприятным образом для складывающейся древнерусской народности. Это был качественно иной процесс развития, от юности к возмужанию и зрелости.

В то время как развитие литературы в Болгарии в XI—XII вв. как бы застыло, на Руси полным ходом шел процесс становления собственной литературы во всех жанрах, и традиционных для греко-славянского мира, и новых: гимнографии и духовной поэзии, хронографии и летописания, агиографии, ораторской прозы, повествования, легендарно-политических сказаний и т. д.

Вступив позже других народов на путь развития своей культуры на основах христианства, Русь имела возможность использовать опыт этих народов. Случилось так, что Киевская Русь включила в состав своей литературы те литературные памятники этих стран, которые были ей совершенно необходимы. В их числе была и ораторская проза, греко-византийская и болгарская, в ее лучших образцах. Можно говорить даже о том, что почти вся древнеболгарская ораторская проза была включена в состав ораторской прозы Киевской Руси, так что оригинальные произведения последней составили как бы дополнение и продолжение ораторской прозы Болгарии и Византии. Таким образом, если ораторская проза Болгарии как бы состояла из двух частей (переводные с греческого и оригинальные памятники), то ораторская проза Киевской Руси имела три части (переводные с греческого, оригинальные болгарские и оригинальные русские памятники), где вторая и третья части не были четко отделены одна от другой. Каждое из произведений любой части «на равных» обслуживало потребности феодального общества. Потому так называемые части ораторской прозы не существовали каждая сама по себе, в отдельности, а находились в состоянии подвижного равновесия. Вполне понятно, почему в эпоху Киевской Руси стали возникать и развиваться такие произведения торжественного и учительного красноречия, которых не было в Болгарии и которые могли возникнуть не на начальной, а лишь на одной из последующих стадий развития славянских народов. Так, например, в Болгарии в поджанре торжественного красноречия преобладали «слова» на господские и богородичные праздники, а также похвалы в честь ветхо-

новозаветных святых. Произведений, посвященных местным святым, у болгар сохранилось мало, всего два — первоучителям Кириллу и Мефодию; «всенародные речи» отсутствуют. На Руси преобладали отнюдь не праздничные «слова», а панегирики светским властителям: князьям Владимиру, Борису и Глебу, княгине Ольге, а также Феодосию Печерскому. Княжеская похвала явилась ведущей составляющей поджанра. «Всенародная речь» получила блестящее развитие в творчестве таких ораторов, как Иларион Киевский, Черниговский проповедник, Моисей Видуицкий. Из традиционных греко-византийских святых только Климент Римский, Николай Мирликийский, Козма и Дамиан удостоились внимания русских проповедников. Бросается в глаза и другая особенность: у болгарских проповедников чувствуется сильная конфессиональная связь, т. е. их проповеди более отвечают задачам христианского просвещения — катехизическим, экзегетическим, догматическим, нравоучительным, чем каким-либо другим. У русских проповедников чувствуется сильная связь с политической жизнью Русской земли, с ее насущными нуждами и стремлениями. Таковы «Слово о законе и благодати» Илариона, «Слово о чуде св. Климента Римского о отрочати», «Слово о князьях». Это была одна из существеннейших сторон ускоренными темпами развивавшейся русской литературы, когда, по словам А. Н. Робинсона, «литературно-риторическая символизация государственных и политических идей развернулась в торжественной проповеди, агиографии, летописании, литературном эпосе»<sup>21</sup>. Эту мысль можно подкрепить примерами. Сравним между собой три произведения: «Слово на обрѣтение и пренесение мощей св. Климента Римского» Константина-Кирилла Философа, «Похвалу св. Клименту Римскому» Климента Охридского и русское «Слово о чуде св. Климента Римского о отрочати». Все они посвящены одной теме — прославлению Климента Римского. Все они написаны на одном и том же языке, с одних и тех же идейно-эстетических позиций; все три «слова» принадлежат одному и тому же поджанру — торжественному красноречию, хотя они были вначале написаны и лишь потом прочтены. Все три их автора пользуются, подобно пчелам, одним и тем же «книжным медом», который они искусно собирали отчасти из риторских руководств своего времени, отчасти из произведений своих предшественников, христианских писателей греко-византийского мира. Если Кирилл обращается к херсонесцам, а Климент — к болгарам, то русский проповедник — к своему народу, а каждый из них — к христианам вообще; потому у всех трех проповедников в конце звучит одна и та же тема, тема заступничества за народ. Когда славянские народы делали первые шаги по пути христиани-

<sup>21</sup> Робинсон А. Н. Задачи литературно-исторической типологии при изучении древнейшей русской литературы: (факторы литературной однотипности и разнотипности). — В кн.: Пути изучения древнерусской литературы и письменности. Л., 1970, с. 29.



зации, они и зависели от кирилло-мефодиевской письменной традиции, и одновременно не зависели от нее, так как вносили каждый что-то свое. Потому-то и различия, которые мы можем наблюдать в трех произведениях о Клименте Римском, неизбежно связаны как с исторической обстановкой, их породившей, так и с особенностями развития формы литературных произведений в конкретных исторических условиях. Каждое из них соотносится с разными типами торжественных «слов»: у Кирилла — с похвальными «словами» на обретение и перенесение мощей, у Климента — с похвальными «словами», которые читались на дни празднования памяти святого и имели целью похвалить некоторые добродетели святого и рассказать о его даре чудотворения, у русского проповедника — с похвальными «словами» на освящение и обновление храмов. Разность типов ведет и к разности структур. В «Слове на обрѣтение» большую часть (около 5/7) занимает рассказ об истории поисков и находке мощей Климента и только в конце содержится небольшое ораторское прославление добродетелей святого. В «Похвале», выдержанной в одном ораторском ключе, не чувствуется особых переходов от нарративности к панегиризму, хотя известное внимание уделяется и биографии Климента, и его добродетелям, и дару чудотворения. В «Слове о чуде» основное внимание сосредоточено вокруг дара чудотворения Климента, который чудесно связывается с Русью, с Десятинным храмом и его покровителем — киевским князем Изяславом Ярославичем, отчего весь памятник приобретает гражданственное звучание. В «Слове на обрѣтение» и в «Похвале» внимание проповедников больше сконцентрировано вокруг вопросов конфессиональных, безотносительно к судьбам славянских народов. Тем не менее общность темы и жанра трех произведений о Клименте Римском позволяет считать их написанными в рамках одной кирилло-мефодиевской традиции.

Жанровое новаторство ораторских произведений Древней Руси особенно ярко проявилось у Илариона Киевского. Выступая перед изысканной аудиторией, Иларион ведет своих слушателей от расплывчатого общего к конкретному частному, от закона к благодати, к похвале Русской земле и князю Владимиру, к молитве за Русскую землю — словом, от восторга к умилению и от умиления к покаянию. Однако не только отточенностью и совершенством логического развития мысли славился Иларион. Воспитанный на греко-византийских образцах похвальной речи, Иларион строит свое произведение по всем правилам ораторского искусства, в духе так называемого второго типа панегирических «слов», соединяющих энкомий с акафистом. Однако и в этот тип речей он вносит нечто свое, построив I—III части «Слова» как апологетико-полемическое сочинение против иудаизма с апологией христианства, IV часть — как типичный энкомий, а V часть — как гимнографическое произведение. Вначале проповедник, казалось бы, следовал обычной в Византии практике придворных ораторов произносить в присутствии императоров состязательные речи, ви-

тийственные и медоточивые, но потом постепенно превращал учительную речь в торжественную, да и учительными частц с I по III могут считаться лишь условно, так как никакого конкретного спора с иудействующими не несут. По существу, это был завуалированный подход к прославлению Русской земли, равноапостольного Владимира и наследника киевского стола Ярослава. Не будучи творцом новых тропов и фигур, Иларион употребил те, которые он заимствовал из Священного писания, у знаменитых христианских ораторов древности, в том числе у предшественников Александрийской школы. Это прежде всего аллегоризм и символизм при истолковании библейских текстов, выискивание таинственного, сокровенного смысла явлений, применение таких фигур, как антитетон, апостроф, анафора, сравнение, олицетворение и др. Эти приемы распределены неравномерно: в I—III частях господствует антитетон, например при противопоставлении закона благодати под именами Агарь и Сарра вначале — десять аптитез (24<sub>15</sub>—27<sub>3</sub>)<sup>22</sup>, затем — семь (27<sub>3</sub> — 27<sub>21</sub>); при противопоставлении старого (Манассия) новому (Ефрем) — две антитезы (27<sub>21</sub>—27<sub>26</sub>), затем следуют отдельные антитезы при сравнении иудейства и христианства, закона и веры, прежнего и нынешнего отношения иерусалимлян к богам и т. п.; при противопоставлении двух сущностей естества Христа — божественного и человеческого — семнадцать антитез (30<sub>17</sub>—31<sub>19</sub>), заимствованных из «Слова на Преображение» Ефрема Сирина; при рассказе о повсеместном распространении благодати — три антитезы (34<sub>10</sub>—34<sub>13</sub>), затем пять (34<sub>21</sub>—35<sub>2</sub>), потом еще шесть (35<sub>4</sub>—36<sub>9</sub>) и наконец еще семь антитез (36<sub>8</sub>—36<sub>20</sub>). В IV части, центральной, наблюдается громадное разнообразие художественных приемов. Здесь и риторические вопросы, восклицания, обращения, сравнения, олицетворения, апостроф, множество фигур стилистических — исколон, гомойотелевт, гомойоптотон, парехесис и др. Тропы и фигуры чередуются с опорными смысловыми фразами, ведущими изложение, перебивками во избежание монотонности речи. Весь энкомий построен Иларионом весьма искусно: похвала сужается концентрическими кругами. Вначале это историческая часть об учителе Русской земли — кагане Владимире, который превращается из язычника в ревностного христианина, затем — основная похвала его добродетелям и делам, которая переходит в похвалу его потомству — сыну Георгию-Ярославу и делам его, и наконец следует снова панегирик добродетелям Владимира с акафистом ему как новоявленному святому.

«Слово» митрополита Киевского Илариона не похоже на предшествовавшие ему эпидейктические сочинения Византии и Болгарии. Если у Климента Охридского похвальное «слово» состоит из биографии-похвалы и акафиста-похвалы, а у Иоанна Экзарха — из похвалы-поучения, то произведение Илариона не двух-

<sup>22</sup> 24, 15-я строка — 27, 3-я строка. Здесь ссылки даются на издание Л. Мюллера.

а трехсложное — полемика, энкомий, молитва. Это сочинение стояло у истоков самосознания русского народа. Оно ставило Русскую землю на одну высоту с Византией, Болгарией.

Итак, установление двойной типологической общности систем ораторской прозы болгарского и русского народов подготавливает материал для воссоздания моделей историко-литературных процессов обоих народов, помогает лучше уяснить их своеобразие.

*В. П. Гребенюк*

## ИДЕЙНОЕ НАСЛЕДИЕ КИЕВСКОЙ РУСИ В МОСКОВСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIV — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XV в.

Литература Киевской Руси занимает особое место в литературном процессе Средневековья. Письменность и литература пришли на Русь вместе с принятием христианства и были тесно связаны с церковно-религиозными потребностями, это во многом определило и те тесные контакты, которые сложились у русской литературы той поры с византийской литературой и инославянскими литературами<sup>1</sup>. Однако литература Киевской Руси не ограничилась узкоцерковными функциями, с первых лет существования она настойчиво проводила в жизнь идею единения Русской земли, подчинения местных феодальных интересов общерусским, гордости за Русскую землю, ставшую равноправной среди христианских государств. Своеобразие литературы Киевской Руси в том, что, несмотря на распад Киевского государства в XI в. на несколько удельных княжеств и усиление процесса феодального дробления Русской земли на протяжении XII—XIII вв., литература сумела подняться над интересами удельных княжеств и сохранить свое общерусское значение. Областное летописание, появившееся в ряде русских городов, наследует традиции «Повести временных лет» с ее главной идеей единства Русской земли. Летописцы ведут повествование, исходя из общерусских задач, в летописях отражается сознание единства всего русского народа. Гениальный

---

<sup>1</sup> См.: *Гудзий Н. К.* Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы. — В кн.: Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике: Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов. М., 1960, с. 7—60; *Робинсон А. Н.* Литература Древней Руси в литературном процессе Средневековья, XI—XIII вв. М., 1980, с. 45—115.

автор «Слова о полку Игореве», рассказывая о неудачном походе второстепенного князя новгород-северского Игоря Святославича на половцев, рассматривал его на пространственном и временном фоне всей Русской земли. «Слово» впечатляет «ощущением единства всей Русской земли как живого огромного существа»<sup>2</sup>. Это единство Русской земли, несмотря на реальную действительность обособления и дробления ее на ряд крупных и мелких враждующих друг с другом княжеств, ясно просматривается не только в «Слове о полку Игореве», но и в большинстве произведений литературы Киевской Руси времени «Слова. . .». Д. С. Лихачев определил литературу XII—начала XIII в. как литературу единой идеи — «идеи необходимости единения»<sup>3</sup>. Борьба с междоусобными распрями, братоубийственными войнами, литература формировала идеал новых отношений между князьями, необходимость постоять за интересы всей Русской земли, подчинить личные интересы общерусским. Этот идеал складывался в противоположность традиционному идеалу князя-воина, живущего своими интересами и интересами своей дружины, заслуживающего похвалы за личную храбрость и удаль. Образ такого князя воспевал Боян, о первых таких князьях рассказывала «Повесть временных лет». Литература периода Батыева нашествия добавила к образу идеального князя мученичество за православную веру, прославляя князей, отдавших свои жизни, но не предавших веры и обычаев своей Родины. Трудно определенно сказать, что могло бы выйти из этого противоборства жестокой средневековой действительности и высоких патриотических идей, провозглашенных литературой, между разобщенностью княжеств, их враждой, с одной стороны, а с другой — внедрявшимся в сознание русского человека представлением о единстве Русской земли, охватывающей все огромное пространство севера и юга, востока и запада. Одно только можно утверждать определенно: высокие идеалы литературы Киевской Руси, ее патриотичность и гражданственность не были погребены под руинами древнерусских городов, разрушенных ордами Батыя. Литература «трагического века» в русской истории обогатила национальное сознание представлениями верности, жертвенности, стойкости и мужества.

К идейному богатству литературы Киевской Руси обратилось русское общество в период национального подъема, вызванного Куликовской битвой, которая показала всему миру, что объединенная Русь может успешно противостоять Золотой Орде. На роль политического центра, вокруг которого могли бы объединиться все русские земли, претендовали в это время прежде всего княжества Московское и Тверское. Оба княжества в своих

<sup>2</sup> Лихачев Д. С. Литература эпохи «Слова о полку Игореве». — В кн.: Памятники литературы Древней Руси, XII век. М., 1980, с. 19—20.

<sup>3</sup> Там же, с. 6.

политических притязаниях на роль защитников общерусских интересов стремились опереться на киевское идейное наследие. С этим, несомненно, связана ориентация на памятники Киевской Руси и Владимиро-Суздальского княжества в архитектуре, живописи, литературе. Отметим, в частности, создание в начале XV в. по инициативе тверского архиепископа Арсения так называемой Арсениевской редакции Киево-Печерского патерика и составление при кафедре московского митрополита Киприана общерусского летописного свода 1408 г., который ориентировался на идеи «Повести временных лет» с ее публицистичностью, нравоучительным пафосом и обличением междоусобиц и распрей<sup>4</sup>. Характерно, что обращение к киевскому наследию затронуло как официальную литературу (Свод 1408 г.), так и неофициальную («Задонщина»), а также, по-видимому, и фольклор.

Связь с киевским наследием видна в «Задонщине» не только в том, что в качестве образца для своего произведения о Куликовской битве автор избрал «Слово о полку Игореве», но и в историческом и географическом диапазоне понятия «Русская земля», который навеян памятниками киевской литературы. Исследователи «Задонщины» давно обращали внимание на необычность вступления к памятнику, которое напоминает былинный зачин<sup>5</sup>. Такое вступление не характерно для литературных памятников и логически мало связано с дальнейшим повествованием: «Князь великий Дмитрий Иванович с своим братом с князем Владимиром Андрѣевичем и своими воеводами были на пиру у Мамуи Васильевича. Вѣдомо нам, брате, у быстрого Дону царь Мамаи пришел на Рускую землю»<sup>6</sup>. Автор предлагает осмыслить это нашествие, взглянув на все русские земли и земли восточные (степные), вспомнив исторические отношения потомков Афета — «Руси преславной» — с потомками — Сима «хиновя поганые татаровя бусормановя» (V, 535). Приглашение обозреть русские земли с высоты киевских гор ассоциируется с легендой о посещении Киева апо-

<sup>4</sup> См.: *Лихачев Д. С.* Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947, с. 295—305. Общерусские тенденции свода 1408 (1409) г. берутся под сомнение Я. С. Лурье, который утверждает, что «промосковская тенденция свода 1408 г. вовсе не была идентична общерусской: подлинных национально-объединительных тенденций и связанных с ними высказываний против татарского ига мы в этом своде не обнаруживаем. На важнейшие события XIV—начала XV в. сводчик смотрит с весьма узкой точки зрения: с позиции своего патрона, митрополита Киприана» (*Лурье Я. С.* Общерусские летописи XIV—XV вв. Л., 1976, с. 46).

<sup>5</sup> См.: *Потебня А. А.* «Задонщина» — Слово о полку Игореве. 2-е изд. с дополнением черновых рукописей «О Задонщине». Харьков, 1914, с. 162; *Адрианова-Перетц В. П.* Задонщина: Текст и примеч. — ТОДРЛ, М.; Л., 1947, т. 5, с. 206.

<sup>6</sup> Здесь и далее «Задонщина» цитируется по изд.: «Слово о полку Игореве» и памятники Куликовского цикла: К вопросу о времени написания «Слова». М.; Л., 1966, с. 535. Принятые в данном издании обозначения списков «Задонщины» (V, И1, К-Б, С) и страницы указываются далее в скобках в тексте.

столом Андреем: «Видите ли горы сия? Яко на сих горах возсияет благодать божия, имать град велик быти и церкви многии. И вшед на горы сие благослови я»<sup>7</sup>. Знаменательно сопоставление величия давних предначертаний, героического прошлого и вместе с этим жалости и печали, пришедших на Русскую землю после поражения на Каяле от половцев и Калке от монголо-татар, с веселием, которое принесла Руси победа над Мамаем. Летописная фраза «Задонщины» «От Калатских рати до Мамаева побоища лѣт 160» (И, 541) свидетельствует об усилении исторического самосознания после Куликовской битвы как переломного момента в отношениях с Золотой Ордой. В качестве аналогии можно привести «Повесть о Темир-Аксаке», где во вступлении, определяя хронологию событий, автор также соотносит время разгрома Москвы при нашествии хана Тохтамыша в 1382 г. со временем избавления Москвы от нашествия Тимура в 1395 г. благодаря заступничеству богоматери, «чюдотворивыя ради иконы ея»: «Во дни княжения благовернаго и христоролюбиваго великаго князя Василья Дмитреевича, самодержьца Рускаи земли, внука великаго князя Ивана Ивановича, правнука великаго князя самодержьца Иоанна Даниловича при благолюбивом архиепископе Киприане, митрополите Киевском всея Руси, в 15 лето царство Тахтамышева, а 7 лето княжения великаго князя Василья Дмитриевича, индикта въ 3, а въ 13 лето по татарщине по московском взятьи бысть заматня велика в Орде: прииде некотори цесарь Темиръ Аксак со восточныя страны от Синее Орды, от Самархинские земли, велику брань створи, много мятеж воздвиже во Орде и на Руси своим приходом»<sup>8</sup>.

Соотнесенность «нынешних повестех от полку князя Дмитрея Ивановича» «с пѣрвых лѣт времена» проявляется и в том, что Дмитрий Донской и его двоюродный брат Владимир Андреевич названы правнуками «святого великаго князя Владимиреа Киевскаго», и в том, что похвальное слово московским князьям сопоставляется с песнями Бояна киевским князьям. Списки «Задонщины» расходятся в именовании князей, которым пел Боян: «. . .первому князю киевскому Игорю Бяриковичю и великому князю Владимиру Всеславьевичю Киевскому и великому князю Ярославу Володимировичю» (V, 536); «. . .перву славу великому князю киевскому Игорю Рюриковичю, 2 — великому князю Владимиру Святославичю Киевскому, третю — великому князю Ярославу Володимировичю (И-1, 541); «. . .первому князю Рюрику, Игорю Рюриковичю и Святославу Ярославичю, Ярославу Володимировичю» (К-Б, 548); «. . .первому князю рускому на земли Киевской Рурику, ве-

<sup>7</sup> Повесть временных лет/ Подгот. текста Д. С. Лихачева; Пер. Д. С. Лихачева, Б. А. Романова. М.; Л., 1950, ч. 1, с. 12. (Серия «Литературные памятники»).

<sup>8</sup> ГПБ, собр. Соловецкого монастыря № 804/914, л. 476.

ликому князю Володимеру Светославичу, великому князю Еро-  
славу Володимеровичу» (С, 551).

Автор «Задонщины» не идет за «Словом о полку Игореве» в пе-  
речислении князей, которым пел Боян, а выстраивает свой ряд  
князей, хорошо известных всякому грамотному русскому человеку.  
Имя князя Рюрика в авторском тексте, по-видимому, отсутство-  
вало. Р. П. Дмитриева справедливо заметила, что его имя в ряду  
князей списков К-Б и С появилось в результате того, что числи-  
тельное «первую», которое относилось первоначально к «славе»,  
в дальнейшем стали связывать со словом «князь»<sup>9</sup>. Протограф  
списков К-Б и С в связи с этим включил уже имя Рюрика,  
в списке С он назван киевским, что было неверно<sup>10</sup>. В списке  
К-Б эта ошибка исправлена. В этом списке появляется, нарушая  
историческую последовательность, новое имя — Святослава Яро-  
славича. Думается, что оно появилось не случайно: в «Слове  
о полку Игореве» Боян и, видимо, Ходына названы песнотворцами  
Святослава: «Рек Боян и Ходына Святъславля пѣснотворца ста-  
рого времени Ярославля, Ольгова коганя хоти. . .»<sup>11</sup>. Князь  
этот был не столь выдающимся, как вышеперечисленные здесь,  
появление его имени может быть связано с тем, что переписчик  
К-Б Ефросин знал «Слово о полку Игореве»<sup>12</sup>.

Исследователи уже приводили доводы, по которым спи-  
сок К-Б нельзя считать первоначальным видом «Задонщины»<sup>13</sup>.  
Наличие в списке К-Б имени Бояна (в других списках оно отсут-  
ствует или испорчено), имени Святослава Ярославича и ряда че-  
ний, более близких «Слову о полку Игореве» и не повторяющихся  
в других списках «Задонщины», дает возможность, по нашему  
мнению, предположить, что Ефросин был непосредственно знаком  
со «Словом», т. е. в списке К-Б мы встречаемся с явлением вторич-  
ного влияния «Слова» на «Задонщину».

Для автора «Задонщины» русские князья, выступившие под  
стягом великого князя московского, — наследники былой славы  
своих «дедов», великих князей киевских. Вот почему он мог,

<sup>9</sup> Дмитриева Р. П. Взаимоотношение списков «Задонщины» и текст «Слова  
о полку Игореве». — В кн.: «Слово о полку Игореве» и памятники Куликов-  
ского цикла, с. 215.

<sup>10</sup> О. В. Творогов в связи с этим заметил: «... характерно, что в генеалогии  
первых князей допущена ошибка: Рюрик не был киевским князем, но для  
ретроспективного взгляда XIV—XV вв. это уже было не существенно»  
(Творогов О. В. «Слово о полку Игореве» и «Задонщина». — Там же, с. 317).  
Отметим, что если ошибка в генеалогии, допущенная в протографе К-Б  
[и С в К-Б была исправлена, то это свидетельствует о хорошем знании  
Ефросином истории Киевской Руси.

<sup>11</sup> Цит. по кн.: Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве»: Историко-литератур-  
ный очерк. М., 1976, с. 145.

<sup>12</sup> А. В. Соловьев высказал предположение, что Боян жил при дворе Свято-  
слава Ярославича. См.: Соловьев А. В. Восемь заметок к «Слову о полку  
Игореве». — В кн.: Актуальные задачи изучения русской литературы  
XI—XVII веков. М.; Л., 1964, с. 374—376. (ТОДРЛ; т. 20).

<sup>13</sup> Дмитриева Р. П. Взаимоотношение списков «Задонщины» и текст «Слова  
о полку Игореве», с. 203.



перефразируя «Слово», гордо заявить: «Братия, и князи руские, гнѣздо есмь были великого князя Владимира Киевскаго, не в обиде есмь были по роженію ни ястребу, ни крѣчату, ни черному ворону, ни поганому сему Мамаю» (V, 536)<sup>14</sup>.

Слава рода русских князей — «сродников страсотерпцев Бориса и Глеба» — постоянно подчеркивается в «Задонщине» и во всех памятниках Куликовского цикла. В «Слове о житии и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя русскаго» помимо обычной формулы княжеского жития: «. . . родися от благоверну родителю и пречестну сын князя Ивана Ивановича и матери его великого княгини Александры, внук же бысть православнаго князя Ивана Даниловича събрателя Руской земли», — указывается на его славный род: «корени святаго и богом пасаженаго отрасль благоплодна и цвет прекрасный и царя Володимера, новаго Костянтина, крестившаго Рускую землю, сродник же бысть чудотворцю Бориса и Глеба. . .»<sup>15</sup>.

Исследователи уже обращали внимание на прямое заимствование из «Слова о законе и благодати» митрополита Илариона в «Слове о житии и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя русскаго»<sup>16</sup>. В похвале Иларион провозглашал «учителя и наставника» великого киевского князя Владимира царем («кагана наша земля»), который «не въ худѣ бо и не въ нѣведомѣ земли владычствоваша, нѣ въ Руськѣ, яже вѣдома и слышима есть всѣми чѣтырьми конци земли»<sup>17</sup>. Автор «Слова о житии», рассматривая княжение Дмитрия Ивановича, его заслуги перед Русской землей, считает его славу более громкой, чем слава великого князя Владимира, ибо того славит земля «Киевская съ окрестными грады, тебе же, князь великий Дмитрий, вся Русская земля»<sup>18</sup>. В обращении ко «вся князи Русьскія земли» Дмитрий Иванович выступает как ревнитель веры, призывая отдать жизнь за «правоверную веру христианскую». В этом призыве и в ответе

<sup>14</sup> Д. С. Лихачев отмечает, сопоставляя текст «Задонщины» по списку К-Б («Досюды есмь были, брате, никуды не избижены, ни соколу, ни ястребу, ни бѣду кречету, ни тому псу поганому Мамаю») с текстом «Слова о полку Игореве», что в «Задонщине» явное несоответствие, вызванное переносом форм оригинала. Утверждение, что «гнездо русских князей никогда не было „избижено“, не находилось в обиде. . . после полуроста лет страшного монголо-татарского ига . . . явная несообразность». (Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве»: Историко-литературный очерк, с. 157). По нашему мнению, этот же отрывок «Задонщины» по вышеприведенному тексту списка V можно трактовать и так, что по своему «роженію» от могущественного великого князя Владимира русские князья должны были быть достойны высокой чести, а не быть под властью Мамаю.

<sup>15</sup> ПСРЛ, т. IV, ч. 1, с. 351—352.

<sup>16</sup> См.: Адрианова-Перетц В. П. Слово о житии и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя русскаго. — ТОДРЛ, М.; Л., 1947, т. 5, с. 89; Соловьев А. В. Епифаний Премудрый как автор «Слова о житии и преставлении великаго князя Дмитрия Ивановича, царя русскаго». — ТОДРЛ, М.; Л., 1961, т. 17, с. 100—101.

<sup>17</sup> Цит. по: Розов Н. Н. Синаодальный список сочинений Илариона — русского писателя XI в. — Slavica, Praha, 1963, гоф. 32, № 2, с. 164.

<sup>18</sup> ПСРЛ, Л., 1925, т. IV, ч. 1, с. 366.

князей можно опять-таки усмотреть переключку с равноапостольным Владимиром: «Господине Руской царю! рькли есми тобѣ служба живот свои скончати, а нынѣ тебе ради кровь свою проліем и свою кровію второе крещеніе пріимем»<sup>19</sup>.

Родовая связь русских князей с Владимиром Святым, которая прослеживается в памятниках Куликовского цикла, является для авторов объединяющим началом в борьбе русских князей с Ордой. Обращение к родовому «гнезду», несомненно, связано с языческим культом княжеских родоначальников, отразившимся в памятниках литературы Киевской и Владимиро-Суздальской Руси<sup>20</sup>. В Московской Руси XV в. это обращение носило патриотический характер, призывало к объединению русских князей под эгидой великого князя московского в борьбе с Ордой<sup>21</sup>. На смену идее родового управления приходит идея династической великокняжеской власти. Характерна в этом смысле «Повесть о Темир-Аксаке», где говорится, что самодержец всея Руси — великий князь московский Василий Дмитриевич наследовал свою власть по прямой линии от великого князя самодержца Иоанна Даниловича. И только в 20-х годах XVI в. появится редакция «Повести о Темир-Аксаке», имеющаяся в Никоновской летописи, где династия московских князей будет возводиться к владими́ро-суздальским и киевским князьям. Отметим, что во вкладной сына Василия Дмитриевича в Московский Спасский монастырь также упомянуты великие московские князья, начиная с Ивана Даниловича Калиты и кончая Василием Дмитриевичем, т. е. представляла династия московских князей за исключением Даниила Александровича. По-видимому, московские великие князья в XV в. предпочитали возводить свою династию к Ивану Даниловичу Калите<sup>22</sup>. Заметим, что редактор списка К-Б «Задонщины» Ефросин вместо великого князя Владимира вставил в текст также Ивана Калиту как родоначальника московских князей: «Братыца моя милая, русские князи, гнѣздо есмя были едино князя великаго Ивана Данильевича» (К-Б, 549). Эта правка Ефросина сознательная, вызванная представлениями редактора, работавшего в период формирования централизованного Русского государства.

<sup>19</sup> Там же, с. 354.

<sup>20</sup> См.: *Комарович В. П.* Культ рода и земли в княжеской среде XI—XIII вв. — ТОДРЛ, М.; Л.; 1960, т. 16, с. 86—104.

<sup>21</sup> Возведение своего рода к киевским князьям характерно и для тверских князей. Летописец тверского князя Бориса Александровича возводит «доброплодную отрасль» тверских князей по прямой линии к Владимиру Святому и передает претензии тверского князя на власть самодержца всея Руси. См.: *Лурье Я. С.* Роль Твери в создании русского национального государства. — Учен. зап. ЛГУ. Сер. истор. наук. Л., 1933, N 36, вып. 3, с. 96—97.

<sup>22</sup> Л. В. Бетин предполагает, что в составе денсусного чина Благовещенского собора времени великого князя Василия Дмитриевича в числе патронов московских князей был и патрон князя Даниила Александровича. См.: *Бетин Л. В.* Исторические основы древнерусского высокого иконостаса. — В кн.: *Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств.* М., 1970, с. 61.

Автор «Задонщины» выбрал в качестве образца для подражания «Слово о полку Игореве», потому что страстный призыв автора «Слова...» к единению русских князей перед угрозой нашествия половцев становился особо актуальным в эпоху Куликовской битвы. Однако, если автор «Слова...» обличает распри князей, показывая, к каким тяжелым последствиям приводит разобщенность и междоусобицы князей, использующих в корыстных целях степняков — врагов Руси, то в «Задонщине» обличение междоусобиц отсутствует. Это тем более является странным, что ситуация в это время была вполне сходной с ситуацией времени «Слова о полку Игореве». Русская земля страдала не только от нашествий ордынцев, но и от собственных усобиц, которые зачастую были «шуще и татарские рати». Тверь, Рязань, Нижний Новгород, Новгород нередко выступали против Москвы, которая являлась центром борьбы с ордынской зависимостью. На призыв великого московского князя выступить против Мамая откликнулись многие русские княжества. Мощь русского войска была ослаблена отсутствием отрядов Тверского, Смоленского, Рязанского княжеств, что составило почти треть всех сил Северо-Восточной Руси<sup>23</sup>. Даже победа Руси на поле Куликовом под главенством московского великого князя Дмитрия Ивановича не покончила с усобицами и пренебрежением к общерусским интересам. В 1382 г., когда хан Тохтамыш подошел к Москве, разногласия среди князей помешали организовать и собрать войска для сражения. Нижегородские князья Василий и Семен способствовали захвату города, а главным пособником хану был опять рязанский князь Олег. В своих усобицах князья прибегали к помощи ордынских ханов, которые рады были любой возможности помешать консолидации русских земель вокруг Москвы. О том, что ситуация на Руси эпохи Куликовской битвы во многом повторяла ситуацию Киевской Руси XII в., свидетельствует автор «Повести о нашествии Едигея», который, осуждая практику приглашения для совместных вооруженных действий ордынцев, указал на исторические аналогии времен Киевской Руси: «Тогда же и Татарове приидоша къ Плаве въ помощь Руси. Старци же сего не похвалиша, глаголюще: добро ли си будеть дума юных наших бояр, иже приведоша Половецъ на помощь. Не сих ли ради преже Киеву и Чернигову беды прилучишася, иже имеюще брань межу собою, подымающе Половци на помощь, навожаху брат на брата да и пръвое, наимуюче их, сребро издааше из земля своя, а Половци изъсмотривше рускый наряд, по сем самим съдолеша»<sup>24</sup>.

Можно предположить, что автора «Задонщины», как и авторов рассказа «О великом побоище, иже на Дону» и «Повести о нашествии Тохтамыша» Сюда 1408 г., волновали проблемы междоусобиц. Почему же тогда в этих произведениях нет осуждения Олега Ря-

<sup>23</sup> См.: *Бескровный Л. Г.* Куликовская битва. — В кн.: Куликовская битва: Сборник статей. М., 1980, с. 227.

<sup>24</sup> ПСРЛ, т. XV, вып. 1. Рогожский летописец. М., 1965, стлб. 180.

занского, вступившего в прямой стовор с Ордой против Москвы. На наш взгляд, дело в том, что как раз в это время была предпринята успешная попытка достижения мира с Рязанью. Как известно, пособничество Олега Рязанского Орде в 1380 и 1382 г. повлекло ответные меры, предпринятые московским великим князем, рязанские земли «огнем пожгоша и пугу сотвориша, пуге ему и татарские рати»<sup>25</sup>. Карательные походы, которые ослабляли русскую землю и приносили горе прежде всего простому народу, не могли обеспечить прочного мира: 25 марта 1385 г. Олег Рязанский «взя Коломну изгоном». Московский великий князь не стал направлять свои отряды, чтобы в очередной раз покарать рязанского князя. Он прибегнул к духовному авторитету Троицкого игумена Сергия Радонежского. Осенью 1385 г. Сергей направился в Рязань для ведения мирных переговоров. То, чего не удалось сделать с помощью оружия, совершилось словом убеждения и наставления о необходимости мира для блага Руси. Как сообщает летопись, Сергей «ездил на Рязань къ князю Олгу о миру, преже бо того мнози ездили къ нему не возможе утолити его, преподобнии же старецъ кроткими словесы и тихими рѣчми и благоувѣтливыми глаголы, благодатию, вданую ему, много бесѣдова съ ним о ползѣ души и о мирѣ и о любви. Князь же Олег преложи сверѣпство свое на кротость и покорися, и укротися, и умилися душею, устыдѣся толь свята мужа и взя со князем съ великим мир вѣчныи»<sup>26</sup>. Роль Сергия Радонежского в деле единения Руси велика. Не случайно его духовный ученик Андрей Рублев напишет в похвалу преподобному Сергию икону Троицы, «дабы взиранием на святую троицу побеждался страх перед ненавистной раздельностью мира»<sup>27</sup>.

Автор «Задонщины» в этих условиях трудной духовной борьбы за единство Руси, видимо, не хотел акцентировать внимание на предательстве Олега Рязанского, ему важно было как раз подчеркнуть путь к достижению того идеала, к которому стремилась объединительная политика Московской Руси. Этот идеал был выработан всей предшествовавшей русской историей, и прежде всего примером киевских князей Бориса и Глеба, ставших символом братолюбия и единения. Не случайно, что к ним обращаются все памятники Куликовского цикла.

Исследователи уже отмечали хорошее знание киевской литературы составителем Свода 1408 (1409) г.<sup>28</sup> Обращаясь к киевскому идейному наследию, и прежде всего к «Повести временных лет» с ее определяющей идеей единства Русской земли, составитель Свода 1408 г. рассматривает все события русской истории с позиций необходимости единства Русской земли в борьбе с Ордой. Летописец ищет в исторических аналогиях ответы на вопросы,

<sup>25</sup> Там же, стлб. 146.

<sup>26</sup> Там же, стлб. 151.

<sup>27</sup> Цит. по кн.: *Трубецкой Е. Н.* Умозрение в красках. М., 1916, с. 12.

<sup>28</sup> См.: *Лихачев Д. С.* Русские летописи и их культурно-историческое значение, с. 305.

которые ставит жизнь. Особенно примечательна в этом плане «Повесть о нашествии Едигея», которой, видимо, заканчивалась Троицкая летопись (Свод 1408 г.)<sup>29</sup>. Повести предпосланы рассуждения летописца о «злехитрости беззаконных измаильтян», которые лостью и коварством «ближняя от любви разлучают и усобную роль межи нас съставляют»<sup>30</sup>. Автор повести видит в обращении русских князей к ордынским ханам для разрешения междоусобных распрей главную помеху объединению русских земель и освобождения от ордынского ига. Критикуя действия великого князя Василия Дмитриевича, призвавшего хана Едигея в поход против литовского князя Витовта, он утверждает, что лстивая помощь ордынцев — «пакость земли нашея на прочая дни, егда измаильте, усмотривше наряд нашея земля, на ны придут» (180). Боль за родную землю, попираемую врагом, гнев на соотечественников, не оказывающих сопротивления врагу, звучат в повести: «Да же явится где един татарин, то мнози наши не смѣхуть приблизитися ему, аще ли два или три, то мнози Руси, жены и дѣти мечюше, на бѣг обращахуся» (183). Не боится выступить автор и против великого князя московского Василия Дмитриевича, не предпринимавшего активных действий против Едигея: «Сущи во градѣ людѣ въ бѣдѣ велицѣ скорбию унывающе зѣло, смотряще яко никто же помагая им и человекское спасеніе не обрѣтесе им, и памятующе Давида, еще пиша, рече: добро есть уповати на господа, нежели уповати на князя. . .» (184). Такая гражданская позиция автора обосновывается прежде всего примером «началнаго лѣтописца Кіевскаго, иже вся врѣменностьства земльскаа необинуяся показует, но и первіи наши властодержци без гнѣва в повелѣвающе вся добрая и не добрая прилучившаяся написовати. . .» (185). Великий князь должен почитать летописца, как почитал Владимир Мономах «онаго великаго Сильвестра Выдобажьскаго». Призыв к князьям «таковым вѣщем внимати», извлекать суровые уроки из действительности, беспристрастно описанной летописцем, сочетается в «Повести. . .» с четко выраженной позицией автора о том, что князь должен опираться в своем правлении на «искуснѣйших старцев», что «юниі старцев да почитают и сами едини без искуснѣйших старцев всякаго земльскаго правленія да не самочиннують, ибо красота граду есть старечество. . .» (185). Эта реакция автора Свода 1408 г. на беспристрастное изложение событий и обличение усобиц получила дальнейшее развитие

<sup>29</sup> См. указание Н. М. Карамзина: «Описанием Едигеева нашествия заключается харатейный Троицкий летописец» (История государства Российскаго, т. 5, примеч. 207); см. также «Реестр, относящийся к рукописям Троице-Сергиевой лавры, с описанием Троицкой пергаменной летописи, где отмечается, что летопись оканчивалась описанием нашествия «на Москву Едигея, князя ордынского, при князе Василіе Дмитриевиче» (Моисеева Г. Н. Троицкая летопись 1408 г. в сочинениях Екатерины II. — В кн.: Историческое повествование Древней Руси. Л., 1976, с. 265. (ТОДРЛ, т. 30).

<sup>30</sup> ПСРЛ, т. XV, вып. 1. Рогожский летописец, стлб. 178. Далее повесть цитируется по этому изданию, столбцы указываются в тексте в скобках.

в Своде 1418 (1423) г. и Своде 1448 г. В частности, «Летописная повесть» о Куликовской битве, «Повесть о нашествии Тохтамыша», «Слово о житии и о преставлении великаго князя Дмитрия Ивановича, царя Русьскаго», имеющиеся в Софийской I и Новгородской IV летописях, усиливают по сравнению с аналогичными произведениями Свода 1408 г. критику русских князей за «неодиначество» и «неимоверство», за их отказ выступить совместно с великим московским князем против Тохтамыша, обличают Олега Рязанского за его пособничество темнику Мамаю и хану Тохтамышу. Отметим, что в Своде 1408 г., как и в летописном рассказе «О великом побоище иже на Дону», как и в «Повести с нашествии Тохтамыша», дается только констатация предательского пособничества Олега Рязанского: «Тогда повѣдаша князю великому, что князь Олег Рязаньскыи послал Мамаю на помощь свою силу, а сам на рѣках мосты перемѣтал. Князь же великій про то възсхотѣ на Олга послати рать свою» (140). «А князь Олег Рязаньскыи обведе царя около всеи своеи земли и указа ему вся броды на Опѣ» (143). В Своде 1448 г., а может быть еще раньше, в Своде 1418 (1423) г., Олегу Рязанскому дается убийственная характеристика, он назван «новым Святополком»<sup>31</sup>. Олег Рязанский выступает в «Летописной повести» о Куликовской битве, как «поборник бесерменскыи», а пособничество Мамаю расценивается как веротступничество: «Олегу же уже отпадшему сана своего от бога, иже злый съвѣт сътвори съ жогаными. . .»<sup>32</sup>. «Князь же Дмитрий, увѣдав лесь лукаваго Олга, кровопивца крестьянскаго, новаго Иуду предателя. . .»<sup>33</sup> Осуждается Олег Рязанский и в «Повести о нашествии Тохтамыша»: «бысть ему помощник на побѣду Руси, но и спосѣшник на пакость крестьяном»<sup>34</sup>, и в «Слове о житии и о преставлении великаго князя Дмитрия Ивановича, царя русьскаго»: «он же наважен лукавыми съвѣтниками, иже крестьянскую вѣру дрѣжаху, а поганых дѣла творяху»<sup>35</sup>. Как видно из приведенных примеров, взятых из произведений, находившихся в Своде 1448 г., наиболее сильная критика Олега Рязанского звучит в «Ле-

<sup>31</sup> М. А. Салмина полагает, что «Летописная повесть» о Куликовской битве и «Повесть о нашествии Тохтамыша» восходят непосредственно к Своду 1448 г. (Салмина М. А. Летописная повесть о Куликовской битве и «Задонщина». — В кн.: «Слово о полку Игореве» и памятники Куликовского цикла: К вопросу о времени написания «Слова», с. 344—376; Она же. Повесть о нашествии Тохтамыша. — В кн.: Куликовская битва и подъем национального самосознания. Л., 1979, с. 134—151. (ТОДРЛ, т. 34). По моему мнению, «Повесть о нашествии Тохтамыша», представленная в Своде 1448 г., восходит к более раннему времени, возможно к предполагаемому Своду 1418 (1423) г. (Гребенюк В. П. Борьба с ордынскими завоевателями после Куликовской битвы и ее отражение в памятниках литературы первой половины XV века. — В кн.: Куликовская битва в литературе и искусстве: Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1980, с. 57—60.

<sup>32</sup> ПСРЛ, СПб., 1848, т. IV, с. 76.

<sup>33</sup> Там же, с. 77.

<sup>34</sup> Там же, с. 84.

<sup>35</sup> ПСРЛ, Л., 1925, т. IV, 1. ч, с. 353.

тописной повести» о Куликовской битве, в «Повести о нашествии Тохтамыша» она слабее, а в «Слове о житии и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя русьскаго» Олег Рязанский прямо не называется. Для нас существенно то, что во всех указанных произведениях поступки Олега Рязанского расцениваются как выступления против Руси в помощь «поганым». Такой взгляд на князей, «иже крестьянскую веру дръжаху, а поганых дела творяху», т. е. прибегающих ради своекорыстных целей к помощи ордынцев, находит отражение не только в памятниках Куликовского цикла, но и в других произведениях этой эпохи. Сошлемся, к примеру, на произведение тверской литературы инок Фомы «Слово похвальное»: «И аще ли бы ны враг пришел, рекъше тотарин, но претерпѣли бы быхом от него, но сеи, иже единово крещения христианства с нами, а дѣла тотарская творит»<sup>36</sup>.

Национальный подъем, вызванный Куликовской битвой, способствовал усилению интереса к прошлому, проявившемуся во всех сферах духовной деятельности: живописи, архитектуре, литературе, политических концепциях и агиографическом наследии Киевской Руси. Особое значение в утверждении своего духовного значения для Москвы имела святыня Киевской Руси — икона Владимирской Богоматери. В свое время Андрей Боголюбский перенес ее из Вышеграда, резиденции киевских князей, на Северо-Восток Руси, чтобы освятить новосоздаваемую им столицу — Владимир. В «Сказании о чудесах от иконы Владимирской Божией Матери» (последняя треть XII в.), составленном клиром Успенского Владимирского собора, может быть, при непосредственном участии Андрея Боголюбского<sup>37</sup>, говорится, что богоматерь взяла под свое покровительство князя Андрея Боголюбского: его походы против врагов (волжских болгар), его созидательную деятельность по превращению Владимира в новую столицу Русской земли («чюдо о золотых воротах»). Не случайно и то, что к помощи чудотворной иконы Владимирской Богоматери обращаются не только жители Владимиро-Суздальского княжества, но и соседних земель: Рязани, Твери, Муром. Это должно было лишний раз подчеркнуть признание иконы Владимирской Богоматери главной святыней всей Северо-Восточной Руси. Владимирское летописание все сколько-нибудь значительные события в жизни Владимиро-Суздальской земли связывало с заступничеством богоматери<sup>38</sup>.

В 1395 г., когда над Москвой нависла угроза нашествия войск среднеазиатского завоевателя Тимура, чтобы успокоить и ободрить людей, собравшихся за стенами Кремля, московский великий

<sup>36</sup> Лихачев Н. П. Инок Фомы «Слово похвальное о благоверном великом князе Борисе Александровиче». СПб., 1908, с. 53.

<sup>37</sup> См.: Забелин И. Е. Следы литературного труда Андрея Боголюбского. — Археографические известия и заметки, издаваемые имп. Московским археологическим обществом. М., 1885, № 23, с. 37—49.

<sup>38</sup> Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение, с. 278—279.

князь Василий Дмитриевич, который во главе войск двинулся навстречу врагу к Оке, приказал перенести икону богоматери из Владимира в Москву; 15 августа, в престольный праздник Владимирского кафедрального собора, с «плачем и рыданием» проводжали владимирцы свою святыню в Москву; 26 августа, в день встречи иконы в Москве, стало известно, что Тимур, простояв на берегу Дона 15 дней, неожиданно ушел из пределов русских земель, оставив свой замысел идти на Москву. Уход Тимура (Темир-Аксака) был объяснен заступничеством богоматери «чюдотворивья ради иконы ея». Хотя вскоре икона Владимирской Богоматери была возвращена во Владимир, а в Москве осталась ее копия, так называемая запасная, тем не менее именно в 1395 г. икона Владимирской Богоматери становится главной святыней Московского княжества. Автор «Повести о нашествии Едигея» (1408/1409 г.) гневно укоряет московского князя Василия Дмитриевича за то, что он отдал город Владимир, в котором находится икона Владимирской Богоматери, ляху «Свѣдригаилу». Окончательное перенесение иконы из Владимира в Москву совпало с освобождением от ордынского ига в 1480 г. во время бескровной победы над ханом Ахматом, но в литературных памятниках XV—XVI вв. икона Владимирской Богоматери устойчиво связывается с Москвой более раннего времени. Так, в «Сказании о Мамаевом побоище» говорится, что уже в 1380 г. икона была в Москве и великий князь Дмитрий Иванович молился перед нею, собираясь в поход против Мамаю. В Никоновской редакции «Повести о нашествии Едигея» также сказано, что в 1408 г. «токмо един град бог храняще молитвами пречистыя его матери и животворивыя иконы ради ея и Петра архиепископа ради»<sup>39</sup>. Все последующие памятники московской литературы, посвященные борьбе с «погаными», так или иначе связывают победы, одержанные русскими воинами, с покровительством богоматери «чюдотворивыя ради иконы ея». В «Сказании об иконе Владимирской Богоматери» — памятнике, возникшем в окружении митрополита Макария, идея киевского наследия получает дальнейшее развитие, перекликаясь с идеей Москвы — третьего Рима. Рассказывая о переходе иконы из Палестины в Константинополь, а затем в Киев, автор добавляет: «Ныне же с нами (в Москве. — В. Г.) во веки буди, милуя и спасаю нас»<sup>40</sup>.

Идеи киевского наследия сыграли важную роль в становлении русского национального самосознания, утверждая единство Русской земли, укрепляя патриотические идеи борьбы за национальную независимость и освобождение от власти Золотой Орды.

<sup>39</sup> ПСРЛ, СПб., 1897, т. XI, с. 209.

<sup>40</sup> ПСРЛ, т. XI, с. 251.



## КИЕВСКАЯ РУСЬ В ИЗОБРАЖЕНИИ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ КОНЦА XVI—XVII вв.

(к вопросу о функции образа князя Владимира)

Киевская Русь не была забыта последующими поколениями. События тех лет давали возможность славянским народам прикоснуться к истокам своей истории, познать ее становление, найти собственное место в окружающем мире и, что не менее важно, найти ключ к решению современных задач, поскольку «отцы, деды и прадеды — это всегда некое мерило добродетелей и „славы“ их сыновей, внуков, правнуков»<sup>1</sup>.

Первые русские князья рано привлекают внимание и западных писателей. Например, уже в конце X — начале XI в. хронист Титмар Мерзбургский свидетельствует о крещении Руси, называя при этом Киев «огромным городом». По словам «Послания» Бруно Квертфуртского, побывавшего в Киеве в 1007 г., Владимир Святославич — «русский государь, славный могуществом и богатством»<sup>2</sup>. В «Житии Ромуальда» Петра Дамиани (одного из идеологов папства) крещение Руси объявляется делом католического епископа<sup>3</sup>. Известно, что в 1095 г. в бенедиктинском Сазавском монастыре (Чехия) почитались русские князья-святые Борис и Глеб<sup>4</sup>. В XII в. к эпохе Киевской Руси обращается польский хронист Мартин Галл (или Галл Аноним), написавший в 1112—1113 г. книгу «Хроника и деяния князей или правителей польских»<sup>5</sup>. К 1207—1218 гг. относится «Польская хроника» Винцентия Кадлубека<sup>6</sup>. Оба историографа описывают поход Болеслава Храброго на Киев в 1018 г.

Как значительный этап мирового процесса предстает история Киевской Руси в историографических сочинениях XV—XVI вв., авторы которых предпочитают летописной документальности «назидательное освещение истории и риторическое ее изложение»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Лихачев Д. С. Монументально-исторический стиль древнеславянских литератур. — В кн.: Славянские литературы: VIII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1978, с. 132.

<sup>2</sup> См.: Аллатов М. А. Русская историческая мысль и Западная Европа XII—XVII вв. М., 1973, с. 75—76.

<sup>3</sup> Там же, с. 79, с. 93.

<sup>4</sup> Панченко А. М. Чешско-русские литературные связи XVII в. Л., 1969, с. 4.

<sup>5</sup> Галл Аноним. Хроника и деяния князей или правителей польских/Пред., пер. и примеч. Л. М. Поцовой. М., 1961.

<sup>6</sup> Шушарин В. П. Древнерусское государство в западно- и восточноевропейских средневековых памятниках. — В кн.: Древнерусское государство и его международное значение. М., 1965, с. 439.

<sup>7</sup> Робинсон А. Н. Историография славянского Возрождения и Паисий Хиландарский: Вопросы литературно-исторической типологии. — В кн.:

Таковы польские хроники. Их авторы обращаются к начальному периоду русского государства для обоснования концепции славянского единства. Например, горячим патриотизмом и в то же время симпатией к другим народам — русскому в первую очередь — проникнута «История Польши» Яна Длугоша (XV в., издана в начале XVI в.). Специально изучавший русский язык Ян Длугош привлекает материалы русских летописей<sup>8</sup>. Русская история предстает здесь со времени расселения славян, Святослав в его изображении — «муж воинственный» (*vir bellicosus*) и «бодрый» (*strenuus*). Подчеркивается, что беспокойно-воинственный дук Владимир жил в мире с польским королем Владиславом<sup>9</sup>.

Киевская Русь — достойный предмет изображения, с точки зрения таких видных польских историографов эпохи Возрождения, как Матвей Меховский («Хроника поляков», 1519), Мартин Кромер («О происхождении и деяниях поляков», 1555), Мартин Бельский («Хроника всего света», 1554), Мацей Стрыйковский («Хроника польская, литовская, жмудская и всей Руси», 1582). Стрыйковский, относившийся с полным доверием к русским летописям и исправлявший по ним польские источники<sup>10</sup>, проводит мысль о кровном родстве московских и литовско-польских правителей, ведущих происхождение от общих предков — Игоря, Владимира, Ярослава<sup>11</sup>. Бросая ретроспективный взгляд в прошлое, писатель наделяет киевских князей полнотой власти. «Единодержцем» (*Jedynowładziec*) всей Руси выступает Святослав<sup>12</sup>. Великим и славным монархом, «единодержцем всех русских земель», «царем или королем и великим князем всей Руси» изображается Владимир<sup>13</sup>.

Изложение начального периода русской истории, основанное на летописных источниках, дано также в сочинении чешского дипломата Принца из Бухова «*Moscoviae ortus et progressus*» (1577)<sup>14</sup>. К концу XVI в. относится сочинение англичанина Д. Флетчера «О государстве русском» («*Of the Russe Common Wealth*»), где

---

V Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1963, с. 57.

<sup>8</sup> История польской литературы. М., 1969, т. 1, с. 27 (глава написана Л. В. Разумовской).

<sup>9</sup> Русские известия Длугоша до 1380 г. — В кн.: Бестужев-Рюмин. О составе русских летописей до конца XIV века. СПб., 1868, Приложения, с. 71, 82.

<sup>10</sup> См.: *Рогов А. И.* Известия по истории Киевской Руси в Хронике Мацея Стрыйковского и их источники. — В кн.: Краткие сообщения Института славяноведения. Славянская и балтийская акцентология, М., 1964, № 42, с. 55.

<sup>11</sup> См.: *Рогов А. И.* Русско-польские культурные связи в эпоху Возрождения: (Стрыйковский и его Хроника). М., 1966, с. 37.

<sup>12</sup> *Strykowski M.* Kronika Polska, Litewska, Żmódzka i wszystkiej Rusi. Königsberg, 1582, s. 126.

<sup>13</sup> *Ibid.*, S. 132, 135 и др.

<sup>14</sup> *Панченко А. М.* Чешско-русские литературные связи XVII в., с. 24.

среди других рассказов о Киевской Руси приводится неизвестный вариант легенды о варягах<sup>15</sup>.

Древний Киев привлекает сочувственное внимание польского поэта Кленовича, который вспоминает в поэме «Роксолания» (1584) о прошлом величии русской столицы, негодует на ее врагов:

Как часто, о Киев, твои стены видали врага,  
И нивы твои разорались ордою. . .  
.....  
Пылают селения, гибнут безвинные люди,  
Но бьются все, кто оружие может держать<sup>16</sup>.

Живой интерес к начальному этапу русской истории, характерный для зарубежной литературы, тем более правомерен для московской и юго-западной письменности XVI—XVII вв., в течение которых происходит формирование великорусов, украинцев, белорусов как самостоятельных народов, а также становление их государственности. Образы киевских князей, напоминающих о славном прошлом, вовлекаются прежде всего в круг публицистических жанров (посланий, полемических трактатов, предисловий, послесловий, историографических сочинений и др.), назначением которых является пропаганда современных политических идей. Главное место в системе образов отводится Владимиру Святославичу. Следует при этом сказать, что при всей схожести подхода к образу Владимира как предка правителей XVI—XVII вв., святителя Руси и ее хранителя, функция этого образа в сочинениях, созданных в Московской Руси, с одной стороны, и написанных на Украине и Белоруссии, с другой — неоднозначна.

В произведениях русских писателей, творивших в условиях формирующегося абсолютизма, образы киевских князей используются прежде всего для прославления «самодержавства» в целом и правящего монарха в частности. Подобный прием весьма характерен для старопечатных предисловий и послесловий конца XVI—начала XVII в., — одного из самых массовых жанров русской публицистики. Например, крещению Владимиром «многонародного человечества» автор послесловия к Триоди цветной 1591 г. одобряет созидательную деятельность царя Феодора Иоанновича в «новопросвещенных» землях «во граде Казани, и Асторохани, и в Сибири, и во окрестных их градах и местах»<sup>17</sup>. «Соревнователем» Владимира назван в предисловии к Триоди цветной 1604 г. «изрядный правитель» Борис Годунов. Используя выражение «Степенной книги», автор сообщает, что, подобно Владимиру, Борис «яко некими степенями день о дни» восходит на высоту добродетели: он хочет «насладиться» — в данном случае достигнуть — славы своего предшественника. По аналогии со строительством

<sup>15</sup> Аллатов М. А. Русская историческая мысль и Западная Европа XII—XVII вв., с. 304.

<sup>16</sup> Цит. по: Хошик А. Р. «Роксолания», латинская поэма о Руси XVI в. С. Ф. Кленовича. — Учен. зап. Сборник трудов кафедр русского языка, литературы и педагогики. Кемерово, 1962, вып. 5, с. 322.

<sup>17</sup> Триодь цветная. М., 1591, л. 247.

Владимира рисуется и возведение Борисом Годуновым церквей, украшение их и наполнение сокровищами<sup>18</sup>. В предисловии к Минее 1600 г. для изображения Бориса как преемника киевского князя использована легенда о происхождении книги («Сказание известно книге сей, в кое время в которых лета избраны быша каноны сия»): Кирилл Философ «сотворил» книгу Минею, которую передал князю Владимиру Святославичу. Он завещал при этом «исполнити» книгами Русскую землю, что и делает теперь Борис<sup>19</sup>. Подобная схема рассказа о благочестивой деятельности царя, имеющего своим идеалом князя Владимира, выдерживается и в последующих предисловиях и послесловиях.

С не меньшей настойчивостью проводится мысль о кровном родстве новых самодержцев с князем Владимиром. Это утверждение применительно к Федору Ивановичу мы встречаем в упомянутом послесловии к Триоди 1591 г. В послесловии к Евангелию 1606 г. (Радишевского) «равноапостольный великий князь Владимир» именуется «прародителем» Василия Шуйского, по закону занявшего «исконный скифетродержавный прародительский престол»<sup>20</sup>. О том, что данная точка зрения была распространена, свидетельствуют и памятники Смутного времени. Отрасль «прежних благоверных царей корене», в первую очередь Владимира Киевского, назван Шуйский в «Повести 1606 г.»<sup>21</sup> О «благоверных царях», Владимире и Александре Невском как прародителях Шуйского упоминает «Иное сказание», подчеркивающее к тому же, что сами-то они прямые потомки Рюрика<sup>22</sup>. В Хронографе 1617 г. приводится полная родословная Шуйского, начало которой положил «Владимир великий Киевский, крестивший всю землю Русскую»<sup>23</sup>. К Владимиру Святославичу как «начальнику. . . всеа Руския земли» и потомку властителя вселенной «Августа кесаря Римского» возводится генеалогия Шуйских и в «Повести о преставлении и о погребении князя Михаила Васильевича Шуйского, рекомого Скоцина»<sup>24</sup>. Эти утверждения, имевшие агитационный характер, должны были в данном случае поднять авторитет непопулярного царя.

Образу Владимира отводится важное место в хитроумных генеалогических построениях Романовых. Сопоставляя прошлое с настоящим, автор послесловия к «Трефологиону» за март-май 1638 г. выделяет три имени: князя Владимира, царя Ивана Васильевича Грозного и Михаила Феодоровича. Каждый из них прославил Русскую землю. Владимир Святославич крестил Русь, покрови-

<sup>18</sup> Триодь цветная. М., 1604, л. 2—2 об.

<sup>19</sup> Минея общая. М., 1600, л. 4—4 об.

<sup>20</sup> Евангелие. М., 1606, л. 259—259 об.

<sup>21</sup> Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени. 2-е изд. — Русская историческая библиотека, СПб., 1909, т. 13, стлб. 60. (Далее: РИБ).

<sup>22</sup> Там же, стлб. 71.

<sup>23</sup> Там же, стлб. 1295—1296.

<sup>24</sup> Там же, стлб. 1332—1233.

тельствовав книжному делу, велел переводить греческие сочинения. При царе Иване Васильевиче «некии хитрии мастера явишася печатному сему делу». И наконец, при Михаиле Федоровиче «наиначе многое число обретесе печатнаго дела книг». В послесловии говорится о степени родства нового царя с Рюриковичами: Иван Васильевич — «седмый на десять степень от великаго князя Владимира», а Михаил — внук царя Ивана<sup>25</sup>.

О Михаиле Федоровиче как о прямом потомке киевского князя проводится мысль и в таких официальных документах начала царствования, как Выписка из государственной книги об избрании Михаила царем (1613) и Грамота митрополиту Филарету духовных и светских чинов (1614)<sup>26</sup>. В Грамоте молодого царя французскому королю от 1615 г. подчеркнуто, что «прародители» царя Рюрик, Владимир Святославич, Владимир Мономах ведут род от Августа Кесаря<sup>27</sup>.

Князь Владимир как родоначальник новой династии прославляется в художественно-публицистической «Книге глаголемой новый летописец» (1630)<sup>28</sup>. То же самое видим в «Историн, сиречь повести или сказания вкратце» Федора Грибоедова, отражавшей официальную точку зрения и написанной, чтобы «оставить вне сомнений принадлежность Романовых к Рюриковичам»<sup>29</sup>.

С упоминания о киевских князьях — «великом князе Владимире и сыне его Ярославe» — начинается панегирик Михаилу Федоровичу и в «Сказании известном о воображении книг печатного дела»<sup>30</sup>.

Данная концепция, но уже применительно к Алексею Михайловичу, развивается в послесловии к «Сборнику из 71 слова» (1647). История снова предстает в образах русских князей, кровных праотцев нового самодержца. Первый из них, Владимир, — «глава и предводитель всему языку», равный «крину в пепле», «голубице посреди крагуев», «искре в пепле». Замыкает галерею образов, среди которых выделены также Иван Васильевич и Михаил Федорович, — «другой премудрый Соломон», Алексей Михайлович<sup>31</sup>.

Политический подход к образам киевских князей, в том числе канонизированных, мы находим и в церковных жапрах. Это характерно, в частности, для старопечатного Пролога, составители которого, как явствует из состава книги, с большим интересом и уважением отнеслись к начальному этапу русской истории. Например, в первом издании Пролога (1641) из пяти русских

<sup>25</sup> Трефологон, третья четверть (март-май), М., 1638, л. 449 об.

<sup>26</sup> СГГД. М., 1822, ч. 3.

<sup>27</sup> Берх В. Правление царя Михаила Федоровича и взгляд на междоусобице. СПб., ч. II, с. 416.

<sup>28</sup> ПСРЛ, М., 1965, т. XIV.

<sup>29</sup> Аллатов М. А. Русская историческая мысль и Западная Европа XII—XVII вв., с. 382.

<sup>30</sup> Сказание известно о воображении книг печатного дела / Подготовка текста Т. П. Протасьевой и М. В. Шепкиной. — В кн.: У истоков русского книгопечатания. М., 1959, с. 203.

<sup>31</sup> Сборник из 71 слова. М., 1647, л. 879—880.

жизнеописаний три связаны с Киевской Русью: «Убиение князя Глеба» (5 сентября), «Освещение церкви святого Георгия в Киеве» (26 ноября), «Слово об апостоле Андрее, како приходил в Русь и благословил место и крест поставил, идеже ныне град Киев» (30 ноября). Новыми статьями о киевских святых, наряду с другими материалами, было пополнено второе издание Пролога (1642—1643 гг.): об Александре Невском (23 ноября); Кириле, епископе Туровском (28 апреля); Борисе и Глебе (2 мая и 16 июля); игумене Феодосии Печерском (3 мая); Антонии Великом (7 мая); княгине Ольге (11 июля); Владимире Святославиче (15 июля) и др.

Как и все проложные рассказы, жития киевских святых должны были прославить «своя бы Русския земли великих святителей и чудотворцев. . . да и великих князей русских, которые также просияли в русской земли добрыми своими детельми»<sup>32</sup>. Примером может служить рассказ о построении Ярославом церкви «в свое имя»: когда ее начали «здати», то не было делателей, так как люди боялись остаться из-за этой работы без «найма», дающего пропитание. «И рече княз, аще тако есть, то аз сиде сотворю. И повеле куны возити на возех в комары Златых врат. И возвестиша на торгу людем, да возмет кождо по пагате на день, и бысть много делающих»<sup>33</sup>. Ярослав тем самым подтвердил, что его справедливо назвали Мудрым.

Однако, как и в старопечатных предисловиях и послесловиях, изображение прошлого служит в Прологе главным образом утверждению настоящего. Житие княгини Ольги напоминает, что Киев, находящийся в руках поляков, — исконно «русская земля», родина православия, обновленная «святым крещением». Подчеркнуто, что «нетление» ее тела, погребенного в Киеве, «и доньше видимо есть всеми русскими сыны» (1643, л. 629 об.—630). К патриотическим чувствам читателей обращена «Страсть Бориса и Глеба», где киевские князья изображены покровителями «князей русских своих сродников» в годы вражеских нашествий. Вполне актуально для середины XVII в. звучит концовка сказания: «Ею (т. е. их. — А. Е.) же молитвами и мы, смиренни, сподобимся получитьи божию милость zde ныне» (1643, л. 702 об.).

Центральное место среди образов киевских князей отведено Владимиру. Проложное житие последнего, легшее в основу старопечатного текста, известно в большом количестве списков начиная с XIII в.<sup>34</sup> Оно построено по той же схеме, что и распространенное житие (наиболее ранний список датируется 70-ми годами XV в.<sup>35</sup>), но с исключением ряда деталей, что обусловлено самой

<sup>32</sup> Пролог. М., 1642, л. 904 об.; 1643, л. 948 об. (Далее ссылки на год издания и листы приводятся в тексте).

<sup>33</sup> Пролог, 1641, л. 402.

<sup>34</sup> *Никольский Н.* Материалы для повременного списка русских писателей и их сочинений (X—XI вв.). СПб., 1906, с. 243.

<sup>35</sup> *Зимин А. А.* Память и похвала Иакова Мниха и Житие князя Владимира по древнейшему списку. — Краткие сообщения Ин-та славяноведения, М., 1963, вып. 37, с. 66—72.

спецификой жанра: «одна из идейных задач Пролога состояла в том, чтобы показать образец поведения человека», притом в соответствии с «агиографическим методом изображения»<sup>36</sup>.

Как и в распространенном житии, здесь все внимание сосредоточено на событиях, непосредственно предшествующих крещению Руси (отправление послов, взятие Корсуня, переговоры с греческими царями, слепота, исцеление, сокрушение идолов), а также на самом крещении и последующем воздвижении храмов. Однако опущены такие подробности, как мотивы выбора веры, предательство корсунца Анастаса, в результате чего «людие изнемогаху жажею водною и предашеся», плач киевлян по идолам<sup>37</sup>. В свете поставленной задачи — прославить первого русского святого — эти детали не нужны, так как они в какой-то мере могут снизить образ идеального героя. Тем не менее характеристика князя Владимира в проложном житии — и это является большой художественной удачей — не укладывается в рамки заданной схемы. Автор любит войнственность князя: «. . . пойду в земли их, и пленю грады их, и обрящу ту учителя». На фоне лаконописного изложения выделяется обращение Владимира к киевлянам, рисующее его как полновластного правителя: «Аще кто не обрящется утро на реце, той будет противен мне» (1643, л. 659 об.). Важной идейно-лексической особенностью старопечатного текста является наименование Владимира «царем». Ср. в Триоди цветной 1591 г.: «. . . прародитель твой (т. е. Федора Иоанновича. — А. Е.). . . царь князь великий Владимир. . .»<sup>38</sup>.

Обращение к образу киевского князя не ограничено, однако, лишь житием, специально ему посвященным. Этот образ неоднократно появляется и в других статьях Пролога, выполняя ту же функцию, что и в старопечатных предисловиях и послесловиях, — прославить потомков Ивана Калиты, связанных, благодаря первым русским князьям, с самим императором Августом: «. . . царь Иван, содержатель русския земли, иже от Августа, римскаго кесаря, корене изшедших» (1643, л. 389).

Упомянутые произведения развивали на новом этапе новыми литературными средствами идеи, сформировавшиеся в XVI в. и нашедшие наиболее яркое выражение в таких фундаментальных историографических памятниках, как Никоновская летопись (конец 20-х годов XVI в.) и «Книга степенная царского родословия» (1563). В Никоновской летописи доказывается, в частности, изначальность власти русских князей над землями, временно подпадавшими под власть Литовского государства, прежде всего Киева.

<sup>36</sup> Сазонова Л. И. Проложное изложение как литературная форма. — В кн.: Литературный сборник XVII века. Пролог: Русская старопечатная литература (XVI—первая четверть XVIII в.) / Изд. подгот. О. А. Державина, А. С. Демин, А. С. Елеонская, Ф. С. Капица, А. С. Курилов, Л. И. Сазонова, Л. А. Черная; Под ред. А. С. Демина. М., 1978, с. 30.

<sup>37</sup> Текст опубликован А. А. Зимним, см.: Краткие сообщения Института славяноведения, вып. 37, с. 72—75.

<sup>38</sup> Трпюдь цветная. М., 1591, л. 247.

Здесь же приводится актуальная для XVI в. легенда о победе Князя над предками теперешних казанцев: «Кий на волжския и камския болгары ходив и победи»<sup>39</sup>. Князь Владимир и его сыновья Борис и Глеб поминаются как «родители, прародители и сродницы» Ивана Грозного. К помощи этих святых взывает царь, намеревающийся разгромить противников их общей «православной державы», в данном случае непокорных новгородцев<sup>40</sup>.

Нерасторжимость киевской и московской династий подчеркивается в Степенной книге: «От блаженного Владимера наченше пять степеней во граде Киеве сконьчашася, три же степени град Владимир стяжа, девятый же степенъ нача в богоспасаемом граде Мосъкве»<sup>41</sup>. Символическое значение приобретает молитва за царя Ивана Васильевича, включенная в рассказ о княгине Ольге<sup>42</sup>. Прославлению «Русского царствия» и «царствующего града», понимаемых как «Московское царство» и Москва служит образ «великого в самодержцах», «сродника Августа кесаря» Владимира. Вместе с другими русскими «самодержцами» он подтверждает справедливость идеи, что «царь приличен вышнему иже над всеми богу».

Возвращаясь в XVII в., отметим, что и в памятниках второй половины столетия сохраняется преимущественно политический, а не религиозный подход к образам крестителя Руси и его потомков. Характерна в этом плане литературная деятельность Симеона Полоцкого. Полемическую книгу «Жезл правления» (1667) он посвящает Алексею Михайловичу, желая последнему успеха в попытках «утолити жестокия брани . . . не лещя упразднити расколы и крамольныя истребити мятежи»<sup>43</sup>. Стремясь при этом обосновать справедливость действий царя, Симеон Полоцкий включает в систему доказательств и ссылки на киевских князей. Он вспоминает Владимира Святославича, отдавшего предпочтение византийскому обряду из-за «пресладкопеснопетия» в греческой церкви. Подобно ему теперешние власти ввели в церковный обиход многоголосное («органное») пение, которое доставляет наслаждение и сближает нас с «единоверными. . . братьями нашими» — греками, болгарами, «малороссиянами» (л. 94—94 об.). К авторитету киевских князей обращается Симеон Полоцкий и при пояснении текстуальных замен в церковных книгах: они сделаны в соответствии с правилами «древнего перевода» во времена «Ярослава князя, сына Владимирова. . . в начале крещения нашея земли» (л. 75 об.).

Апофеозом царя Алексея Михайловича является проповедь из книги «Вечеря душевная» — «Слово в день святаго равноапостол-

<sup>39</sup> Клосс Б. М. Никоновский свод и русские летописи XVI—XVII веков. М., 1980, с. 101.

<sup>40</sup> ПСРЛ, М., 1965, т. 12, с. 131.

<sup>41</sup> ПСРЛ, СПб., 1908, т. 21, с. 295.

<sup>42</sup> Васенко П. Г. Книга степенная царского родословия и ее значение в древнерусской исторической письменности. СПб., 1904, с. 123.

<sup>43</sup> Жезл правления. М., 1667. Предисловие (без пагинации). Далее ссылки на листы приводятся в тексте.



наго князя Владимира». В произведении, написанном в символично-метафорическом стиле, характерном для литературы барокко, подвиг князя Владимира поднят на недосыгаемую высоту: «Блажен есть виноград Российский, имей насадителя Владимира, иже добре веде терние идол истерзати, добрыя же лозы насадити». «Заря правоверия», говорится здесь не раз занималась в «российских странах», но прежним «светилам» не удалось ни разогнать «мрачного неверия нощи», ни истребить «кумиров проклятых», подобных «врагам ношным». Сделал это только князь Владимир, который «возсия яко солнце на российском горизонте». Используя прием развернутого сравнения, автор уподобляет «благочерного князя» светильнику, соли земли, воеводе полков христовых Моисею. Однако вся эта цепь образов служит как бы прологом к панегирику в честь главного героя. Пусть Алексею Михайловичу дано при рождении другое имя, — «но самым делом Владимир еси, ибо владеши миром от бога тебе врученным», пусть его не нарекли Василием при крещении, «но во святом твоём венчании сие имя самым делом стяжал еси, занеже Василий не что иное знаменует, точию царь; ты же царскаго венца на честную ти главу возложением царь сотвориши, или Василийос. . .». Автор напоминает, что если князь Владимир духовно «всем российским чадом отец есть», то «благочестивому самодержцу» он «изряднейшим образом отец есть», как кровному своему. Проповедь заканчивается обращением к святому с просьбой молить бога о милосердии к царю — «яко да умножит лета живота его во здравии, в мире, в тишине и во всяком милосердии» — и его подданным<sup>44</sup>.

Отчетливо выраженная функция образа князя Владимира как носителя идеи неограниченной монархической власти здесь налицо.

Общественно-политическая ситуация в Западной Руси конца XVI—первой половины XVII в. была обусловлена борьбой украинского и белорусского народов за свою национальную независимость. По условиям времени эта борьба выступила в «религиозной оболочке», в данном случае — православия против католичества. После Брестской унии 1596 г. появляется огромная полемическая литература — «литература открытых писем, воззваний, памфлетов, полемических трактатов, направленных против церковной унии, против папской курии, против польско-шляхетской агрессии»<sup>45</sup>.

Обращаясь к истокам родной истории, украинские и белорусские полемисты увидели в князе Владимире не столько царя, сколько святого, насадителя истинной христианской веры. Легенде о Рюрике, потомке Августа-кесаря, они предпочли сказание об апостоле Андрее, благословившем горы киевские. Исторический материал зазвучал при этом особенно злободневно ввиду ревизии некоторыми католическими и униатскими публицистами летописного рассказа о крещении Руси, ранее безоговорочно принятого

<sup>44</sup> Симеон Полоцкий. Вечера душевная. М., 1683, л. 400—402.

<sup>45</sup> Еремин И. П. Иван Вишневский и его общественно-литературная деятельность. — В кн.: Вишневский И.: Сочинения/ Подготовка текста, ст. и коммент. И. П. Еремина. М.; Л., 1955, с. 225.

в русской версии выдающимися польскими историографами. В первую очередь здесь должна быть названа книга иезуита Петра Скарги «О единстве церкви божией под одним пастырем и о греческом от этого единства отступлении», изданная в 1590 г. на польском языке («O jedności kościoła Bożego jednym pasterzem, o Greckim od tej jedności odstąpieniu»).

Скарга прежде всего утверждает, что большинство славянских народов приняли святую веру от римской церкви, русские же были крещены греками в силу близкого соседства, родства и даже частых войн с ними. Притом, подчеркивает он, «бискупы» Кирилл и Мефодий, которых русские считают своими учителями, были направлены к славянам римским папой. Согласно хроникам, полемизирует писатель, послы князя Владимира выбрали греческую веру из-за красоты, однако на самом деле все произошло иначе: киевляне были prosti a grubi (просты и грубы), обращали внимание только на внешность (malowania kościołow). А главное, они и не подозревали, что стали жертвой обмана: греки еще совсем недавно из-за иконоборческой ереси выбрасывали из своих храмов образа и «палили» их, теперь же срочно пишут новые, в чем, правда, достигали большого искусства. Если бы русские приехали пораньше и все это увидели, они, конечно, приняли бы веру в Риме, где в течение многих веков бережно хранятся старинные иконы <sup>46</sup>.

Петру Скарге вторит униатский архимандрит Лев Кревза в книге «Оборона унии», также написанной по-польски (Obroņa jedności cerkiewney. . . , 1617). В обращении «do czytelnika» он утверждает, что крещение Руси произошло в период единения церквей. И хоть потом греческая церковь откололась, князья не придавали этому значения и редко считались с патриархами <sup>47</sup>. Своеобразно построена глава «О том как Русь крестилась». Кревза почти полностью игнорирует здесь схему, принятую в русских источниках, которая сводилась к тому, что до официального крещения Русь неоднократно приобщалась к христианству. Этому содействовали: 1) благословение гор Киевских апостолом Андреем; 2) проповедь Кирилла и Мефодия; 3) приход греческого епископа Михаила и испытание веры огнем; 4) крещение княгини Ольги. В результате стало возможным пятое, полное, крещение Владимира и всей Руси.

Кревза останавливается только на двух моментах этой схемы: о Кирилле и Мефодии и о греческом епископе, трактуя их с позиций «латынника». И по его мнению, деятельность братьев — свидетельство того, что славянские народы приняли крещение от римского пастыря, а не от схизматика-патриарха. В то время как Фоциуш, т. е. патриарх Фотий, «бунтовал» против папы, Кирилл и Мефодий поехали в Рим. С собой они привезли книги, переведенные с греческого на «славенский», а также мощи Клеменса (Кле-

<sup>46</sup> Памятники полемической литературы в Западной Руси, кн. 2. — РИБ. СПб., 1882, т. 7, стлб. 385—386.

<sup>47</sup> Памятники полемической литературы в Западной Руси, кн. 1. — РИБ. СПб., 1878, т. 4, стлб. 162. (Далее ссылки на столбцы приводятся в тексте).

мента)-мученика. Торжественно, со свечами, встретили их папа Адриан и весь клир. Освятив славянские книги, папа положил их в храм девы Марии и отслужил там молебен. Затем он велел двум епископам рукоположить «учеников славенских». В их честь справили службу на славянском языке: обедню в церкви апостола Петра и вечерню в церкви апостола Павла (л. 226).

Опираясь на «хроникаров», Кривза пересказывает и легенду об испытании веры огнем: по требованию киевлян, греческий епископ, посланный к ним патриархом Фотием, кладет в костер Евангелие, но оно не сгорает. Однако, если это событие и имело даже место, комментирует Кривза, все равно крещение не состоялось: еще час не пришел, учителей было мало и вообще бог не дал благословения, так как епископ был послан Фоциушем, самовольно занявшим место законного патриарха Игнатия, единомышленника папы римского (стлб. 225).

Красноречива фигура умолчания: в главе «О том, как Русь крестилась» ни слова не сказано не только об апостоле Андрее и о княгине Ольге, но и об обстоятельствах крещения Руси князем Владимиром. В этом отношении версия Кривзы значительно отличается от того, что мы видим у польских историографов XV—XVI вв. Например, М. Стрыйковский, ссылающийся на Длугоша, Кромера и Меховского, весьма сочувственно приводит рассказ о крещении Ольги в Царьграде, где она, перехитрив Цезаря, стала его «цоркой», т. е. дочерью<sup>48</sup>. В рассказ о крещении Владимира включен в подробном изложении эпизод о завоевании Корсуни<sup>49</sup>.

Раздел о крещении Руси в книге Льва Кривзы заканчивается полным перечнем русских митрополитов. Подчеркивая свою объективность, автор поясняет, что он опирался на «московскую хронику», хотя та и «неласкова к латынникам». Тем не менее характеристики митрополитов весьма тенденциозны. С одобрением Кривза говорит только о тех святителях, которые, по его мнению, в той или иной мере тяготели к римскому папе или хотя бы просто неодобрительно относились к грекам. Например, то обстоятельство, что на киевскую митрополию в 1051 г. поставлен не грек, а русский (митрополит Иларион), он объясняет нежеланием князя Ярослава иметь дело с патриархом, который отпал от римской церкви (стлб. 227).

Отстаивая свои святыни, украинские и белорусские писатели тем самым заявляли, как было отмечено выше, о праве собственных народов на самостоятельность. В осуществлении этой задачи важное место занимают образы киевских князей, история крещения Руси. При этом необходимо подчеркнуть, что произведения, направленные против «латынников», не имеют национальной неприязни. Украинские и белорусские писатели обращаются в равной мере как к русскому, так и польскому читателю: многие произведения написаны по-польски. С одинаковым уважением используют

<sup>48</sup> *Strzykowski. Kronika Polska, Litewska, Żmódzka i wszystkiej Rusi. Königsberg, 1582, s. 125.*

<sup>49</sup> *Ibid., s. 137—139.*

авторы русские летописи и польские хроники в качестве своих источников.

Прямым ответом на книгу Льва Кривзы «Оборона унии» явился обширный трактат Захарии Копыстенского «Палинодия, или Книга обороны католической святой апостольской восточной церкви и святых патриархов» (1621—1622). Восстанавливая традиционную схему рассказа о крещении Руси, автор называет «дивным и чудным делом» приход апостола Андрея и его предсказание: «. . . и будет тут город великий, и церкви многиа хочет бог тут воздвигнути и просветити святым крещением всю землю Русскую» (стлб. 369).

После рассказов о митрополите Михаиле и нескоревшем Евангелии, о княгине Ольге (со ссылками на «летописцы росские. . . Длугоша. . . Меховиту. . . Матия Стрыковского», стлб. 974) Копыстенский основное внимание уделяет Владимиру. В его изображении это убежденный сторонник православия: еще до отъезда послов князь принимает совету «абы от папежа и от латынников веры не приймал» (стлб. 975). Бог вознес его на недосягаемую высоту, «як бы на якую высокую гору», и с этой вершины ему видны веры всех народов (стлб. 981). В своем крещении князь Владимир уподобился Константину Великому, излечившемуся в купели от проказы, а также чудесному огню, зажженному под жертвой пророка Ильи. Полемизируя с современными «латынниками», которые «до своей веры мусом и гвалтом през уряды свецкии и през морды розмаитыи притягают», Копыстенский язвительно замечает: будь в костеле латинском правдивая вера, князь Владимир принял бы ее, имелся тогда для «папежских легатов» и «оказия», и «пляц трибунам», и «сейм». Однако же «не дал. . . бог того» (стлб. 980).

«Бесстыдными» называет Захария Копыстенский речи Кривзы о князе Ярославле: и Бароний, и «историк ляцкий» Длугош утверждали, что Ярослав прилежал православию и особенно любил греческие книги: «. . . люди верныи з них училися, утешаючися и наслаждаючися духом божественным» (стлб. 985). О вышней благодати, ниспосланной на древний Киев, свидетельствует, по словам полемиста, и нетленне тел, «в печерах киевских почиваючих» (стлб. 979).

К «Палинодии» близки своим пафосом «Антиграф albo odrowiedz na script uszczupliwy. . .» Мелетия Смотрицкого, созданный в те же годы, а также «Патерикон або żywoty ojców pieczarskich» (1635) Сильвестра Коссова. Обе книги написаны на польском языке. Первая из них представляет собой полемический трактат догматического характера, в котором, однако, находится место для изображения князя Владимира и обстоятельств принятия христианства. Главная цель автора — доказать, что никогда киевские митрополиты не были под «послушенством римского папежа»<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> Памятники полемической литературы в Западной Руси, кн. 3. — РИВ. СПб., 1903, т. 19, стлб. 1176—1177.

«Патерикон» Сильвестра Коссова — это, по словам А. И. Соболевского, «польское сокращение Патерикона печерского... с некоторыми добавлениями из латино-польских источников»<sup>51</sup> — являет собой панегирик «благословенной Киевской земле», которая хранит в своем лоне «мироточивые мощи» святых. Она обительница ангелов земных, наставница воинов Христовых; поле, на котором возросли лилии чистоты и послушания богу<sup>52</sup>. Апологическим задачам автора отвечают при этом не только рассказы о жизни киево-печерских монахов, но и «Appendix» (приложение) к предисловию — «O okrzeżeniu Rusi», где, как и в других книгах подобного рода, излагается история крещения Руси. Коссов воспроизводит здесь известную схему со ссылками на Нестора, Длугоша, Кромера, Стрыйковского, а также Гваньини и Барония.

Стремясь подчеркнуть достоверность событий, Сильвестр Коссов обильно унащадает свое повествование именами исторических лиц, географическими названиями, датами. Этот прием изложения, характерный для «Патерикона» в целом<sup>53</sup>, используется и в предисловии. Например, автор отмечает, что Кирилл и Мефодий учили славян в 863 г. (12); что патриарх Полиект крестил Ольгу в 958 г. (13); что гору над Днепром, где крестились сыновья Владимира, до сих пор называют Крещатиком (16). Допускаются при этом и ошибки: так, приобщение Руси к христианству (со ссылкой на Длугоша) отнесено к 1008 г. (13). Владимир представлен умным, осмотрительным человеком, постепенно постигающим «артикулы» новой религии. Для лучшей wiadomości wiar отправляет он в разные страны послов. Их рассказ о słodkości греческих «церемоний» привлекает его, но не убеждает окончательно. И вот, чтобы лучше ознакомиться с сущностью христианства (а также расширить свои пределы), князь вместе с киевлянами и новгородцами отправляется в Таврию, которая теперь — поясняет писатель — зовется Перекопом (14—15). Воспроизведя далее сюжет о взятии Корсуни, сватовстве к царевне Анне, слепоте Владимира и его исцелении, автор задерживает внимание читателя на душевном состоянии неопита — его просветлении, веселье.

Об актуальности темы, о популярности в украинно-белорусской читательской среде образа Владимира как основоположника истинной веры свидетельствует появление новых житийных текстов: украинно-белорусского проложного жития, написанного на «простой мове», и пространного украинского жития XVII в.,

<sup>51</sup> Соболевский А. И. Памятники древнерусской литературы, посвященные Владимиру Св. — В кн.: Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца. Киев, 1888, кн. 2, отд. 2, с. 13.

<sup>52</sup> *Silwestr Kossow*. Патерикон або żywoty ss. ojców pieczarskich. Kiiow, 1635, s. 4. (Далее ссылки на страницы приводятся в тексте).

<sup>53</sup> *Черетц В. И.* Киево-Печерский патерик в польском и украинском переводе. — В кн.: Славянская филология: IV Международный съезд славистов. М., 1958, т. III, с. 179.

известного в ряде списков и разных редакциях<sup>54</sup>. В основу жития легли сведения из Начальной летописи, Степенной книги и русского Хронографа первой редакции, а также материалы Густынской летописи, «Патерикона» Сильвестра Коссова<sup>55</sup>, «Хроники» М. Стрыйковского<sup>56</sup>. В дальнейшем памятник вошел почти целиком в печатный киевский Синописис, начиная с первого издания 1674 г.<sup>57</sup>

От рассмотренных выше произведений житие отличается беллетристическим характером. Здесь прослеживается вся жизнь Владимира: убийство им Ярополка, насильственная женитьба на Рогнеде, «блудное несътство», поклонение «болванам», войны с соседями. Поставив перед собой вначале довольно ограниченную цель — прославить нового святого и апостола, автор произведения изображает затем князя живым человеком с присущими ему достоинствами и недостатками. Например, в эпизод выбора вер включены юмористические детали<sup>58</sup>: знакомясь с «верой махометовой», «Владимир слухал охотне о женах, бо был женолюбец великий, але. . . непитие вина не подобалося ему, и он по этому поводу произнес: „Мы не можем без виннаго пития быти, поневаж в Руси все веселие и приязнь в подпیتی есть“» (83). Бытовыми деталями сопровождается описание «болванов», притом «рассказ о русских языческих божествах — Купале, Ладе, Коляде и о русских народных праздниках едва ли не принадлежит самому составителю жития». Интересны сопоставления древних обычаев с современными развлечениями. Например, «до сего дня на веселях» вспоминают Ладо, бога «утехи»: «. . . руками плещучи, албо о стол бьючи, — Ладо, Ладо . . . спеваючи». Как и раньше, празднуют день Купала: «кладут зась огонь и берутся за руки, и около огня оного скачут» (87).

Эти и подобные им эпизоды придают изложению увлекательность и разнообразие, но не нарушают общего благочестивого тона жития.

Как и в литературе Московской Руси, в украинской и белорусской литературах, образы киевских князей включаются в генеалогические построения. Однако и здесь имеется свой аспект. Эти построения лишены той политической определенности, которая характерна для великорусских памятников, содержащих формулу о древности рода московских государей, прямых потомков киевских князей, а через посредство последних — и самого Августа-кесаря. Вынужденные жить в условиях самовластья

<sup>54</sup> *Он же*. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI—XVIII вв./ Отв. ред. Д. С. Лихачев. М.; Л., 1962, с. 33—34. Тексты помещены на с. 76—116. Ранее текст одного из списков был опубликован А. И. Соболевским в кн.: Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца, кн. 2, отд. 2, с. 32—45.

<sup>55</sup> *Перетц В. Н.* Исследования и материалы. . . , с. 46—59.

<sup>56</sup> *Рогоз А. И.* Русско-польские культурные связи. . . , с. 117.

<sup>57</sup> *Соболевский А. И.* Памятники древнерусской литературы, посвященные Владимиру. . . , с. 13.

<sup>58</sup> Текст приводится по изданию В. Н. Перетца (ссылки на страницы даны в тексте).

крупных и мелких феодалов, писатели Западной Руси используют имя князя Владимира в комплиментарных целях, вставляют его в родословные своих покровителей. Например, постоянно возведение к Владимиру Святославичу рода князей Острожских. Потомком великого князя, «чудно крестившего Русскую землю», именует Герасим Смотрицкий в книге «Ключ разумения» (1587) юного Александра Острожского<sup>59</sup>. Князь Владимир как предок Острожских упоминается в анонимном православном сочинении «Екстезис», написанном по-польски вскоре после «Берестейского собора» (1597). Не отступившие «от предел вечных», они достойны князя-крестителя<sup>60</sup>. К авторитету «ясновельможного пана» Константина Острожского как «леторасли благочестивой великого Володымера, крестившого Рускую землю», обращается униат Ипатий Потей в одном из своих полемических листов<sup>61</sup>.

Некоторые из родословных отличаются большой искусственностью. Например, посвящая свой «Патерикон» подкормчому Адаму Киселю, Сильвестр Коссов сообщает, что один из предков его милости, по имени Свентолдич, был «гетманом войск русских при князе Владимире», притом не только мужественным воином, но и искусным стратегом: это именно он сумел перехитрить печенегов, приказав наполнить колодец киселем и сказав, что попавших в осаду русских кормит сама земля. За это Свентолдич получил новое имя — Кисель (Предисловие).

Вассиан Сакович в «Верше на жалосный погреб . . . Петра Конашевича . . .» (1622) уверяет, что предки самого гетмана, а также его храбрых воинов, «Цареград штурмовали» еще при Олеге. Писатель продолжает:

Их то продки з росским ~~С~~овархоу крестили  
Владимером: и в вере той статечне жили,  
При которой и они так стоят статечне,  
Же за ню умирати готовы конечно<sup>62</sup>.

К древним киевским князьям стремится хотя бы косвенно признать гетмана Самуйловича Иоанникий Галатовский в книге «Скарбница Потребная» (1676): церковь елецкая, в которой происходят описанные автором чудеса, была «збудована» «од благочестивого князя чернеговского Святослава Ярославича, внука Володымера», а гетман теперь ее «реставрует»<sup>63</sup>.

Приведенные примеры позволяют говорить о достаточно выраженной функции исторических образов в восточнославянском литературном процессе на новом этапе его развития.

<sup>59</sup> Изд. в кн.: *Малышевский И.* Александрийский патриарх Мелетий Пигас и его участие в делах русской церкви. Киев, 1972, т. 2. Прилож., с. 101—134.

<sup>60</sup> Памятники полемической литературы в Западной Руси, кн. 3. — РНБ. СПб., 1903, т. 19, стлб. 360.

<sup>61</sup> Там же, стлб. 999.

<sup>62</sup> *Вассиан Сакович.* Верше на жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича, сагайдачного гетмана войска Запорозского. Киев, 1622, л. 2 об.

<sup>63</sup> *Иоанникий Галатовский.* Скарбница потребная и пожитечная всему свету. . . Новгород Северский, 1676. (Предисловие).

## РОЛЬ СКОМОРОХОВ В КУЛЬТУРЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ

Русскому скоморошеству посвящено множество публикаций, которые если и не исчерпали сохранившийся на этот счет материал, то собрали его в количестве, вполне достаточном для интерпретаций<sup>1</sup>. В интерпретациях разного рода также нет недостатка: высказано несколько гипотез о происхождении самого термина, который встречается в самых ранних памятниках (в Симеоновом Златоусте, в Синайском патерике в списке рубежа XI—XII вв., в «Хронике» Малалы, в «Повести временных лет» под 1068 г.); собраны сведения о том, сколько было скоморохов на Руси в XVI—XVII вв. и где они жили<sup>2</sup>; сделаны серьезные наблюдения касательно скоморошьяго репертуара, который, по-видимому, всегда включал и серьезные, и смеховые тексты<sup>3</sup>, и т. д. И все-таки в фольклористике, в истории культуры и музыки ощущается недостаточность этих интерпретаций, скорее всего в связи с тем, что неясна сама роль скоморохов в Древней Руси.

Принято считать, что скоморохи были предводителями народной, антицерковной, языческой по происхождению оппозиции. Такая точка зрения аргументируется тем, что церковь всегда их обличала, считая скоморошье ремесло греховным<sup>4</sup>. Однако тут и возникает «парадокс скоморошества»: коль скоро оно противостоит христианству, то почему церковь, не привыкшая церемониться с язычниками и еретиками, терпит скоморохов вплоть до первой половины XVII в., когда на них обрушились жестокие репрессии?

Рассмотрим этот парадокс. Строго говоря, сам факт обличений вовсе не означает, что скоморошество находится вне православной культуры (хотя оно явно вне православных идеалов). Обличается грех, но жизнь вне греха попросту невозможна («един бог без греха»; бегайте от того, кто говорит «я без греха»: он хуже убийцы). Обличаются дьявол и бесы, но и без них, так сказать, не обойтись.

<sup>1</sup> Основная библиография приведена в кн.: *Белкин А. А.* Русские скоморохи. М., 1975. Не устарела и по обилию материала весьма ценна монография: *Фаминцын А. С.* Скоморохи на Руси. СПб., 1889.

<sup>2</sup> См.: *Петухов В. И.* Сведения о скоморохах в писцовых, переписных и таможенных книгах XVI—XVII вв. — Тр. Моск. ист.-арх. ин-та. М., 1961, т. 16, с. 409—419.

<sup>3</sup> См.: *Морозов А. А.* Скоморохи на Севере. — Север: Альманах. Архангельск, 1946, с. 198; *Горелов А. А.* Кем был автор сборника «Древние русские стихотворения». — В кн.: Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1962, т. 7.

<sup>4</sup> Согласно древнерусской покаянной дисциплине, за колядование, за пир с пляской и скоморохами налагались различные епитимьи. См.: *Смирнов С.* Древнерусский духовник. М., 1913, т. 2 (Материалы), с. 125, 127, 141—142 и др.



Они наказывают грешников в аду. На этом свете они нужны для соблазна, для провокации ко злу (в конечном счете для укрепления в добре). Потому-то бог им «попускает».

За что, собственно, обличает скоморохов церковь? Не за серьезную часть их репертуара, за часть комическую, за игры, глумы, кощуны, смехотворение, т. е. за веселье (напомним, что слово «веселый» — синоним к слову «скоморох»). Это понятно: ведь православие третировало смех<sup>5</sup>, признавая только «улыбку» как реакцию на красоту и благоустроенность мира. Но русские люди смеялись и веселились и в средние века. Смех существовал, с ним надлежало считаться, приходилось включать в культуру. А поскольку в средние века автономная от веры культура не признавалась, то смех и веселье требовалось как-то «увязать» с религией.

Обратимся к кризисному для скоморохов периоду — к той эпохе, когда сначала «боголюбцы», а потом и государство начинают их преследовать. «Приидоша в село мое плясовые медведи с бубнами и с домрами, — вспоминал о своей молодости протопоп Аввакум, — и я, грешник, по Христе ревнуя, изгнал их, и хари и бубны изломал на поле един у многих и медведей двух великих отнял, — одново ушиб, и паки ожил, а другова отпустил в поле»<sup>6</sup>. Это типичная для тех времен сцена. Церковь и государство издают указы против скоморохов. Ослушников, упорствующих в древнем своем ремесле, секут батогами и ссылают. Музыкальные инструменты отнимают и жгут за Москвой-рекой (насколько драматически это переживалось, можно судить по пословице «рад скомрах о своих домрах»). Но не все власть предержажшие едины в репрессиях.

Аввакума за его ратоборство с «веселыми» выбрал боярин В. П. Шереметев (это было в 1647 или 1648 г.). Учителю Аввакума, «первому боголюбцу» Ивану Неронову еще раньше пришлось пострадать от защитников скоморохов. Однажды в Вологде во время святок его избили люди архиерея (!), в чьем доме веселились ряженые. «Бияху божия иерея» и в Нижнем Новгороде, где Неронов продолжал «запрещать» скоморошьи игры и «сокрушать» их бубны и домры<sup>7</sup>. Источники не оставляют сомнений, что какая-то часть государственных людей и церковных архипастырей не одобряла гонений на скоморохов. Поскольку «боголюбцы» в 30—40-е годы были партией новаторов, постольку защитников «веселых» допустимо отождествить с консервативной группировкой, старавшейся сохранить прежнее состояние вещей. Чтобы

<sup>5</sup> См.: Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976, с. 146—147; Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси. — *Вопр. лит.*, 1977, № 3, с. 154.

<sup>6</sup> Жизнь протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. Иркутск, 1979, с. 25.

<sup>7</sup> Материалы для истории раскола за первое время его существования / Изд. под ред. Н. Субботина. М., 1875, т. I, с. 246 и сл.

понять, каким оно было, следует заново прочесть знаменитую 19-ю статью-вопрос «Стоглава» (1551).

«Да по дальним странам ходят скомрахи ватагами многими, по шестидесят и по семидесят человек и по сту, и по деревням у христиан сильно ядят и пьют, и из клетей животы грабят, а по дорогам людей розбивают. *Ответ.* Благочестивому царю своя заповедь учинити, якоже сам весть, чтобы впредь такое насилство и безчиние не было»<sup>8</sup>; 19-й вопрос становится понятнее при сопоставлении с уставными грамотами, где также идет речь о скоморохах<sup>9</sup>. В числе особых прав, которые пожаловал в 1470 г. князь Юрий Васильевич Дмитровский некоторым селам Троицкого монастыря, было *право* не принимать скоморохов: «Также и скоморохи у них в тех селех не играют». В уставной грамоте 1509 г. дмитровского же князя Юрия Ивановича бобровникам Каменского стана сказано: «А скоморохом у них ловчей и его тиун по деревням сильно играти не освобождает; кто их пустит на двор добровольно, и они тут играют, а учнут у них по деревням скоморохи играти сильно, и они их из волости выплют воп безпенно». Сходно — в уставной онежской грамоте 1536 г.: «А скоморохом у них в волости сильно не играти, а кто у них учнет в волости играти сильно, и старосты и волостные люди выплют их из волости вон, и пени им в том нет».

Итак, мы встречаемся с понятием о «сильной» (насильной, принудительной) игре. Если приходилось запрещать ее, да еще в качестве особой привилегии, то ясно, что «сильная игра» скоморохов была обычным явлением. Это возможно только в одном случае: «сильная игра» есть обряд веселья, а скоморохи — его иерои. Тогда понятно, почему в известной былине «Вавила и скоморохи» они именуется «не простыми людьми, святыми». Тогда можно истолковать пословицу «Бог создал попа, а бес скомороха». Поп ведает душой — скоморох телом. Первый пользуется сакральным церковнославянским языком, а второй — «матерною лаею» (древнерусские тексты всегда связывают ее со скоморохами, со святочными игрищами и т. п.), истоки которой также сакральны. Иначе говоря, мы приходим к культурному дуализму, к ситуации классического русского «двоеверия»<sup>10</sup>.

Дуалистическая концепция, как известно, зафиксирована в «Повести временных лет». Дуалистические учения были чрезвычайно сильны на Балканах — досаточно вспомнить богомилов и в особенности павликиан (у последних отношение к веселью сходно с нашей интерпретацией «сильной игры»). Если церковь отвергала дуализм, то это еще не значит, что он не мог укорениться в реальной культурной практике. В противном случае трудно

<sup>8</sup> Стоглав/ Изд. Д. Е. Кожанчикова. СПб., 1863, с. 137.

<sup>9</sup> Эти грамоты цитируются по кн.: *Велле И.* О скоморохах. — Временник ОИДР. М., 1854, кн. 20, отд. I, с. 69—92.

<sup>10</sup> См.: *Успенский В. А.* Дуалистический характер русской средневековой культуры: (На материале «Хождения за три моря» Афанасия Никитина). — В кн.: Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979, с. 59—63.

объяснить, почему обличаемые церковью скоморохи были, в сущности, добропорядочными гражданами: в писцовые книги их вносят (колдунов и ворожей там нет), за бесчестье устанавливают пеню: за «описного», т. е. оседлого, скомороха — два рубля, как за сотского, а за «походного», странствующего — две деньги (минимальная плата за бесчестье). И в покаянной дисциплине практически отсутствуют указания на епитимьи, которые налагались бы на скоморохов. По-видимому, «иерейство веселья» было чем-то вроде общественной обязанности.

Пока культурное «двоеверие» было живой и действующей системой, скоморохам ничто, кроме обличений, не угрожало. Когда начался кризис средневековой «святой Руси», начались и репрессии против скоморохов. Подоплека этих гонений — в той концепции оцерковления жизни, которую исповедовали «боголюбцы» и какое-то время — молодой царь Алексей. Они хотели изменить сам тип человека. Раньше благочестие и веселье были в состоянии равновесия. Теперь идеалом становится только благочестие, жизнь с «молитвами, поклонцами и слезами», как говорил Аввакум. Для него смеющийся, веселящийся, играющий мир — это мир никониян, «продавших Христа». Ратуя за «светлую Русь» и ради нее пытаясь уничтожить скоморошество, «боголюбцы» ратовали за несбыточную утопию. У них не было шансов на успех, потому что Русь избрала другой путь.

Другой путь расчета со средневековой трактовкой смеха и со скоморохами как его «иерееми» состоял в идеологической реабилитации и конституировании смеха. Этот путь Петра I. Среди его военных, административных и прочих реформ была и «реформа веселья». Современники преобразователя это понимали, но потомство забыло, ибо забыло о принципиальной разнице между ролью смеха в культуре православного средневековья и в культуре новой России. Источники не оставляют сомнений, что «реформа веселья» была акцией первостепенной и для традиционной аудитории весьма болезненной.

И. Голиков, почтительный апологет своего «знаменитого предмета», начал «Деяния Петра Великого» с разбора предъявлявшихся Петру обвинений, а именно с перечисления и опровержения «Страленберговых нареканий»<sup>11</sup>. Среди них были весьма серьезные, касавшиеся Петра как государя и человека, — фаворитизм (§ 1), учреждение Тайной канцелярии (§ 9), жестокость и неправедность судов (§ 14), сыноубийство (§ 19). В этом перечне находим и «славление его величества о святках, к коему присоединял первого достоинства бояр» (§ 16). Имеются в виду, конечно, «всешутейший собор» и родственные ему предприятия. Надлежит вы-

<sup>11</sup> Голиков Иван. Деяния Петра Великого. М., 1788, ч. I, с. 1—136 («тема веселья» — с. 3, 14—17). Имеется в виду шведский автор, который был в русском плену и потом выпустил книгу «Северная и восточная часть Европы и Азии» (Nord- und östlicher Theil von Europa und Asien, 1730), где, в частности, изложил взгляды оппозиции (по выражению И. Голикова, «некоторых тогдашних московских бояр»).

яснить, почему они попали в один ряд с явлениями, бесконечно далекими от смеха.

Апология И. Голикова по § 16 сводится к следующему: просветитель России старался отменить, уничтожить, искоренить нелепые старинные обычаи и обряды. Петру были несносны святки, когда все «увольнялися как от должностей, так и от работ», в церковь не ходили, а проводили время в праздности, игрищах и пьянстве. Согласно И. Голикову, Петр прибег к оружию смеха, «употребил тот же самый обряд обращением оного в посмеяние и приведением . . . в стыд. Он одевал надменнейших из бояр в старинное богатое платье и под разными названиями водил их по знатным домам для славливания; а хозяева сих славельщиков, возглашающих им многолетие, и должны были, по старому обычаю, потчевать крепкими напитками . . . Молодые же офицеры приговаривали, чтоб „все допивали; ибо так делали отцы и деды ваши, а старые-де обычаи вить лучше новых“».

Объяснение И. Голикова любопытно с методической стороны: петровское «шумство» трактуется не как монаршее развлечение, не как прихоть, озорство или слабость, но как культурная акция. Объяснение И. Голикова односторонне: оно учитывает лишь негативный смысл акции (Петр осмеивает ненавистную старину). Конечно, полемический и сатирико-пародийный аспект «всешутейшего собора» крайне важен. Очевидна его связь с уничтожением патриаршества и вообще с подавлением церкви самодержавным государством. Однако не менее важен аспект позитивный, культуртрегерский. «Всешутейший собор», ассамблеи функционировали в самые тяжелые годы Северной войны. Значит, с точки зрения Петра, они были необходимы и полезны. В чем состояла их польза? Не в борьбе с бездельем и неблагочестием, как думал И. Голиков, у которого концы с концами явно не сходятся. Петр противопоставил старинной праздности какую-то «новую праздность». Ясно, что ей присваивалось качество культурной ценности. Это и нужно истолковать.

Петровская эпоха — это эпоха глубокого культурного расхождения и соответственно культурного «двуязычия»<sup>12</sup>. Та часть общества, которая не хочет или не может порвать с традицией, пользуется языком православного Средневековья (в национальном его изводе). Великороссы во главе с Петром, составившие партию

<sup>12</sup> См.: Успенский В. А. *Historia sub specie semioticae*. — В кн.: Культурное наследие Древней Руси. М., 1976, с. 291. Со времен Ренессанса язык (нация, наука, религия, поэзия и т. д.) становится синонимом культуры. Для Руси эта проблематика приобретает особую остроту с середины XVII в. (см. об этом: Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. Прага, 1976), когда обозначается драматическое столкновение культур и «языков». «Грамматисты» типа Симеона Полоцкого составляют с «природным российским языком» (Аввакум), который, с их точки зрения, не может быть языком культуры, потому что в нем нет нормы, потому что из-за обилия говоров он как бы внеположен грамматике. На Украине и в Белоруссии сходная коллизия возникла раньше, во времена Мелетия Смотрицкого. При Петре язык оставался предметом споров и реформаторских усилий.

реформ, этот язык, разумеется, понимают, но третируют его как устаревший и негодный, противопоставляя ему язык европейской постренессансной культуры. Поэтому многие из петровских акций поддаются двойному описанию и толкованию. Покажем это на примерах, касающихся календарных изменений и нового монаршего титула. Реформа летоисчисления и новая титулатура произвели ошеломляющее впечатление на людей древнерусского воспитания и легли в основу легенды о Петре-антихристе<sup>13</sup>.

В середине декабря 1699 г. (7208-го по привычному для Руси счету от сотворения мира) Петр издал указ о перемене календаря, о неперменном праздновании 1 января «нового года и столетнего века». В этот день в Москве были устроены пышные торжества. Царь со всем двором был на молебствии в Успенском соборе. Служил митрополит Стефан Яворский, признанный вождем «латинствующих», который произнес проповедь о нужде и пользе перемены летосчисления. Реакция традиционалистов была резко отрицательной, почти апокалиптической. Прошло четыре месяца с «новолетия» 1 сентября. Выходило, что Петр «убил» год, посягнул на самое время или, как писал поздний старообрядческий комментатор, «число лет Христовых истребил, а янусовския ложныя проявил»<sup>14</sup>.

Понимал ли Петр, на каком языке обсуждают календарную реформу его старозаветные подданные? Естественно, понимал, хотя бы потому, что речи на этом языке ему пришлось выслушивать в ходе розыска о последнем стрелецком бунте (розыск продолжался и после 1 января 1700 г.)<sup>15</sup>. Петр знал, что стрельцы хотели не только перебить бояр, но и «вырубить Кукуй»; что царя в тягловой среде многие считают недостойным престола, ибо царь — не истинный, подмененный, «немчин», сын Лефорта и т. п.<sup>16</sup>; что традиционалисты ожидают светопреставления и год 1699 в этом смысле особый<sup>17</sup>. Видимо, «глас народа» заставлял

<sup>13</sup> Кроме указанной в предыдущем примечании работы Б. А. Успенского, см.: Гурьянова И. С. Старообрядческие сочинения XIX в. о Петре I-антихристе. — В кн.: Сибирское источниковедение и археография. Новосибирск, 1980, с. 136—153. Наряду с календарем и титулатурой в основе легенды — новое платье, рекрутчина и подушная подать (она смущала даже такого умного поклонника преобразователя, как И. Т. Посошков, который считал, что «душа вещь неосызаемая и умом непостижимая»).

<sup>14</sup> ИРЛИ, собр. Смирнова, № 17, л. 171 об.

<sup>15</sup> См.: Буганов В. И. Московские восстания конца XVII века. М., 1969, с. 397—407.

<sup>16</sup> См.: Голикова Н. Б. Политические процессы при Петре I по материалам Преображенского приказа. М., 1957; Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. М., 1967, с. 91—124.

<sup>17</sup> Еще «Кириллова книга» (М., 1644) грозила концом света в 1666 г. Потом критическая дата не раз переносилась главным образом на 1699 г. (прибавляли 33 года земного служения Иисуса Христа). Назывались и другие годы, в частности 1700. Однако последняя дата, скорее всего, появилась задним числом, как реакция на уже состоявшиеся календарные нововведения. Эсхатологические ожидания были повсеместно распространены, недаром тот же Стефан Яворский вынужден был опровергнуть их в специально по этому поводу написанной книге «Знамения пршшествия антихристова и

Петра торопиться. Иначе трудно понять, отчего обошлось без дискуссий относительно реального рубежа «столетнего века», без конкуренции между 1700 и 1701 г. Видимо, Петру важно было «убить» именно 1699 г., заглушить «глас народа» колокольным звоном всех московских церквей, барабанным боем и музыкой шедших поутру 1 января в Кремль воинских частей, пущечной пальбой, треском фейерверков и потешных огней, шумом дворцового бала и народного гулянья у трех по этому случаю сооруженных триумфальных ворот, где были выставлены столы с едой и бочонки с вином и пивом.

Всякий праздник есть манифестация некоей соборной или частной идеи, весомое культурное высказывание, приглашающее, а в нашем случае понуждающее (под страхом наказания) к единодушию. Устанавливаемый впервые, всякий праздник непременно отрицает старую традицию и кодифицирует традицию новую. Ясно, что изменение календаря имело самое прямое отношение к европеизации Руси. Хронологически оно обрамлялось идеологически маркированной трагедией — острижением брад и переодеванием высших сословий в европейское платье — и массовой посылкой недорослей на выучку в западную школу. Российский календарь приводился в соответствие с западноевропейским — впрочем, не вполне, так как Петр сохранил юлианский счет, невзирая даже на Правобережную Украину и Западную Белоруссию, которые чуть ли не век тому назад познакомились с грегорианской системой. Это могло быть уступкой традиционалистам или заботой о соблюдении национальной особенности.

Чрезвычайно весома и нова (на это, как кажется, не обращали достаточного внимания) мысль о «столетнем веке». Календарь принадлежит к обиходному слою культуры, хотя в лето от сотворения мира 7208-е календарь стал на Руси событием и проблемой. Календарь — это аксиоматика, которая принимается на веру и не подлежит проверке. Петр вводит в русский обиход две непривычные для традиционалистов аксиомы: 1) цивилизационное, гуманитарное понятие времени, автономного от провиденциальных и конфессиональных трактовок<sup>18</sup>; 2) понятие столетия как историческое отрезка, Западом давно используемое (еще в античном Риме был жанр «стихов на столетие», *carmen saecularis*), но для России чужое или, по крайней мере, нейтральное. *Saeculum* — не просто хронология. Слово многозначно, как многозначна идея. Слово ориентирует на секуляризацию, на неповторимый «дух времени», на динамическую мирскую культуру, на бу-

кончины века» (М., 1703). Историко-культурный комментарий к этому сочинению см.: *Лекарский П. П.* Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1862, т. II, с. 78—82.

<sup>18</sup> Строго говоря, идея цивилизационного времени (а тем самым власти человека над историей и равноправия всех людей, живших и действовавших на том или ином отрезке цивилизации, независимо от хронологической и конфессиональной дистанции) высказана Симеоном Полоцким. Но его пропагандистские возможности не шли ни в какое сравнение с возможностями Петра.

дущее. «Птенцы гнезда Петрова» ощущали себя людьми нового века, который впоследствии назовут веком Разума и веком Просвещения.

Что на языке православного средневековья значит титул «Отец Отечества», принятый Петром в 1721 г., показал Б. А. Успенский: этот титул «мог быть применен только к архипастырю — архиерею, и прежде всего к патриарху. И действительно, так назывались вселенские патриархи (константинопольский и александрийский). Поскольку... официальное принятие этого титула совпало с упразднением патриаршества и с последующим объявлением монарха „крайним судьей“ Духовной коллегии, постольку указание наименование могло восприниматься в том смысле, что Петр *возглавил церковь и объявил себя патриархом*»<sup>19</sup>. Адекватность этой интерпретации подтверждается старообрядческими текстами<sup>20</sup>.

Но на «языке «Петра», который старосветские подданные не понимали<sup>21</sup>, слова «Отец Отечества» значили нечто совсем иное. В ренессансной и постренессансной Европе это была не просто античная реминисценция (*Pater Patriae*). «Отец Отечества» — идеальный монарх, цивилизатор, опекун национальных усилий и национального творчества. «Вся твоя и дела и деяния, просветлейший монархо, дивная воистинну суть. Дивне презираеши светлость и велелепие царское, дивне толикие подьземлеши труды, дивне в различныя себе вовергаеши беды и дивне от них смотрешием божиим спасаешися, дивне и гражданския, и воинския законы, и суды уставил еси, дивне весь российский род тако во всем изрядно обновил еси», — говорил Петру 24 июля 1709 г. в Киевской Софии Феофан Прокопович<sup>22</sup>. Это своего рода комментарий к формуле «Отец Отечества», ибо именно так назван царь в сочиненном по тому же поводу «Епиникионе»: «На отца отечествия мещеши меч дерзкий!/О племя ехиднино! О изверже мерзкий!»<sup>23</sup>. Поскольку «Епиникион» был создан сразу в трех версиях, славянской, латинской и польской, постольку Петр в нем именовался также *Pater Patriae* и *Ojciec Ojczyzny*. Это авто-

<sup>19</sup> Успенский Б. А. *Historia sub specie semioticae*, с. 287—288.

<sup>20</sup> «Он в церкви торжественно принял титул от всего народа российского Отца Отечества... и восхитил власть патриаршескую» (ИРЛИ, собр. Мезенское, № 26, л. 41 об.); «именова себя Отец Отечества и глава церкви Российския... уничтожи патриаршее достоинство» (ГИМ, собр. Хлудова, № 361, л. 39). Ср.: Гурьянова Н. С. Старообрядческие сочинения о Петре I-антихристе, с. 140—141.

<sup>21</sup> Никто и не заботился об их переучивании. Ситуация культурного «двуязычия» напоминает сценку из «Юности честного зеркала»: «Младые отроки должны всегда между собою говорить иностранными языки, дабы тем навыкнуть могли, а особливо, когда им что тайное говорить случится, чтоб слуги и служанки дознаться не могли и чтоб можно их от других незнающих болванов распознать». (Цит. по кн.: Пекарский П. П. Наука и литература в России при Петре Великом, т. II, с. 383).

<sup>22</sup> Феофан Прокопович. Сочинения / Под ред. И. П. Еремьина. М.; Л., 1961, с. 36—37.

<sup>23</sup> Там же, с. 210.

матически вызывало западнические ассоциации, отсылало к распространенным в польско-латинской публицистике рассуждениям об идеальном монархе.

Все это происходило за двенадцать с лишком лет до введения формулы «Отец Отечества» в монарший титул. Думаю, что к 1721 г. ее культурное содержание не изменилось. Заметим, что эта формула, в отличие от императорского достоинства, преемниками Петра не наследовалась. Это было скорее персональное отличие.

В системе «двуязычия» нужно описывать и пресловутый «всешутейший собор». Отношение традиционалистов к нему однозначно: это кощунственное, сатанинское действо. Вот типичное высказывание кн. И. И. Хованского (Хованские были склонны к староверию): «Имали меня в Преображенское и на генеральном дворе Микита Зотов ставил меня в митрополиты, а дали мне для отречения столбец, и по тому письму я отрицался, а во отречении спрашивали вместо „веруешь ли“ — „пьешь ли“, и тем своим отречением я себя и пуще бороды погубил, что не спорил, и лучше мне было мучения венец принять, нежели было такое отречение чинить»<sup>24</sup>. Петровское «шумство» казалось эксцессом и на фоне русского дворцового обычая. В начале нового «столетнего века» уже вряд ли помнили, что на первой свадьбе царя Алексея вместо «песен студных» звучали церковные гимны, но, по-видимому, еще не забыли, что отец Петра постился в общей сложности восемь месяцев в году.

Начальную школу веселья Петр прошел на Кукуе, в Немецкой слободе, которую москвичи XVII в. отнюдь не случайно называли «Пьяной слободой» (там, естественно, оседало много авантюристов и прощелой). Но Петр был государем, и образцы придворных развлечений он мог найти только у своих «братьев», европейских potentatov. Такие образцы предлагал Август, веселый двор которого сохранил привычки Яна Казимира и Яна Собеского<sup>25</sup>; такие образцы предлагала и Англия. У британской аристократии времен Вильгельма и Анны бытовали всякого рода маскарадные клубы, в частности клуб безбожников. Быть может, на его устав был ориентирован устав «Великобританского славного монастыря». Этот «родственник» «всешутейшего собора», учрежденный в 1709 г., объединял в основном служивших в России иноземцев. В нем Петр исправлял должность протодиакона.

Однако дело даже не в западных potentatov. Программа петровской европеизации основывалась на «средних», расхожих постренессансных идеях. О них лучше всего судить по энциклопедиям<sup>26</sup>. Одна из самых представительных энциклопедий была создана в 1680 г. Иоганном Генрихом Альстедом (Alstedius). В этом грандиозном труде много говорится о науках и искусствах (граница

<sup>24</sup> Цит. по: Соловьев С. М. История России с древнейших времен. М., 1962, кн. VIII (т. 15—16), с. 101.

<sup>25</sup> См.: Николов С. И. «Посмеятельные слова» В. Коховского в русском стихотворном переводе 1677 г. — Русская литература, 1980, № 1, с. 121—126.

<sup>26</sup> См.: Vasoli Cesare. L'enciclopedia del Seicento. Napoli, 1978.



между ними не всегда отчетлива). Среди механических искусств Альстед поместил и «искусство развлечения» (*paedeutica, seu ars bene ludendi*), включающее театральные и другие зрелища. Таким образом, «всешутейший собор», ассамблеи и общедоступный театр, фейерверки и триумфы, торжественные спуски кораблей и т. д. оказываются в одном ряду с живописью, искусствами типографским, делания часов и музыкальных инструментов. Все это равноправные пункты программы преобразования России.

Петр строил светскую, автономную от церкви культуру. Ее основа — учение о естественном праве, согласно которому природа, пусть и созданная богом, выдвигает некие неизменные требования. Сам господь не в силах изменить естественного права: ведь он не может сделать так, чтобы дважды два не равнялось четырем. Так говорил Гуго Гроций, и так считал Петр. Веселье и смех — в природе человека, поэтому необходима «реформа веселья», его реабилитация от обвинений в сатанинстве. Поэтому Петр и создавал «школы веселья», хотя в формальном отношении они зависели не только от Запада, от «искусства развлечения», но и от искусства скоморохов, балагана, площадных зрелищ.

Было бы ошибкой думать, что «реформа веселья» есть насилие над русской традицией, акт венценосного одиночки. Уже в XVII в. в московской письменности появились произведения, провозглашавшие мысль, что смех вовсе не греховен<sup>27</sup>. Это были сначала переводные, а потом и оригинальные новеллы. Их герои, включая античных мудрецов, императоров, обличителей глупости и пороков, жили в атмосфере смеха. Здесь отменялись национальные и религиозные различия, здесь утверждалось, что в мире смеха все равны. Новелла — это чтение «среднего человека». Новелла сигнализирует, что в его поле зрения уже в XVII в. были ренессансные, а не средневековые идеи. Петр завершил этот процесс, предопределив тем самым рождение новой русской сатиры.

*Г. Н. Мусеева и М. М. Крбец*

## ПАМЯТНИКИ КИЕВСКОЙ РУСИ В ИЗУЧЕНИИ ЙОЗЕФА ДОБРОВСКОГО

Готовясь к поездке в Швецию и Россию в 1782 г., Йозеф Добровский писал своему другу Антону в мае этого года: «В России моей целью является славянская литература»<sup>1</sup>. Литература Киевской Руси была важнейшей частью славянской литературы, и к ее изучению Й. Добровский приступил, приехав в Петербург 17 августа 1792 г.

<sup>27</sup> См.: История русской литературы. Л., 1980, т. 1, с. 369—384.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: *Kubka František. Dobrovský a Rusko. Praha, 1926, s. 58.*

В настоящем докладе мы не имеем возможности охарактеризовать всю громадную работу, проведенную И. Добровским во время пребывания в Петербурге и Москве<sup>2</sup>, а уделяем внимание его исследованиям оригинальных памятников Киевской Руси, в изучении которых Добровский явился во многих отношениях первооткрывателем.

В Петербурге начала 90-х годов XVIII в. были сосредоточены государственное хранилище книжных и рукописных собраний — Библиотека Александро-Невской семинарии и частные библиотеки, крупнейшим из них было «Собрание российских древностей» А. И. Мусина-Пушкина. Оно значительно пополнилось после указа Екатерины II от 11 августа 1791 г., по которому ему, обер-прокурору Синода, было поручено собирать в церквях и монастырях древнерусские рукописи, «до российской истории относящиеся».

В Петербурге И. Добровский начал изучение рукописных и печатных книг XI—XVIII вв., выполняя поручение, данное ему его учителем и другом Фортунатом Дурихом («Ответы на славянские вопросы»)<sup>3</sup>, а также удовлетворяя свой громадный интерес к древнерусским памятникам.

О работе, проведенной И. Добровским в Петербурге и позднее в Москве, стало известно из его писем Ф. Дуриху и другим его друзьям и коллегам и из изданного в Праге в 1796 г. «Литературного сообщения о путешествии в Швецию и Россию, предпринятого в 1792 г. . . . И. Добровского» (*Litterarische Nachrichten von einer auf Veranlassung der böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften im Jahre 1792 unternommenen Reise nach Schweden und Russland von J. Dobrowsky. Prag, 1796*). В настоящее время мы располагаем источником, ранее не привлекавшимся к изучению. Это комплекс автографов И. Добровского, написанных им во время пребывания в России с 17 августа 1792 г. по 7 января 1793 г.<sup>4</sup> Здесь помещены описания рукописных и книжных старопечатных собраний Библиотеки Петербургской Академии наук, Синодальной (Патриаршей) библиотеки в Москве, Типографской библиотеки. Этот комплекс автографов И. Добровского открывается очерком: «Историческое показание о начале и основании в России типографского искусства и сооружении Московской Синодальной типографии с указанием, в каком году было ее начало и какие книги были напечатаны и какой директор стоял во главе типографии».

Эти материалы И. Добровского, наряду с его трудами по славистике и рецензиями на выходившие книги, касающиеся русской литературы и русской истории от древнейшей поры до конца XVIII в., дают возможность полнее представить круг интересов

<sup>2</sup> Этой теме посвящена отдельная книга «Йозеф Добровский и русская культура», которая готовится советским исследователем Г. Н. Молсеевой и чешским исследователем М. М. Крбном.

<sup>3</sup> *Bibliotheca slavica. . . studio et opera Fortunati Durich. Vindobonae, 1795*, Vol. I, p. 7, примеч. 4.

<sup>4</sup> *Knihovna Narodního Muzea v Praze*, IX. E. 37, л. 1—54 (далее: KNM).

и знаний великого чешского слависта и в изучении древнейших памятников Киевской Руси.

В Библиотеке Петербургской Академии наук Й. Добровский начал работу, обращаясь к рукописному каталогу, составленному в 1768 г. подбиблиотекарем Иоганном Бакмейстером. К сожалению, этот рукописный каталог не сохранился. В 1776 г. — в год празднования юбилея Академии наук — в Петербурге на французском языке был опубликован труд Й. Бакмейстера: *Essai sur le Bibliothéque et la Cabinet de curiosités et d'histoire naturelle de l'Académie des Sciences de Saint Pétersbourg. Par Jean Bacmeister sous bibliothécaire de l'Académie des Sciences. St. Pbg. de l'imprimerie de Weitbrecht et Schnoor, 1776.* В 1777 г. «Опыт» был дважды издан на немецком языке<sup>5</sup> и в 1779 г. — на русском<sup>6</sup>.

С «Опытом о Библиотеке» И. Бакмейстера Й. Добровский был знаком по публикации его на немецком языке в журнале *Neues Sankt-Petersburger Journal*, theil 3.

Об этом он писал в письме к Ф. Дуриху (от 21 марта 1793 г.), вспоминая о посещении Академической библиотеки, где хранилось также собрание монет, и в более раннем письме из Петербурга (от 9 окт. 1792 г.), сообщая Ф. Дуриху сведения об издании Библии Ф. Скорины, которое Й. Добровский увидел впервые в этой библиотеке<sup>7</sup>.

В «Опыте» И. Бакмейстера излагалась краткая история Библиотеки Петербургской Академии наук, помещались сведения о наиболее интересных экспонатах Мюнцкабинета, Кунсткамеры, редких рукописях и печатных изданиях. Но в «Опыте» не было систематических сведений о всех рукописных и старопечатных книгах, хранившихся в Библиотеке Петербургской Академии наук во второй половине XVIII в. Поэтому понятно, что Й. Добровский пользовался рукописным «Каталогом», составленным И. Бакмейстером в 1768 г. В своих записях он обозначил его: «*Ex Catalogo Bibl(iotheca) Academ(icorum) Petropol(itanae) confecto an(no) 1768*»<sup>8</sup>.

Й. Добровский выписал сведения о древнейших рукописных Евангелиях 1317 г., 1392 г., об изданиях Ф. Скорины, об Острож-

<sup>5</sup> Versuch über die Bibliothek und die Naturalien- und Kunst-Kabinet der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg. Aus dem Französische der Herrn Bibliothekars Johann Bacmeister. St. Pbg. gedruckt bey Weitbrecht und Schnoor, 1777. — Neues St. Petersburger Journal. 1777, theil 3.

<sup>6</sup> Опыт о Библиотеке и Кабинете редкостей и истории натуральной Санкт-петербургской имп. Академии наук, изданной на французском языке Иоганном Бакмейстером, подбиблиотекарем Академии наук, а на российский язык переведенной Васильем Костыговым. СПб., тип. Морского шляхетного корп., 1779.

<sup>7</sup> Korrespondence Josefa Dobrovského. Díl I. Vzájmne dopisy Josefa Dobrovského a Fortunata Duricha z let 1778—1800. K vydání upravil Adolf Patera. V Praze, 1895, s. 259. (Далее: Korrespondence Josefa Dobrovského).

<sup>8</sup> КНМ, IX.Е.37, л. 23—32.

ских изданиях Ивана Федорова, в первую очередь об Острожской Библии 1581 г., об изданиях Библии 1663 г., 1751 г., о двуязычном издании Нового Завета (на голландском и церковно-славянском языках), предпринятом по инициативе Петра I в Гааге в 1717 г.

Но наибольшее внимание И. Добровского привлекла Радзивилдовская летопись. В «Опыте о Библиотеке и Кабинете редкостей и истории натуральной Санктпетербургской имп. Академии наук» И. Бакмейстер сообщил о ней следующее: «Что же принадлежит до рукописных книг, к истории российской относящихся, такимп библиотека наша преизобилует. Важнейшая из них летопись преподобного Нестора и его продолжателей с лицами. Хотя имеющемуся у нас экземпляру нельзя определить точного времени, в которое он писан, однако почитается оный за древнейший из известных»<sup>9</sup>.

И. Добровский был хорошо подготовлен к работе над «Летописью Нестора», интерес к изучению которой он проявлял в ранние годы своей творческой деятельности. Об этом свидетельствует его переписка с Фортунатом Дурихом.

В письме от 18 июня 1778 г. Добровский, основываясь на известиях «Летописи Нестора», высказывает предположение, что время деятельности древнейшего русского летописца было еще «очень близко ко времени Кирилла»<sup>10</sup>. В 1788 г. из «Летописи Нестора» Добровский почерпнул сведения о древней Моравии<sup>11</sup>.

В начале 80-х годов XVIII в. И. Добровский, продолжая изучение древнерусской летописи, обратился к ранней работе А.-Л. Шлецера «Probe russischer Annalen» (Bremen und Göttingen, 1768)<sup>12</sup>. А.-Л. Шлецер ставит в ней вопрос о «древнейшей Хронике Нестора» не называя, однако, какую-либо реальную летопись, которую бы он считал наиболее приближенной к «чистому» Нестору.

Из переписки с Ф. Дурихом мы узнаем, что текст «Летописи Нестора» И. Добровский изучал по публикации Г.-Ф. Миллера на немецком языке в «Sammlung russischer Geschichte»<sup>13</sup>. Знал он также и отдельное издание «Летописи Нестора», осуществленное Петербургской Академией наук в 1767 г.<sup>14</sup> Из этого издания Ф. Дурих сделал обширную выписку и в письме к И. Добровскому от 9 апреля 1792 г. просил его высказать свое мнение о расселении славянских племен. «По мнозѣхъ же временехъ съли суть Словене по Дунаеви, гдѣ есть Угорская земля, и Болгарская

<sup>9</sup> Опыт о Библиотеке и Кабинете редкостей и истории натуральной Санктпетербургской имп. Академии наук. . . , с. 79.

<sup>10</sup> Korrespondence Josefa Dobrovského, s. 7.

<sup>11</sup> Ibid., s. 77.

<sup>12</sup> Ibid., s. 141.

<sup>13</sup> Ibid., s. 169.

<sup>14</sup> Библиотека российская историческая, содержащая древние летописи и всякие записки, способствующие к объяснению истории и географии российской древних и средних времен. Часть I. Летопись Несторова с продолжателями по Кенигсбергскому списку до 1206 г. СПб., 1767.

земля; и отъ тѣхъ Словенъ разыдошась по земли, и прозвашась имени своими, гдѣ сѣдши на какомъ мѣстѣ»<sup>15</sup>.

В послѣдующихъ письмахъ Ф. Дурихъ поставилъ передъ И. Добровскимъ вопросъ о «норицахъ», которыхъ Несторъ упоминаетъ въ рассказѣ о расселеніи славянъ. «Нарицаеми Норици, иже суть Словене»<sup>16</sup>. Въ ответномъ письмѣ (отъ 13 апрѣля 1792 г.) Добровскийъ выдвигаетъ гипотезу о происхожденіи имени славянъ отъ «слова». А въ слѣдующемъ письмѣ (16 апрѣля 1792 г.) онъ сообщаетъ, что Несторъ, говоря о «норицахъ», помещаетъ ихъ тамъ, гдѣ обитали «иллирійцы»<sup>17</sup>. Здѣсь же Добровскийъ приводитъ гипотезу М. В. Ломоносова о происхожденіи имени славянъ отъ «славы»<sup>18</sup>. Очевидно, рѣчь идетъ объ изученіи имъ «Древней российской исторіи» Ломоносова, изданной въ Петербургѣ въ 1766 г. Въ гл. 3 «О дальней древности славенскаго народа» Ломоносовъ писалъ: «Имя славенское поздно достигло слуха внешнихъ писателей и едва прежде царства Юстиниана Великаго, однако же самъ народъ и языкъ простираются въ глубокую древность. Народы отъ именъ не начинаются, но имена народамъ даются»<sup>19</sup>. Далѣе Ломоносовъ писалъ: «Несторъ утверждаетъ, что въ Иллирикѣ, когда училъ апостолъ Павелъ, жителствовали славяне. . . видно, что сие имя есть переводъ славянъ, то есть славящихся, со славянскаго на греческій»<sup>20</sup>. Въ изученіи русскихъ летописей, и въ частности «Летописи Нестора», труды Ломоносова оказали большое вліяніе на И. Добровскаго. Это отметилъ самъ И. Добровскийъ въ письмѣ къ Ф. Дуриху изъ Петербурга (отъ 9 октября 1792 г.): «Очень радуюсь, что ты перешелъ отъ Склавовъ къ Славамъ или, вернее, къ Славянамъ. Однако я желалъ бы, чтобы ты, принимая во вниманіе авторитетъ Нестора и другихъ, учитывалъ также Славяновъ. То и другое я считаю древнѣйшимъ — въ самомъ дѣлѣ, чемъ различаются градъ — городъ, благословити — благославити, какъ не отличіемъ произношенія, но природнаго, собственнаго, особаго; такъ я думаю о словахъ славанъ и слованъ — языкъ, который одинъ грамматикъ называетъ „славенскій языкъ“, другой называетъ „словенскій языкъ“ — оба правильно»<sup>21</sup>. Въ письмѣ И. Злобичкому (отъ 2 авг. 1798 г.) еще разъ повторилъ: «Я предпочитаю *slawinen* — *slowenen*, хотя это сводится къ одному расти — рости, плавати — пловати, однако *сла* болѣе древнее, чемъ *сло* въ именахъ славянъ; и Прокопій писалъ его такъ»<sup>22</sup>.

Въ письмѣ къ И. Злобичкому (отъ 2 іюня 1799 г.) И. Добровскийъ сообщилъ свое мнѣніе о датировкѣ Радзивилловской (Кенигсберг-

<sup>15</sup> Korrespondence Josefa Dobrovského, s. 221.

<sup>16</sup> Ibid., s. 221.

<sup>17</sup> Ibid., s. 227.

<sup>18</sup> Ibid., s. 227.

<sup>19</sup> Древняя российская исторія отъ начала российскаго народа до кончины великаго князя Ярослава Перваго или до 1054 года, сочиненная Михайломъ Ломоносовымъ. СПб., 1766, с. 11.

<sup>20</sup> Тамъ же, с. 16.

<sup>21</sup> Korrespondence Josefa Dobrovského, s. 258—259.

<sup>22</sup> Vzájemné dopisy Josefa Dobrovského a Josefa Valentina Zlobického z let 1781—1807. V Praze, 1908, S. 137.

ской) летописи: «О библейских местах в Несторе — это было бы важным источником, если бы Кенигсбергская рукопись, которую я читал, была бы более древней, чем она есть»<sup>23</sup>. Это отрывок из письма И. Добровского свидетельствует о том, что он изучал названную летопись по рукописи, так как в издании этой летописи в «Библиотеке российской исторической. . .» 1767 г. многие отрывки, связанные, как считали издатели с «церковной историей», были при печатании исключены<sup>24</sup>. Поэтому выявить переводы Библии, включенные в летописный текст, можно было только по подлинной рукописи.

Из этого следует еще одно наблюдение: И. Добровский полагал, что датировка Радзивилловской летописи может быть отнесена ко времени не ранее начала XVI в. А так как в 1499 г. в Новгороде при митрополите Геннадии был осуществлен перевод всей Библии, Добровский считал, что те отрывки, которые включены в Радзивилловскую летопись, восходят к этому переводу конца XV в., а не передают текст более раннего славянского перевода Библии.

В Библиотеке Петербургской Академии наук И. Добровский ознакомился и с другими списками русских летописей: Никоновской, Воскресенской, Новгородской I летописью, Алатырской, Софийской.

Глубокое изучение «Летописи Нестора» по печатному изданию 1767 г. и по подлинной Радзивилловской летописи, а также и других древнерусских летописей позволило И. Добровскому в конце XVIII в. стать одним из самых крупных специалистов по русскому летописанию.

В 1812 г. в Берлине выходит из печати работа ученика И. Добровского — Йозефа Мюллера, посвященная русской летописи. Она названа: «Древнерусская история по Нестору. С помощью Русских летописей Шлецера, которые здесь сообщены, дополнены и умножены». И. Добровским к этому изданию написано обширное «Введение»<sup>25</sup> и часть «Примечаний к немецкому переводу Нестора»<sup>26</sup>. И. Мюллеру принадлежит «перевод и объяснение» «древнерусской летописи Нестора от грехопадения до крещения Руси при Владимире (988)»<sup>27</sup>.

В 1814 г. И. Добровский написал рецензию на два обширных сочинения: Nestor. Russische Annalen in ihrer Slavonischen Grundsprache verglichen, übersetzt und erklärt von August Ludwig Schlözer. Erster Theil und Zweyter Theil. Göttingen, 1802; Dritter Theil und Vierter Theil, 1805; Fünfter Theil, 1809; Altrussische

<sup>23</sup> Ibid., S. 151.

<sup>24</sup> Моисеева Г. Н. Ломоносов и древнерусская литература. Л., 1971, с. 180—184.

<sup>25</sup> Altrussische Geschichte nach Nestor. Mit Rücksicht auf Schlözers: Russische Annalen, die hier berichtigt, ergänzt und vermehrt werden/ Von J. Müller. Berlin, 1812, S. 1—46.

<sup>26</sup> Ibid., S. 182, 185, 186—189, 193—195, 196—207.

<sup>27</sup> Ibid., S. 47—180.

Geschichte nach Nestor. Mit Rücksicht auf Schlözers «Russische Annalen, die hier berichtigt, ergänzt und vermehrt werden. Von Joseph Müller. Berlin, 1812. «Шлецеру выпала честь, — писал И. Добровский, — способствовать в 1767 г. самому первому изданию полной русской летописи, так называемой Никоновской. Вторая честь — быть первым критическим издателем и комментатором подлинного Нестора»<sup>28</sup>. И. Добровский выделяет три части труда Шлецера: 1) основной славянский текст; 2) его немецкий перевод; 3) комментарий к тексту летописи.

Наиболее ценным в исследовании А.-Л. Шлецера И. Добровский считает комментарий, который «является в высшей степени значительным, так как он содержит накопленный за 32 года запас собранный прилежным ученым»<sup>29</sup>. Но И. Добровский не считает научно оправданной методикой А.-Л. Шлецера по изданию «чистого Нестора» на основании поздних рукописей. «Из этих новых и частично таких жалких рукописей, каковыми они являются, — пишет И. Добровский, — и какие сравнивал Шлецер, подлинник Нестора не мог быть создан»<sup>30</sup>. Следует сказать, что, перечисляя источники для создания «очищенного Нестора» и называя под № 1 — Radzivilianus<sup>31</sup> — Радзивиловскую летопись, в своем тексте летописи «восстановленного» Нестора Шлецер пользуется еще семью списками: тремя списками, принадлежавшими Г. Н. Полетике (Polietikanus), Ипатьевской, Патриаршей, фрагментом Патриаршей, Никоновской, Воскресенской, Алатырской летописями, а также печатными изданиями русских летописей в XVIII в., историческими трудами В. Н. Татищева и М. М. Щербатова<sup>32</sup>. И. Добровский пишет в рецензии, что Шлецер «прежде всего должен был проверить, какая летописная редакция ближе к подлиннику»<sup>33</sup>. Он отмечает у автора также «отсутствие пристратия к Радзивиловской (Кенигсбергской) летописи»<sup>34</sup>.

Не согласен И. Добровский с А.-Л. Шлецером, когда тот исключает из летописи легендарные рассказы о киевской княгине Ольге, принимая их «за более поздние выдумки и чужеродные вставки»<sup>35</sup>. И. Добровский пишет далее: «Вкус киевского монаха, вероятно, был все же несносным для геттингенского профессора; но отсюда совсем не следует, что если ему что-то не подходит, значит Нестор не мог это написать»<sup>36</sup>. И. Добровский полемизирует

<sup>28</sup> *Nestor. Russische Annalen. . . von A. L. Schlözer. T. I—V (1802—1809). Göttingen, 1809. Altrussische Geschichte nach Nestor. . . von Joseph Müller. — Wiener Allgemeine Literatur Zeitung, 1814, N 25, S. 396. Атрибуция рецензии И. Добровскому см.: Krhac M., Laiske M. Josef Dobrovsky. Příspěvek k soupisu hlavní Literatury o jeho dile a životě. Praha, 1968, s. 91, N 246.*

<sup>29</sup> Wiener Allgemeine Literatur Zeitung, 1814, N 25, S. 397.

<sup>30</sup> *Ibid.*, S. 398.

<sup>31</sup> *Nestor. Russische Annalen, 1802, Bd. I, S. 1.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, S. II—V.

<sup>33</sup> Wiener Allgemeine Literatur Zeitung, 1814, N 25, S. 399.

<sup>34</sup> *Ibid.*, S. 399—400.

<sup>35</sup> *Ibid.*, S. 401.

<sup>36</sup> *Ibid.*, S. 401.

со Шлецером по поводу даты крещения киевской княгини Ольги в Царьграде <sup>37</sup>.

И. Мюллер, подготавливая под руководством И. Добровского «Древнерусскую историю по Нестору», основывается исключительно на рукописях, отдавая предпочтение Радзивилловской летописи. И. Добровский отмечает более точный перевод «Летописи Нестора», сделанный молодым профессором И. Мюллером <sup>38</sup>.

Находясь в Петербурге, И. Добровский изучил также библпотеху Александро-Невского монастыря, где он делал выписки из материалов, связанных с историей печатания Библии в России XVIII в. Кроме того, он познакомился с А. И. Мусиным-Пушкиным.

В письме Ф. Дуриху из Петербурга (9 окт. 1792 г.) И. Добровский сообщает, что «благородный господин Пушкин, который собирает все отечественное с тем рвением, каким мы восхищались в нашем Нейберггии, не знает другого, более древнего произведения, напечатанного в России» <sup>39</sup>. Речь идет здесь об издании «Апостола» 1564 г. в Москве.

В письме к Ф. Дуриху из Оломоуца (от 21 марта 1793 г.), рассказывая о своих впечатлениях о поездке в Россию, И. Добровский снова говорит об А. И. Мусине-Пушкине: «Грамоту судебную издал недавно в третий раз обер-прокурор Синода граф Мусин-Пушкин, который осмотрел каталоги всех монастырей и приказал привести в Петербург древнейшие рукописи, которые я видел. Однако в них уже содержится много русских слов, например — голова, я это сам видел в рукописи, вместо — глава. Я пошлю тебе это издание, как только получу мои книги, оставленные в Петербурге» <sup>40</sup>.

В этом отрывке речь идет об издании «Правда русская, или Законы великих князей Ярослава Владимировича и Владимира Всеволодовича Мономаха. С преложением древнего оных наречия и слога на употребительное ныне, и с объяснением слов и названий слов и названий из употребления вышедших. Изданы любителями отечественной истории» (СПб., 1792). «Любители отечественной истории» — это А. И. Мусин-Пушкин, И. Н. Болтин и И. П. Елагин. И. Н. Болтин — главный участник этого издания — умер в феврале 1792 г. С И. П. Елагиным И. Добровский, судя по его письмам, не встречался. Следовательно, А. И. Мусин-Пушкин ознакомил чешского слависта с изданием «Правды русской», вышедшей в Санкт-Петербурге в апреле 1792 г., показал ему собранные в Синоде древние рукописи, а также свое «Собрание российских древностей». В том же самом письме И. Добровский сообщает Ф. Дуриху ставший ему известным способ расстановки рукописей в «Собрании российских древностей» и общее коли-

<sup>37</sup> Ibid., S. 406.

<sup>38</sup> Ibid., S. 398, 400, 401, 402.

<sup>39</sup> Korrespondence Josefa Dobrovského, s. 259.

<sup>40</sup> Ibid., s. 266.



чество принадлежащих А. И. Мусину-Пушкину рукописей. Й. Добровский пишет: «Кроме той (книги. — Авт.), из которой я послал тебе несколько терминов — „Великия“, я видел две рукописные книги в Петербурге у графа Алексея Мусина-Пушкина с таким заглавием: Технология, состоящая из вопросов и ответов, в которой последовательность разделов или глав распределяется в алфавитном порядке от А—Ц; летописей—1725, в кожаных переплетах 213 in folio»<sup>41</sup>.

Известно, что в России XVIII в. рукописные книги в библиотеках были расставлены по формату (в десть — in folio; в полдесть — in quarto; в четверть десть — in octavo), а внутри форматного принципа — по алфавиту. Так составлено описание Синодальной (Патриаршей) библиотеки середины XVIII в. по списку, принадлежавшему Н. Н. Бантышу-Каменскому<sup>42</sup>, которым пользовался Й. Добровский в период занятий в этой библиотеке и переписал для себя<sup>43</sup>.

Очевидно, что и рукописи в собрании А. И. Мусина-Пушкина были расположены традиционным способом. Й. Добровский отметил, что 213 рукописей in folio (в лист) в кожаных переплетах были особо выделены. Можно думать, что это были наиболее древние, особо ценные рукописи из «Собрания российских древностей».

Об А. И. Мусине-Пушкине Й. Добровский вспомнил еще раз в письме к Ф. Дуриху (от 10 авг. 1794 г.). Пытаясь объяснить происхождение названия «Азбуковник», исходя из первых букв славянского алфавита (аз, буки, веди), Й. Добровский сообщил о рукописи «Азбуковника в кодексе, как я полагаю, XII века, у графа Алексея Мусина-Пушкина, обер-прокурора Св. Синода, которому была поручена забота отыскания древнейших исторических кодексов из всех монастырей, который издал в исправленном виде древний русский законодательный памятник, я ранее кое-что об этом сообщал»<sup>44</sup>. 14 января 1795 г. Й. Добровский писал Ф. Дуриху: «„Правда русская“, „голова“, „борода“ и кое-что в рукописи XIII века было мною увидено у почтенного издателя»<sup>45</sup>.

О беседах с А. И. Мусиным-Пушкиным Й. Добровский вспоминает в 1795 г. в издании «Bibliotheca slavica», где его учитель и друг Ф. Дурих печатал многочисленные статьи и заметки Добровского. В главе III большое место уделяется древним славянским законам, и в числе их — «Русской Правде». Й. Добровский пишет: «Граф Алексей Мусин-Пушкин. . . в своих замечательных примечаниях к их древнейшим законам (стр. 2, примеч. В к слову мужь) в таких выражениях соглашается со мною»<sup>46</sup>. Далее

<sup>41</sup> Korrespondence Josefa Dobrovského, s. 267.

<sup>42</sup> ГПБ, Ф. XVIII.16, л. 1—177 об.

<sup>43</sup> РХМ, IX.Е.37, л. 33—53 об.

<sup>44</sup> Korrespondence Josefa Dobrovského, s. 318.

<sup>45</sup> Ibid., s. 326.

<sup>46</sup> Bibliotheca slavica. . . studio et opera Fortunati Durich. Vindobonae, 1795, vol. 1, p. 296.

И. Добровский полностью приводит текст примечания А. И. Мусина-Пушкина: «Я вывожу такой смысл по-латыни из русского контекста мужа, весьма сведующего в славянских древностях и праве. Я благодарен, что благодаря его трудолюбию я смог понять древние фрагменты богемских законов»<sup>47</sup>.

Внимательное изучение «Русской Правды» по изданиям XVIII в. (1761, 1786, 1792 и 1799 гг.) и по рукописи (1414 г.), которую И. Добровский видел в «Собрании российских древностей» А. И. Мусина-Пушкина в Петербурге, позволило ему стать одним из крупнейших специалистов по истории древнейшего славянского права. В 1820 г. польский ученый Раковецкий опубликовал большое исследование, текст «Русской Правды», договоры Олега 912 г. и Игоря 945 г. с греками (по летописям), а также трактат смоленского князя Мстислава с Ригой в 1228 г.<sup>48</sup>

В 1824 г. И. Добровский выступил с серьезной и аргументированной критикой и исторической части, и приемов издания, и комментирования «Русской Правды»<sup>49</sup>.

О встречах и беседах А. И. Мусина-Пушкина с великим чешским славистом и об ознакомлении его с собранными в Синоде и в петербургском особняке Н. А. Демидова на Мойке (ныне — Ленинград, переулок Гривцова, дом 1а) многочисленными древними рукописями, свидетельствуют не только письма И. Добровского к Ф. Дуриху. В настоящее время мы располагаем новыми материалами, которые позволяют прийти к выводу, что во время пребывания И. Добровского в Петербурге (с 17 авг. по 15 октября 1792 г.) А. И. Мусин-Пушкин показывал ему многие рукописи, в числе которых было и «Слово о полку Игореве». К концу 1792 г. А. И. Мусин-Пушкин при участии И. Н. Болтина и И. П. Елагина подготовил копию «Слова о полку Игореве» и его перевод для Екатерины II (так называемую Екатерининскую копию), но владеlec рукописи не считал свою работу готовой к публикации и продолжал заниматься «Словом» в Петербурге и после переезда в Москву в 1798 г.

Из черновых записей, хранящихся в архиве И. Добровского, стало известно, что в составе «Собрания российских древностей» он видел «*Volynsk. Lietop. 1289—1292*»<sup>50</sup> (Волынская летопись, 1289—1292 гг.); «*Puškin . . . alias Suzdalskaja. . . tako slyšaxom i samovidec ego. . . zritelem byl 1227*»<sup>51</sup> (Пушкинская другая Суздальская . . . тако слышахом и самовидец его . . . зрителем был 1227 г.); «*Evangelia in Bibl. Comitit A. I. Musin-Puškin cum picturis utrumque. Manuscriptum*»<sup>52</sup> (Евангелие из библиотеки графа А. И. Мусина-Пушкина с миниатюрами. Рукопись); «*Russkij*

<sup>47</sup> Ibid., p. 296, примеч. 43.

<sup>48</sup> *Prawda ruska. Das russische Recht des Grossfürsten Jaroslav, die Traktate Olegs und Igors von I. B. Rakowiecki. Warszawa, t. I, 1820; t. II, 1822.*

<sup>49</sup> *Jahrbücher der Literatur, 1824, N 27, S. 88—119.*

<sup>50</sup> *Literární Archiv v Praze, 12/CH/25, l. 21. (Далее: LA).*

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Ibid., l. 22.

Vremennik... in Bibl. Com. Musin-Puškin-Kostromskaja Lietopis»<sup>53</sup> (Русский Временник... из библиотеки графа Мусина-Пушкина — Костромская летопись); «Puškinsk. xaratejnaja finit narrando mortem Dannelis ducis 6811 (1303) v(ide) supra»<sup>54</sup> (это Лаврентьевская летопись), «greci i Morava (quae?) Poema de Iгоре»<sup>55</sup>.

В 1955 г. С. Ф. Вольман впервые высказал мысль о том, что И. Добровский, возможно, слышал о «Слове о полку Игореве», находясь в России в 90-х годах XVIII в.<sup>56</sup> В исследовании А. С. Мыльникова обоснованно подкрепляется рядом ценных наблюдений предположение, что в Петербурге честолюбивый коллекционер рукописей А. И. Мусин-Пушкин показал И. Добровскому сборник со «Словом...»<sup>57</sup>.

Обратимся к материалам из архива И. Добровского.

Сохранилась рукопись незаконченного труда И. Добровского, названного им «Mythologia». Здесь имеется запись столбиком — названия славянских мифологических богов, извлеченные из древнерусских летописей и народных песен. В числе их — три со ссылкой на «Слово о полку Игореве»: «Daschbog — v(ide) Igor. diw — v(ide) Igor iz pol. dziw Jus. dewa»<sup>58</sup>. Последним в списке назван Велес (Weles), причем комментарий к нему И. Добровский снабжает тремя ссылками на источники: «Lex(ikon) acad. Russ. sub Ispolin, sed Wolos (Alex. alfabit rukopisn)»<sup>59</sup>.

Ссылка на «Словарь Академии Российской» совершенно ясна: «Исполин, на см. сл. Великан, великорослый человек, по старинному Велет»<sup>60</sup>. Но что представляет собой «Алексея Алфавит рукописный»?

Печатные труды протоиерея Архангельского собора в Москве и преподавателя Славяно-греко-латинской академии Петра Алексеевича Алексева И. Добровский знал еще до поездки в Россию. В его письмах к Ф. Дуриху упоминается «Церковный словарь» в трех частях, изданный в Москве в 1773—1776 гг.

17 октября 1792 г. И. Добровский уехал из Петербурга в Москву. С 26 октября он уже занимался в Московских книгохранилищах: Синодальной (Патриаршей) библиотеке, в библиотеке Печатного двора, в частных собраниях Д. И. Бутурлина и профессора Ф. Г. Баузе. Встречался он и с протоиереем Архангельского собора Петром Алексеевым, у которого также хранились ценные древнерусские рукописи. В письмах к Ф. Дуриху, написанных после возвращения из России, И. Добровский несколько

<sup>53</sup> Ibid., I. 21 об.

<sup>54</sup> Ibid., I. 23.

<sup>55</sup> Ibid., I. 26.

<sup>56</sup> Wollmann S. Dobrovský a Slovo o pluku Igorevě. — Slavia, 1955, roč. XXIV, seš. 2—3, s. 269.

<sup>57</sup> Мыльников А. С. «Слово о полку Игореве» и славянские изучения. — Вопр. ист., 1981, № 8, с. 41—42.

<sup>58</sup> KNM, IX, Д. 46, л. 3.

<sup>59</sup> KNM, IX, Д. 46, л. 3 об.

<sup>60</sup> Словарь Академии Российской, ч. III (от З до М). СПб., 1792, столб. 316.

раз говорит о Петре Алексееве: «Книгу Деяний апостольских описал протопоп Алексей, автор Церковного словаря»<sup>61</sup>. В письме от 21 марта 1793 г.: «Древнейший словарь, отмечает господин Каменский (Н. Н. Бантыш-Каменский. — *Авт.*), с которым я советовался в Москве, и Петр Алексеев, протопоп, автор Церковного словаря, которому мы обязаны московскому литературному обществу, есть в киевском издании Берынды 1627 г. в 4<sup>о</sup>. . . Теперь Петр Алексеев готовит новое издание Церковного словаря, в котором слова, приведенные в добавлениях, будут вставлены в свои места»<sup>62</sup>. В письме от 7 апреля 1793 г. И. Добровский сообщает Ф. Дуриху об изданиях Библии в России XVIII в.: «Протопоп Алексей, автор славянского словаря, рассказал мне, что в Москве Третьяковским были предложены Синоду образцы перевода Библии на обычный русский язык, но не были одобрены»<sup>63</sup>.

Как можно узнать из «Словаря исторического о бывших в России писателях духовного чина греко-латинской церкви», составленного митрополитом Евгением (Болховитиновым), протоиерей Московского Архангельского собора Петр Алексеевич Алексеев «около 1795 г. собрал Исторический словарь всех еретиков и раскольников с показанием их учения; но книга сия не издана и сохраняется в библиотеке Александрово-Невской академии»<sup>64</sup>. В Синоде сохранились сведения о том, что протоиерей Петр Алексеев в 1798 г. просил опубликовать собранный им «Алфавитный словарь всех еретиков», но ему было отказано<sup>65</sup>.

И. Добровский мог видеть этот словарь, где были собраны сведения и о языческих божествах, только при личной встрече с Петром Алексеевым в Москве, где ученый находился с 25 октября 1792 г. по 7 января 1793 г.

Позднее И. Добровский, работая над славянской мифологией, систематизировал свои записи и включил сведения, почерпнутые им в Москве из рукописного словаря. В 1805 г., как отметил А. М. Панченко, И. Добровский подготовил для своего издания «Slavin», вышедший в 1806 г., заметку о древних славянских богах, в числе которых был Стрибог из «Слова о полку Игореве»<sup>66</sup>.

Но почему, приехав в Москву из Петербурга, И. Добровский начал разыскивать сведения о славянских языческих богах?

С летописным текстом, где под 988 г. помещено известие о языческих кумирах (Перуне, Мокоше, Хорсе и др.), он был знаком и ранее. Очевидно, интерес к языческим богам, упоминаемым в «Слове о полку Игореве», Дажьдбогу, Диву, Велесу был вызван

<sup>61</sup> Korrespondence Josefa Dobrovského, s. 263.

<sup>62</sup> Ibid., s. 267.

<sup>63</sup> Ibid., s. 274.

<sup>64</sup> Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина греко-латинской церкви. 2-е изд. СПб., 1827, т. 2, с. 167.

<sup>65</sup> ЦГИА СССР, ф. 796, оп. 78, д. 923/628, л. 63 об.—64.

<sup>66</sup> Панченко А. М. Чешские переводы «Слова о Полку Игореве» XIX в. — ТОДРЛ, М.; Л., 1957, т. XIII, с. 435—437.

тем, что в Петербурге И. Добровский познакомился с рукописным текстом «Слова о полку Игореве», которое произвело на него огромное впечатление и заставило его обратить внимание на эстетическую сторону древнерусской литературы.

Занимаясь в Москве в Синодальной (Патриаршей) библиотеке, И. Добровский включил в число описанных им рукописей под № 474 «Sobranie razn(uch) poučeniei béloruskago písma»<sup>67</sup>.

В составе этого сборника находилась «Задонщина». Если бы И. Добровский в 1792 г. не имел представления о «Слове о полку Игореве», то он не смог бы заметить его отражения в литературном памятнике, посвященном герою Куликовской битвы — Дмитрию Донскому.

В 1822 г., когда И. Добровский писал рецензию на первые восемь томов «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, он включил в нее свои представления и о «Слове о полку Игореве», не всегда согласные со взглядами русского историка, и о влиянии «Слова» на литературное произведение, посвященное Донскому побойцу 1380 г. «Имеет ценность, — писал И. Добровский, — поэтическое описание Куликовской битвы, составленное рязанцем, священником Софронием. Оно напоминает „Слово об Игоре.. Похвала Дмитрию Донскому отличается силой и нежностью»<sup>68</sup>.

Эти наблюдения не вытекают из тех сведений, которые И. Добровский мог получить в «Истории государства Российского». Н. М. Карамзин не знал «Задонщины» и пользовался летописной повестью о Куликовской битве из Ростовской летописи и «Сказанием о Мамаевом побоище» (по Синопису и Никоновской летописи), к историческим сведениям и литературным качествам которых относится довольно скептически<sup>69</sup>.

В настоящее время список «Задонщины» из Синодального собрания хранится в Государственном Историческом музее под № 790, XVII в., белорусский. «Задонщина» по этому списку была впервые опубликована в 1890 г.<sup>70</sup>, затем в 1947 г. — В. П. Адриановой-Перетц<sup>71</sup>, и в 1966 г. — в коллективной монографии «Слово о полку Игореве» и памятники Куликовского цикла».

Как мог бы И. Добровский в 1792 г. обратить внимание на зависимость от «Слова о полку Игореве» литературного произведения, посвященного Куликовской битве, если допустить, что он не знал «Слова» до его первого издания 1800 г. и, только познакомившись с печатным текстом, вспомнил о сборнике, который он читал в Москве восемь лет назад.

<sup>67</sup> KNM. IX.E.37, p. 48.

<sup>68</sup> Jahrbücher der Literatur. Wien, 1822, N XX, S. 243.

<sup>69</sup> Карамзин Н. М. История государства Российского. 4-е изд. СПб., 1834, т. 5, с. 10, примеч. 56.

<sup>70</sup> Смирнов А. 3-й список Задонщины по Синодальному скорописному сборнику XVII века. — Рус. филол. вестн., Варшава, 1890, т. XXIII. № 2, с. 268—288.

<sup>71</sup> Адрианова-Перетц В. П. Задонщина: Текст и примеч. — ТОДРЛ, М.; Л., 1947, т. 5, с. 197.

И. Добровский имел собственное представление о тексте «Слова о полку Игореве», который, с его точки зрения, не сумели достаточно точно передать первые издатели «Слова». Об этом свидетельствует письмо И. Добровского к Копитару 1810 г. по поводу полученного им от А. С. Шипкова нового академического издания «Слова о полку Игореве» 1805 г., полностью повторившего текст первого издания, несмотря на то что можно было бы сверить текст с рукописью, которая тогда находилась в Москве, в особняке А. И. Мусина-Пушкина на Разгуляе. И. Добровский писал Копитару: «Игорева песнь, которую я получил из России, восхитила бы Вас. Некоторые места русские совершенно не поняли и немецкий перевод в *Russischen Miszellen* неточен»<sup>72</sup>. Добровский привел примеры непонятых отрывков текста «Слова».

Наше внимание привлекают и те соображения о «Слове о полку Игореве», которые высказаны И. Добровским в рецензии на «Историю государства Российского» Н. М. Карамзина: «Одним из замечательных явлений в области литературы является поэтическое Слово о походе Игоря, содержание и ценность которого даются без преувеличения. Некоторые темные или неправильно истолкованные места получают должное освещение благодаря господину Карамзину. Неизвестный автор, пожалуй, должен быть все же духовным лицом, хотя он, как поэт, приписывает влияние языческим божествам. Кажется, как будто бы он взял себе здесь за образец древнего, высокоценного поэта Војана! Ценность этого поэтического произведения, облеченного в торжественное слово и поэтому нередко переходящего в прозу, признана и в России, и во всем мире»<sup>73</sup>. Но вместе с тем И. Добровский не согласен с Н. М. Карамзиным в толковании некоторых слов, например: «Объяснение *kmeti*, по Карамзину, — слуга, оруженосец, спутник — не ускользнуло от божемского переводчика». Добровский здесь имеет в виду перевод «Слова о полку Игореве» на немецкий язык, сделанный под его руководством И. Мюллером и изданный в Праге в 1811 г.<sup>74</sup> В 1808 г. по инициативе Добровского и при его поддержке приступил к переводу «Слова о полку Игореве» на чешский язык И. Юнгманн<sup>75</sup>.

В первое десятилетие XIX в. И. Добровский является признанным знатоком «Слова о полку Игореве».

В августе 1812 г. к И. Добровскому в письме обратился с просьбой известный польский ученый С. Бандтке: «Нельзя ли иметь в оригинале Песню о походе Игоря против половцев?»<sup>76</sup>. 26 ноября

<sup>72</sup> Ягич И. В. Письма Добровского к Копитару. — Изв. СОЛЯС, СПб., 1885, т. 39, с. 74.

<sup>73</sup> *Jahrbücher der Literatur*, Wien, 1822, N XX, S. 233.

<sup>74</sup> *Heldengesang vom Zuge gegen die Polowzer, des Fürsten vom sewerischen Nowgorod Igor Swätswlawlitsch*. . . von J. Müller. Prag, 1811.

<sup>75</sup> *Slovo o pluku Igorevě/Rusky text v transkripci, český překlad a vyklady Josefa Jungmanna*. Z r. 1810. Vydal a úvodem opatřil V. A. Francev. V Praze, 1932, S. 11—18.

<sup>76</sup> *Korrespondence Josefa Dobrovského*, Dil. II, s. 55.

1812 г. Й. Добровский ответил: «Оригинал Песни о походе Игоря Вы можете получить только в России. . . не удовлетворились бы Вы копией латинскими буквами?»<sup>77</sup>.

1 февраля 1813 г. С. Бандтке написал, что он «хотел бы иметь копию Песни о походе Игоря, если она не слишком длинная»<sup>78</sup>. 1 мая 1816 г. Й. Добровский в конце своего письма к С. Бандтке переписал отрывок «Слова о полку Игореве» — описание бегства Игоря из плена<sup>79</sup>. В тексте есть небольшие разночтения с первым печатным изданием «Слова о полку Игореве» 1800 г. и с Екатерининской копией. В письме из Вены, датированном 8 января 1821 г., Й. Добровский сообщает С. Бандтке: «Так как Вы желали оригинал Игоря, то я посылаю его Вам через господина фон Вейса»<sup>80</sup>.

Дошел ли до С. Бандтке пакет, переданный Й. Добровским через пастора Вейса, в настоящее время установить не удалось, равно как и представить полностью эту «копию Песни о походе Игоря», принадлежавшую Й. Добровскому. Если это была копия латинскими буквами с печатного издания, то какой смысл было С. Бандтке ее просить, ведь к 1812 г. вышло уже несколько изданий в России и немецкий перевод Й. Мюллера, сделанный под руководством и при участии Й. Добровского. Можно думать поэтому, что «копия» (Abschrift) Й. Добровского чем-то отличалась от опубликованных текстов и, возможно, была ближе к древнерусской рукописи, чем знал польский профессор, пожелавший именно ее получить от великого чешского слависта еще в то время, когда подлинная рукопись не сгорела во время московского пожара в сентябре 1812 г.

Пребывание Й. Добровского в Москве в ноябре—декабре 1792 г. ознаменовалось открытием им «Изборника» Святослава 1073 г.

В письме к Ф. Дуриху (от 12 июня 1794 г.) Й. Добровский рассказал о посещении им вместе с митрополитом Платоном Воскресенского (Ново-Иерусалимского) монастыря, где он видел древнейшее Евангелие XIII в., — вклад патриарха Никона<sup>81</sup>. В Воскресенском монастыре Й. Добровский изучал «Изборник» 1073 г. Он сделал из этой древнейшей киевской рукописи выписки, которые опубликовал в своей книге «Institutiones Linguae slavicae dialecti veteris», изданной в Вене в 1822 г. В отличие от выписок из «Слова о полку Игореве», сделанных латинскими буквами, «Изборник» 1073 г. он цитирует кирилловским шрифтом. Тексту предшествует общая характеристика рукописи: «Ex antiquissimo libro изборник dicto, quem scripsit Johannes clericus

<sup>77</sup> Ibid., s. 57.

<sup>78</sup> Ibid., s. 61.

<sup>79</sup> Ibid., s. 103.

<sup>80</sup> Ibid., s. 136.

<sup>81</sup> Ibid., s. 304.





## II

---

*Г. М. Фридендер*

### ГОГОЛЬ И СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Вопрос о роли наследия Гоголя в формировании и развитии славянских литератур — часть более общего и широкого вопроса о мировом значении творчества Гоголя и о воздействии его на литературу мировую. И в то же время эта проблема имеет свою специфику, характеризующуюся как своеобразием творческой индивидуальности великого писателя и тех культурно-исторических традиций, которые Гоголь унаследовал и творчески развил в своих произведениях, так и особыми условиями процесса общественно-исторического и культурного развития каждого из славянских народов.

Творчество Гоголя — великий и поучительный пример живого и плодотворного взаимообогащения и взаимодействия славянских культур и литератур. Сын Украины, выросший среди родной украинской природы и никогда не терявший связи с Украиной, ее языком, народной поэзией, культурным и художественным наследием, автор «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода» — книг, в которых он впервые явил миру живую поэзию, красоту и драматизм народной украинской жизни, — Гоголь был равно обязан как человек и писатель украинским и русским культурным и литературным традициям. Творя на русском языке и решая задачи, поставленные перед ним общерусской жизнью его эпохи, Гоголь ощущал себя в одинаковой степени принадлежащим обоим братским славянским народам. Выражением одинаковой причастности его Украине и России, исторические судьбы которых были в его представлении неразрывно сплетены и без которых он равно не мыслил себя и своего литературного пути, явилась знаменитая декларация в письме Гоголя к А. О. Смирновой от 24 декабря 1844 г. из Франкфурта-на-Майне. «Скажу вам одно слово насчет того, какая у меня душа, хохлацкая или русская, потому что это, как я вижу из письма вашего, служило одно время предметом ваших рассуждений и споров с другими. На это вам скажу, что сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская. Знаю только, что никак бы не дал преимуществу ни малороссиянину перед русским, ни русскому перед малороссиянином. Обе природы слишком щедро одарены богом, и как нарочно каждая из них порознь за-

ключает в себе то, чего нет в другой — явный знак, что они должны пополнить одна другую. Для этого и самые истории их прошедшего быта даны им непохожие одна на другую, дабы порознь вспитались различные силы их характеров, чтобы потом, слившись воедино, составить собою нечто совершеннейшее в человечестве»<sup>1</sup>.

В письме к А. О. Смирновой-Россет Гоголь, отвечая на ее письмо, непосредственно касается вопроса о будущем двух наиболее близких ему жизненно и творчески славянских народов, природы которых он считал равно «щедро одаренными богом», предназначенными самой историей к тому, чтобы их культуры, развиваясь дружно, своим своеобразием творчески «пополняли» одна другую. Но на основании хорошо известных нам фактов жизни писателя можно утверждать, что те же слова о закономерной исторической необходимости сближения славянских культур, возвращенных в несходных у разных народов исторических условиях и отмеченных у каждого из них печатью культурно-исторического национального своеобразия, а потому предназначенных к творческому взаимодействию и взаимообогащению, Гоголь мог бы отнести также и к литературным и культурным межнациональным связям других славянских народов. В 1839 г. Гоголь горячо приветствовал поездку И. И. Срезневского в западнославянские земли, желая ему там «набрать, прибрать, раздать и привезти» оттуда на общую пользу накопленные в России фольклорные, исторические и этнографические богатства<sup>2</sup>. Как и Пушкин, Гоголь встречался и дружил с Адамом Мицкевичем<sup>3</sup>, особенно высоко ценил его поэму «Пан Тадеуш» и считал огромной заслугой П. Мериме его способность в подражаниях песням южных славян в сборнике «Гузла» «почувствовать и угадать дух славянский»<sup>4</sup>. Гоголь, четыре раза посетивший Прагу, в записи в альбом В. Ганки 5/17 августа 1845 г. пожелал ему «еще сорок шесть лет ровно, для пополнения 100 лет, здравствовать, работать, печатать и издавать во славу славянской земли. . .»<sup>5</sup>. Все это яркие свидетельства не угасавшего у Гоголя до конца жизни постоянного интереса к развитию славянских литератур, свойственного ему ощущения глубочайшей необходимости творческого их сближения и взаимообогащения. О «широкой, могучей» славянской породе, неиссякаемой, как море<sup>6</sup>, востор-

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952, т. 12, с. 418—419.

<sup>2</sup> Там же, т. 9, с. 26.

<sup>3</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., М., 1952, т. 11, с. 14 (и далее по указателю имен). Ср.: Шенрок В. И. Материалы для биографии Н. В. Гоголя. М., 1895, т. 3, с. 153, 161, 166; Вересаев В. Гоголь в жизни. М.; Л., 1933, с. 187, 188.

<sup>4</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., М., 1952, т. 9, с. 24.

<sup>5</sup> Там же, с. 25. Ср.: М. Николай (Кулиш П. А.). Опыт биографии Гоголя. СПб., 1854, с. 150; Доланский Ю. Гоголь и чехословацкая культура. — Славяне, 1952, № 3, с. 41—44.

<sup>6</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1937, т. 2, с. 129. Ср.: Заметки и материалы по истории славянства. — Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., М., 1952, т. 9, с. 29—43; т. 11, с. 222, 224.

женно отзывается Тарас Бульба, ощущающий украинское казачество органической частью славянства как целого.

Особенно тесными оставались связи Гоголя с представителями родной украинской культуры, в первую очередь с М. А. Максимовичем и О. М. Бодянским. С этими видными деятелями русской и украинской литератур Гоголь объединял страстный интерес к украинской истории и фольклору. В тесном дружеском союзе с Максимовичем Гоголь занимался собиранием и пропагандой украинских народных песен, подчеркивая при этом неустанно их огромное эстетическое и культурное значение, неумирающую общечеловеческую ценность («О малороссийских песнях», 1835).

Реализм Гоголя, его жизнелюбие и оптимистический юмор, обращенность к народу, вражда пнеателя ко всему социально-уродливому и пошлomu, интенсивный интерес Гоголя к прошлому, настоящему и будущему славянства оказали громадное влияние на развитие романтического и реалистического искусства, национального демократического самосознания в славянских литературах. Этому способствовало единственное в своем роде сочетание в творчестве великого русского писателя разнородных поэтических стихий — высокого лиризма, верности духу украинского фольклора, возвышенной гражданско-патриотической патетики, веселого, щедрого, озорного народного смеха и горького сатирического смеха сквозь слезы, фантастики и гротеска, истории и современности, трагического и комического, поэзии и прозы, необычайно яркая палитра его буйных поэтических красок, типичность и гиперболизм образов гоголевских героев, свойственные ему необычайная чуткость к народной речи и умение уловить в ней народный взгляд на вещи. Влиянию Гоголя на славянские литературы, а также на крупнейших писателей посвящен ряд капитальных работ В. А. Францева, П. А. Заболотского, А. Мраза, Н. Е. Крутиковой, Ф. Я. Приймы, М. Г. Ларченко, В. Глигорича, Ю. А. Брагина, Н. И. Кравцова, Ю. Доланского, С. В. Никольского, А. П. Соловьевой, В. П. Велчева, К. И. Ровды, С. А. Орлова, И. А. Бернштейн и многих других. Опираясь на наблюдения и выводы этих исследователей, можно сделать некоторые общие выводы об основных этапах восприятия и творческого освоения идей, творческих принципов, художественного стиля и языка Гоголя в процессе исторического развития славянских литератур XIX—XX вв., обусловленного общими закономерностями их формирования и исторического развития.

«Сходство социальных задач, стоявших перед общественностью славянских стран в XIX в., было причиной особенно сильного интереса к русской литературе. . . Во всех славянских странах нарастало движение против феодального, абсолютистского гнета. Антикрепостнический, антимонархический пафос русской литературы был близок всем славянским народам»<sup>7</sup>. И в то же время

<sup>7</sup> Никольский С. В., Соловьева А. П. Гоголь и становление реализма в чешской литературе. — Краткие сообщения Ин-та славяноведения АН СССР. М., 1952, вып. 8, с. 5.

в русской литературе славянские народы по мере развития их литератур, как и все народы мира, привлекает, наряду с антикрепостнической направленностью, ее антибуржуазность, ее активный, действенный гуманизм, ее связь с передовыми социальными и нравственными чаяниями и идеалами широких трудящихся масс, борющихся за демократию и социальное освобождение человечества, против власти капитала и всех и всяческих порождаемых ею форм порабощения и отчуждения личности.

При этом следует отметить и еще один важный момент. «Право, пора знать уже, — писал Гоголь в «Петербургских записках 1836 года» — что одно только верное выражение характеров не в общих вытверженных чертах, но в их национально вылившейся форме, поражающей нас живостью так, что мы говорим: „Да, это, кажется, знакомый человек“, — только такое изображение приносит существенную пользу»<sup>8</sup>. Этот урок Гоголя восприняли крупнейшие представители славянских литератур XIX и XX вв. Обращаясь к Гоголю, они не преследовали цели заимствования и подражания, а искали средств для самобытного и оригинального изображения характеров, выражения чаяний и настроений общества и народа своей земли «в их национально вылившейся форме», стремясь через вопросы национального бытия своей страны и народа передать общемировые проблемы. Воздействие Гоголя (и вообще передовой русской литературы) не подавляло творческой индивидуальности и национального своеобразия творчества крупнейших славянских писателей, наоборот, активно способствовало свободному формированию и выявлению их творческой оригинальности и национальной самобытности. Наследие Гоголя помогало понять жизнь славянства в ее разнообразии, способствовало умению проникнуть в жизнь как своего, так и других братских славянских народов, осознать одновременно общность их происхождения и связующих их интересов и живые особенности языка, национального характера и быта каждого из них.

В истории восприятия и освоения наследия Гоголя в славянских странах можно выделить несколько главных этапов.

Первый из них — эпоха романтизма. В этот период Гоголь привлекает внимание своих старших и младших современников и первых почитателей в славянских землях прежде всего как автор насыщенных фольклорными — песенными и сказочными — мотивами украинских повестей, глубоко национально-самобытных, народных, веселых и жизнелюбивых по колориту, чуждых, как отметил Пушкин в рецензии на «Вечера на хуторе близ Диканьки», какого бы то ни было следа светской жеманности и чопорности, полных уважения к человеку из народа, защищающих веселую и счастливую молодость и при этом полных отзвуков героического прошлого. Жизнерадостный юмор «Вечеров», их народная фантастика, утверждение образов простых людей, их мудрости и удалства, героико-патриотический пафос «Страшной мести» и «Тараса

<sup>8</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952, т. 8, с. 186.

Бульбы» — вот те мотивы, которые по-разному были по достоинству оценены его первыми почитателями и оказали влияние на собственное их творческое развитие.

Подъем освободительного движения и формирование гражданского революционно-демократического направления в литературе вносят в оценку и освоение творческого наследия Гоголя особые черты. Т. Г. Шевченко, Н. А. Некрасов, Н. Г. Чернышевский, несколько позднее Х. Ботев и многие другие выдающиеся деятели славянских литератур середины и второй половины XIX в. видят в Гоголе своего исторического предшественника и единомышленника в утверждении идеи гражданского назначения искусства. В то же время, выступая в качестве сознательных, последовательных борцов за интересы народа и за революционное обновление жизни, они стремятся развивать традиции Гоголя в новом, революционном духе, поставив их на службу интересам трудящихся масс в их борьбе за национальное, политическое и социальное освобождение.

Одновременно происходит процесс постепенного освоения наследия Гоголя — юмориста и сатирика, автора «Миргорода», «Ревизора», «Мертвых душ», петербургских повестей. Этот процесс способствует формированию и росту самобытного социально-критического направления в каждой из славянских литератур, развитию в них бытового и психологического реализма. Здесь, в первую очередь, следует назвать имена К. Гавличка-Боровского, Б. Пемцовой, Я. Неруды, И. Вазова. Особое значение творчества Гоголя-сатирика имеет для развития жанров поэтической и прозаической сатиры от К. Гавличка-Боровского в Чехословакии до А. Константинова в Болгарии.

Гоголь не только учился как художник у народа, но и возвратил народу те сокровища, которыми он овладел благодаря приобщению к живому источнику народной жизни и народного слова, преумноженными и обогащенными. В этом — одна из причин, способствовавших росту его мировой славы и его влиянию.

Испытав в первых литературных опытах влияние И. Котляревского, Гулак-Артемовского, О. Сомова, молодой Гоголь уже вскоре оказал влияние на того же Сомова, О. Стороженко, первых украинских прозаиков-бытовиков Г. Квитку-Основьяненко и Е. Гребенку. Но особенно важную роль Гоголь сыграл в творческом формировании Т. Г. Шевченко — выразителя дум и чувств угнетенного самодержавием украинского народа. Пример Гоголя — писателя-гражданина, его любовь к Украине, ее народу и языку, свойственное Гоголю сознание исконной близости русской и украинской культур, единства интересов и родства всех славянских народов духовно и нравственно укрепили Шевченко, помогли ему ощутить свою историческую миссию народного поэта<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> См. об этом: *Прійма Ф. Я.* Шевченко и русская литература XIX в. М.; Л., 1961, с. 38, 39, 44—45; Шевченківський словник. Київ, 1976, т. 1, с. 159—161.

Как и многие его современники, Шевченко, познакомившись с творчеством Гоголя-романтика, уже вскоре не менее высоко оценил Гоголя—реалиста и сатирика, судью общественной неправды и пошлости. Близок автору «Кобзаря» был и гоголевский смех сквозь «незримые миру» слезы. 7 марта 1850 г. великий поэт писал В. Н. Репниной по поводу «Мертвых душ»: «Перед Гоголем должно благоговеть, как перед человеком, одаренным самым глубоким умом и самую нежною любовью к людям!»<sup>10</sup> В 1844 г. в стихотворении «Гоголю» Шевченко писал, обращаясь к русскому писателю: «Ты смеешься, а я плачу, великий мой друже, — подчеркивая одновременно и новое историческое качество своего творчества, и преемственность смеха Гоголя, и пронизывающие творчество самого Шевченко настроения народной печали, гнева, ненависти к поработителям народа. В повести «Близнецы» (1855) Шевченко рассказал о триумфе «Мертвых душ» Гоголя, которые, несмотря на глумление Булгарина и Сенковского, «разлетались быстрее птиц небесных по широкому царству русскому»<sup>11</sup>. Гоголь, по Шевченко, в противоположность эффектным беллетристам типа Э. Сю — истинный реалист, «истинный ведатель сердца человеческого»<sup>12</sup>.

Следует особо подчеркнуть, что слова, выражающие горячее восхищение «глубоким умом» Гоголя и его «любвью к людям», Шевченко написал в 1850 г., уже после появления «Выбранных мест из переписки с друзьями». Причем письмо свидетельствует, во-первых, что автор «Переписки», Гоголь — проповедник и моралист — не заслонил от Шевченко, так же как от Некрасова и Чернышевского, великого художника-реалиста, автора «Ревизора» и «Мертвых душ», а во-вторых, что под Гоголем-человеколюбом Шевченко, как и русские революционные демократы, в первую очередь понимал Гоголя-обличителя, который проповедовал любовь «холодным словом отрицанья».

Реалистическая эстетика Гоголя послужила важнейшим творческим ориентиром и для позднейших украинских писателей-реалистов второй половины XIX и начала XX в. На комедиях Гоголя воспитывались многие поколения деятелей украинского театра XIX и XX вв. — драматурги и актеры. Горячим поклонником Гоголя были И. Нечуй-Левицкий и Панас Мирный. Умение Гоголя, взяв фигуры своих героев из реальной жизни, поднять их до уровня национальных, социальных и общечеловеческих типов высоко оценивал Иван Франко, страстно пропагандировавший его произведения и творчество других передовых русских писателей<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Шевченко Т. Г. Собр. соч. М., 1965, т. 5, с. 301.

<sup>11</sup> Там же, т. 4, с. 70.

<sup>12</sup> Там же, т. 5, с. 301.

<sup>13</sup> См.: Крутикова Н. Е. Гоголь і українська література. Київ, 1957 (и другие ее работы). О воздействии Гоголя на И. Франко и о роли последнего как выдающегося истолкователя и пропагандиста его наследия см.: Партоменко М. Иван Франко и русская литература. 2-е изд. М., 1954, с. 171—180. Ср.: Франко И. Избр. соч. М., 1951, т. 5, с. 7—42, 72—124, 267—316; Франко І. Літературно-критичні нариси. Київ, 1950.

Присказки Гоголя на украинский язык переводили видные украинские писатели, дореволюционные и советские, — Леся Украинка, И. Франко, М. Старицкий, С. Васильченко, М. Рыльский и др.

Касааясь отношения великого чешского писателя Яна Неруды к Гоголю, следует сразу же сказать, что оно, как и отношение к Гоголю Шевченко или Некрасова, не сводится к вопросу о восприятии Нерудой гоголевских тем и мотивов. Неруда — поэт и прозаик, глубоко оригинальный, национально-самобытный, и притом человек другого поколения, чем Гоголь. И говоря об отношении Неруды к Гоголю, нужно, в первую очередь, подчеркнуть глубокоую самобытность творческого восприятия Нерудой его наследия.

О том, что Неруда превосходно знал Гоголя, высоко его ценил и в определенной степени соотносил с его самооценкой смысл и значение собственных своих произведений, свидетельствуют как поэзия, так и проза Неруды.

Спасибо, звезды золотые,  
Что мне даете вы в награду  
Уменье утешать людей  
Весельем до упаду!

Спасибо, что хоть на мгновенье  
Способен озарить я смехом  
Печальный сумрак чешских лиц!  
Ведь жизнь сурова к чехам! . .

Ах, если смех хоть на мгновенье  
Лицо родное озаряет,  
Беда ль, что после юморист  
В своем углу рыдает? <sup>14</sup>

*Пер. Н. Асеева*

— пишет чешский поэт, определяя свою творческую программу.

Здесь образ Неруды-поэта прямо соотнесен с формулой Гоголя о смехе писателя—сатирика и гражданина — сквозь «невидимые» миру слезы <sup>15</sup> и с его размышлением о нелегком пути писателя, посвятившего себя делу гражданского служения народу, в начале VII главы первого тома «Мертвых душ».

Другое стихотворение Неруды, в котором он по-своему осмысливает вдохновенное слово Гоголя, — это одно из последних его стихотворений — «Только вперед» (вошедшее в посмертно изданные Я. Врхлицким «Пески страстной пятницы», 1896):

Мы не страшились бури и невзгод,  
Мы с чешскою судьбой себя связали, —  
И с ней — вперед и только лишь — вперед!

*Пер. Н. Асеева*

<sup>14</sup> *Неруда Я.* Стихотворения. Рассказы. Малостранские повести. Очерки и статьи. М., 1975, с. 62. (Библиотека всемирной литературы). Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

<sup>15</sup> *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М., 1951, т. 6, с. 134; ср.: Там же. М., 1949, т. 4, с. 171.

От лица нового поколения, выросшего в другую эпоху, после революции 1848 г., поколения, которое под влиянием исторического опыта развития чешского народа и всей Европы в пореволюционную эпоху смогло иначе, чем Гоголь, взглянуть на перспективы исторического движения к будущему, прочно связав его для широких масс чешского народа с идеями победы демократии и социализма. Неруда дополняет мечту Гоголя о том, кому будет суждено сказать России и славянству могучее слово «вперед!», новым, более конкретным и передовым граждански-патриотическим и социально-историческим содержанием.

В 1865 г. в связи с постановкой «Ревизора» на пражской сцене Неруда пишет статью о «Ревизоре». Главная ее мысль — «национальная комедия» Гоголя, изображающая русские нравы, имела и имеет широкое мировое значение: «Гоголь изобличает не все человеческие слабости, встречающиеся повсюду, но безнравственность современных высших классов — он обращается к изображению русской бюрократической машины, он выставляет на осмеяние у позорного столба все, к чему привело Россию самодержавие». И однако, «видя, кроме цепи деяний российских чиновников и последствия этих деяний, также и мнимого ревизора в замечательном изображении Гоголя, мы не можем предположить, что он воссоздал отношения лишь в одном городке, отмеченном особым несчастьем. Мнимый ревизор к своему собственному ничтожеству добавил еще и ту пустоту, которая легла на Петербург «как пыльца цивилизации» (415).

Другая мысль Неруды, выраженная в той же рецензии, созвучна Щедрицу, Достоевскому и другим русским писателям — наследникам Гоголя. Подчеркивая неподкупность и жестокость гоголевского смеха, Неруда усматривает в нем отражение здоровых нравственных сил народа, залог «приближающегося возможного улучшения», надежда на которое позволяет «печальной комедии Гоголя» звучать для современного поколения «более жизнерадостно» (415).

Под значительным воздействием Гоголя — автора «Миргорода», «Арабесок», петербургских повестей — формировалось творчество Неруды — прозаика-реалиста, одного из основоположников чешского социально-критического реализма. И не случайно, может быть, первый сборник повестей Неруды назван «Арабески» (1864), а в самом заглавии главного цикла повестей Неруды «Мало-странские повести» (1878), так же как в замысле и заглавии цикла новелл Г. Келлера «Люди из Зельдвилы» (или «Зельдвильцы», 1856—1874), сложно объединились и отождествились замыслы «Миргорода» и петербургских повестей.

Особенности стиля Неруды — автора «Мало-странских повестей», — свойственный ему мягкий лиризм, обращенность к миру простых людей, тонкий дар психологического проникновения в их скромный и в то же время по-своему глубокий и сложный душевный мир — дали основание А. В. Чичерину сблизить Неруду-



повествователя скорее с Чеховым, чем с Гоголем<sup>16</sup>. Но при всем творческом своеобразии Неруды и «непохожести» его художественной манеры на манеру Гоголя именно Гоголь был для Неруды, как и для В. Галека — автора программной для чешского реализма середины XIX в. статьи «Ищу Гоголя» (1872), — и И. В. Фрича, тем образцом, который вызывал симпатию чешских художников-реалистов «правдой действия и характеров, любовью к «маленькому», простому человеку. . . проникновенным описанием родной природы, национально-патриотическим пафосом»<sup>17</sup>, как и высоким искусством сатирического обличения.

Симптоматично, что П. Р. Славейков выбрал в 1858 г. в качестве первого болгарского перевода из Гоголя фрагмент «Два писателя» (начало седьмой главы «Мертвых душ»). Этим реалистическим манифестом, призывом великого писателя «вызвать наружу. . . всю потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь» Славейков в 1870 г. вдохновлялся и в статье «Що е роман», ратуя за создание болгарского обличительного общественно-реалистического романа.

Изучение «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Тараса Бульбы» способствовало писательскому росту Л. Каравелова, который, начав с еще во многом подражательного «Воеводы» (1860), пришел к органическому, творческому освоению традиций Гоголя — певца национальной свободы и борца против иноземного гнета — в повестях «Дончо» (1864) и «Мамино дитя» (1875); Гоголь помог Каравелову оценить роль народа в историческом процессе. Дальнейшее углубление демократизма и реализма в повестях «Болгары старого времени» (1866) и «Богатый бедняк» (1872—1873) также связано с оригинальным, творческим развитием традиций поэтики Гоголя — автора «Старосветских помещиков» и «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

В полемике с Н. Бончевым Х. Ботев в 1873 г. отстаивал близкое идеям Белинского понимание исторического значения Гоголя. Отзвуки гоголевского сатирического гротеска слышатся также в некоторых рассказах и фельетонах Ботева («Вот что вас ждет», «Письмо с неба» и др.).

Классик болгарской литературы И. Вазов познакомился с произведениями Гоголя еще в 1866 г., в Калоферском училище и позднее не уставал ими восхищаться. «Гоголь, — писал он, — слишком типичный, своеобразный гений, волшебный художник, чтобы можно было ему подражать. . . Критика за его реализм называет его отцом современной литературной школы, но он останется одиноким по своему гениальному юмору и особенностям

<sup>16</sup> *Чичерин А. В.* Нерудовский этап в истории критического реализма. — В кн.: Славянские литературы: V Международный съезд славистов. Клев, 1963.

<sup>17</sup> *Нижольский С. В., Соловьева А. П.* Гоголь и становление реализма в чешской литературе. с. 20. Ср.: *Ровда К. И.* Чехи и русские в их литературных взаимосвязях. Л., 1968, с. 88.

своего творчества. Для меня Гоголь был всегда недостижимым («О моей одежде»). В журнале Вазова «Наука» в 1882 г. был напечатан перевод повести «О том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», а в «Болгарской иллюстрации» в 1880—1882 г. — перевод «Ревизора» (отд. изд. — 1882 г.). Повесть Гоголя явилась творческим стимулом для создания повести Вазова «Митрофан» (1881), изображающей сходные типы и сцены из жизни болгарской провинции, «Гоголевские» черты сказываются в типаже, гротеске, гиперболе, лирических отступлениях ряда произведений Вазова («Чиговци», 1885; «Немили-недраги», 1883). Уроки Гоголя-сатирика глубоко усвоил в своих фельетонах и в повести «Бай Ганю» (1895) другой болгарский классик, А. Константинов.

Первые польские переводы из Гоголя появились в 1840-е годы — в 1843 г. в журнале «Ютженка» («Заря»), в 1847 г. И. Хелмиковский переводит комедию «Ревизор», переизданную в 1848, 1882, 1883 и 1910 гг. К 1869 г. относится первая постановка «Ревизора» на польской сцене. Сначала комедия шла в Кракове, Познани и других городах; лишь позднее она была допущена к представлению в Варшаве.

Выдающимся переводчиком Гоголя на рубеже XIX и XX столетий был критик и историк литературы П. Хмелевский. Ему принадлежат переводы «Записок сумасшедшего», «Носа» и «Шпнели», которые вышли в 1903 г. в сборнике «Образки з життя» («Картинки из жизни»).

Но Гоголь способствовал не только утверждению национально окрашенной фольклорной темы и укреплению позиций реализма в польской литературе. Его «Тарас Бульба» оказал существенное воздействие на становление польского исторического романа.

Как сложное творческое соревнование и полемику можно охарактеризовать позицию по отношению к Гоголю — автору «Тараса Бульбы» — Г. Сенкевича — автора известной романтической трилогии из событий польской истории XVII в. Он использовал в своей романтизации героических людей и колоритных нравов старой шляхетско-аристократической Польши опыт гоголевского «Тараса Бульбы» (наряду с «Дзядами» А. Мицкевича, поэмами Ю. Словацкого, «Капитанской дочкой» А. С. Пушкина, романами М. Н. Загоскина и А. Дюма) в романе «Огнем и мечом»<sup>18</sup>.

Последующий рост популярности Гоголя в Польше относится к периоду между двумя мировыми войнами. В это время за переводы произведений Гоголя берутся два выдающихся польских поэта-демократа XX в. — В. Броневский и Ю. Тувим. В. Броневский переводит «Мертвые души», а Ю. Тувим — «Ревизора». Тувим создает также польские переводы «Носа», «Шпнели», «Повести о капитане Копейкине», «Игроков» (последний перевод затерялся во время войны). В переводах и переделках Тувима про-

<sup>18</sup> См.: Горский И. К. Исторический роман Сенкевича. М., 1966, с. 143—145; здесь же дана сводка польской научной литературы по этому вопросу.

изведения Гоголя стали в театральных постановках достоянием широкого польского зрителя.

В воспоминаниях о своей юности Тувим писал, что самыми любимыми его писателями были Н. В. Гоголь и Б. Прус. А в 1926 г., отвечая на вопрос, какие книги он охотнее всего читает, польский поэт поставил Гоголя на первое место<sup>19</sup>.

Особая страница в истории восприятия Гоголя и осмысления его наследия — символизм. Образ Гоголя, его обращение к родной стране приобретают в это время особое принципиальное значение в России для А. Блока в движении поэта навстречу революции. Гоголь-урбанист, изобразивший миражный Петербург самодержавной эпохи, обличитель общественных верхов, в творчестве которого неразрывно сплелись сатирическое преувеличение и фантастика, стал одним из вдохновителей В. Брюсова — автора «*Urbi et orbi*» — и А. Белого — создателя «Серебряного голубя», «Петербургга», давшего тонкое истолкование его творчества в книге «Мастерство Гоголя». И вместе с тем накануне революции 1905 г., а особенно в годы реакции 1907—1910 гг. в русской литературе и критике отчетливо противостоят друг другу две борющиеся, полярно противоположные тенденции в истолковании гоголевского наследия, одна из которых выдвигает на первый план Гоголя-реалиста, писателя-гражданина, сатирика и обличителя, а другая — Гоголя — религиозного мыслителя, художественный мир которого представляет собой будто бы, по утверждению Д. С. Мережковского и В. В. Розанова, деформацию действительности под влиянием его болезненного воображения — плода тяжелого нравственного недуга писателя, в душе которого борлись земные, человеческие и потусторонние, демонические силы.

Как известно, автор «Ревизора» и «Театрального разезда» стремился не только практически осуществить, но и обосновать теоретически программу реалистической обличительной общественно-политической комедии. Высоко оценивая политическую комедию Аристофана, Гоголь отверг последующее направление развития новоевропейской комедии, которая, идя по пути, указанному еще в эпоху позднейшей античности Менаандром и Теренцием, по суждению Гоголя, всецело ограничила действие сферой частной жизни, сосредоточившись вокруг одной и той же, почти неизменной и лишь варьирующей у разных комедиографов любовной интриги. Комедии, осмеивающей нравы частной жизни, мелодраме и водевилю Гоголь противопоставил идеал «истинной» общественной комедии, родоначальником которой он считал Фонвизина и Грибоедова. «Общество, — писал Гоголь, — сделали они как бы собственным своим телом; огнем негодования лирического замгласль беспощадная сила их насмешки»<sup>20</sup>. Именно эта программа реалистической, гневно-обличительной общественно-политической

<sup>19</sup> U Juliana Tuwima. — In: Wiadomosci literackie, Warszawa, 1926, N 5. Ср.: Живова Ю. Ю. Тувим. Жизнь и творчество. М., 1963, с. 63.

<sup>20</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952, т. 8, с. 400; ср.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1949, т. 5, с. 143.

комедии оказалась близка многим выдающимся комедиографам — демократам и гуманистам XX в., в том числе Б. Нушичу, В. Броневскому и Ю. Тувиму, В. Маяковскому и Б. Брехту, продолжившим в XX в. борьбу Гоголя с политической и общественной неправдой, «электричеством» чина и капитала <sup>21</sup>.

Гоголь требовал в литературе «общей» завязки, а не «частной». «Завязка должна обнимать все лица, — писал он, — а не одно или два. . .» Комическая эпопея и комедия должны «вязаться» сами собою, «всею своей массою в один большой, общий узел», — утверждал он; причем картина «накопления низостей, отступлений от законов и справедливости», беспощадное обнажение «излучин души подлого и бесчестного человека» должны служить в них орудием гуманной и высокой гражданско-патриотической мысли, проникнутой «чистой любовью к человечеству» <sup>22</sup>, орудием духовного и нравственного возвышения общества. Эти идеи Гоголя были органически усвоены выдающимся сербским драматургом Б. Нушичем (1864—1938).

«Гоголь помог Нушичу выявить собственную индивидуальность и лучше решить свои особые, подсказанные новой действительностью задачи» — справедливо пишет советский исследователь <sup>23</sup>. «У Гоголя Нушич научился не только мастерству, но и умению разбираться в сложных социальных процессах, выявлению глубинных связей между ними, пониманию того, что в кажущемся хаосе творимых беззаконий *имеются свои закономерности* (курсив наш. — Г. Ф.), вызываемые определенными социальными условиями» <sup>24</sup>. Оба эти положения могут служить ключом к пониманию не только проблемы «Гоголь и Нушич», но и широкого круга вопросов, связанного с анализом тех уроков Гоголя, которые позволили ему стать советчиком и учителем ряда других видных писателей-гуманистов XIX и XX вв.

Гоголь — сатирик и юморист — писал о роли смеха как о светлой, высокой и благородной, очищающей душу человека и общества силе: «Нет, смех значительней и глубже, чем думают. Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей, — но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека, излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно бьющий родник его, который углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы, без пронизывающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы так человека. . . Нет, засмеяться добрым, светлым смехом может одна только глубоко добрая душа» <sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Там же, т. 5, с. 142.

<sup>22</sup> Там же, с. 143, 151.

<sup>23</sup> Брагин Ю. А. Гоголь в Сербии. — В кн.: Славянская филология, М., 1960, вып. 3, с. 120.

<sup>24</sup> Хватов А. Б. Нушич. Л.; М., 1964, с. 46.

<sup>25</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1949, т. 5, с. 169—170.

Мысли Гоголя о необходимости для юмориста и сатирика «общей завязки», обнимающей не историю «двух-трех лиц», а картину общества, где все персонажи «вжуются в один большой общий узел» и где главным положительным героем, главным судьей и обвинителем является смех, «излетающий» из «светлой природы человека», получили свое творческое развитие в комических эпопеях XX в., в том числе в «Похождениях бравого солдата Швейка» Я. Гашека.

«Широкий, вольный тон повествования с массой вставных новелл и вставных эпизодов, — пишет о „Похождениях бравого солдата Швейка“ И. А. Бернштейн, — напоминает композицию плутовского романа. Швейк, который очень близок к пикаро, также переживает массу приключений, встречает на своем пути множество людей. . . В нанизывании бесконечных приключений раскрывается особый конфликт, чрезвычайно существенный для понимания современной сатиры, — конфликт живого и мертвого. . . Очень существенно для художественной концепции романа то, что Гашек непосредственно воссоздает народное сознание со всеми особенностями народного языка и мышления, народного юмора и народного здравого смысла. Он мастерски использует форму сказа, аутентичного воспроизведения народного голоса»<sup>26</sup>. Все эти особенности композиции и проблематики комической эпопеи Гашека заставляют вспомнить не только романы таких писателей Возрождения, как Сервантес и Рабле, но и «Мертвые души» Гоголя.

Гоголь повлиял не только на жанр комической эпопеи в литературе XX в. Б. Сучков, анализируя истоки сатирической фантастики К. Чапека, отметил значение для К. Чапека, наряду с традициями писателей эпохи Возрождения и просветителей XVIII в. — Свифта, Вольтера, также таких современников Чапека, как А. Франс или Г. Уэллс, традиций сатирического гротеска Гоголя и Салтыкова-Щедрина. При этом Сучков особенно выделил как своеобразный прообраз гротеска в произведениях чешского писателя повесть Гоголя «Нос» со свойственным ей сложным переплетением обыденной реальности и смелого, озорного эксперимента, вероятного и невероятного<sup>27</sup>.

Представляется, что эти верные наблюдения могут быть расширены. Ибо не только «Нос», но и «Мертвые души» Гоголя представляют собою в определенной мере своеобразные прообразы повести и романа «предупреждения», столь характерного для литературы XX в. Гротеск, гиперболы, сатирическая фантастика служат здесь средством заострения и подчеркивания одной из основных

<sup>26</sup> Бернштейн И. А. Развитие чешского романа XX века и европейский роман. — В кн.: Славянские литературы: VI Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1968, с. 559—560; ср.: Бернштейн И. А. «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека. М., 1971; Она же. Чешский роман XX века и пути реализма в чешских литературах. М., 1979, с. 59—111.

<sup>27</sup> Сучков Б. Карел Чапек (1890—1939). — В кн.: Чапек К. Собр. соч. М., 1974, т. 1, с. 23.

тем, проходящих, хотя и в исторически обновленной и модифицированной условиями жизни XX в. форме, также через произведения Чапека и других представителей сатирической и научно-фантастической литературы XX в. — темы борьбы живого и мертвого, автоматизированного начала в общественной жизни настоящего и будущего.

И не случайно творчество Гоголя так высоко оценила марксистская паука и критика XX в. — З. Нееды в Чехословакии, Т. Павлов в Болгарии.

В 1952 г. в связи со столетием со дня смерти Гоголя З. Нееды писал в «Правде»: «Мы в Чехословакии с особым уважением и благодарностью чтим память великого писателя. Гоголь стоял у колыбели нашей литературы. . . В тяжелые времена Гоголь с его великой верой в Россию был для нашего народа стимулом к борьбе, великим учителем. Поэтому мы чувствуем, что Гоголь — это наш писатель, а мы принадлежим к его великой славянской семье. . . Влияние Гоголя упрочило давние связи чешского и словацкого народов с русским народом, чувства любви и братства между нашими народами и народами России»<sup>28</sup>.

Приветствуя новую постановку «Ревизора» в пражском «Реалистическом театре», показанную 14 сентября 1951 г., газета «Руде право» писала: «Глубоко реалистический „Ревизор“ Гоголя — правдивое зеркало и для тех качеств в людях нашего времени, которые являются пережитком прошлого»<sup>29</sup>.

В СССР в начале 20-х годов влияние Гоголя (как и Н. Лескова, А. Островского, И. Горбунова) сыграло заметную роль в становлении тех русских советских писателей (в том числе Л. Леонова, К. Федина, М. Зощенко), которые использовали близкую Гоголю форму «сказа», чтобы отразить в литературе говор улицы, «сырой», неотшлифованный язык солдатской и рабоче-крестьянской массы, а также комическую, косноязычную речь встревоженного революцией мещанина-обывателя. Позднее Гоголь-фантаст, сатирик и обличитель, создатель комической эпопеи, автор «Ревизора», показавший «маленького человека», стал одним из наставников советских сатириков и фантастов 20—30-х годов XX в. — от М. Зощенко, молодого В. Катаева, Ю. Олеси, И. Ильфа и Е. Петрова до В. Маяковского-драматурга.

Своим великим учителем, писателем, с которым «никто не может сравниться», признавал Гоголя М. Булгаков. «Цитаты» и реминисценции из гоголевских произведений встречаются почти во всех произведениях Булгакова — в романах, пьесах и фелъетонах. Булгаков равно привлекал и вдохновлял творчески Гоголь-лирик, фантаст, юморист и сатирик. В частности, к роману «Мастер и Маргарита» тянутся нити от ранних повестей Гоголя эпохи «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Вия», «Портрета», «Невского проспекта» и от позднейшего Гоголя — автора «Ревизора»,

<sup>28</sup> Нееды З. Великий учитель реализма. — Правда, 1952, 2 марта.

<sup>29</sup> Rudé Pravo, 1951, 18 záži.

«Женитьбы», «Мертвых душ» (которые Булгаков инсценировал в годы, когда он уже задумал свой знаменитый роман и исподволь упорно работал над ним)<sup>30</sup>.

Так же широк диапазон творческого воздействия Гоголя на писателей Советской Белоруссии (Я. Коласа, К. Крапивы, К. Черного и др.) и особенно на советскую украинскую литературу, где высокая романтика Гоголя нашла продолжение во вдохновенной революционной романтике Ю. Яновского, его юмор — в творчестве О. Вишни и ряда других украинских советских сатириков и юмористов, а его лирическая патетика, глубокое чувство органической связи с родной землей, ее народом, его языком, народным взглядом на мир в новых условиях социалистической действительности стали могучим нравственным ориентиром в творчестве таких видных представителей современной украинской прозы, как О. Гончар.

«Может ли кто-нибудь из наших современников представить себе славную Полтаву без Котляревского, без Гоголя, без Панаса Мирного и Короленко? . . . Неотторжимы они от нее, как этот ласковый, несравненный воздух, которым никак не напьешься, как вербы над Ворсклой. . . где бездонная высь неба полтавского в его осенней, безмятежно светящейся голубизне. . .»<sup>31</sup>. Эти прекрасные слова О. Гончара мог бы, я думаю, повторить каждый писатель и вообще каждый человек наших дней независимо от того, принадлежит ли он к русскому, украинскому или другому славянскому народу.

Все это показывает, что на различных этапах развития славянских литератур XIX и XX вв. творчество Гоголя находилось постоянно в центре литературно-общественной борьбы. Под воздействием Гоголя в литературах славянских народов формировалась повесть из народной жизни, складывались национальная фантастика и патриотическая героика, происходило развитие социально-критического и психологического реализма, революционно-демократической поэзии, юмористических и сатирических жанров, политического фельетона, обличительной юмористической национальной эпопеи, становление литературы рабочего класса.

Эпоха империализма привела в XX в. к росту мертвенного, автоматического начала в жизни и культуре — всего того, что в наше время вслед за К. Марксом принято обозначать понятием «отчуждения». Убеждение в невозможности победы над деструктивными силами общественного бытия лежит в основе современной модернистской «литературы абсурда», корни которой уходят в течения, зародившиеся еще в 1910-х годах — дадаизма и сюрреализма. Подобной литературе противостоит творчество таких художников XX в., как Я. Гашек, К. Чапек, Ю. Тувим, произ-

<sup>30</sup> См. об этом: *Егоров Б. Ф.* М. А. Булгаков — «переводчик» Гоголя. — В кн.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 г. Л., 1978, с. 57—84; *Неизданный Булгаков: Тексты и материалы.* Ардис. Ани Арбор, 1977, с. 39, 50.

<sup>31</sup> *Гончар О.* Гоголевскими шляхами. — Лит. газ. 1981, 2 дек.

ведения русских и украинских советских писателей, других представителей социалистического реализма в искусстве нашего времени, опирающихся и опирающихся на гоголевские традиции в борьбе с силами зла и отчуждения.

Если в XIX в. наследие Гоголя вдохновляло писателей славянских стран на борьбу против феодализма, за национальное освобождение и развитие своей национально-самобытной культуры, способствуя росту сознания исторического единства и взаимосвязи славянства, то в XX в. оно не только стало важным духовным орудием в борьбе человечества против власти капитала и классового гнета, но и служит в странах социализма преодолению пережитков прошлого, воспитанию новых, высокогуманных норм общественного поведения и морали.

*Ю. Б. Борев*

## ПРОБЛЕМЫ ЦЕЛОСТНО-СИСТЕМНОГО АНАЛИЗА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ «МЕДНОГО ВСАДНИКА» А. С. ПУШКИНА

1

Мастерство критика — сочетание «дара» и «навыка». Критическая одаренность — необходимое, но недостаточное условие успешного литературоведческого анализа. Достаточным оно становится в сочетании с методологией, обеспечивающей научные основания и продуктивность критических навыков. Методология системно-целостного анализа произведения предполагает:

1) сочетание интерпретационного и оценочного анализа;  
2) всесторонний охват произведения как в его внешних, так и внутренних связях и выявление их семантики; сочетание разных подходов — «традиционных» и «новых», диахронных и синхронных;

3) усвоение предшествующего опыта литературоведения и «снятие» его с удержанием положительного;

4) нахождение логики, последовательности и места каждого из типов интерпретации и оценки, выработанных литературоведением, при их включении в систему целостного анализа; не эклектический характер интеграции предшествующего и новейшего методологического опыта литературоведения; объединение этого опыта на монистической основе историзма.

Прочтение смысла произведения и его оценка совершаются с помощью метода. Парадокс всякого метода состоит в том, что он позволяет, исследуя даже никому неведомое явление, мыслить,



опираясь на опыт предшественников, имевших дело с явлениями подобного типа или класса.

Подходы, приемы, процедуры литературоведческого анализа, накопленные историей этой науки, должны обрести свою «менделеевскую систему». Важно выявить рациональное и актуальное в предшествующих и современных методологических исканиях и попытаться монистически соединить традиционные и новые методы в неэкллетическое единство современной методологической системы, позволяющей вести целостный анализ произведения.

Интерпретация — одна из генеральных операций литературно-критического анализа художественного произведения, выявляющая его смысл. Каждая теоретико-литературная школа выдвигает свои исходные принципы. Позитивизм стремится перенести в литературоведение опыт естественных наук, что создает опасность игнорирования специфики литературы; формализм делает упор на смысловое значение приемов, выразительных средств, форм, порою не учитывая смыслового значения таких собственно содержательных аспектов художественного текста, как тема, художественная идея и т. д. Принцип историзма способен обеспечить системно-целостный анализ произведения. Интерпретация включает в себя пять мыслительных действий:

I. Выбор исходной методологической позиции (принципы историзма), герменевтической установки, парадигмы прочтения, видение произведения «общим планом» как разомкнуто-замкнутой системы.

II. Выявление семантики внешних связей произведения: 1) использование контекста исторической реальности в качестве ключа прочтения произведения — социологический, гносеологический подходы; 2) использование культуры в качестве ключа прочтения произведения — историко-культурный и сравнительно-исторический подходы; 3) использование биографии художника и судьбы произведения в качестве ключа к его пониманию — биографический, творческо-генетический (история создания произведения) подходы. Все они позволяют «извне» всесторонне охватить произведение по всему «периметру», в подробностях, «крупным планом» увидеть в конкретности внешние связи произведения и понять их смысл.

III. Выявление смысла внутренней организации художественного текста: структурный анализ, микроанализ, «внимательное чтение», стилистический анализ, анализ в творческом поле общекультурной традиции и традиции творчества художника. Все эти анализы позволяют увидеть в подробностях, «крупным планом», в ее конкретности структуру произведения и понять смысл его внутренней организации.

IV. Выявление смысла социального функционирования произведения: онтологический анализ (история социального бытия произведения), конкретно-социологический анализ (опрос и изучение читательского мнения), рецепционно-эстетический анализ (характер и амплитуда колебаний художественного восприятия).

V. Обобщение всех ранее полученных данных, создание конкретно-всеобщего суждения о произведении, выявление его художественной концепции.

В своей совокупности все эти пять действий обеспечивают на основе историзма системно-целостный анализ произведения и позволяют постичь его художественную концепцию.

Герменевтика ставит важные теоретико-методологические проблемы понимания художественного текста: что следует видеть за текстом, что в нем «вычитывать»? Личность автора? Или его мысли (что хотел сказать автор)? Или что сказалось? Или историческую реальность, отраженную в нем? Или современную литературную реальность (история растождествляет текст с породившей его реальностью, и задача состоит в том, чтобы увидеть эту историческую реальность)? Или за текстом следует видеть реальность, современную читателю, с которой текст определенными своими точками соприкасается? Или же растождествления не происходит и суть текста едина, ибо в нем заключена единая духовность — репрезентирующая суть культуры? Или задача интерпретации состоит в просветлении темных и аллегорических мест? Системно-целостный анализ может практически ответить на все эти вопросы.

Некоторые теоретики (например, Кассирер) ставят проблему искусства интерпретации, отрывая его от искусства оценки произведения. В истинно системно-целостном анализе герменевтика и аксиология взаимодействуют, и пяти ступеням интерпретации соответствуют оценочные операции: I. Выбор исходной ценностной позиции. II. Определение ценности внешних связей произведения, его эстетических отношений к действительности. III. Определение ценности внутренней организации художественного текста, его интонационного фундамента, норм, воплощенных в произведении. IV. Определение ценности социального функционирования произведения. V. Определение ценности художественной концепции произведения и его ценностного статуса.

## 2

Применение вышеизложенной методологической идеи системно-целостного анализа позволяет следующим образом прочесть поэму Пушкина «Медный всадник».

Развязка трагедии, разрешая противоречия, двигавшие ее действие, становится завязкой новой трагедии. Таково взаимоотношение двух «петровских» трагедийных произведений Пушкина — «Полтавы» и «Медного всадника». В развязке «Полтавы» говорится:

В гражданстве северной державы,  
В ее воинственной судьбе  
Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,  
Огромный памятник себе.

Здесь переплетаются противоречия, любовь и ненависть, слышна интонация «Медного всадника», и речь идет о пробле-

матике этой трагической поэмы: о гражданственности и государственности северной державы, о «ее воинственной судьбе», о памяти о Петре и о памятнике Петру. Таков главный мост художественного взаимодействия, коммуникация «Медного всадника» с предшествующим пушкинским творчеством. Воинственный аспект «Полтавы» перетекает в «Медный всадник» и звучит в военно-стратегическом замысле Петра «ногою твердой стать при море»:

Отсель грозить мы будем шведу.  
Здесь будет город заложен  
Назло надменному соседу. . .

Воинственная судьба северной державы зазвучит в «Медном всаднике». Пушкин здесь называет Петербург «военной столицей» и признается в любви к «дыму и грому» ее твердыни, славит воинственную живость Марсовых полей, знамена и шапки, простреленные в бою.

Гражданская ипостась Петербурга, «завязанная» в развязке Полтавы, буквально в первых же строках «Медного всадника» проявляет себя и звучит в замыслах Петра как культурно-экономический и социально-политический аспекты его державной стратегии:

Природой здесь нам суждено  
В Европу прорубить окно. . .  
. . . Сюда по новым им волнам  
Все флаги в гости будут к нам,  
И запируем на просторе.

Затем гражданственная тема предстает как пиршество петербургской жизни. Далее гражданственная тема продолжается в поэме как политический конфликт Евгения и Петра. Пушкин раскрывает их противостояние друг другу и две их равновеликие программы жизни и деятельности. Программа Евгения предполагает самоосуществление, спокойную семейную жизнь, несуетное общественное служение с продвижением по службе, счастье и преуспевание, независимость и честь личности. Петр проектирует строительство мощной державы, ее военное, экономическое и культурное развитие и процветание. Обе эти программы поданы в поэме как равнозначные в своем величии. При этом, хотя Евгений в своей программе и не помышляет о важных державных делах и успехах, его жизнь не только не противостоит им, но и легко с ними сопрягается; существуют механизмы, направляющие личные жизненные устремления («местечко получу») в русло общедержавного течения. Программа же Петра совершенно лишена прямых выходов к проблеме личности. Конечно, общее государственное процветание немало дает и простой личности, хотя основные его результаты уходят на «расширенное воспроизводство» этого же процветания, на его дальнейшее развитие, а также на благо приютившихся под сенью государственности «ума недалекого» ленивцев, «которым жизнь куда легка!» Однако пиршество жизни («и запируем на просторе», «и шум, и блеск, и говор балов») достается в основном на долю этих «ленивцев» из высшего

света, и лишь остатки этого пиршества жизни, быть может, изредка перепадают бедному человеку. В целом же все это державное процветание совершенно не сообразовано с жизнью маленького человека и идет вопреки его интересам. Во всяком случае, суть обвинений Евгения в адрес медного монумента, олицетворяющего российский государственный, именно такова: в своих чудотворных строительных планах и свершениях великий царь не подумал о счастье Евгения и Параши, и поэтому все его чудо-деяния ничего не стоят в глазах маленького человека, и он грозит царю будущим: «Ужо тебе!»

Все эти проблемы Пушкин относит не к частной ситуации бедствий и бунта бедного Евгения, а к русской истории, которая зримо присутствует в поэме. Ведь если иметь в виду и основной текст поэмы, и ее подтекст, и ее черповики, то возникает длинная цепь царствований, охватывающая русскую историю. Звенья этой исторической цепи: варяги — боярство — Иван Грозный — Петр I — Екатерина II — Павел I — Александр I — Николай I — будущая послениколаевская эпоха. . . Создание такой хронологической цепи, включающей существеннейшие этапы русской государственности, перебрасывание далеко в прошлое календарных мостов свидетельствуют об историко-концептуальном характере замысла пушкинской поэмы. В ней разворачивается огромная историческая панорама, позволяющая не только охарактеризовать царей и царствования, но и раскрыть философию истории.

Петр и его последователи создали на месте блеклой и серой жизни «убогого чухонца» на берегах пустынных волн пышную и многоцветную державную жизнь. Однако при этом самодержавная государственность не избавила от одноцветности серого существования маленького человека, наполнила его сердце черной злобой против власти и сделала личность объектом бесконечного преследования со стороны Медного всадника. Многоцветие жизни не для маленького человека, на его долю осталось то серое и черное в жизни, что было и у «убогого чухонца».

Кровавой багрянницей самодержавие прикрывает разрушения, оставшиеся после бунта стихии. И все же Пушкин славит русскую государственность, ибо для него именно она, при всех ее деспотическо-самодержавных пороках, обеспечила независимость и целостность России. Отсюда одическая хвала русской военной мощи:

Люблю вопиющую живость  
Потешных Марсовых полей. . .  
Люблю, военная столица,  
Твоей твердыни дым и гром. . .

Однако, видя необходимость национальной мощной российской государственности и славя ее успехи в «Медном всаднике», Пушкин вовсе не становится на точку зрения вседозволенности в действиях, направленных на осуществление исторически позитивного результата.

Кульминационным пунктом поэмы является бунт Евгения против «державца полумира». Поводом к бунту служит гибель невесты Евгения от наводнения. Однако причина мятежа глубоко уходит в самый строй жизни самодержавно-крепостнического общества. Евгений винит в гибели своей невесты и крушении своей судьбы не природную стихию, не ту власть, которая управляет Россией во время бедствия (Александр I) и не может справиться со стихией, но Петра. При этом царь обвиняется вовсе не за выбор гиблого места для столицы империи, как об этом говорят многие интерпретаторы поэмы. Пушкин вкладывает в уста Петра убедительное экономическое, военно-стратегическое, геополитическое, природное и культурно-политическое обоснование выбора этого места. Петру ставится в вину неверно построенная, негуманная государственность, не озабоченная судьбой личности. В этом ядро художественной концепции «Медного всадника». Бунт Евгения внутренней формулой имеет следующее положение: строительство мощной державы не может идти за счет и вопреки личности, а лишь через и во имя нее; государственные успехи и достижения несостоятельны, если личность в державе несвободна, несчастлива, подавлена и лишена возможности достичь своих жизненных целей, самоосуществиться и обрести радость в сфере семьи и общественного служения.

Поиски личного счастья Евгением правомерны и обоснованны для Пушкина, как и бунт героя против государственности, разрушающей чаяния и надежды личности. Сцена бунта дана в том же пафосном стилистическом ключе, тем же архаично-возвышенным слогом, что и картины Вступления, передающие замыслы Петра и рисующие величие их свершений. Сам стиль, будучи художественно информативен, несет в себе идею: государственность величава и исторически необходима, но она развилась в столь противочеловечной форме, что правомерен и бунт против нее. В поэме нет никакого эпилога, который мог бы попытаться примирить нас с трагедией Евгения во имя торжества «всеобщего», государственного начала, поэма кончается гибелью и захоронением героя. Однако бунт вместе с тем осмысливается Пушкиным не как исторически продуктивное действие, а лишь как вынужденное и неизбежное при сложившемся движении истории. Бунт Евгения и восстание декабристов имеют много точек схождения, сближения, а порою и отождествления. Перечислю главные из них: 1) Пушкин в примечании назвал наводнение «происшествием», употребив то слово, которым в официальных документах именовали декабрьское восстание<sup>1</sup>, чтобы затушевать значение этого исторического события и снизить его общественный резонанс. Это одна из важнейших линий сближения сюжетных и исторических коллизий, выказывающая связь замысла поэмы с размышлениями Пушкина о декабристах; 2) бунт Евгения происходит в конце 1825 г. (осенью

<sup>1</sup> На это обстоятельство уже было обращено внимание. См.: *Благой Д. Д.* Социология творчества Пушкина: Этюды. М., 1929.

1825 г.); 3) именно на Сенатской площади; 4) его преследует царь в дворянских мощных кварталах; 5) место же захоронения Евгения сближено с местом захоронения казненных декабристов; 6) время гибели и захоронения погибшего Евгения и казненных декабристов хронологически также сближено; 7) совпадает общий рисунок пассивного восстания-угрозы Евгения и декабристов; 8) совпадают рисунки быстрого и жестокого подавления этих восстаний; 9) страх, покорность, забитость, характерные для исторической ситуации после разгрома декабристов, точно по рисунку совпадают с состоянием и положением бедного Евгения после его преследования Медным всадником; 10) совпадает характер отношения к бунту Евгения и восстанию декабристов со стороны Пушкина.

Бунт Евгения художественно моделирует и на модели «проигрывает» тип восстания, подобный восстанию декабристов. Пушкин дополняет раздумья над этой моделью восстания размышлениями над бунтом природной стихии, за которой угадываются очертания сходных социальных процессов. Все это позволяет Пушкину развить художественную концепцию, охватывающую многие аспекты философии истории, многие стороны революционной ситуации. Бунт Евгения — множественный знак, образный символ восстания-протеста. Благодаря этому жестокое подавление Медным всадником бунта бедного безумца подчеркивает ответственность Петра и рожденной им государственности за жестокое и бесчеловечное подавление декабристов. Это подавление как бы становится делом не только Николая, но и Петра, и Николай выступает как наследник петровской государственности в ее самых жестоких и самых насильственных функциях и формах.

Бунт Евгения есть результат безумия и просветления. Это акция, в которой воедино слито сознательное и бессознательное, организованность и стихия, стройность и хаос. Пушкинской концепции бунта присущи следующие идеи.

1. Бунтарь не злодей и не преступник, безысходные обстоятельства жизни вынуждают его к протесту и мятежу.
2. Бунт закономерно вырастает из неустроенной, несчастливой жизни. Он есть результат не каприза, а осознания безысходности.
3. Бунт отчаяния неизбежен и правомерен, но нерезультативен.
4. Даже за отдельным частным бунтом стоит общее.
5. Одинокое, без опоры на народ выступление безумно и пагубно для восставшего.
6. Природа и интересы индивидуального бунта и стихии народного возмущения (моделируемого наводнением) столь различны, что прийти в союз и единое действие не могут.
7. Бунт отрицается в принципе, ибо в нем проявляется бессмысленность и беспощадность.
8. Отрицается и осуждается жестокость подавления бунта силой власти.
9. Жестоко покаранный мятежник вызывает сочувствие и призыв милости к падшему.
10. Жестокое подавление бунта не вырывает его с корнем, а лишь заставит уйти в глубь, посеет зерна нового мятежа. Жестокость рождает смирение, уни-

жение, раболепство, бесправие, новую безысходность а они чреватые новым взрывом негодования. Пророчество сбудется. Бунт повторится с новой силой. «Ужо тебе!» — говорится не зря.

Бунт Евгения заключает в себе некоторые элементы знаменитой пушкинской формулы. Этот бунт бессмыслен (все же бунтует человек, ум которого против ужасных потрясений не устоял) и беспощаден (угрожает Евгений не только медному истукану — «державцу полумира», но и «строителю чудотворному», а следовательно, и его чудо-строению. Волны же мятущейся, как больной в постели, и по-своему безумной Невы, как Евгений, готовы броситься и на Петра, и на его творение).

В сцене бунта Евгения «грозный царь» впервые сам слышит угрозу. И этого-то он и не в состоянии спокойно перенести. Подданный уподобляется ему, становится с ним вровень, позволяет себе угрожать: «Ужо тебе!», т. е. на словах выражать то, что было ежедневной, ежеминутной сутью жизнедеятельности грозного «державца полумира». Варварский кумпр своей нетерпимостью нарушает нравственный категорический императив, согласно которому мы к людям должны относиться так, как хотели бы, чтобы они относились к нам.

Евгения преследует то тяжело дышащий, как с битвы прибежавший державный конь Петра, то воды державной Невы. Пушкин все время «играет» смыслом и значением разлива Невы, она или художественно оттеняет действия Евгения, или сливается с ними в едином возмущении против Петра и Петербурга, или отличается от бунта Евгения и дает образ другого, широкого, не одиночного мятежа, или выступает как сопредседатель бедного Евгения в карательной погоне Медного всадника за безумным повстанцем.

Пушкин открывает новаторский художественный прием и закладывает большую традицию его использования: природная стихия не только символизирует и аллегорически передает некую социальную силу, но и является предметом художественной «игры», в которой природное выступает как социальное и обозначает то одни его стороны и процессы, то другие (иногда совершенно противоположные).

Река то сближается с темой государственности («Невы державное течение»); она величественно одета в береговой гранит, как и Петербург, — город, несущий главную державную смысловую нагрузку. Нева сближается также с державным конем Петра (река дышит, как с битвы прибежавший конь, и державной славой полтавской победы вдруг веет со страниц петербургской повести). Имеет свои точки пересечения этот образ и с Евгением: «Нева металась, как больной» — как больной безумец Евгений, и, как он, река бунтует против Петра.

В черновиках содержатся свидетельства сближения природной стихии со стихией бунта. Тот эпизод, когда наводнение, залив Сенатскую площадь, у ее края загнало Евгения на мраморного льва, сопровождался следующей характеристикой бедствия:

Гроза пирует,  
Мостов уж нет — исчез народ,  
Нева на площади бунтует.

При этом характеристика бунта на площади при «исчезнувшем народе» придает специфический характер «сближения» восстания природной и социальной стихий. Нева выступает не раз в поэме как сила противопетровская, она «тревожит вечный сон Петра». Некоторыми своими образными смыслами Нева воспринимается как метафора народного мятежа, разбойного нападения, а порою и злодейского набега. При всем том река остается свободной природной стихией, Нева остается сама собой, она выходит из берегов, затопляет улицы, борется с ветром. Оставаясь сама собой, река вдруг перевоплощается в державную силу, а потом в силу противопетровскую, мятежную, она сближается то с Евгением, то с Петром, то с конем Медного всадника, то с народным бунтом.

Эти смыслы «играют», переливаются свободно и легко, переходят друг в друга, не затуманивая ни одного из них. Таково величайшее и недосыгаемое искусство метафорической игры природными и социальными аспектами одного и того же явления. Это искусство позволяет Пушкину небывало лаконично и емко в маленькой поэме выразить много генеральных аспектов жизни целой эпохи, раскрыть важные проблемы философии истории, поставить существеннейшие и актуальнейшие проблемы государственности в ее отношении к личности, утвердить как существеннейшую и генеральную для нового исторического времени тему личности, ее судьбы.

Все сопряжено в поэме. Все различное схоже, все схожее различно в своем своеобразии. Все перетекает одно в другое, становится другим, оставаясь самим собою в глубине своего существа. Все составляет единый мир, монизм которого и проявляется способностью к этим перетеканиям предметов, стихий, сил друг в друга. Огонь то тлеет, то полыхает под волнами Невы, в коне Петра, в сердце Евгения, лике грозного царя. Пламенем помечены все грозные силы и стихии бунта и революционных преобразований. Однако эти же силы и стихии другими своими сторонами, гранями, свойствами оказываются сопряженными с совершенно иными явлениями и вступают в иную цепь взаимодействий. Про Неву было уже сказано. Добавлю лишь, что Нева в своем зверином облике («как зверь остервенясь») схожа с беломраморным геральдическим львом, на котором под стать мрамору «страшно бледный» восседает Евгений («на звере мраморном верхом»). Нева державна, как Петр, безумна и мятежна, как Евгений. Река сопрягает бедного безумца с царем и делает их сравнимыми, сопоставимыми и известными качествами даже «перетекающими» друг в друга.

Евгений мечтатель, как поэт («размечтался, как поэт»), его «замещает» поэт (хозяин его квартиры сдает ее «бедному поэту»). Поэт же для Пушкина равновелик царю. Евгений и есть лич-



ность — начало, равновеликое царю и государственности, его программа жизни (счастье личности) равновелика по значимости державной программе Петра, включающей экономические, военно-стратегические, государственные преобразования. Петр предстает как живой человек из плоти, как бронзовый кумир, как медный истукан, «уздой железной» поднимающий Россию на дыбы, как Медный всадник. Плоть в поэме приравнена к бронзе, бронза превращается в железо, железо оборачивается медью, медь схожа с кровью — частью плоти, кровь проступает в цвете порфиры, символизирующей государственность, и т. д. Петр одними своими качествами сопрягается с Наполеоном, другими — с Робеспьером, и по этим же линиям опять оказывается схожим с Евгением («наполеоновское» начало — преодоление в себе «твари дрожащей» — пробуждается в Евгении в момент вспышки «робеспьеровского» бунтарского начала).

Цепь превращений, сближений отдельными сторонами, сходств некоторыми гранями охватывает у Пушкина грандиозный круг явлений, весь поэтический мир его петербургской повести. Как сложен этот мир! Как строен! Как един в своей воплощенной в слово материальности! Как целен в своей духовности, в своей одухотворенности! В этом мире все есть все, и все различно, одинаково и своеобразно. Все соединено — низкое и высокое, это сопряжение живет не только в смысле, но и в самом стиле поэмы, сопрягающем обыденное и одическое. В поэме, как в диалектике гераклитовской теоретической модели лука-лиры, расходящееся сходится и все протекает через борьбу, которая, однако, у Пушкина согласуется в едином гармоничном, возвышенном и трагичном бытии. Все враждующие силы этого поэтического мира из одного корня выросли, из одной субстанции сотворены и поэтому едины в своей враждебности. Единое раскалывается на множественное и противоположащее и взрывается враждой противоборства, противоборствующие же силы перетекают друг в друга и соединяются в целостность. Такова вселенная «Медного всадника», таково его ужасное, величественное, трагическое и прекрасное мироздание.

В первом слое поэмы все вещи выписаны с графической четкостью: кружевной узор чугунной ограды, выкованная из солнца адмиралтейская игла, гранитная набережная Невы, громады домов, вздыбленный Медный всадник и т. д. Во втором слое поэмы происходит перетекание вещей, сил, стихий друг в друга. Смысл начинает «плыть». Вся «занавешенность», «загадочность» поэмы во многом определяется этим «перетеканием» явлений. Вместе с тем такое «перетекание» дает дополнительную метафорическую раскраску всем явлениям и предметам, позволяет им взаимораскрываться друг через друга. Это «перетекание» имеет концептуальный смысл: все явления художественного мира поэмы есть явления жизни России. И деспотизм самодержавия, и бунт Евгения, и созидательно-преобразующая деятельность Петра, и буйство стихии, как зверь бросившейся на город, — все это разные сто-

роны величественной и трагической российской действительности, вся эта пестрота, это многообразие перетекающих друг в друга явлений имеют единые национальные корни.

В глубине этого «плывущего» слоя находятся «ядра» явлений, их глубинная сущность, их главный концептуальный смысл: во многих своих ипостасях предстающий перед нами Петр оказывается двуединой в своей сути фигурой (созидатель державы — разрушитель личности), Евгений обладает объемной сутью (личность, стремящаяся к самоосуществлению своей судьбы, — бунтарь — покорный, сломленный человек) и т. д.

В стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» памятник «не оживает» и не двигается. Однако оживление его осуществляется за счет духовного движения народов.

Повышение значения поэта придает его момументу историческое самодвижение. Нерукотворный памятник движется самим историческим процессом. Однако Медный всадник лишен подобного исторического самодвижения. К нему не идет народная толпа, от него бежит бедный безумец, пригрозивший истукану грядущим крахом («Ужо тебе!»). Медный истукан движется лишь в безумном воображении его подданного, на деле же он, поднявши на дыбы коня, как и Россию, застыл в исторической неподвижности и уж не ведет их вперед.

Пушкинский «Медный всадник» имеет глубокие историко-культурные связи с литературным, а также с театральнo-драматургическим, живописным, скульптурным, архитектурным творчеством русских и западноевропейских мастеров.

Ошибочно недооценивать социальные и культурные связи литературного произведения и весь критический анализ сводить к выяснению структуры художественного текста. Так, югославский литературовед В. Маджаревич подчеркивает, что отказ некоторых югославских ученых от исследования взаимосвязи искусства и общественного сознания ведет к представлениям о художественном творчестве как о чем-то статичном, замкнутом, существующем «само по себе» и «для самого себя»<sup>2</sup>. Болгарский литературовед В. Смоховская-Петрова подчеркивает, что значащая единица литературного текста может быть понята только в определенном контексте. Явление литературы необходимо рассматривать на как можно более широком общественно-историческом и культурном фоне<sup>3</sup>. Болгарский литературовед М. Бочева отмечала важную методологическую идею, развиваемую советскими учеными: «включение. . . русской литературы в единое развитие европейских литератур способствует наиболее полному раскрытию

<sup>2</sup> *Madarević V.* Knjizevno stravanjei društvena svijest. — Zagreb, Republica, 1975, N 1—2, s. 120.

<sup>3</sup> См.: *Смоховская-Петрова В.* Сравнительного литературознание на нов етап. — Лит. мисъл, София, 1973, № 6, с. 47—66.

ее национальной специфики»<sup>4</sup>. В ключе этих посылок и следует рассмотреть «Медный всадник» Пушкина как произведение, с присущей ему целой системой культурных взаимодействий. Пушкин обладал способностью «вместить чужие гении в своей душе, как родные»<sup>5</sup>. Пушкин гениально сочетал русскую культуру с другими славянскими культурами, а также с европейской и классической<sup>6</sup>. Линии художественных взаимодействий от «Медного всадника» тянутся к античной мифологии и философии, к идеям просветителей (отталкивание от вольтеровских представлений и раскрытие губительного влияния даже просвещенного самовластья на личность человека), к фальконетовской скульптуре, а через нее к огромному слою русской и европейской культуры (в частности, барочной), к поэме А. Мицкевича «Дзяды» (особенно часть III). Архитектура Петербурга, начиная от кружевного узора чугушной решетки Летнего сада и мостов и кончая золотым шпилем Адмиралтейства и дома со львами архитектора А. Монферана, включена в художественную ткань поэмы. Интонации полонезов И. А. Козловского (особенно полонеза, написанного на слова Державина «Гром победы раздавайся»), портретная живопись В. Боровиковского, Ф. Рокотова, Д. Левицкого и пейзажно-урбанистическая — Т. Васильева, Г. Чернецова — все это находит свое творческое преломление и претворение в «Медном всаднике». Внутренние связи с литературным творчеством Данте, Ф. Альгаротти, Ж. де Местра прослеживаются в поэме Пушкина, как и с творчеством Ломоносова, Сумарокова, Тредьяковского, Рубана, Проктоповича, Шевырева, Вяземского, которые воспевали Петербург, а также с фольклорной традицией (предания о неправедном и обреченном Петербурге).

Зачиная критический реализм в русской литературе, «Медный всадник» опирается на художественный опыт и вбирает в себя достижения поэтики барокко, классицизма, сентиментализма и романтизма, просветительского реализма. В сферу художественных взаимодействий, во внутреннюю структуру, в стиль, в концептуально-художественное строение поэмы входят идейно-эстетические пласты, приемы и элементы поэтического видения, присущие этим предшествующим критическому реализму художественным направлениям. Вместе с тем эта поэма является художественно-экспериментальным творческим полем, на котором формировалась совершенно новаторская, определившая судьбу русской литературы XIX в., а через нее и судьбы мировой литературы поэтика критического реализма. Последний и является той монистической основой, на которой сплавлялись в единое целое разнородные художественные влияния и воздействия.

<sup>4</sup> Бочева М. Рец. на кн.: Купрякова Е. Н., Макогоненко Г. Н. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. — Лит. мисъл, София, 1978, № 6, с. 150.

<sup>5</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч. М., 1958, т. 10, с. 459.

<sup>6</sup> См.: Bayley J. Pushkin: A comparative commentary. Cambridge, 1971, p. 4.

В художественной концепции этой многозначной поэмы живут разные пласты смысла:

1. Первый, поверхностный смысл классицистический, который «обманывает» слишком доверчивого и слишком неглубокого читателя. Этот смысл породил массу ошибочных трактовок поэмы, когда ее поверхность воспринимали как глубину и истинность. Внешний, «обманный» слой смысла «Медного всадника» утверждает идею, знакомую каждому человеку пушкинской эпохи, идею, ставшую официальной, сформированную в недрах классицистической культуры, — личность (частное) должна быть подчинена государству (общему), общее господствует над частным, державные интересы возвышаются над индивидуальными. Если бы концепция пушкинской поэмы к этой идее и сводилась, то перед нами было бы интересное, быть может, даже мастерское произведение, находящееся на уровне господствующего обыденного сознания и имеющее в идейно-концептуальном отношении преходящее значение.

Последующими глубинными семантическими слоями этот поверхностный слой смысла дополняется, обогащается и замещается.

2. Второй, более глубинный семантический пласт («сущность первого порядка») романтический. Этот смысл порожден художественным взаимодействием поэмы с романтической художественной традицией, которая наложилась на «родную», естественную для нее социально-питательную почву общественных разочарований, вызванных поражением декабристов и установлением жестокого деспотизма Николая I. Второй слой смысла «Медного всадника», также обманный, несет идею, сформулированную в недрах романтической культурной традиции: властвование гордой и одинокой фигуры мощного «державца полумира» над дикой стихией, над «толпой» и над жалкими посредственностями; стремясь улучшить жизнь, люди делают ее невыносимой; борьба за новую государственность и преобразование общества дает ряд прямых, положительных и ряд обратных, пагубно-отрицательных результатов. Этот слой смысла совпадает с несколько более высоким уровнем сознания эпохи, но не вырывается за границы обыденного, общепринятого сознания.

Присутствие «обманных» слоев смысла делает и без того сложную по своей поэтике повесть «загадочной».

3. Самый глубинный («сущность второго порядка») слой смысла, доминирующий и определяющий всю художественную концепцию этого произведения, реалистический: личность и социальна, и самоценна. Ее судьба неотделима от судьбы государства. Только через «частное», во имя личности (а не вопреки и не за счет нее!) может развиваться «всеобщее», торжествовать государственность.

Под двумя «обманными» слоями на «семантическом» дне поэмы живет тщательно спрятанная и зашифрованная реалистическая художественная концепция. На глубинном семантическом уровне в «Медном всаднике» таится художественная концепция, ценность

которой и в ее величайшем возвышении над обыденным сознанием эпохи, и в ее величайшем гуманистическом, общечеловеческом — «на все времена» — решении: никакая «всеобщность» не может благополучно существовать за счет личности. Прорыв в конце первой трети XIX в. к столь высокому решению проблемы ставит художественную концепцию «Медного всадника» на высочайший исторический пьедестал, много более высокий, чем гром-камень, на котором возвышается горделивый истукан «державца полу-мира».

Пушкинская формула эстетического восприятия чеканно высечена в стихе:

И ведаю, мне будут наслажденья  
Меж горестей, забот и тревоженья:  
Порой опять гармонией упьюсь,  
Над вымыслом слезами обольюсь. . .

«Медный всадник» позволяет читателю полно осуществить пушкинскую формулу эстетического восприятия: поэма доставляет наслаждение и упоение гармонией стиля, и слезы наворачиваются на глаза человека, знакомящегося с трагической судьбой личности, с историей бедного Евгения.

Пушкин мыслит стилем. Он утверждает идеал гармоничной жизни, сочетания личностного и державного не только содержанием «Медного всадника», но и его стилем, в котором державно-олическое объединено с интимно-обыденным. Строгий и ясный, гармоничный и прекрасный, уравновешенный и четкий стиль пушкинской поэмы, несмотря на ее трагически безысходное для данной эпохи содержание, превосходит грядущее историческое разрешение трагического разлада человека и государственной власти. Пушкину были «ведомы все страдания цивилизованного человека», однако он обладает «инстинктивной верой»<sup>7</sup> в разумность общего хода исторического развития, в грядущую гармонию. В «Медном всаднике» аспект «страдания» выражен в трагической судьбе Евгения, а «вера» в гармонию живет в стиле, все сопрягающем, уравновешивающем и округляющем острые углы реальности.

«Медный всадник» — сложное и уникальное по жанру произведение. В поэме интеллектуальной работой занят и Петр, строящий державно-стратегические планы, и Евгений, проводящий ночь «в волнение разных размышлений», то строящий жизненные планы и мечтающий, как поэт, то со страшно прояснившимися мыслями устремляющийся к Медному всаднику, чтобы сформулировать свое пророчество-угрозу, и Пушкин («когда я в комнате моей пишу, читаю без лампы»), неутомимо исполняющий на глазах читателя творческий труд, и повествователь, не только описывающий трагические события, но и в граненых строках формулирующий историко-философские максимы. Перед нами интеллектуальное произведение, петербургская повесть, лирико-эпическая

<sup>7</sup> Герцен А. И. Собр. соч. М., 1965, т. 7, с. 202—203.

поэма, «маленькая трагедия», историческая хроника, историко-философское рассуждение, эзоповская ода, воздающая хвалу Петру и его творениям и подцензурно-аллюзионными образами иносказующая о деспотии и осуждающая ее.

Пушкин сопоставляет и сопрягает реальные данности жизни: с одной стороны, красоту, стройность, богатство и пышность, веселость Петербурга, с другой — его гибельность для судьбы и счастья маленького человека. Это сопряжение эстетически противоположных начал не примиряется, не снимается на уровне концептуально-содержательном, так как Пушкин не знает никакого рационального способа разрешения конфликта. Но на уровне эстетического чувствования Пушкин сопрягает противоположности в едином гармоничном стиле, что предвосхищает их грядущее реальное разрешение.

Новая история России началась с Петра, и поэтому осмысление нашей современности происходит в свете истории, уходящей корнями к петровской эпохе, «Медный всадник» находится на половине исторического пути от эпохи Петра к нашим дням. Он и зеркало, в котором отражена пушкинская эпоха, и увеличительное стекло, позволяющее рассмотреть исторически отдаленные очертания петровского времени, и волшебный фонарь, в котором мерцают многие проблемы современности и будущего.

*Н. И. Балашов*

## СТИЛЬ РИТМИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ ТУРГЕНЕВА В СВЕТЕ АВТОПЕРЕВОДОВ

### 1. ФРАНЦУЗСКИЕ АВТОПЕРЕВОДЫ «СТИХОТВОРЕНИЙ В ПРОЗЕ» ТУРГЕНЕВА

Автоперевод ритмической прозы крупным писателем — редкое событие в истории мировой словесности, и мы были бы рады видеть исследование других опытов такого рода в славянских литературах. Критерии ритмической организации в прозе зыбче, чем в стихе, и автоперевод Тургеневым своих «Стихотворений в прозе» на французский язык представляет особую ценность, позволяя подвергнуть проверке объективное существование ритмических законов, обнаруживаемых в подлиннике. Перевод собственной ритмической прозы на язык иной стиховой системы интересен чрезвычайно. Тургенев должен был не просто уподоблять ритмы, как если бы он переводил на другой язык тонической системы (например, на немецкий), а подыскивать французский силлабический эквивалент русской тонике. Это исключительный случай, когда можно в научном, не переносном смысле говорить об образовании в переводе

«модели» русского стихотворения в прозе, причем «модели» заведомо достоверной, поскольку она создавалась автором, и создавалась не ради опыта, не для того, чтобы доказать какое-либо положение, а органично для адекватной передачи стилистических особенностей своего произведения.

К моменту, когда в феврале 1878 г. Тургенев принялся писать подряд собственно стихотворения в прозе (далее: свп или «Свп», если говорится о произведении Тургенева как о целом), писатель имел разнообразный опыт в близких областях. Ритмическая проза как существенный лирический элемент произведения, вероятно, под воздействием Гоголя применялась Тургепевым уже тридцать лет, начиная с «Записок охотника», включая последующие романы и рассказы, вплоть до созданной одновременно с поздними свп повести «Клара Милич» (1882). Одно свп — «Дрозд» I — датировано августом 1877 г., а другое — «Встреча», помеченное февралем 1878 г., в первоначальном варианте под заглавием «Сон 1-й» набросано на том же листе, что и конец рассказа «Сон» (1876)<sup>1</sup>. Это свп, так же как и свп Л. Н. Толстого «Сон» (1857—1858), было предназначено к самостоятельному существованию (вошло в беловой автограф «Свп» за номером 3) и к включению в повесть «Клара Милич»<sup>2</sup>. Толстой свой «Сон» («Я во сне говорил всё то. . .») тоже пытался напечатать и отдельно (под чужим именем), и дважды намеревался включить в текст «Войны и мира».

В «Записках охотника» систематическое обращение к ритмической прозе относится к апрелю—июню 1847 г., т. е. ко времени создания напечатанного в 1849 г. рассказа «Лес и степь», который был задуман как лирический финал книги<sup>3</sup>. Жанровые особенности нового типа прозы были немедленно отмечены критикой. Ап. Григорьев в 1851 г. обозначил ее термином «описательная поэзия», а анонимный обозреватель «Современника» в том же году подчеркнул роль чувства — «ощущения» в подобных описаниях природы у Тургенева<sup>4</sup>.

Тургенев прибегал к поэтической ритмической прозе уже в рассказах 1850—1851 гг. Это картина природы, открывающая «Бежин луг» (3; 86—87) и другие рассказы «Записок охотника», в которых «русский крестьянский мир. . . показан. . . не только в его обездоленности, но также в его одаренности и духовной кра-

<sup>1</sup> Алексеев М. П. Примечания к «Стихотворениям в прозе». — В кн.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми т. М.; Л., 1967, т. XIII, с. 671. (Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома римской и страниц арабской цифрой).

<sup>2</sup> Оно вошло в повесть с незначительными стилистическими изменениями. См.: Там же, с. 106—107; п у М. П. Алексеева (там же, с. 671).

<sup>3</sup> См.: Гришунин А. Л. Примечания к «Запискам охотника». — В кн.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. М., 1978, т. 3, с. 58. Ссылки и на произведения Тургенева, и на примечания к ним, вошедшие в печатающееся второе исправленное и дополненное издание, даются по этому изданию; том и страница обозначаются арабской цифрой в тексте.

<sup>4</sup> См.: Гришунин А. Л. Примечания. . . (3; 519).

соте»<sup>5</sup>. Ритмическая проза часто встречается в рассказе «Касьян с Красивой Мечы» (3; 106, 109, 113—114, 115—116, 119). Некоторые из этих ритмизированных фрагментов — например, созерцание неба рассказчиком (3; 115—116) — могут показаться источником лирических отступлений у Толстого. Ритмизированная проза в речи Касьяна, имеющая отчетливо сказовый характер, это уже почти очевидный источник финала «Утра помещика» (1852—1856) и по теме хождения формирования крепостного крестьянина по Руси, и по художественному оформлению темы, и по имитации народного произношения («Синбирск»), и по конкретным наименованиям — «И в Ромён ходил. . .» (3; 119). Заметим, что концовка «Утра помещика» позже отзовется у Тургенева в описании бреда героя в повести «История лейтенанта Ергунова» (1867—1868).

Нам придется ниже обратиться к своему докладу на предыдущем съезде славистов «Элементы „стихотворения в прозе“ у Льва Толстого в 1850—1860-е годы» (далее: Элементы. . .)<sup>6</sup>, поскольку между VIII и IX съездами славистов была завершена полная публикация «Яснополянских записок» Д. П. Маковицкого<sup>7</sup> и выяснилось, что выводящееся умозрительно понятие стихотворения в прозе как элемента произведений Толстого *употреблялось самим Толстым*<sup>8</sup>, таким образом вопрос о параллелизме стилистических поисков Тургенева и Толстого в области ритмической прозы предстал в совершенно новом свете<sup>9</sup>.

В рассказах «Записок охотника», как позже бывало и у Толстого, ритмическая проза может служить контрастным окаймлением изображения уродств, порождаемых крепостничеством («Свидание»; 3; 240 и 248). В некоторых случаях, например в «Певцах», она придает эмоциональную насыщенность не только изображе-

<sup>5</sup> Там же, с. 465.

<sup>6</sup> Славянские литературы: VIII Международный съезд славистов. М., 1978.

<sup>7</sup> *Маковицкий Д. П.* У Толстого. 1904—1910. — В кн.: Лит. наследство, М., 1979, т. 90, кн. I—IV; Указатели. М., 1981.

<sup>8</sup> *Маковицкий Д. П.* У Толстого, кн. II, с. 382.

<sup>9</sup> *Голеница О. А., Покровский И. А.* Примечания. — Там же, с. 657.

В период между VIII и IX международными съездами славистов мы продолжили исследование ритмической прозы русских классиков в следующих статьях — «Ритмический принцип „Стихотворений в прозе“ Тургенева и творческая индивидуальность писателя» (Изв. АН СССР. Сер. лит.-ры и яз. 1979, т. 38, № 6; далее: Ритмический принцип. . .), («Стихотворения в прозе» Тургенева (Опорные пункты исследования. — Анализ ритмики). (Atti dei Convegni Lincei, N 42. Colloquio italo-sovietico: Turgenov e la sua opera. Roma, 1980. (Текст на рус. и итал. яз.), а также в докладе «Пути анализа ритмики прозы Гоголя в отрывке «Рипм» (Atti dei Convegni Lincei. N 47. Colloquio italo-sovietico: Gogol e la sua opera. Roma, 1983. (Текст на рус. и итал. яз. Далее: «Пути анализа. . .»). К этим работам отчасти примыкает статья, касающаяся случаев параллелизма прозаического и стихового текста у М. А. Волошина, и статья о первой книге французских стихотворений в прозе: «„Дом поэта“» Максимилиана Волошина (на путях анализа поэтики одного стихотворения)» (Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1978, № 5, с. 416—417 и др.), а также статья «Алоизиус Бертран и рождение стихотворения в прозе» (*Бертран А.* Гаспар из тьмы/ Изд. подг. Н. И. Балашов, Е. А. Гунст, Ю. Н. Стефанов. (Серия «Литературные памятники») М., 1981, с. 270—295.



нию прекрасного (3; 222), но и разоблачительным картинам (3; 210, 224). Показательны в этом отношении абзацы «Был невыносимо жаркий июльский день. . .», «Признаться сказать, ни в какое время Колотовка не представляет отрядного зрелища. . .» и «исправленный» николаевской цензурой пассаж со слов «но зной был нестерпим по-прежнему. . .»<sup>9а</sup>.

Не ставя необозримой задачи, мы рассматриваем здесь автопереводы свп, как таковых, хотя Тургенев имел опыт французского перевода своих произведений, в которых большую роль играла ритмизированная проза. Например, в парижское издание 1869 г. книги J. Tourguéneff. *Nouvelles moscovites* (éd. Hetzel) была включена повесть «Ася» («Anouchka») с указанием, что перевод сделан автором (см.: 5; 448).

Через несколько лет после «*Nouvelles moscovites*» и непосредственно перед созданием «Свп» мастерство Тургенева в интересующем нас аспекте ритмического самоконтроля было проверено опытом, так сказать в «обратной проекции», полученным в 1876—1877 гг. при переводе ритмической прозы Флобера на русский язык. Флобер предоставил Тургеневу право перевести с рукописи и напечатать по-русски «Три рассказа» («Trois Contes») до французского издания книги (см.: XIII, 682—689. Примеч. П. Р. Заборова). Тургенев перевел «Легенду о св. Юлиане Милостивом» и «Иродиаду» (февраль 1876—апрель 1877 г.). Первый рассказ был напечатан в апрельской книжке «Вестника Европы» до французской публикации, а второй, помещенный в майском номере, — одновременно с французским изданием книги Флобера (5 мая 1877 г.).

В книге «Три рассказа» Флобер словно хотел справиться с набравшими силу во французской литературе натуралистическими тенденциями, к которым он сам в какой-то степени оказался причастным. В рассказе «Иродиада» (об усечении главы Иоанна Крестителя) Флобер при помощи особо ритмической, выразительной прозы, доходящей временами до уровня свп, придает изображаемому остранный и символический характер. Так делались доступными эстетическому чувству читателя персонажи, которые обрели себя на внутреннее одиночество бессердечием или исторически бессмысленными злодействами, и оттеняющий это одиночество пейзаж: пустыня (в прямом и переносном смысле) и столь же безотрадные, как пустыня, здания — утративший духовность надменный иерусалимский храм и воздвигнутая неподалеку твердыня римлян — мрачная Антониева башня. Достижения Флобера не утратили значения вплоть до романов Камю и до повести о Понтии Пилате в «Мастере и Маргарите» Булгакова. В повести встречаются прямые реминисценции тургеневского перевода: например, изображение иерусалимского храма дается как бы слитым с крепостью завоевателей: «Тьма, пришедшая со Средиземного моря,

<sup>9а</sup> См.: *Гришунин А. Л.* Примечания. . . (3; 489).

накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней. . .» (гл. 19).

Тетрарх Галилеи и Перее (Заиорданья) Ирод Антипа, обреченный своими преступлениями, накануне столь же бессмысленной, как избиение младенцев старшим Иродом, его отцом, казни Иоанна Предтечи, глядит на рассвете из крепости Махер (Махэрус у Тургенева) на виднеющиеся за Мертвым морем и пустынными обрывами здания Иерусалима. Это фантазия, даже оптическая, ибо от Махера до Иерусалима добрых 50 километров, а с такого расстояния могут быть видны одни горы.

Фантастическим, лирически напряженным и остраненным местам рассказа «Иродиада» сопутствует тенденция к ритмизации и к делению текста на то, что А. М. Пешковский именовал «фонетическими предложениями» (см. подробнее нашу статью «Ритмический принцип. . .», с. 534—537). На французском языке фонетические предложения подобны не акцентным стихам, а силлабическим верлибрам (свободным стихам), но с характерными для ритмической прозы несоблюдениями самых свободных правил стихосложения. Ритмическую прозу Флобера мы записываем далее в примерах, разбивая ее на фонетические предложения (на «стихи», на «верлибры»). Счет слогов в этих «стихах» ведется сообразно с переходной от прозы к французскому стиху формой. При указании числа слогов дифтонги в случае, когда Тургенев шел от «стиха», записанного *прозой*, не разбиваются и считаются нами за один слог. Но французские пемые «е» учитываются по правилам стиха, кроме случаев зияния и кроме последнего «е» в строке, когда немые «е» игнорируются в стихе согласно просодическим правилам. Заключительное немое «е» отмечается буквой «f» (женское окончание). После этого указано число «сильных стоп» (основных стопообразующих стихотворных ударений — *des pieds avec le temps marqué, avec les ictus*).

Поскольку Тургенев воспринимал каждое фонетическое предложение («стих») и передавал его русским фонетическим предложением («стихом»), против каждого флюберовского фонетического предложения в тексте ставится соответствующая русская строка.

Переводя Флобера, Тургенев (невольнo?) стремился передать число слогов флюберовских фонетических предложений, но «стих» прозы Тургенева складывался не как силлабический, а как тонический, тяготеющий к тому, что позже стали называть акцентным стихом. Важнейшей мерой адекватности слоговой протяженности французского стиха в переводе выступает число ударений, вне зависимости от общего числа слогов и числа слогов в межиктовых интервалах (после русского стиха в примерах обозначается число слогов, затем число ударений; во французском столбике цифр важнее первая, в русском — вторая цифра).

Надо иметь в виду, что передача ритма флюберовской прозы осуществлялась художническим чутьем — неосознанно, вероятно, без подсчета слогов. Нельзя установить жесткого, неинтуитивного критерия, с которым Тургенев мог подходить к слогиоисчислению,

нельзя с полной уверенностью определить, какие французские дифтонги он представлял себе (слышал) в данном контексте одно- и какие — двухсложными, какое немое «е» скандировал как гласную и какое нет. Тут могли сказаться различные факторы, например воспоминания о флоберовской манере чтения.

Итак, тетрарх с тревожным предчувствием глядит вдаль на северо-запад, за Мертвое море, и якобы видит:

1. et la tour Antonia,	6—2
Кубышкообразная громадная	11 (10)—3
2. de son cube monstrueux,	6—2
Антониева башня	7—2
3. dominait Jérusalem.	6—2
тяжелó повисла над Иерусалимом.	12 (11)—4
4. Le Tétrarque en détourna la vue	9f—3
Тетрарх отвёл от неё свои взоры	11—4
5. pour contempler, à droite,	6f—2
и стал созерцать	5—2
6. les palmiers de Jéricho;	7—2
иерихонские пальмы. . .	8—2

Перевод Тургенева точно передает «стихоразделы» приведенного отрывка<sup>10</sup> — деление на фонетические предложения, но, поскольку это и не задано специфическим ритмом прозы, не имитирует отдельные флоберовские силлабические конструкции. Примерно трем слога́м неупорядоченной силлабики Флобера у Тургенева соответствует одно ударение неупорядоченного (потенциального) акцентного стиха. Переводчик не жертвует выразительностью ради воспроизведения стиховой адекватности и смело передает трехсложное слово, характеризующее римскую крепость в покорившейся стране, *dominait* (букв. господствовала), трехударным акцентным отрывком (∪—∪—∪—) с красочным оборотом «тяжелó повисла над. . .».

В тех случаях, где текст рассказа Флобера ритмизирован особенно четко, Тургенев точнее по числу слогов и эквиваленту ударений воспроизводит ритмическую комбинаторику подлинника.

Осмотр окрестностей будто успокоил Ирода Антипу — он не знает, что мгновеннее спустя будет вновь расстрожен голосом Иоанна Предтечи, пророчествующего из темницы.

c 1. Il fouilla d'un regard aigu	8—2
Остро напряжённым взором	8—3
2. toutes les routes.	4f—1
пробежал он все дороги.	8—3
3. Elles étaient vides.	5f—1
Они были пусты.	6—3
4—5. Des aigles volaient	5+6f=11f—2—2
au-dessus de sa tête; }	
Орлы летали	
над его головою. }	12—4

<sup>10</sup> *Flaubert G. Oeuvres complètes: Trois Contes.* Paris: Conard, 1910, p. 138 (см.: XIII, 252).

6. les soldats, le long du rempart, Вдоль крепостного вала	8—2 7—3
7. dormaient contre les murs; солдаты спали, прислонившись к стенѣ.	6—2 11—4
8. rien ne bougeait dans le château. Во дворцѣ ничегѣ не шевелилось.	8—2 <sup>11</sup> 11—3

Суждения о передаче Тургеневым «стихоразделов» и других основных черт ритмики прозы Флобера (когда она ритмизирована автором) подтверждаются рядом других мест перевода. Например, в психологически напряженной картине, когда самаритянин Машаи, в свою очередь, обращает взгляд на «ненавистный храм» Иерусалима <sup>12</sup>.

Особенности, отмеченные в переводе Тургенева с французского языка на русский, приобретали характер системы, когда надо было самому на другом языке передать ритмику собственных свп. Эта ритмическая система едва ли была осознана автором. В XIX в. в отдельных произведениях Пушкина, Лермонтова, Кольцова применялся акцентный стих, но теории русского тонического стихосложения и акцентного стиха к моменту создания «Свп» не существовало. Осознавалась за редкими исключениями <sup>13</sup> силлаботоника в ее противостоянии силлабике. Вероятно, не осознанная автором система тонической ритмики, однако, была «зарегистрирована» на известном уровне его образного («правополушарного») сознания и неукоснительно воплощалась в ритме свп и их переводов.

Мы уже писали, опираясь прежде всего на работы А. М. Пешковского и В. М. Жирмунского, что универсальный ритмический принцип русского стихотворения в прозе XIX в. выступает в «Свп» Тургенева в неосложненном, чистом виде и легче поддается стиховедческому определению, чем принципы свп в произведениях других прозаиков, у которых они наблюдаются, — у Гоголя, Толстого — или, например, в поэме в прозе «Atalea Princeps» В. М. Гаршина (см. наши статьи «Ритмический принцип. . .», с. 535—537, 542, и «Пути анализа. . .», введение). У Тургенева ритмическая система свп основана на таком варьировании разнударности и междударных интервалов в потенциальных акцентных стихах, выступающих в прозе как «фонетические предложения», при котором возникающие процессы возбуждения и гашения метрической инерции оказываются уравновешенными, сбалансированными. Это одно создает достаточный ритмический художественный эффект.

Вызываемое ритмическим подобием образующих свп фонетических предложений стремление воспринимать прозу как серию

<sup>11</sup> Ibid., p. 139; XIII, 252—253. Обратить внимание на поиск эквивалента созвучия подлинника, особенно в «стихах» 6—7: «ВДо.ль. . . Ва.ла Со.лДаты СПа.ли. ПриС.лониВшиСь. . .»

<sup>12</sup> Ibid., p. 141; XII, 254.

<sup>13</sup> «. . . *стихи русского тонического, певучего размера, без счета слогов, а с известным числом песенных ударений*. Даль В. И. Толковый словарь. . . 2-е изд. СПб; М., 1882, т. IV, с. 325 (ср. с. 415).

графически не разделенных на строки разноударных акцентных стихов (а в языках с силлабическим стихосложением — как серию «верлибров») не должно быть реализовано до конца. В противном случае, как показали те разобранные нами ранее опыты переработки в силлабо-топические стихи «Свп» Тургенева, которые сделали А. А. Марков и К. И. Оленни, получается бабальная, многословная «прозаическая» поэзия (см.: «Ритмический принцип. . .», с. 538—540).

Варьирование в свп должно намного превосходить ту и так свободную норму, которая допустима в акцентном стихе, чтобы повторяемость ритмов не зашла слишком далеко, а тенденция к метрической инерции не переросла в настоящую метрическую инерцию, ритмическая проза не стала стихом и чтение ее — декламацией.

Указанная ритмическая система свп, выводимая теоретически, подтверждается с несомненностью при сопоставлении с автопереводом тридцати свп, напечатанным Тургеневым — одновременно с русской публикацией в «Вестнике Европы» — по-французски в «Revue politique et littéraire», t. 30, N 25 (1882, 16 déc.), N 26 (1882, 23 déc.) и перепечатанным затем в книге Tourguéneff Ivan. *Dernières oeuvres*. Paris, Hetzel, s. d. (1885)<sup>14</sup>.

В статье «Ритмические принципы. . .» (с. 540—541) мы попытались провести краткое сопоставление свп Тургенева с их автопереводом, избрав в качестве основных примеров отрывки из свп «Нимфы» и «Два четверостишия», которые были одинаково разделены на фонетические предложения А. М. Пешковским и на предполагаемые силлабо-топические «стихи» Л. П. Гроссманом. Вслед за этими учеными мы прежде всего избирали вещи «поэтические» в традиционном смысле слова — с особым характером сюжета, подбором лексики, типом образов. Отработанная методика исследования с тех пор уточнена, а исследование распространено на «непоэтические» свп.

Самой приметной чертой ритмической прозы Тургенева является интонационное членение ее на фонетические предложения, которое в отличие от стихораздела в поэзии не закреплено графически. Возникающие при этом сомнения непринципиальны. Членение и единицы его бесспорны, и вопрос заключается лишь в том, что в некоторых случаях два «стиха» можно трактовать как один или один — как два в зависимости от стремления выделить те или иные слабые интонационные разделы (виртуальные паузы) и прозносить их как паузы нормальные. Но такие же трудности возникнут и при прозаической записи любого перифронтального акцентного или написанного «верлибром» стихотворения. Известны случаи, когда форма записи — прозаической или стихотворной —

<sup>14</sup> Далее ссылки на эту книгу: Д. О. Напоминаем, что в докладе не ставится вопрос об автопереводах Тургеневым прозы преимущественно перитмической, например, «Истории лейтенанта Ергунова» (*Revue des Deux Mondes*. 1868. 1 avr.; а затем: *Tourguéneff I. Nouvelles moscovites*. Paris: Hetzel, s. d. (1869).

того или иного произведения Новалиса или Рембо, расстановка стихоразделов вызывала затруднения издателей.

При аналитической записи свп приходится мириться с некоторой условностью стихоразделения, возникающей в отдельных случаях. Автоперевод здесь немало помогает, но нередко в трудных случаях русского «стихораздела» не четок и французский стихораздел. Это доказательство второстепенного характера данного интонационного раздела.

В отличие от записи переводов из Флобера, после русского фонетического предложения («стиха») ставится только число ударений. При переводе с русского языка — с его внутренней сопротивляемостью силлабическому принципу — число слогов в акцентном «стихе» почти не имеет значения. После «стихов» французского перевода ставится именно число слогов, важное в силлабике. Оно исчисляется, как и выше в примерах из Флобера, по наиболее вероятному в данных обстоятельствах и несколько упрощенному подсчету: «поэтическому», т. е. с учетом немых «е», но без разбиения дифтонгов. Отделенное точкой с запятой, ставится число стопообразующих стихотворных ударений, количество и расположение которых обычно не меняет типа, но меняет окраску французского стиха.

При сделанном в статье 1979 г. сопоставлении с автопереводом (D. O., p. 142—143) отрывка из свп «Нимфы» (от «Я услышал за собою» до «Не знаю») было видно, что деление фонетических предложений строго сохранено во всех 14 «стихах». В переводе наблюдается некоторая тенденция к повторяемости числа слогов и «стоп», но она не приводит к стиховым формам, которые могли бы сойти не за эквивалент трудно уловимой в XIX в. тенденции к акцентному стиху, а за воспроизведение четких силлабо-тонических русских стихов.

В переводе, как и в подлиннике, поэтическая просодизация оставляет читателя в сфере средней между порождением и гашением поэтического ритма. Это главное правило сохраняет свою силу и по отношению к наиболее ритмически и эвфонически эстетизированным свп Тургенева, и к их автопереводу.

Лучший пример — свп «Разговор» с его космическими временными масштабами и патетикой. Тургенев заменил в черновом автографе гору Веттергорн на гору Финстерааргорн, должно быть, потому, что ясное тогда по смыслу каждому русскому интеллигенту слово «finster» (темный, мрачный, угрюмый) было созвучнее с Юнгфрау и из-за собственного «раскатистого» звучания слова «Финстерааргорн». Отсюда — и обработка после белого автографа: «И грохочет в ответ Финстерааргорн» вместо: «И отвечает. . .».

Эта строчка в автопереводe (D. O., p. 110) дана с красной строки (общее число абзацев в переводе увеличено с 24 до 26). Строка Тургенева («десятисложник») и здесь не образует настоящего французского стиха (Et le Finsteraarhorn tonne en réponse), хотя Тургенев с редким искусством возместил утрачиваемое во

французском (из-за непроницаемости «h», сохраненного в русском как «г») аллитерационное созвучие названий обеих гор усилением созвучия носовых гласных и n-s-t-r. Здесь уместно сказать — гениальная находка, ибо ряд n-s-t-r по-французски прежде всего ассоциируется со словами *sinistre, triste* (зловещий, печальный), соответствующими немецкому «*finster*», входящему в название угрюмой горы.

Перевод соответствует не беловому автографу, а тексту «Вестника Европы», что доказывает творческий характер автоперевода, включавшего параллельную художественную обработку русского и французского текстов тех свп, которые были напечатаны на двух языках одновременно в декабре 1882 г.

Как и в «Записках охотника», ритмизированность была нужна в «Свп» и тогда, когда Тургенев не писал поэтических картин, не говорил о том, что прямо касалось его личной судьбы, не возвещал миру о беспримерном героизме революционерки, переступавшей порог возможного. Автоперевод раскрывает органичность ритмического построения и тех свп, что с волнением ведут рассказ о печальных буднях повседневной народной жизни, и тех, в которых незримая героиня оттеняется сатирой, как, например, в щедринских образах вроде тяглового мужика Мосеича — «юбиляра» в повести «Сон в летнюю ночь». У Тургенева к такому типу приближаются свп «Ши», «Сфинкс», «Два богача», «Повесить его!» (все включенные во французский автоперевод).

Нам казалось важным сопоставить ритмику подлинника и автоперевода как раз в таких свп.

Нужно сказать, что именно лирический принцип и форма свп позволили Тургеневу свести в «Двух богачах» к 20 «стихам» (около 15 строк прозы) потенциальный сатирический роман. В нем противопоставлена благотворительность Ротшильда, выведенного без имени как воплощение некоего «доброего» капиталиста, с подлинной, не требующей воздаяния душевностью нищего мужика.

Перевод такого свп требовал «разъяснения» во французском тексте обстоятельств крестьянской жизни. Несмотря на это, Тургенев в переводе не только полностью сохранил адекватное русскому деление на фонетические предложения — «стихи» — и на абзацы — «строфы» (ниже обозначаемое арабскими и римскими цифрами), но и передал повторы, созвучия, всю ту интонационную игру, которая противопоставляет внешнее умиление внутреннему.

Два богача. — *Les deux richards.* .

- |  |          |
|--|----------|
| I. 1. Когда при мне превозносят богача Ротшильда <sup>15</sup> , | (4)      |
| Quand, devant moi, on célèbre le richard Rothschild,             | (12f; 4) |
| 2. который из громадных своих доходов                            | (4)      |
| qui, sur ses immenses revenus,                                   | (9; 3)   |

<sup>15</sup> Ротшильды вели род от франкфуртского купца Мейера Амшеля Ротшильда (1743—1812), но Тургенев мог произносить их фамилию на французский лад с ударением на последнем слоге. Для акцентного стиха и для адекватного ему фонетического предложения сви это колебание в месте ударения не имеет существенного значения.

- |      |  |                      |
|------|--|----------------------|
|      | 3. уделляет целые тысячи<br>consacre des sommes considérables                              | (3)<br>(10f; 3)      |
|      | 4. на воспитание детей,<br>à l'éducation des enfants,                                      | (2)<br>(8; 2)        |
|      | 5. на лечение больных,<br>à la guérison des malades,                                       | (2)<br>(8f; 2)       |
|      | 6. на призрение старых,<br>à la fondation d'asiles pour les vieillards,                    | (2)<br>(12; 3)       |
|      | 7. — я хвалю и умиляюсь.<br>moi aussi je loue et j'admire.                                 | (2)<br>(7f; 3)       |
| II.  | 8. Но, и хвалю и умиляюсь.<br>Mais, tout en louant et en admirant,                         | (2)<br>(10; 2)       |
|      | 9. не могу я не вспомнить<br>je ne puis ne pas me rappeler                                 | (2)<br>(9; 2)        |
|      | 10. об одном убогом крестьянском семействе,<br>une pauvre famille de paysans               | (4)<br>(10; 2)       |
|      | 11. принявшем сироту-племянницу<br>qui avait recueilli une orpheline                       | (3)<br>(9f; 2)       |
|      | 12. в свой разоренный домишко.<br>dans sa misérable cabane.                                | (2)<br>(8f; 2)       |
| III. | 13. — Возьмем мы Катюку,<br>«Si nous prenons Katia,  | (2)<br>(6; 2)        |
|      | 14. — говорила баба,<br>disait la paysanne,  | (2)<br>(5f; 1—2)     |
|      | 15. — последние наши гроши на нее пойдут,<br>elle nous enlèvera nos derniers sous,         | (5)<br>(11; 3=10; 2) |
|      | 16. — не на что будет соли добыть,<br>et nous n'aurons même, pas de quoi acheter<br>du sel | (4)<br>(13; 4=12; 4) |
|      | 17. — похлебку посолить. . .<br>pour saler la soupe.                                       | (2)<br>(5f; 2)       |
| IV.  | 18. — А мы ее. . . и не соленую, —<br>— Eh bien, nous la mangerons sans sel,»              | (3)<br>(9; 3=8; 3)   |
|      | 19. — ответил мужик, ее муж.<br>répondit le paysan son mari.                               | (3)                  |
| V.   | 20. Далеко Ротшильду до этого мужика!<br>Rothschild est encore bien loin de ce paysan.     | (4)<br>(12; 4)       |

Как и в случае с свп «Разговор», работа над французским переводом и над первой публикацией в «Вестнике Европы» осуществлялась одновременно. В стихе 7 во французском тексте сохранился рудимент белого автографа, где было: «я тоже хвалю. . .» (XIII, 467). Относительная ритмическая нечеткость стиха 1 объясняется заменой более подходящего *ритмически* глагола чернового автографа «хвалят» (XIII, 467) глаголом «превозносят», который длиннее на два слога (во французском переводе — вместо вероятной двухсложной глагольной конструкции «on loue» появилась также удлинненная на два слога — «on s'élève»).

Тургенев бережно обращался с главной отличительной приметой свп — со «стихоразделом» на фонетические предложения. В автопереводе разделение всюду соответствует русскому тексту. Любопытно, что известный переводчик Шарль Саломон, опирающийся на автоперевод Тургенева и, конечно, шире использовав-



ший художественные ресурсы французского языка, тем не менее, если он далеко отходил от автоперевода, нередко утрачивал *главное*: воспроизведение ритма свп. Разделению на фонетические предложения в таких случаях перевод Саломона не поддается, становится обычной прозой и кажется добросовестной работой по подстрочнику без знания оригинала и его ритма. Сошлемся на II строфу перевода Ш. Саломона: *Mais tout en étant touché, je pense, c'est plus fort que moi, à une pauvre famille de paysans qui accueillirent une orpheline, leur nièce, dans leur chaumière délabrée*<sup>16</sup>.

Тургенев, помимо соответствия в разделении и силлабической эквивалентности русским фонетическим предложениям, соблюдал и порою виртуозно воспроизводил в переводе основную ль-аллитерацию текста, сопутствующую ей д-аллитерацию и наиболее яркие созвучия (например, вокруг стиха 6: «ша призрение старых» — «à la guérison. . .ation d'asiles pour. . .»).

При учете ль- и д-аллитераций должно быть принято во внимание, что Тургенев чувствовал значимость французской графической, немой аллитерации. Это странное явление мы отмечали при анализе свп «Гаспара из Тьмы» Алоизиуса Бертрапа. Например, в автопереводе Тургенева в стихе 6 в слове *vieillards* существенно, что непроизносимые «ль», «д» воспринимаются глазом, объединяясь с окружающим текстом странным беззвучным созвучием.

В связи с свп «Два богача» уместно вспомнить парадоксальный и трагический комментарий к собственным произведениям, который содержится в написанном на полгода раньше (январь 1878 г.) свп Тургенева «Кубок», хотя писатель там имеет в виду личную грусть: «. . . горестны и безотрадны мои чувства. И между тем я стараюсь придать им блеск и красоту, я ищу образов и сравнений; я округляю мою речь, тешусь звоном и созвучием слов» (XIII, 205).

Обращает внимание тщательность, с которой была достигнута ритмическая эквивалентность и связь с ль- и д-аллитерациями в тургеневском переводе заглавия «Два богача», а также полезный для ритма и ль-аллитерации определенный артикль, который здесь грамматически не нужен (он ослабляет дистрибутивный характер указания: *два богача*). Саломон дал буквальный перевод: *Deux richards*.

Выбор Тургеневым слова *richard* вместо *riche*, т. е. не всего лишь «богатый», а «богатея», «толстосум», обусловлен не одним ритмом и беззвучной аллитерацией, но и нечуждым Тургеневу щедринским началом: слово *richard* больше разило даже не названного Ротшильда (Альфонса? Огюста? Скорее, Тургенев имел в виду Джемса Ротшильда (1792—1868), натолкнувшего «Подростка» Достоевского на его «идею») и смыслом, и созвучием; оно оттеняло нищету мужика, которому и послотить похлебку

<sup>16</sup> *Tourguénev I. Стихотворения в прозе. Poèmes en prose/ par André Mazon, traduction de Charles Salomon. Paris; Didier, 1946, p. 127.*

было не на что, по который оказался великодушнее всякого Ротшильда.

При переходе от первой «строфы» ко второй автоперевод доносит главное — смену повествовательного настоящего времени (отвечающего элементу проблематичности в благодеяниях Ротшильда) прошедшим, которое в свете такого чередования рисует помощь крестьянина как действительный, совершившийся акт.

Во второй строфе и в переводе ль- и д-аллитерации переходят в родственную им, но менее последовательную ль-и-аллитерацию. Стиховое деление в переводе этой «строфы» выдержано строго — даже ценой некоторого стилизового упрощения (ст. 10) и известных смысловых утрат: в стихе 11 слово «племянница» не поместилось во французскую рубрику. Однако нельзя исключить и иную интерпретацию: Тургенев продолжал работать над своим произведением и, убрав слово «племянница», выделил «безвозмездную», не связанную ни с каким обязательством душевность мущика.

При сохранении в переводе эквивалента русскому делению на фонетические предложения Тургенев отражал по-французски и ту свободу «стиха» свп, которая была особенно важна в произведении с сатирическим уклоном. Чаще, чем в переводе свп «Нимфы», здесь встречается вольное обращение со скандированием немого «е». Есть зияния в стихе 8; их три (!) на один стих 11. Стих 15 Тургенев, очевидно, скандировал без немого «е» в глаголе, и у него получался «десятисложник» делившийся на две стихотворные «стопы»; так же он поступал во французском стихе 16, который для него превращался в «двенадцатисложник» и, по всей видимости, в стихе 18, который, вероятно, мыслился автором как «восьмисложник». Все это и приближало Тургенева к обычным силлабическим схемам, но и удаляло от французского стихотворного ригоризма.

Связь между социально-иронической перенасыщенностью и стремлением к ритмизации (такая связь имела у Гоголя: печеткость грани между утверждением и отрицанием в лирических отступлениях в «Мертвых душах» или в «Риме») <sup>17</sup>, подтверждаемая еще раз переводом социально-сатирических свп Тургенева, побуждает еще раз вернуться к Щедрину. В видении крестьянского юбилея в «Сне в летнюю ночь», которое имело и будто запоздалый в 1875 г. «гоголевский» вариант заглавия: «. . . или Торжество ревизской души», учитель Крамольников и либеральный священник Воссияющий задумали отпраздновать юбилей безропотного, по их (как оказалось, ошибочному) мнению, сельского труженика Иппо-

<sup>17</sup> Схожее соединение мы отмечали в гл. VI «Набега» Толстого, в ритмическом отрывке который с очевидностью восходит к лермонтовскому «Валерику», к тому месту, где изобразив спокойствие гор, поэт говорит о нелепости человеческой вражды (см.: Элементы. . ., 306—308, и дальше анализ «Люцерна»).

лита Моисеевича Голопятова. В самых мрачно патетических<sup>18</sup> пунктах характеристики и речей героя проза ритмизируется — и до такой степени, что автор, будто остерегаясь слишком патетического эффекта, нет-нет да и вставит словцо, нарушающее ритм («значит» . . . или предельно деловое слово — «земельный участок»), иначе вышло бы чистое свп. Вот характеристика «юбиляра»: Мосеич «. . . пятьдесят лет сряду/неутомимо обрабатывал/свой земельный участок,/самоотверженно выплачивал подушные,/был бит и не роштал,/ раза три в жизни сидел в тюрьме/и никогда не поинтересовался даже узнать,/за что он посажен,/пять раз замерзал, тонул/и однажды был совсем задавлен./И за всем тем — отдышался»<sup>19</sup>. Очертания ритмизированной прозы приобретает и рассказ Мосеича: «Каторжная паша жизнь — вот что! Выпь да положь — вот какая у нас жизнь! А откуда выпь — никому это, значит, не любопытно. . .» (352). Элементы ритма есть в диалоге, в котором выясняется, что Мосеич неспроста в тюрьму попал — воевал с помещиками и за людей не хоронился (350).

## 2. ЖАНР СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ У ТУРГЕНЕВА И ТОЛСТОГО В СВЕТЕ НОВЫХ ДАННЫХ

Элементы ритмики у Щедрина нуждаются в дальнейшем изучении, но их обнаружение подводит к вопросу о закономерности тенденций к ритмизации прозы у некоторых классиков середины XIX в., когда мировым литературным развитием на русскую литературу была возложена миссия отстоять реализм от натуралистических тенденций.

В отличие от ситуации, существовавшей накануне VIII съезда славистов<sup>20</sup>, теперь нет нужды объяснять связь свп с «внутренним монологом» и органичность для Толстого свп — такой формы, которая давала возможность «писать. . . как думать»<sup>21</sup>. Публикация записок Д. П. Маковицкого в 1979 г. прояснила факт применения *самим Толстым* понятия «стихотворения в прозе», связь этого термина с *его собственным свп* зимы 1857—1858 г. «Сон» и с утверждением, что он, Толстой, «дал эту мысль Тургеневу»<sup>22</sup>.

Разговор начал 22 февраля 1907 г. М. С. Сухотин, зять Толстого (муж Татьяны Львовны), напомним, как Толстой говорил ему о своем стихотворении в прозе, посланном им под чужим

<sup>18</sup> «Тургенев до крови обидел меня, сказавши, что этот рассказ забавный», — письмо М. Е. Салтыкова-Щедрина П. В. Анненкову от 24 сент. 1875 г. (Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч. М.; Л., 1936, т. XIII, с. 578).

<sup>19</sup> Там же, с. 338; примеч. И. И. Векслера, с. 575—578. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

<sup>20</sup> См. нашу статью «Элементы. . .», с. 299—302, 305—307.

<sup>21</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: Юбил. над. М., 1928—1958, т. 5, с. 277—278. (Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием: Ю. и., том и страница).

<sup>22</sup> Маковицкий Д. П. У Толстого. . ., т. I, с. 381—382.

именем (в 1863 г.) в газету И. С. Аксакова «День» и отвергнутом Аксаковым, Толстой вспомнил об ответном письме Аксакова (Ю. и., 7; 362), хотя позабыл его содержание: «Странно, что помнишь, что не помнишь. — Потом сказал, что стихотворения в прозе — это было его изобретение. Он дал эту мысль Тургеневу»<sup>23</sup>.

Обнародование этих фактов не значит, что старый спор, развернувшийся еще при жизни Толстого между его приятелем и биографом П. А. Сергеенко<sup>24</sup> и биографом Тургенева Н. М. Гутьяром<sup>25</sup>, надо перерешить «в пользу» Толстого.

Теперь несомненно, что П. А. Сергеенко писал со слов Толстого, ибо он употребляет те же обороты речи, что и Маковицкий («... мысль о небольших беллетристических эскизах, появившихся в печати под названием «Стихотворения в прозе», подал Тургеневу Л. Н. Толстой. . .»). Но у Сергеенко есть другое важное свидетельство, на которое не обращали внимания: Толстой и сам «пробовал свои силы в этом жанре, но потерпел фиаско» (курсив мой. — Н. Б.)<sup>26</sup>. То есть Толстой в поздние годы считал неудачей свой опыт со «Сном» (Сергеенко не называет заглавия, но говорит об этом произведении), а интерес к свп сохранялся у писателя в связи с «Свп» Тургенева и с элементами свп, включенными Толстым в другие книги, например с называемым Сергеенко «утренним созерцанием» из повести «Юность»<sup>27</sup>.

У Тургенева с Толстым в вопросе о свп как о самостоятельных произведениях и о возможности их включения в большие повествовательные формы был отнюдь не спор, а *взаимодействие*. В этой области оба писателя были причастны к гоголевской, а в какой-то мере и к трансформированной, восходящей к стихам Пушкина и Лермонтова традиции.

Вначале, естественно, опережал Тургенев в «Записках охотника», в связанном с «Лесом и степью» цикле рассказов рубежа 1840—1850-х годов. Во второй половине 1850-х годов элементы свп интенсивно развиваются у обоих писателей, причем на Толстого помимо Тургенева оказывал воздействие Лермонтов<sup>28</sup>. Пять лет спустя после «Набега», в ритмической прозе которого имеется самоочевидная реминисценция Лермонтова, в конце

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> *Сергеенко П. А.* Как живет и работает гр. Л. Н. Толстой. 2-е изд. М., 1908, с. 56.

<sup>25</sup> *Гутьяр Н. М.* И. С. Тургенев. Юрьев, 1907, с. 375. См. указанное в начале доклада примечание О. А. Голинченко и П. А. Покровской (*Маковицкий Д. П.* У Толстого. . . , т. II, с. 657).

<sup>26</sup> *Сергеенко П. А.* Указ. соч., с. 56.

<sup>27</sup> Там же, с. 60 (видимо, гл. XXXII). «Юность» написана в 1855—1856 гг. и напечатана в начале 1857 г.

<sup>28</sup> «Из русских писателей на Л. Н. Толстого имел наибольшее влияние Лермонтов. Он до сих пор горячо относится к нему, дорожа в нем тем свойством, которое он называет *исканием*. Без этого свойства Л. Н. считает талант писателя неполным и как бы с изъяном» (*Сергеенко П. А.* Указ. соч., с. 51).

1857 г., Толстой, переработав творчески рассказ о действительном сне своего брата Николая, пишет самостоятельное свп «Сон» и посылает, убежденный в его значительности, сделанную со стихотворения копию (вариант) в Рим В. П. Боткину в письме от 4 января (ст. ст.) 1858 г.<sup>29</sup> с просьбой ознакомить с ним Тургенева, также находившегося в Риме. Тургенев 8 апреля 1858 г. подтвердил получение письма («Боткин показал мне Ваше письмо. . .»), но не одобрил для него тогда слишком «эстетского» пафоса Толстого, предлагавшего «основать чисто художественный журнал»<sup>30</sup>. Ни самостоятельность «Сна», как выделенного свп, ни его ритм не произвели впечатления на Тургенева, вероятно не увидевшего здесь ничего особенно нового по сравнению с гоголевской и со своей ритмизированной прозой.

«Сон» — имеется в виду вторая редакция, с которой заведомо был знаком Тургенев, — написан менее четкой в стихоразделах ритмической прозой, основанной также на «акцентном стихе». Мы условно разделили его на 84 «стиха», но не настаиваем на этом числе и счете, ибо некоторые «стихи» (5, 9, 39, 81) могут ритмически делиться. В большинстве случаев «строфы» выделены Толстым в письме тире. Перед первой «строфой», отделенной абзацем и кавычками, тоже стоит тире, но перед абзацем.

Заметное отличие от свп Тургенева, — помимо слабо выраженной аллитеративности и вообще примет поэтичности формы, частое появление (под воздействием лермонтовской «мцыриевой» маперы?) групп акцентных стихов с преобладающим мужским окончанием — с ударением на последнем слого. Начало:

(1) — Я во сне говорил все то,/(2) что было в моей душе/(3) и чего я не знал прежде.

Единство со слушавшей толпой:

(17) когда я замолкал,/(18) толпа, отдыхая, как один человек,/(19) тяжело переводила дыхание.

(20) — Я чувствовал на себе/(21) глаза миллионов людей,/(22) и сила этих глаз/(23) давила меня и радовала.

Появление стыда за свою самоуверенность:

(38) — Но, кроме сковывавшей меня силы толпы,/(38) я давно чувствовал сзади себя/(39—39а) что-то отдельное, неотвязно притягивающее.

(В письме зачеркнуто — в соответствии с требованиями ритма — продолжение фразы: «меня к себе»).

Образ женщины, воплощавшей стыд по поводу суетности жизни (вспомним поворот мыслей князя Андрея на аустерлицком поле или перед смертью):

(65) — Она не прятала торо,/(65) что я говорю; (67) но из жизни о том (68) а жалела обо мне.

<sup>29</sup> Это письмо и ценные комментарии к нему содержатся в кн.: Толстой. Памятники жизни и творчества/ Под ред. В. И. Срезневского. М., 1923, т. IV, с. 4—5, 54—61. См. также: Ю. п., 60; 246—252; 7; 117—119; 361—363.

<sup>30</sup> Толстой. Памятники жизни и творчества, т. IV, с. 61.

Окончание. С появлением женщины-совести исчезли суетные восторги, но и она не осталась с героем, осталось лишь более глубокое чувство, как у главных героев романов Толстого:

(78) Осталось одно жгучее./ (79) безжалостное воспоминание./ (80) Я заплакал во сне./ (81—81<sup>а</sup>) и слезы эти/ были мне слаще прежних восторгов./ (82) Я проснулся и не отрекался от своих слез./ (83) В слезах этих и наяву/ (84) было счастье (Ю. и., 60; 247—248).

«Сон» резюмировал одну из любимых мыслей Толстого. Ее вариант высказан в том же письме, что и «Сон»: «Политическая жизнь вдруг неожиданно обхватила собой всех. . . Есть Западники, есть Славянофилы. А людей, которые просто силой добра притягивали бы к себе и примиряли людей в добре, таких нету» (Ю. и., 60; 246—247). Такие суждения не соответствовали менее «всеобъемлющим» и более пригодным для образной передачи мыслям «Сви» Тургенева.

Много лет Толстой был увлечен не только идеей «Сна», но и своим сви как таковым, старался напечатать его отдельно или включить в другие произведения. Отзвуки «Сна» или переключки с ним очевидны в «Альберте»<sup>31</sup>, повести, над которой Толстой работал по ноябрь 1857 г., в гл. VII: нетрезвый музыкант в стужу падает ночью на Малой Морской (ныне ул. Гоголя) и ему чудится спор двух голосов о его гении и нравственном ничтожестве).

В 1863 г. Толстой еще раз обрабатывает «Сон» и под именем Н. П. Охотницкой посылает его И. С. Аксакову. Тот отказался печатать сви, заметив: «Для первого литературного опыта слог, по моему мнению, недурен, но сила вся не в слоге, а в содержании». Оно же, по словам Аксакова, «слишком неопределенно» и «этот „Сон“. . . может быть вполне понятен только самому автору» (Ю. и., 7; 362).

Толстой упорно стремится включить «Сон» как важное для него произведение о стыде за ложную славу в «Войну и мир». Сначала в проект романа «1805 год» как сон Николая Ростова, после того как Денисов в бездействующей накануне Аустерлица армии вводит его в компанию женщин нестрогих нравов<sup>32</sup>. Когда весь этот эпизод оказывается за пределами «Войны и мира», Толстой пытается отнести «Сон» Пьеру Безухову (т. III, ч. 2-я, гл. XXVII. См.: Ю. и., 7; 362).

Известные художественно-структурные аналогии «Сну» реализуются в сюжетно отличном от него предсмертном сне кн. Андрея

<sup>31</sup> Подробно см.: *Мендельсон Н. М.* Примечания. . . — Ю. и., 7; 362.

<sup>32</sup> «Создавая этот эпизод (надеяния Николая Ростова. — *Н. Б.*), Толстой использовал написанное им в 1858 г. малое произведение «Сон». Рукопись этого произведения была присоединена к вновь создаваемой, текст несколько исправлен, и первое лицо заменено третьим» (*Э. Ф. Зайденштур.* История писания и печатания «Войны и мира» (Ю. и., 16; 59). На этом варианте, опубликованном в Ю. и., (13, 498—499), кончается автограф данной части, за которым следует диктованный текст, начатый 29 ноября 1864 г. Далее (Ю. и., 16; 170) были сделаны уточнения о месте этого варианта (№ 69) в тексте.

(т. IV, ч. 1-я, гл. XVI). Во всем отрывке от слов «Он видел во сне, что он лежит в той же комнате. . .» есть и ритмические приметы свп, и прямое сходство со «Сном» и с переживаниями кн. Андрея на аустерлицком поле. «Князь Андрей смутно припоминает, что все это ничтожно, но продолжает говорить, удивляя их, какие-то пустые, остроумные слова». Затем ему снится, что он о вошло и что он умер: «„Да, это была смерть. Я умер — я проснулся. Да, смерть — пробуждение!“ — вдруг просветлело в его душе, и завеса, скрывавшая до сих пор неведомое, была приподнята перед его душевным взором. . .».

Развитие свп у Толстого не сводилось к одной возвышенно-трагической теме. Есть другие примеры: разговор Наташи «о желании улететь в небо», «весеннее чувство радости и обновления князя Андрея при виде преобразовавшегося старого дуба», охота Ростовых и т. д.

Реально, однако, в 50—60-е годы ритмическая проза продолжает играть большую роль и выступает более строго оформленной у Тургенева («Ася», «Призраки», «Довольно» и др.).

Один раз можно, опираясь на группу реалий, говорить, что созданный Толстым в заключении «Утра помещика» (1856) сон во сне, прямо вдохновленный гоголевским лирическим отступлением о вольной жизни Абакума Фырова среди бурлаков и их подруг («Мертвые души», т. I, гл. VII), сдобренный пушкинскими и лермонтовскими мотивами свободной стихии юга и оформленный под конкретным воздействием тургеневского «Касьяна с Красивой Мечи», переключивается от Толстого обратно к Тургеневу. Лексика и синтаксис речей Касьяна о хождении «в Ромён», «и самую Москву-золотые маковки» и «до самых теплых морей, где. . . живет всяк человек в довольстве и справедливости» (3; 119), сказались во сне Илюшки Дутлова. Он видит Ромен, «видит Одес 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. . .» (Ю. и., 4; 170—171). В свою очередь, Тургенев, не без влияния этого образца, приписал опоенному в притоне лейтенанту Ергунову схожие видения в виде иронического свп. Ергунов отправляется с Колибри «в Царьград для предстоящего бракосочетания, так как она была турчанка, а государь его пожаловал в действительные турки». Он «поплыл. . . в Царьград. . . И вот наконец и Царьград. . . Вот и дворец, где он будет жить с Колибри. . . И так все в нем отлично устроено! . . Ну, разумеется, портрет Магомета. . .» (8; 32—33). Связь с «Утром помещика» подкрепляется конкретной реминисценцией с употреблением нечастого в литературе народного наименования Одессы («. . .паренек. . . сошел не то в Одесью, не то в Питер. — 8; 35).

Андре Мазон, вероятно не знакомый с перипетиями истории «Сна» Толстого, но занимавшийся подготовкой французского издания толстовских «Книг для чтения», предположил, что краткие рассказы в этих книгах, напечатанных как раз в первой половине

1870-х годов, могли дать Тургеневу готовую формулу «свп» как «самостоятельного жанра»<sup>33</sup>.

Однако в написанных для яснополянской школы «Книгах для чтения» Толстой был слишком озабочен педагогической функцией рассказов, их предназначенностью для морального воспитания и образования крестьянских детей. Некоторые из кратких рассказов, названных А. Мазоном или родственных им, — то апологи с явным преобладанием назидания, то вещи, чересчур прямо поучающие замечать красоту окружающего мира. Андре Мазон называет, например, «Черемуху», «Лозину» (апологи, где напрасная порубка или сожжение дерева заклеены прямой моральной оценкой) или вещи, вроде рассказа «Какая бывает роса на траве». Толстой назвал эту вещь «описанием», т. е. она представляла собой «естественноисторический» урок с упором на воспитание восприятия красоты природы. «Стихоразделы» и элементы ритма здесь можно выявить, но они не дают большого художественного эффекта из-за «красивостей» учебного описания: «Когда в солнечное утро/летом пойдешь в лес,/то на полях и в траве видны алмазы./Все алмазы эти блестят/и переливаются на солнце разными цветами/— и желтым, и красным, и синим./Когда подойдешь ближе/и разглядишь, что это такое,/то увидишь, что это капли росы/собрались в треугольных листьях травы/и блестят на солнце. . .» («Вторая русская книга для чтения». — Ю. и., 21; 48).

Последняя фраза заметно отодвигает в сторону (для взрослого читателя) эстетический момент<sup>34</sup>. То же можно сказать и о ритмических, в сущности, текстах, предназначенных, однако, для обучения небуквенному чтению («одна» с пометой сверху типа «адна»). Толстой и печатал их «вразбой», чтобы не получались «стихи». Приведем «стихами» один текст из «Новой азбуки и русской книги для чтения» (1874—1875) без произносительных помет, но с указанием на неритмическое разделение строк у Толстого:

Была одна сильная злая собака.  
Она/грызла всех собак, кроме двух;  
она не грызла маленького щенка  
и/большого волкодава (Ю. и., 22; 32).

Едва ли можно побудить поверить, будто Тургенев и сам Толстой воспринимали эти апологи как свп.

<sup>33</sup> *Mazon A. Avant-propos pour: Tourguénev I. Nouveaux poèmes en prose. Paris, 1930, p. 21—22.*

<sup>34</sup> Еще менее вероятны другие предположения А. Мазона, например то, что переход от более личной тематики свп-«Дрозд» I- к общественной — в «Дрозде» II — связан с тем, что за время между написанием этих вещей Тургенев посетил Ясную Поляну 8—9 августа 1878 г. (*Mazon A. Op. cit., p. 22—23*). Это тем более спорно, что Тургенев переправлял даты этих свп, и М. П. Алексеев, сохраняя для I дату 8 июня 1877 г., доказательно восстанавливает для II дату черновика: «Август, 1877», а не 1878 г. См.: XIII, 672—673.



### 3. ТОЛСТОЙ — «РЕДАКТОР» ДВУХ СТИХОТВОРЕНИЙ В ПРОЗЕ ТУРГЕНЕВА

Выясненное выше принципиальное единство подхода Тургенева и Толстого к свп как к самостоятельному жанру и как к важному элементу больших эпических форм ненатуралистического характера, как было видно, осознавалось Толстым. Важна не буквальная точность приводившихся слов Толстого, что свп «его изобретение», будто «он дал эту мысль Тургеневу», а высказанная в этих словах готовность разделить с Тургеневым почетную ответственность за развитие этого жанра.

Толстой сохранил до конца жизни любовь к «Свп» Тургенева. Наряду с рассказом «Живые мощи» он включил в одну из своих последних больших литературных работ, в «Круг чтения», два свп — «Морское плавание» и «Воробей». «Морское плавание» было несколько сокращено, а свп «Воробей» было подвергнуто небольшой правке с целью облегчить восприятие недостаточно подготовленному читателю.

Правка этого свп (выявленная в примечаниях Н. Н. Гусева. — Ю. и. 42; 599) замечательна тем, что восьмидесятилетний Толстой, давно уже сдержанно относившийся к эстетике литературы, все же воспринимал и продолжал ценить ритмику и аллитерационные тенденции тургеневского свп, старался сберечь их при правке.

В первых «стихах»: «Я возвращался с охоты/и шел по аллее сада», — Толстой заменил «по аллее» на «по дорожке», т. е. на слово с тем же количеством слогов и местом ударения (ср. возможные «по тропке», «по стезке», «по просеке»). Толстой даже усилил основную аллитерацию свп. Он как бы связал ею «дорожку» с последним «стихом» свп: «держится и движется жизнь» (XIII, 162).

В строфе III в стихе «Я глянул вдоль аллеи. . .» Толстой, сохраняя и ритм, и один из основных аллитерационных рядов, заменил последние слова на более живописные: «в даль дорожки».

В строфе VII, в «стихе» «Мой Трезор остановился. . .», Толстой произвел замену на «Собака остановилась. . .». Но он уравновесил прибавление третьего слога в слове «собака» снятием местоимения; число ударений не изменилось, но ударение передвинулось на слог. Толстой попал почти точка в точку в текст самого Тургенева на предварительном этапе работы. В неизвестном Толстому черновом автографе возможное соотношение ритмов решалось так: «И собака остановилась. . .» (XIII, 452).

Смысл и ритм свп были в столь тесном единстве для Толстого, когда он выступал в роли «редактора» Тургенева, что устранение Толстым слов «не смейтесь» из строфы IX соответствует колебаниям самого Тургенева в черновом и беловом автографах (см.: XIII, 452). Нет небрежения формой свп и в том случае, когда Толстой достигает известного преимущества в созвучии, заменив в характеристике старого воробья, готового пожертвовать жизнью ради птенчика, слово «героической» (птицей) на «великодушной» (ст. IX).

Последнюю строфу — «Любовь, думал я, сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь» — Толстой оставил без изменений.

С точки зрения стилистико-стиховедческой изучение автоперевода свп Тургеневым на французский язык, рассмотрение свп самого Толстого и «перевода» их Толстым на «язык» своего «Круга чтения» дают совпадающие результаты: и Тургенев, и Толстой чувствовали особую ритмическую форму «Свп» и, когда нужно было «переводить» или «редактировать» их, сохраняли основные особенности этой формы, доказав тем самым объективность ее существования.

*С. Е. Шаталов*

## И. С. ТУРГЕНЕВ И ФРАНЦУЗСКИЕ ПИСАТЕЛИ 1840—1870 годов

Личные и творческие связи Тургенева со многими французскими литераторами — его старшими или младшими современниками — достаточно хорошо изучены<sup>1</sup> и неоднократно освещались русскими и западными историками литературы. В разные годы к ним обращались и неодинаковым образом их истолковывали такие исследователи, как В. Жирмунский и М. Алексеев, М. Клеман и Н. Конрад, Л. Пумпянский и С. Макашин, И. Зильберштейн и Ю. Левин, М. Ладария и В. Кулешов. Из западных авторов следует указать на А. Мазона и А. Гранжара, Г. Джеймса и В. Джибелли, А. Звигильского, Ш. Корбе, М. Кадо и др.

В их работах, а также в ряде других исследований<sup>2</sup> был поднят весьма широкий круг вопросов, связанных с данной проблемой: от сугубо личных, интимных отношений Тургенева с его друзьями и знакомыми до постановки вопроса о контакте двух великих национальных культур. И теперь можно сказать, что почти не осталось неизвестных вопросов в сфере собственно индивидуальных связей, с достаточной полнотой описано, когда и где,

<sup>1</sup> Для раскрытия и достоверного освещения этих связей поистине уникальную работу проделал и продолжает делать авторский коллектив ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР, усилиями которого подготовлено Полное собрание сочинений и писем Тургенева в 28 томах и ряд сопутствующих ему сборников материалов и публикаций.

<sup>2</sup> *Томашевский Б.* Пушкив и Франция. Л., 1960; *Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур.* М., 1961; *Неупокоева И.* Проблемы взаимодействия современных литератур. М., 1963; *Кулешов В.* Литературные связи России и Западной Европы в XIX в. М., 1965; *Прийма Ф.* Русская литература на Западе. Л., 1970; *Литературное наследство.* М., 1968; *Русская литература и ее зарубежные критики.* М., 1974.

с кем и при каких обстоятельствах произошло то или иное знакомство, о чем переписывались, какие вопросы обсуждали и т. п. Менее изучены вопросы собственно творческого взаимодействия: кто и на кого влиял и было ли такое влияние творческим соревнованием или независимым обращением к одним и тем же вопросам современной им жизни<sup>3</sup>. Русскими и французскими исследователями также был поставлен вопрос о посреднической роли Тургенева в общем процессе литературных и культурных связей России с Западом<sup>4</sup>.

Однако почти ничего не написано о том, что выходит из сферы литературных и культурных связей и входит в область тех самых общих, философских и политических воззрений Тургенева и других писателей, чем обуславливались выбор знакомств, обращения к той или иной теме в обмене мнениями, направленность творческих исканий. Как и любого другого выдающегося писателя, Тургенева нельзя рассматривать в отрыве от общественных движений его эпохи. Он не был «чистым» художником, замкнувшимся в кругу литературно-творческих проблем. И хотя уже появились работы, в которых отчасти раскрывается система философских воззрений Тургенева<sup>5</sup>, до сих пор многие стороны его мировоззрения остаются нераскрытыми.

При внешнем различии этих двух проблем они оказываются тесно связанными. Идеологические доминанты играют решающую роль в поведении и творчестве каждого художника. Разумеется, нет надобности «переводить» на язык идей любое и тем более случайное намерение Тургенева, но в той системе его взаимоотношений с зарубежными писателями (частью которых являются его контакты с французскими литераторами), которая свидетельствует о пристрастиях или антипатиях Тургенева, следует видеть какие-то еще не раскрытые или неточно объясненные закономерности именно идеологического порядка.

Главным среди множества вопросов, связанных с этой проблемой, представляется следующий: выражаются ли в поведении Тургенева и его друзей во Франции лишь игра случая или субъективные наклонности лиц, вступавших в творческий контакт и обмен мнениями о вещах, далеко выходявших за пределы литературы и искусства?

Или в этом явном пристрастии к Франции, к французской культуре можно увидеть отголосок давних, начавшихся еще в XVIII в.,

<sup>3</sup> См.: *Лагария М.* Тургенев и классики французской литературы. Сухуми, 1980; *Она же.* Живые ключи дружбы: К вопросу о личных и творческих связях Тургенева и Ж. Санд. Сухуми, 1976; *Удеревский Ю.* Тургенев и французские писатели XIX века. М., 1978 (канд. дисс. — МГУ).

<sup>4</sup> *Corbet Ch.* L'opinion française face à l'inconnue russe (1799—1894). Paris, 1967; *Cadot M.* La Russie dans la vie intellectuelle française (1839—1996). Paris, 1967.

<sup>5</sup> *Ватото А.* Тургенев — романист. Л., 1972; *Салим А.* Философское содержание и его художественное выражение романов Тургенева «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети». М., 1981 (канд. дисс. — ИМЛИ).

влечений русского дворянства — то, что в гипертрофированном виде предстало как некая галломания, осмеянная Фонвизиним, Новиковым и многими другими русскими писателями той поры?

Заслуживает внимания еще один вопрос: не было ли это длительное (чуть ли не половина сознательной жизни) пребывание Тургенева за рубежом — и главным образом во Франции — особой формой его оппозиционности, его отрицательного отношения к самодержавно-крепостнической действительности в России? 9 августа 1863 г. Тургенев писал М. Гартману: «С 1847 до 1850 г. я жил за границей — думал в 1848 г. совсем переселиться во Францию, но вернулся в Россию»<sup>6</sup>. Год спустя в письме к Ф. Боденштедту, объясняя грустный оттенок в ряде своих произведений, выразился с большей определенностью: «Я долгое время боролся сам с собой относительно того — не поселиться ли мне навсегда за границей, чего я, к счастью, не сделал» (V, письма, 456). Но ни Франция, ни Германия не смогли заменить Тургеневу России. Он не стал эмигрантом, полагая, что отрыв от родной почвы грозит художнику творческой смерти.

Наконец, можно предположить, что в контактах Тургенева с французскими писателями нашла свое выражение некая закономерность не только литературного и личного, но и более общего порядка. И тогда вопрос складывается следующим образом: нельзя ли рассматривать эти личные связи Тургенева с зарубежными литераторами как преломление в его поведении убеждения в неизбежности и плодотворности культурного и политического взаимодействия между Западом и Востоком.

Лишь на первый взгляд французские связи Тургенева кажутся случайными и в стороне от больших общественных движений, потрясавших Западную Европу и Россию. В его знакомствах проявился определенный выбор. Далеко не всегда они были обусловлены личными симпатиями или соображениями о писательской популярности Тургенева во Франции. Его связи в конечном счете определялись эстетическими, нравственными, политическими симпатиями и антипатиями Тургенева. В какой-то мере круг французских друзей Тургенева можно рассматривать как своеобразную малую модель общественной сферы, строящуюся художником в соответствии со своим представлением о мироздании.

Тургенев сторонился революционных эмигрантов из Германии, Польши, Франции и Италии, не искал встреч с Гарибальди или Кошутом, отстранялся от Прудона и других социалистов, никогда не высказывался в духе сочувствия об Интернационале и вообще об учреждениях и изданиях с резко выраженной и тем более радикальной программой.

В равной мере он избегал явных монархистов, повиннистов и милитаристов. Он остерегался скомпрометировать себя отноше-

<sup>6</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. М.; Л., 1963, т. V, с. 432. Далее все ссылки на письма и произведения Тургенева приводятся в тексте с указанием тома (римскими) и страниц (арабскими).

ниями с отъявленными реакционерами. И хотя он много лет сотрудничал с Катковым, он никогда не разделял его идей, не поддерживал катковского антидемократизма и свое сотрудничество с «Русским вестником» считал едва ли не вынужденным — ввиду крайностей пугилизма, который будто бы угрожал России. В письмах Тургенева неоднократно высказывалось презрительное отношение и к самому Каткову, и к его наиболее реакционным сотрудникам.

Тургенева отталкивали крайности, он стремился везде и всюду занять центристскую позицию и подчеркнуть свою независимость от наиболее радикальных суждений. Так было в политике, в литературе, в суждениях Тургенева об искусстве, в выборе им друзей и знакомых.

Преклоняясь перед Гоголем, он никогда не противопоставлял его Пушкину, хотя и сознавал существенное различие в их отношении к жизни и в типе мировосприятия. Напротив, Тургенев искал примирения между ними, полагал возможным органичное слияние в русской литературе пушкинского и гоголевского начал и даже предложил в ряде произведений пример сочетания пушкинского лиризма с гоголевской сатирой.

Будучи убежденным западником, Тургенев не порывал отношений со славянофилами, а в ряде так называемых таинственных повестей 1860—1870-х годов предложил собственное прочтение и изображение русской самобытной старины.

Считая исторической неизбежностью для всех народов социальный прогресс по западноевропейскому, преимущественно французскому, образцу, он также полагал необходимым осваивать западный опыт с осмотрительностью и применять его в «улучшенном» виде — без крайностей революции и Коммуны. И вместе с тем он отрицательно относился к попыткам игнорировать национальную самобытность культуры каждого из народов.

Самые теплые и искренние отношения связывали его с теми из французских литераторов, в ком он угадывал духовное родство. Не Бальзак, не А. Дюма или Эжен Сю и Виктор Гюго привлекали его, не с ними искал он знакомства и творческого общения. Они в его представлении воплощали крайности литературного процесса во Франции, и тем самым их пример должен был предостерегать литераторов других стран. В предисловии к русскому переводу романа Дюкана «Утраченные силы» (1868) Тургенев заявил, имея в виду последние стихотворные и прозаические произведения В. Гюго: он «сознательно и упорно становится головой вниз» (XV, соч., 97). За четверть века до того он порвал с романтизмом, и стремление Гюго на основе романтического метода разрабатывать новые социальные проблемы вызывало у Тургенева активное сопротивление, хотя он не отрицал возможности привнесения экзотического и легендарного оттенка в произведениях последовательно реалистических, например в собственных повестях о старине и таинственных явлениях природы и человеческой психики или в произведениях Флобера. Однако у Гюго он видел именно край-

ности, как он полагал, романтизма, крайности в употреблении особой приподнятой, метрической стилистики, в применении особого рода метафор, параллелизмов и сравнений.

И точно так же он усматривал крайности реализма в творчестве Бальзака: «Все его лица колют глаза своей типичностью, выработаны и отделаны изысканно, до мельчайших подробностей — и ни одно из них никогда не жило и жить не могло; ни в одном из них нет и тени той правды, которой, например, так и пышут лица в „Казаках“ нашего Л. Н. Толстого» (XV, соч., 98). Здесь видно, как идеологическая доминанта в сознании Тургенева приводила его самого к крайностям в оценке такого гениального художника, как Бальзак. Упрямое стремление занять позицию между самыми крайними суждениями по многим вопросам очень часто приводило Тургенева к односторонним, неполным и нередко столь крайним выводам и рекомендациям.

Среди французских писателей Тургенева привлекали те, кто, как ему казалось, умел сочетать свободу суждений и умеренную демократичность с отказом от радикализма в мнениях и поведении. И в равной мере его привлекала способность таких литераторов сохранить свою независимость от «модных» мнений, от давления сверху и в особенности от требований читательской толпы и ориентировавшихся на нее издателей. Жорж Санд, Мериме, Луи Виардо, Жюль Этцель, Валентина Делессер, Флобер и в какой-то мере Золя, Дюкан, Эдмон Гонкур, Полина Виардо, Мопассан и А. Франс — вот те люди, в лице которых ему виделось воплощение лучших черт французского национального характера, таких, как артистизм и тонкость художественного вкуса, здравый смысл и гуманные побуждения, практичность и самоотверженность, полная самоотдача в любимом деле, а также раскрепощенность от буржуазно-мещанских условностей.

Если рассматривать порознь взаимоотношения Тургенева с каждым из названных выше лиц, то всякий раз можно обнаружить особый оттепок в этой конкретной связи или особые цели устремлений обеих сторон. Но в своей совокупности все литературно-творческие связи Тургенева во Франции составляют особую систему: в них явственно обозначается общественно-политическая позиция Тургенева.

В семействе Виардо для Тургенева в самые трудные годы жизни, когда он бедствовал и лишь начинал свой путь к вершинам мастерства и всеевропейскому признанию, нашлось столь необходимое тогда для него дружеское участие, взыскательное внимание и та идейная поддержка, без чего вряд ли смог бы так быстро и полно раскрыться его талант. Тургенев был увлечен Полиной Виардо, и это, несомненно, наложило особый отпечаток на его отношения с ней, с ее мужем и их детьми. Однако столь же несомненно, что не только личное увлечение являлось основой их столь длительного контакта. Тургенев высоко ценил артистический талант Полины и тонкий художественный вкус Луи Виардо,

и их умение отстаивать свои взгляды даже в годы режима Наполеона III.

Общение с Луи Виардо обогатило духовно Тургенева и отвечало некоторым его представлениям о необходимости активной пропаганды русской литературы на Западе. Луи был старше на восемнадцать лет, его жизненный опыт был более богатым и разнообразным, нежели у Тургенева. Искусствовед и историк, автор ряда книг—обзоров главных музеев Западной Европы и России, Луи Виардо также перевел на французский язык «Дон Кихота», драмы Пушкина, ряд повестей Гоголя и Тургенева.

Полина Виардо не только пела, но и сочиняла романсы, среди которых были романсы на слова Пушкина, Лермонтова, Фета, и написала три оперетты на тексты Тургенева.

В большом числе писем Тургенева к Полине Виардо на протяжении почти двух десятилетий содержится множество тонких замечаний и глубоких мыслей. Все лучшее, чем обладал он как художник, самые перспективные свои замыслы, едва наметившиеся образы — все это щедро было отдано ей. Из переписки с Полиной Виардо полнее складывается представление о личности Тургенева. Он писал ей о назревших вопросах нравственного и эстетического порядка, о Кальдероне, Шекспире, Фейербахе, Наполеоне и его режиме, о России, как он ее понимал и чего, как ему казалось, не понимали в пей иностранцы. Он настойчиво напоминал ей о русских художниках, поэтах и прозаиках, об острых проблемах периферийной России. С годами он становился все более последовательным в своем стремлении раскрыть перед Полиной Виардо свой взгляд на роль литературы в необходимом и, по его мнению, неизбежном культурном взаимодействии России и Запада. Полина Виардо откликалась на те вопросы, которые возникали в письмах Тургенева к ней. А вопросы эти были преимущественно идеологического порядка. По ним можно судить о позиции Тургенева в отношении к социальным процессам и социалистической революции, о западноевропейской философской мысли после Гегеля, о преимуществах республиканского общественного устройства перед монархическим, о его отношении к шовинизму, милитаризму или расизму. Можно утверждать, что Полина Виардо была для Тургенева необходимой собеседницей, которой он доверял то, что не всегда позволял высказать другим собеседникам и далеко не всегда мог коснуться в своих произведениях. И в этом смысле ее роль в творческом развитии Тургенева исключительно велика.

Почти столь же длительное время продолжались взаимоотношения Тургенева с Мериме, Жорж Санд и Этьелем.

К Жорж Санд его влекло не только личное расположение или благодарное чувство начинающего писателя, многому научившемуся у своего литературного учителя. Разумеется, творческий метод каждого из них был самобытным. Это не могло не сказаться на различной разработке одной и той же тематики у Ж. Санд и у Тургенева. Их сближали многие историки литературы в отношении освещения ими деревни, но деревня у Ж. Санд и у Тур-

генева — это разные миры в бытовом, характерологическом, психологическом планах. Различно у них также выражение темы эмансипации женщины, прежде всего в плане характерологическом. Ж. Санд тяготела к романтическому монологизму, внутренней речи, подробно описанию развивающихся чувств. Тургенев же сосредоточивал внимание на переломных моментах в развитии внутренней жизни героев, на «тайном психологизме»: художник должен быть психологом, но тайным, как подчеркивал он в рецензии на пьесу Островского «Бедная невеста» (V, 389).

Тургенев не преувеличивал, когда впоследствии, откликаясь на сообщение о смерти Ж. Санд, писал: «Всякий тотчас чувствовал, что находился в присутствии бесконечно щедрой, благоволящей натуры, в которой все эгоистическое давно и дотла было выжжено неугасимым пламенем поэтического энтузиазма, веры в идеал» (XIV, соч., 233).

Но только ли этим благоговением и почтительным отношением Тургенева к Ж. Санд можно объяснить столь длительное и искреннее взаимоотношение двух художников? Ю. Удерецкий предложил еще одно объяснение: он говорит о «сходстве типов художественного видения мира двух писателей, которое на разных этапах и по-разному сближало Ж. Санд и Тургенева»<sup>7</sup>. Это объяснение вызывает новые вопросы: что такое тип художественного видения или художественный мир писателя и что располагается в их основе? Кажется, теперь нет сомнения у литературоведов и искусствоведов, что идеологические доминанты определяют именно тип художнического видения, понимания, объяснения и отражения действительности. И если стать на такую точку зрения, то неизбежно возникает еще один вопрос: нельзя ли говорить также о сходстве некоторых социально-политических, исторических, философских воззрений Ж. Санд и Тургенева?

Этот же вопрос возникает, когда историк литературы задумывается над странной на первый взгляд близостью Тургенева с Мери-ме. О том, насколько глубоки были различия в натуре этих двух представителей разных народов, можно судить по некрологу, написанному Тургеневым 10 октября 1870 г.: «Кто его знал, тот никогда не забудет его остроумного, незапойливого, на старинный французский лад, изящного разговора. Он обладал обширными и разнообразными сведениями; в литературе дорожил правдой и стремился к ней, ненавидел аффектацию и фразу, но чуждался крайностей реализма и требовал выбора, меры, античной законченности формы. . . Я не знал также человека менее тщеславного: Мери-ме был единственный француз, не носивший в петличке розетки Почетного легиона. В нем с годами все более и более развивалось то полунасмешливое, полусочувственное, в сущности глубоко гуманное воззрение на жизнь, которое свойственно скептическим, но добрым умам. . . И в политике он был скептик. . . Но этот вопрос мы всегда оставляли в стороне, так как он лично

<sup>7</sup> Удерецкий Ю. Тургенев и французские писатели XIX в., с. 9.



был привязан к наполеоновскому семейству и знал мое мнение о нем» (XIV, соч., 213).

Здесь следует обратить внимание на многозначительную обмолвку о политике в одном определенном аспекте: если судить по письмам к П. Виардо и по воспоминаниям современников, то и в общении с Мериме политические вопросы занимали большое место, но лишь с учетом отрицательного отношения Тургенева к Наполеону III. В целом же некролог выглядит как законченный образ-портрет Мериме, представленный на фоне национального французского характера, как его понимал русский писатель, всю свою сознательную жизнь интересовавшийся так называемым национальным вопросом в западноевропейской и русской жизни.

И однако же при всех различиях было что-то такое, что сближало Тургенева с Мериме и делало их дружбу необычайно прочной. У Мериме он видел и ценил издавна возникший интерес к славянским народам, к пародному творчеству славян, к русской литературе. Он ценил искреннее преклонение Мериме перед Пушкиным и взыскательное, но доброе отношение к сочинениям самого Тургенева. Мериме сделал очень много для популяризации Тургенева во Франции — пожалуй, не меньше, нежели Луи Виардо и Жюль Этцель. В критике также отмечалось, что сближало их не только родство таланта, но и ряд воззрений на современную общественную и личную жизнь человека.

О привязанности Тургенева к Этцелю свидетельствует свыше полутора сотен писем русского писателя к французскому издателю. В Этцеле Тургенев видел не только человека, решавшего вопрос о популярности того или иного писателя, но и привлекательное воплощение таких черт национального французского характера, как целеустремленная, трезвая практичность и житейская мудрость в органичном сочетании с артистизмом, тактом и тонким художественным вкусом. По мнению Тургенева, Этцель делал громадной значимости дело по распространению сведений о русских авторах во Франции, содействовал сближению двух национальных культур.

Почти все историки литературы подчеркивали, исходя из замечаний Мопассана, удивительную близость натур Флобера и Тургенева. Он сам в своих высказываниях о Флобере хорошо и точно объяснил, что именно он ценил во французском писателе: поразительное чувство художественного слова, высочайшее мастерство, последовательный реализм. Флобёр в иные годы казался Тургеневу настолько близким по духу, что он, как само собой разумеющееся дело, после смерти французского писателя попытался организовать в России подписку на памятник ему. «Но, признаюсь Вам, — писал Тургенев 2 января 1881 г. А. И. Урусову, — прием, встреченный мною в российской публике по поводу запроса нескольких грошей на его памятник, меня обескуражил. Представьте: не только статьи во всех журналах — но и анонимные письма посыпались на меня, пегодующие, оскорбленные и просто

ругающие, точно я бездельничество какое совершил!» (XIII, письма, кн. 1, с. 29).

Для Тургенева это начинание с подпиской на памятник было не только личным делом, выражением дружеских чувств к Флоберу, но и актом глубокого гражданского смысла. Он намеревался вовлечь русских читателей в процесс постепенно упрочивавшихся связей между Россией и Францией в области культуры и общественных связей. Если бы эта подписка состоялась и приобрела бы вид относительно широкого выражения чувства почтения к выдающемуся французскому писателю, это, несомненно, получило бы большой резонанс во Франции. Но русское общество иначе восприняло этот шаг. Среди русских читателей никогда не исчезали симпатии и искренний интерес к французской литературе. После франко-прусской войны 1870 г. в различных кругах русского общества постепенно стала осознаться необходимость более тесного культурного и военно-политического сближения России с Францией, чтобы противостоять прусскому милитаризму. В демократических кругах России не забывали о революционных традициях во Франции, а среди правящих верхов приобретала привлекательность мысль о тесном союзе с Францией, чтобы разорвать возможность создания новой военной коалиции против России. Военный министр Д. А. Милютин записывал 28 января 1878 г. в дневнике: «Опять вся Европа поднимается против нас, и ради чего? — за то, что нам посчастливилось иметь решительные успехи над Турцией и заставить ее подписать очень выгодные для нас условия перемирия»<sup>8</sup>. Но и Франции пужна была поддержка России: «Союз с Россией изменял положение Франции в Европе, создавал для нее несравненно более выгодное положение среди других государств европейских. Он явился важнейшей предпосылкой существования Франции как великой европейской державы»<sup>9</sup>.

Однако в русской критике того времени водораздел между симпатиями и антипатиями пролегал по иным высотам, нежели в политике. Ведущим критикам-народникам произведения Флобера казались безыдейными. Флобер добивался высочайшего артистизма, стремился выразить свое отношение к современной ему буржуазной действительности всей совокупностью художественных средств, а многие из продолжателей Варфоломея Зайцева и Антоновича все еще толковали о необходимости такой лобовой прямолинейности в изложении авторской позиции, которая на практике могла обернуться лишь утратой художественности.

Столь упрощенное понимание идейности в искусстве мешало большинству из русских критиков той поры понять глубокий смысл произведений Флобера и оценить антибуржуазный пафос его творческих исканий. Не потому ли произошло такое недоразумение с начинанием Тургенева, и не оттого ли их «так разобрало», как он писал 7 февраля 1881 г. Я. П. Полонскому: «Называют меня

<sup>8</sup> Дневник Д. А. Милютина. М., 1950, т. 3, с. 19.

<sup>9</sup> История первой мировой войны, 1914—1918 гг. М., 1975, т. 1, с. 55.

рenegатом, дураком и публичной женщиной. И все это по поводу Флобера!» (XIII, письма, кп. 1, с. 49).

Катков насаждал в русской публицистике беспардонную грубость, а демократическая критика нередко отвечала резко на выпады реакционеров. Все это следует учитывать, однако имеются более глубокого рода обстоятельства.

Тургенев в данном случае действительно поспешил, как упрекали его некоторые критики, указывавшие, что тогда еще в самой России было слишком мало памятников русским писателям. Поспешность Тургенева была обусловлена, как нам представляется, его страстным желанием увидеть еще при жизни хотя бы первые ростки предугаданного им франко-русского сообщества. Такое сообщество действительно было исторической необходимостью, оно постепенно складывалось, и когда сложилось, то на многие десятилетия определяло судьбы Европы и сдерживало агрессию прусской военщины.

У Тургенева были основания считать себя правым. После необычайно теплой встречи Тургенева в России в 1879 г.<sup>10</sup> у него исчезли прежние сомнения в том, что он верно предугадал ход событий. Он оставался, как и прежде, западником, но теперь ему больше не предъявляли обвинений в отрыве от родной почвы и в незнании пореформенной русской действительности. Он теперь особенно твердо был убежден в том, что Россия может и должна двигаться по западноевропейскому пути социального прогресса. Именно на пути постепенных, умеренных преобразований, полагал он, возможно избежать революционные потрясения и крайности реакционных попыток повернуть вспять исторический процесс.

Не менее твердо он был убежден в том, что настала пора кончать с прогерманской ориентацией трех российских императоров, царствовавших при его жизни. Тургенев полагал, что Европа устоит перед агрессией новой Германской империи только в том случае, если Россия и Франция совместно организуют ей отпор. Но для этого недостаточно одного военного союза, который в конечном счете был выгоден лишь правящим верхам обеих стран<sup>11</sup>. Необходимо было и тесное сближение в области литературы и культуры: взаимопомощь только тогда успешна, когда существует взаимопонимание. А его-то как раз и не доставало. Тургенев долго размышлял над этим вопросом, удручавшим его. Временами он приближался к правильному его пониманию в духе

<sup>10</sup> И. Волгин следующим образом описывает, как протекала эта встреча в Москве и Петербурге: «Неистовые овации огласили своды Московского университета, тогда огромный, белоголовый, неуклюжий гость, опрокинув по дороге учебный экран, вошел в физическую аудиторию. Москва приветствовала его как первостепенную знаменитость. В Петербурге восторги повторились с удвоенной силой». (Волгин И. Последний год Достоевского. — Новый мир, 1981, № 10, с. 112)

<sup>11</sup> В конечном счете союз заключила именно царская Россия и, как подчеркивал В. И. Ленин, «Франция буржуазная, Франция реакционная, союзница и друг даризма. „всемирный ростовщик“...» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 30, с. 263—264).

историзма и вспоминал о том, что великое прошлое такого народа, как французский, не могло не сказаться на его поведении в настоящем, как века крепостнического рабства, несомненно, сказались на облике народа русского. Преувеличивая абстрактно понимаемые черты национального французского характера, Тургенев полагал, что власть военщины при двух Наполеонах якобы отучила часть французов от трезвого понимания международных отношений и от критичного отношения к собственному поведению. Так, еще в первые недели франко-прусской войны Тургенев в письмах для «Санктпетербургских ведомостей» следующим образом размышлял на эту тему: «Я и прежде замечал, что французы менее всего интересуются истиной. . . В литературе, например, в художестве они очень ценят остроумие, воображение, вкус, изобретательность — особенно остроумие. Но есть ли во всем этом правда? Ба! Было бы занятно. Ни один из их писателей не решился сказать им в лицо полной, беззащитной правды, как, например, у нас Гоголь, у англичан Теккерей; именно им, как французам, а не как людям вообще. Те редкие сочинения, в которых авторы пытались указать своим согражданам на их коренные недостатки, игнорируются публикой, как, например, «Революция» Э. Кине и — в более скромной сфере — последний роман Флобера. С этим нежеланием знать правду у себя дома соединяется еще большее нежелание, лень узнать, что происходит у других, у соседей. Это неинтересно для француза, да и что может быть интересного у чужих? И притом кому же не известно, что французы — „самый ученый, самый передовой народ в свете, представитель цивилизации сражается за идеи“? В обыкновенное мирное время все это сходило с рук; но при нынешних грозных обстоятельствах это самознание, это незнание, этот страх перед истиной, это отвращение к ней страшными ударами обрушились на самих французов» (XV, соч., с. 24—25).

Прошло девять лет. Опыт войны, Парижской Коммуны, годы существования под угрозой нового вторжения Пруссии, требования пангерманистов низвести Францию до уровня второстепенной державы — все это было, по мнению Тургенева, жестоким, но благодетельным уроком для той массы обывателей, которая охотно поддерживала любой режим, лишь бы он обеспечивал ей сносное существование, и которая легко впадала в националистический угар по поводу побед императоров, королей или генералов-колонизаторов. И ему казалось, что во Франции даже быстрее, чем в России, осознали необходимость не только военного сотрудничества между самой восточной и самой западной из великих держав Европы. Необходимо было упрочить между ними культурный взаимообмен. Так полагал не только Тургенев, но и многие общественные деятели России и Франции. Эта идея витала в воздухе. Нельзя забывать, что с середины XIX в. началась эпоха особенно интенсивного международного сотрудничества: интернационализировался не только обмен материальными ценностями, но и в еще большей мере обмен ценностями духовными.

И когда Тургенев попытался организовать подписку на памятник Флоберу, когда он пропагандировал произведения французских писателей, он опирался на факт, весьма обнадеживавший его. Ведь он был очевидцем, как в Москве на Пушкинских торжествах в июне 1880 г. славист Луи Леже сообщил, что «правительство его страны в честь праздника удостоивает звания *officier de l'instruction publique* и высшего знака золотой пальмы директора Московской консерватории Н. Г. Рубинштейна, ректора университета Н. С. Тихонова и С. А. Юрьева»<sup>12</sup>, который тогда был председателем Общества любителей российской словесности. В ответ С. А. Юрьев заявил: «Не есть ли это свидетельство о сочувствии французского народа к русскому?»<sup>13</sup> В сущности, он констатировал общеизвестный факт: ушли в прошлое десятилетия, омраченные враждой двух народов под властью своих императоров, настала пора умножения и упрочения всяческих контактов.

И быть может, потому Тургенев так недоумевал спустя полгода, получив, как он был убежден, совершенно неоправданный отпор с подпиской на памятник Флоберу. Он недоумевал, столкнувшись с грубым непониманием столь очевидной для него исторической закономерности, хотя он отлично знал, что процесс истории нельзя произвольно ускорить. Он не раз подчеркивал в своих статьях и художественных произведениях, что каждое явление в мировой культуре возникает лишь в момент назревшей в нем потребности. Эту потребность уже осознало французское общество и отметило наградами деятелей русской культуры. Так почему же русское общество не смогло в тот момент ответить на этот благородный жест и, в свою очередь, отметить заслуги великого французского художника?

Догадывался ли Тургенев, что все еще впереди: юбилей французских классиков в России, миллионные тиражи их произведений в переводе на русский язык, взаимное усвоение художественных открытий?

Все это действительно осуществилось. Но не при жизни Тургенева. Для многих его прогнозов характерна эта особенность: они осуществлялись позднее, чем ему хотелось.

Подводя итог, следует сказать, что контакты Тургенева с его французскими коллегами — это лишь частное проявление его разнообразных связей с зарубежными литераторами. По интенсивности, длительности, целенаправленности их можно сравнить, лишь с контактами Тургенева с германскими литераторами на протяжении преимущественно 1840—1860 гг. После франко-прусской войны они постепенно свертываются, Тургенев в письмах к Л. Пичу, М. Гартману, Ф. Боденштедту не раз обращал внимание на неблагоприятный оборот в русско-германских культурных связях после того, как объединенная Германия заявила претензии

<sup>12</sup> *Волгин И.* Последний год Достоевского. — Новый мир, 1981, № 10, с. 169.

<sup>13</sup> Там же.

на всеевропейское и всемирное господство. Однако и тогда Тургенев продолжал свою посредническую миссию в обмене духовными ценностями России с Западной Европой. В ряде писем Тургенева к его зарубежным корреспондентам эта его установка высказывалась прямо и откровенно.

Так, еще в письме 26 октября 1868 г. к Л. Фридлиндеру, благодаря за доброжелательную статью, Тургенев заявил: «Россия все же является членом европейской семьи и заслуживает того, чтобы ее знали лучше, особенно немцы» (VII, 405).

В одном из писем к английскому литератору В. Рольстону особенно отчетливо высказалось это стремление Тургенева превратить почти каждый контакт с зарубежными коллегами в дело необходимого и взаимовыгодного культурного обмена. 19 октября 1866 г. Тургенев писал Рольстону: «Я прочел с величайшим интересом вашу превосходную статью о Кольцове» (VI, 389), — и тут же пояснил, что Кольцов был замечательным народным поэтом. Не ограничиваясь этим, он напомнил о роли Белинского в судьбе Кольцова. Он высказал пожелание, чтобы и о Белинском было сказано положительно, как о человеке, «который заслуживает того, чтобы его лучше знали и чтобы оказанное им влияние и его общественная роль получили должную оценку» (там же). Далее Тургенев высказал прямо, чего он добивался: «Более широко знакомить ваших соотечественников с нашей литературой» (там же).

Пропаганда художественных достижений русских писателей на Западе и доброжелательное знакомство русских читателей с произведениями западноевропейских писателей, как был убежден Тургенев, должны были помочь преодолению напряженности в межгосударственных отношениях.

Контакт Тургенева с его французскими коллегами — литераторами, издателями, переводчиками — можно рассматривать как личный вклад русского художника в процесс сближения двух национальных культур. Подобные контакты способствовали преодолению негативных явлений недавнего прошлого.

Можно также предполагать, что французские коллеги Тургенева вместе с ним были убеждены в необходимости более широкого и тесного сближения двух литератур. Именно поэтому его личные контакты с людьми, разными по натуре и идейно-творческим установкам, приобретали в России и Франции большой общественный резонанс. Они высоко ценили посредническую миссию Тургенева и вместе с ним включались в процесс взаимного обогащения своих народов шедеврами русской и французской литературы.

*Н. М. Федь*

## ТЕОРИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА И КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Великая Октябрьская социалистическая революция знаменовала собой не только ликвидацию эксплуатации человека человеком, но и решительное сражение за подлинно народное искусство. Вместе с новым обществом рождалось новое искусство, в центре внимания которого прочно встал подлинный хозяин жизни — человек труда. Максим Горький — основоположник социалистического искусства, рожденного в эпоху тяжелых классовых битв, в романе «Мать» выразил коренные общественные изменения. Роман этот, как и ряд других произведений писателя, стал своеобразным художественным документом пробуждения политического самосознания рабочего класса. По словам А. В. Луначарского, в Горьком рабочий класс «впервые осознал себя художественно, как он осознал себя философски и теоретически в Марксе, Энгельсе и Ленине»<sup>1</sup>.

С первых своих шагов литература нового мира следует принципу объективного освещения не только победного шествия революции, но и трудностей построения социалистического общества, сложности воспитания человека, осознающего свою личную причастность к великому общему делу. Писатели, отстаивающие революционные завоевания, спланивались для борьбы с идеологией старого, отжившего свой век общества, для укрепления новой культурной платформы. Изображая людей из народа, раскрывая идейный и моральный рост личности в революционном движении, они поднимали народные массы к вершинам общественного сознания, звали на подвиги во имя светлых социалистических идеалов. Их произведения — это широкая, многоплановая картина, полная драматизма классовых битв, и народ в ней выступает как могучая действительная сила истории.

Социалистическая культура и ее теория формировались и совершенствовались в ходе великих социальных преобразований. Задачи, вставшие перед советской литературой, — это более сложные задачи, чем когда-либо стоявшие перед литературой, ибо она призвана отразить небывалые по новизне и сложнейшие по со-

<sup>1</sup> Луначарский А. В. Русская литература. М., 1947, с. 392—393.

держанию созидательные процессы эпохи перелома в истории человечества. Первый съезд писателей (1934) подвел итоги прошедшего пути. В принятом «Уставе Союза советских писателей» было дано такое определение советской литературы: «Социалистический реализм... требует от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переработки и воспитания трудящихся в духе социализма»<sup>2</sup>. Здесь нашли отражение важнейшие особенности литературы социалистического реализма.

Сформировавшись в условиях конкретной исторической ситуации, теория социалистического реализма стала дальнейшим развитием ленинского учения о культуре, согласно которому социалистическая культура есть закономерный этап развития отечественной культуры, содержащей в себе необходимые предпосылки для создания бесклассовой интернациональной культуры коммунистического общества. Уже в период 20-х—начале 50-х годов генезису, становлению и сущности социалистического реализма было посвящено множество статей и книг. О плодотворности исследований ученых свидетельствует влияние их открытий на живой литературный процесс. Но нам важно определить общее направление теоретической мысли, характеризующейся приверженностью литературе нового типа, последовательностью в отстаивании ее важнейших идейно-художественных принципов.

Конечно, не обошлось здесь и без издержек. Вспомним хотя бы так называемые теории бесконфликтности и идеального героя, которые, казалось, находили подтверждение в художественной практике. Возьмем крестьянскую проблематику в литературе конца 40-х—50-х годов, когда зачастую сложные и трудные явления деревенской жизни или совсем обходили вниманием, или изображались облегченно, порою приукрашивали и поэтому вольно или невольно искажали. Таковы, к примеру, повести и романы, послужившие в свое время материалом для некоторых инсценировок: на экране и театральной сцене действовали механические поилки и кормушки для скота; звучали задорные песни, а по конвейеру из-за кулис взлетало под потолок спрессованное душистое сено. Между тем дела колхозные текли своим чередом. Театральная и «киношная» деревня, полная одних трудовых побед, свадеб да гулянок, и не так уж благополучная сельская жизнь — не совпадали. Деревня терпеливо ждала значительно большего, чем преподносили ей со страниц некоторых многотиражных книг. Дело, разумеется, заключалось не в шумной рекламе, не в перво-сортной бумаге или в покрытой типографским глянцем хрустящей обложке книги. Суть в ином: немало авторов в те времена как бы забыли, что народ жадно тянется к книге, которая еще со времен Некрасова и Белинского была для него не забавой, а голосом неподкупного судьи, перед которым не скрыть правды.

<sup>2</sup> Устав Союза советских писателей СССР, М., 1934, с. 28.



В литературно-критических работах тех лет можно найти, так сказать, «теоретические» обоснования появления подобных сочинений. Иные критики суетливо выдавали их чуть ли не за образец социалистического реализма.

Безусловно, не эти или подобные воззрения определяли облик теории литературы. История требует от исследователя глубины и ответственности, она не терпит пустозвонства и любого, в том числе и ученого, высокомерия. Не случайно перед серьезными исследователями встает вопрос: всегда ли нам достает историзма в объяснении сложных процессов развития теории социалистического реализма недавнего прошлого? Истина, думается, состоит в том, что вопреки случайностям, ошибкам наша литературоведческая мысль всегда была верна идеям ленинизма, главным принципам социалистического искусства.

При этом важно подчеркнуть, что теория социалистического реализма с самого начала была обращена не только к искусству нового общества, но и к широкой исторической перспективе мировой художественной культуры. Подобно социалистической литературе, ее теории возникла как международное явление, закономерно сформировавшееся в ряде национальных культур.

Новаторство социалистического реализма неотделимо от традиций, от органических связей с классическим наследием. Вопросы наследия, писал в свое время советский литературовед И. И. Анисимов, — это вопросы жизненно важные, и, не разрешив их, нельзя разобраться в сложном мире явлений, исторически предшествовавших социалистическому реализму и различными путями связанных с ним. Нельзя поэтому делать «заключение относительно тех или иных особенностей развития социалистического реализма без того, чтобы не вникнуть глубоко в сложные вопросы традиций, наследства, преемственности»<sup>3</sup>. Между тем мы говорим, что социалистический реализм наследует все то лучшее в мировой художественной культуре, что создано человечеством на протяжении многих веков его существования.

Что все-таки из этого следует? Что социалистический реализм, открывая широчайшие возможности проявлению всех особенностей искусства как специфической формы духовной деятельности человека, вбирает в себя в преобразованном виде все лучшие достижения художественной практики и литературной теории прошлого? Что социалистический реализм не только критически осваивает и творчески развивает классическое наследие, но и создает новые ценности, которые становятся достоянием мировой культуры? Верно то и другое, как обоснованна и общая постановка вопроса о том, что «следовать классикам — это вовсе не означает стать похожим на них в чисто профессиональном отношении, подражать их формальным особенностям. . . формы и результаты влияния художественного наследия на дальнейшее развитие искусства могут быть сколь угодно разнообразны. Но несомненно, что выс-

<sup>3</sup> Анисимов И. И. Современные проблемы реализма. М., 1977, с. 166.

шим по значению остается именно то влияние предшественников на последователей, которое выражается в совершенствовании познания жизни и эстетических представлений о ней и тем самым открывает новые перспективы для художественного развития общества, способствует пробуждению в нем талантов»<sup>4</sup>.

Есть тем не менее еще один аспект проблемы, который, как представляется, требует глубокого научного анализа, — это отношение каждой исторической эпохи, общества к классическому наследию.

Но, прежде чем перейти к рассмотрению этой темы, поставим вопрос: в чем заключается сущность шедевра классики? Разумеется, подобные произведения народны, правдивы и обладают высокими художественными достоинствами, т. е. теми качествами, которыми мы обычно измеряем явления нынешнего литературного процесса. Классическое произведение, обладая широкой мировой концепцией, содержит в себе наиболее глубокое выражение духовного состояния народа и облачено в совершенную художественную форму.

Однако этого еще недостаточно, чтобы явление искусства осталось жить в веках. Необходимо, чтобы эпоха, отраженная в нем, совпадала с кульминационным периодом исторического состояния данного народа — пафосом его духовного взлета или, напротив, трагедией крушения социальных и духовных ценностей, процессом бурного разложения и упадка. Так было с великим искусством Древней Греции и Рима, средневековья, Ренессанса и последующих эпох. Образно говоря, классика — это необозримая равнина, усеянная созданиями удивительной красоты, гармонии и высокого духа, а рядом — история в ее негативном проявлении: грандиозные развалины человеческих иллюзий, сотворенные, кстати, как и первые создания, гениальными мастерами.

Вот этот, так сказать, *двойственный* характер классического наследия и ставит каждую новую эпоху, общество перед необходимостью определить свое отношение к нему, решить, какие ценности и в каком объеме следует принимать, усваивать, развивать, а что отодвигать в сторону, отвергать как обветшалое или даже в чем-то неприемлемое.

На разных этапах развития социалистического общества отмечаются различные подходы к классическому наследию. В свете рассматриваемой проблемы можно, видимо, говорить о *трех* таких *этапах*, обусловленных историческим движением социализма.

Первый этап — это ранний послеоктябрьский период. Для марксизма-ленинизма никогда не было вопроса, быть или не быть классике важнейшей составной частью пролетарской культуры. В. И. Ленин еще до возникновения теории социалистического реализма предельно ясно сформулировал задачи новой куль-

---

<sup>4</sup> Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы как проблема исследования. — В кн.: Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, с. 186—187.

туры, которая должна строиться на фундаменте лучших достижений культуры прошлого. Между тем в силу ряда объективных (и субъективных) причин в первые послеоктябрьские годы давала о себе знать тенденция недоверчивого, иногда нигилистического отношения ко всему тому, что осталось от «старого мира». С предельной обнаженностью проявилось это в теории и практике Пролеткульта, критика ошибок которого дала возможность расчистить путь к многоликому океану классики.

Второй этап, начиная с 30-х годов, являет собой безусловный поворот к непреходящим духовным ценностям прошлых веков. Однако главное внимание в это время привлекают в основном те явления художественной культуры, которые были созвучны *идейным* устремлениям общества; растет интерес к тому, что по сути своей выражало пафос отрицания, непримиримости ко всей системе духовного и физического закрепощения человека.

В этом, действительно, избирательном подходе, была своя логика и безусловная историческая справедливость: определенная часть культурных ценностей прошлого включалась в бескомпромиссную борьбу за переустройство жизни, за преобразование мира на более гуманистических началах. Но это, повторяем, была лишь часть целого, которое по-настоящему еще не воспринималось как прочный фундамент новой культуры, на что особо указывал В. И. Ленин, — и в этом проявилась известная ограниченность, односторонность в подходе к классическому наследию в названный период.

Наконец, третий этап овладения классическим наследием начинается в 50-е годы и, все усложняясь, продолжается в наше время. Он характеризуется рядом примечательных особенностей и представляет более высокий уровень по сравнению с двумя предыдущими. Интерес к классическому наследию растет вглубь и вширь. Литература социалистического реализма и ее теория все увереннее осознают себя неотъемлемыми звеньями в цепи непрерывного процесса развития мировой художественной культуры, а стало быть, законным наследником высокой духовности прошлого. Отсюда неумное тяготение к критическому освоению, синтезу наиболее значительного, непреходящего, что выработало человечество на протяжении своей долгой и трудной истории.

В наше время достоянием общества становятся многие и многие ранее преданные забвению, а то и совсем отвергнутые писатели, литературные школы, целые направления и сложные явления национальной и мировой литературы. Классика органически входит в современность, становится важнейшим элементом ее содержания.

Чем больших высот достигает художественная практика социалистического реализма, тем ощутимее крепнут ее внутренние связи с великими традициями и тем отчетливее проявляется ее новаторская сущность в новой исторической ситуации — в условиях развитого социалистического общества. Диалектика связей социалистического реализма с классическим наследием подтверж-

дается многими творческими достижениями писателей последнего десятилетия. К настоящему моменту классическое наследие в его целостных очертаниях воспринято социалистической литературой как жизненно важное условие развития высокой духовной культуры. Думается, теории социалистического реализма предстоит еще более глубоко осмыслить тенденции и перспективы современного искусства в его тесных связях с классическим наследием.

Жизненность, подлинность любой научной теории проверяется практикой. Общественно-политическая ситуация 50-х годов в странах социалистического содружества и за их пределами явилась, в частности, для теории социалистического реализма испытанием на прочность. В борьбе с шатаниями, ревизионистской истерией и спекулятивными буржуазными концепциями теория социалистического реализма не только с честью выстояла, сохранив свою верность марксистско-ленинским принципам, но и раздвинула свои горизонты, открыла новые возможности для углубления научной мысли и наметила дальнейшие пути совершенствования и обновления выработанных ранее концепций. Последующие годы принесли ряд фундаментальных трудов, раскрывающих безграничную широту возможностей социалистического реализма, его генезис и национальное своеобразие, соотношение с другими направлениями литературы<sup>5</sup>. Определились новые подходы при анализе взаимосвязей между содержанием и формой, народности, положительного героя, художественного историзма.

Одной из центральных проблем теории социалистического реализма является проблема положительного героя. Положительному герою, как известно, значительное внимание уделяла русская и зарубежная эстетика XIX в. Образ положительного героя, который воплотил бы в себе лучшие и одновременно типические черты современника, волновал выдающихся художников на протяжении многих веков, его созданию много сил отдали и выдающиеся писатели, представители критического реализма (О. Бальзак, А. Чехов, Р. Роллан, Л. Толстой, Н. Лесков и многие другие).

Размышляя о важности и чрезвычайной трудности создания образа положительного героя, Ф. Достоевский писал: «Главная мысль романа (речь идет об «Идиоте». — Н. Ф.) — изобразить положительно прекрасного человека. . . Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изобра-

<sup>5</sup> См.: *Колески В.* За социалистический реализм. София, 1959; *Михайлова А.* О художественной условности. М., 1966; *Муратова К.* Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.; Л., 1966; *Овчаренко А.* Социалистический реализм и современный литературный процесс. М., 1968; *Марков Д.* Генезис социалистического реализма. М., 1970; *Сучков Б.* Исторические судьбы реализма. М., 1970; *Храпченко М.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1976; *Метченко А.* Кроуное, завоеванное: Из истории советской литературы. М., 1971; *Павлов Т.* Единен и многолик: Социалистическият реализм — творчески метод. София, 1976.

жение *положительно* прекрасного — всегда пасовал. Потому что эта задача безмерная»<sup>6</sup>. Достоевский ставил вопрос в широком плане — речь шла о воплощении в герое важнейших жизненных и эстетических идеалов. Что же касается его «тоски» по положительному герою, то для подлинных художников во все времена она становилась тем нестерпимей, чем труднее было художнику отыскать прототипы героев в самой действительности, ибо их отсутствие всегда свидетельствует об определенном застое в общественной жизни, является признаком духовного и нравственного кризиса человеческой личности.

В иные эпохи крупные художники не находили в окружающей действительности тех живых созидательных сил, которые были бы способны обновить жизнь общества, клонящегося к упадку. Но вера в высокое назначение человека, в его «выпрямление» жила в них неистребимо, поддерживала горение таланта, и сквозь равнодушие, апатию и социально-нравственное разложение они умели разглядеть другие лица — «прекрасные и человеческие» (Белинский). Тогда поднимала свой голос сатира. Великий Гоголь подарил миру своего бессмертного, вместе с тем оригинального положительного героя, которым, по его же словам, является его смех. А вот еще один поразительный пример, когда при помощи смеха писатель создает положительно прекрасный образ. Сервантес в «Дон Кихоте», с одной стороны, *осмеял* тенденции рыцарского духа, сошедшего с арены жизни и истории, а с другой — *возвел* своего героя на головокружительную высоту, возвеличил его как человека, безумие сердечной отваги которого доведено до абсурда, но сама отвага во имя человечности вызывает нашу любовь и восхищение.

Проблема положительного героя была главной на протяжении всей истории развития советской многонациональной литературы, и ни один из крупных писателей не уклонился от ее решения. Так появилась целая галерея героев, обладающих неповторимой индивидуальностью и характерными чертами современника, увлекающих глубиной и силой мыслей и чувств, коммунистической убежденностью: Давыдов, Чапаев, Корчагин. А следом войдут в пантеон литературных героев Соколов М. Шолохова, Теркин А. Твардовского, Мересьев Б. Полевого, на новом историческом этапе воплотившие героизм и волю народа в борьбе с фашизмом, гуманизм и интернационализм простого советского человека.

Жизнь, однако, не стоит на месте, она развивается, обновляется. Середина 50-х годов ознаменовала важный этап в углубленном осмыслении писателями общественной жизни, в их стремлении верно изображать типические характеры в типических обстоятельствах. Об этом свидетельствуют, в частности, споры и размышления о судьбах положительного героя в искусстве. В дискуссии о положительном герое, проходившей накануне II съезда писателей СССР (1954 г.), обозначились в основном две точки зрения;

---

*Достоевский Ф. М. Письма. М.; Л., 1930, т. 2, с. 71.*

непримиримые, схоластичные и, следовательно, бесплодные. Бесплодные прежде всего потому, что их сторонники не учитывали богатый опыт нашей многонациональной литературы, а, исходя из анализа довольно ограниченного круга произведений, делали далеко идущие выводы. Апологеты идеального героя ратовали за «праздничную литературу», поднимающую, по их словам, человека над «мелочами и случайностями», требовали от литературы идеала жизни, выраженного в герое, как заметил Б. Лавренев, «с розовым личиком и золочеными крылышками». Стой же страстью сторонники другой точки зрения утверждали, что положительный герой вместе с солидным набором добродетелей должен непременно быть наделен — якобы для большей жизненной достоверности и правдивости — «червоточинкой». Съезд писателей отверг обе эти крайности, а положительный герой продолжал свою жизнь в произведениях тех лет (Бахирев из «Битвы в пути» Г. Николаевой, Балувев из «Знакомьтесь, Балувев!» В. Кожевникова, Крылов из «Иду на грозу» Д. Гранина и другие).

Последнее десятилетие пополнило многонациональную советскую литературу новыми героями, оразившими трудовые свершения народа, пафос борьбы за сохранение мира на планете. Положительный герой 70-х годов находит свое воплощение, например, в произведениях М. Алексеева и Ч. Айтматова, Ю. Бондарева и О. Гончара, В. Астафьева и В. Быкова, П. Загребельного и В. Распутина. Именно этому герою отдают писатели жар своих сердец, передко поверяют лучшие душевные порывы. Попятно, что такой герой призван быть не голой авторской тенденцией, не простым рупором идеалов и взглядов писателя, а убедительным жизненным типом. Видимо, поэтому в положительном герое авторская тенденция и художественность выступают в неразрывном единстве.

То же можно сказать и о героях лучших книг писателей Болгарии, Польши, Чехословакии. Об этом, в частности, интересно говорилось на проходившем в октябре 1980 г. Втором съезде писателей Болгарии, посвященном положительному герою. «Литературный герой, — отметил в докладе председатель Союза писателей НРБ Любомир Левчев, — и особенно положительный, связан с философским мировоззрением, эстетикой, политикой и прежде всего талантом писателя, который его создает. . . Сегодня, больше чем когда-либо, творческое и героическое начала сливаются до такой степени, что мы вообще не можем себе представить современного героя иначе как творцом материальных и духовных ценностей»<sup>7</sup>. Съезд писателей отметил значительные успехи литературы Болгарии в отражении диалектики современности, в показе передовой личности общества в образе положительного героя. Одновременно в центр будущей программы Союза съезд поставил задачу более яркого, рельефного идейно-художественного изображения положительного героя нашего времени.

<sup>7</sup> Литературен фронт, 1980, 2 окт., с. 10.

Или, может быть, более правы те, кто по сути скептически настроен по отношению к положительному герою и кто вообще подвергает сомнению сам термин «герой»? Вот высказывания трех нынешних авторов, которые выражают мнение определенной части литераторов. У Ю. Антропова сложное, как он говорит, отношение к проблеме положительного героя, хотя он и признает, что положительный герой — реальность, а не мечта, о чем свидетельствуют образцы художественной литературы, вошедшие в ее золотой фонд. «Почему же тогда сложное отношение? — спрашивает он и отвечает: Потому что я практик, то есть прозаик, пытающийся создавать этот вот самый положительный образ в своих произведениях». Пафос творчества, по убеждению Ю. Антропова, в ином: «Диалектика развития характера — вот что, на мой взгляд, главное и не должно быть утеряно никогда. Диалектика, психологически убедительная, художественно достоверная». А. Якубин не принимает положительного героя по иным соображениям, он более точен: «Схематичность определения „отрицательный“ и „положительный“ очевидна. По-моему, главным критерием в оценке персонажа должна быть заразительность, с какой он написан, его жизненная убедительность. Оценка — за читателем, и насколько она верна, зависит от этой самой убедительности, с какой написан образ». Критик Ал. Михайлов в том же номере «Литературной газеты» обобщает: «Меня тоже не очень устраивает термин „герой“. Мы как-то исказили само это понятие, существующее в жизни, перенесли его механически в литературу и распространив уже чуть ли не на всех действующих лиц»<sup>8</sup>.

Разумеется, избирать героя — право писателя. Но есть еще право читателя, которого интересует человек не вообще, а в конкретном проявлении диалектического единства человеческого и социального, социального и человеческого. И вряд ли заслужит его одобрения попытка подмены героев с четкой жизненной программой бледными фигурами, обуреваемыми мелкими страстями и замедленной реакцией на общественные процессы, даже если они будут обладать «диалектикой развития» и «жизненной убедительностью». Половинчатость, трусость перед сложной действительностью неминуемо порождают в жизни и в литературе жалкую фигуру полуинтеллигента, полуученого, полуписателя, полурежиссера, полугероя.

Общезвестно, что проблема героя связана с проблемой типизации. Почему, спрашивают иные критики, литература второй половины XX в. бедна крупными характерами, какими, например, так богат XIX век? А потому, отвечают, что писатели постепенно утрачивают вкус к типизации, вследствие чего тип как художественное явление исчезает. И виной тому сама жизнь, которая так быстро меняется, что не дает возможности индивидууму кристаллизоваться в тип. С другой стороны, писатель, говорят нам, не в состоянии уловить стремительное развитие и изменение действи-

<sup>8</sup> Лит. газ., 1980, 24 дек.

тельности, воссоздать столь разительные перемены во всем облике человека, чтобы исследовать логику развития индивида до масштаба типа. Поэтому, делается вывод, у нас нет героев, которые по степени обобщения приближались бы к гоголевским, бальзаковским, толстовским и т. д. В подобных умозаключениях обычно не учитывается весьма важное обстоятельство: писатель не состязается с жизнью (распространенное заблуждение — принимать искусство за действительность!), он создает эстетическую реальность. «. . . Эпоха, — писал В. И. Ленин, — есть сумма разнообразных явлений, в коей кроме типичного есть *всегда* иное»<sup>9</sup>. Писатель не может избежать рассмотрения этого «иноного». Но *типичное* для него главное, является целью, в то время как «*иное*» лишь средство для достижения цели. Стало быть, стремление к типическому расширяет поле художественных исканий, подчеркивает их целенаправленность и социальную активность.

У литературы есть, кроме современников, еще один судья, строгий и беспристрастный, — это время. Срок жизни героев большинства произведений порой исчисляется десятилетием, затем, как уже давно замечено, они в лучшем случае становятся расплывчатыми тенями прошлых лет. Только настоящим художникам выпадает счастливый жребий создать характеры, которые волнуют сердца и умы многих и многих поколений.

Человек во всей своей сложности и диалектической взаимосвязи с окружающим миром всегда определял уровень и характер литературы, именно он составляет, говоря словами Д. С. Лихачева, «центральный объект литературного творчества»<sup>10</sup>. Исторический опыт литературы свидетельствует о том, что духовный и нравственный уровень человека знаменует собой прежде всего герой положительный, который вбирает в себя главные свойства данного поколения и доносит правду о его жизни до грядущих эпох.

Литература социалистического реализма явила миру высокие образцы художественности, создала положительного героя, осознавшего свою роль в обновлении жизни и отчетливо видящего перспективу будущего. Идеал такого героя — не сфера всемерного материального изобилия, а мир гармонического развития человеческой личности, мир высокого духовного уровня и нравственного совершенства.

Общие особенности развития социалистического реализма как новой художественной концепции мира составляют интернациональное ядро культур социалистических наций. Осуществляя в каждой национальной литературе стоящие перед ней специфически национальные проблемы, социалистический реализм одновременно выдвигает единые для социалистических литератур задачи, которые определяют общность их идейно-тематического содержания (образ человека, устремленного в будущее, формиро-

<sup>9</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 49, с. 287.

<sup>10</sup> Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М.; Л., 1958, с. 4.



вание новых духовных ценностей, диалектика реализма и социалистического гуманизма и т. д.).

Все это обусловило растущее влияние искусства социалистического реализма на мировой художественный процесс. Многие художественные открытия социалистического реализма как в области содержания, так и в области формы влияют на буржуазное искусство. Сказала свое слово и теория: ныне в странах Запада и Востока не редкость исследования, в которых находим глубокие и справедливые суждения о неразрывной связи социалистического реализма и классического наследия, о воздействии художников социалистического реализма на развитие мировой художественной культуры и т. д. Расцвет социалистического реализма отменил целый ряд теорий, пытающихся истолковать его в качестве «фантома», «отражения недействительности». Теперь даже те буржуазные теоретики, которые долгое время упорно не желали признать социалистический реализм как *художественное явление XX в.*, вынуждены все чаще писать о нем как о реальности.

Правда и то, что наша эпоха отличается острой борьбой идей в эстетике. В буржуазном мире насчитывается множество различных школ, течений, воззрений, откровенно и прикровенно претендующих на монополию в искусстве и отвергающих все другие направления, и прежде всего социалистический реализм и его теорию. Социалистический реализм вызывал и продолжает вызывать яростную неприязнь реакционных буржуазных идеологов. И не оттого, что так или иначе сформулирован нашими теоретиками, а потому, что он *социалистический*, т. е. открыто и безоговорочно отстаивающий коммунистические идеалы, активно борющийся за революционное преобразование мира. «За рубежом нередко просят нас — кто с ехидством, кто с искренним желанием понять — растолковать, так сказать, популярно разъяснить, что такое социалистический реализм, — говорил на II съезде писателей РСФСР Михаил Шолохов. — Я не рискую отбивать хлеб у наших теоретиков и, как всякий практик, не очень силен в научных формулировках. Но я на эти вопросы обычно отвечаю так: социалистический реализм — это искусство правды жизни, правды, понятой и осмысленной художником с позиций ленинской партийности. А если сказать еще проще, то, по-моему, искусство, которое активно помогает людям в строительстве нового мира, и есть искусство социалистического реализма»<sup>11</sup>. Всякие попытки сбалаansirовать, «размягчить» проблему с помощью эластичных, обтекаемых формул ни к чему не приведут: непримиримая борьба между буржуазной и социалистической идеологией не прекращается.

Социалистический реализм находится в постоянном движении, развитии, и теория призвана подходить к нему как к живому процессу, каждый раз уточняя и углубляя свои выводы и обобщения. В ходе дискуссии 1966 г., посвященной актуальным проблемам социалистического реализма, были вновь подтверждены

<sup>11</sup> II съезд писателей РСФСР: Стеногр. отчет. М., 1966, с. 5—6.

серьезные успехи литературной теории за предшествующий период и одновременно выявлены ее недостатки. Со всей откровенностью говорилось о том, что социалистический реализм все еще слабо изучается как сложное, многогранное и в то же время внутренне целостное явление. Специфику социалистического реализма, как указывалось, усматривают то в его новом объекте, социалистической действительности, то на первый план выдвигается субъект, то утверждается, что социалистическому реализму присущи свои устойчивые сюжетно-композиционные и тому подобные способы и приемы создания художественного произведения. Прозвучали и более серьезные признания: «Что такое художественный метод? Что такое тип творчества? Что такое художественное направление, течение, школа? На эти вопросы мы пока не имеем общепризнанных ответов»<sup>12</sup>. Участники дискуссии заострили внимание и на том, что в социалистическом искусстве рядом с социалистическим реализмом существуют явления критического реализма (Г. Н. Пospelов<sup>13</sup>), натурализма (М. Б. Храпченко<sup>14</sup>) и романтизма (А. И. Овчаренко<sup>15</sup>). Эти высказывания послужили важным стимулом для дальнейшего развития теории социалистического реализма, вносящие существенные коррективы в соотношение понятий «социалистический реализм» и «социалистическая литература» и т. д.

60—70-е годы характеризуются дальнейшим изменением «состояния мира», что не могло не отразиться на развитии художественной культуры вообще и теории в частности. В силу своей неразрывной связи с живым литературным процессом теория социалистического реализма вновь оказалась перед неизбежностью совершенствования, уточнения, а в некоторых вопросах и пересмотра выводов и определений, которые уже не объясняли глубины и многообразия развивающейся социалистической литературы, ее интернационального пафоса и многосторонних взаимосвязей. Так, в одной из статей А. С. Мясникова о социалистическом реализме говорилось о том, что социалистический реализм дает неограниченный простор раскрытию всех особенностей искусства и что многие открытия, сделанные «писателями и теоретиками искусства прошлого, входят в преобразованном виде в систему эстетических законов социалистического реализма. В этом смысле законы социалистического реализма совпадают с законами искусства»<sup>16</sup>. В это же время другой литературовед, А. С. Бушмин, указывая на эстетическую широту социалистического реализма, подчеркивал, что он «наиболее полно выражает истинную природу искусства вообще на достигнутой стадии развития и совпадает с ним в перспективе»<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> См.: Актуальные проблемы социалистического реализма. М., 1969, с. 131.

<sup>13</sup> Там же, с. 429—430.

<sup>14</sup> Там же, с. 459—461.

<sup>15</sup> Там же, с. 330.

<sup>16</sup> Там же, с. 91.

<sup>17</sup> Методологические вопросы литературоведческих исследований, с. 195.

Эстетическая мысль настойчиво продолжает поиск. К середине 70-х годов Б. Л. Сучков, а затем Д. Ф. Марков сформулировали понятие социалистического реализма как исторически открытой эстетической системы правдивого изображения жизни<sup>18</sup>. Это был ново, хотя, как известно, не все новое является истиной. В том виде, в каком предстает перед читателем «исторически открытая эстетическая система» в последних трудах Д. Ф. Маркова, главным и по сути единственным ее ограничителем по-прежнему выступает правдивость. «Мерой эстетических рамок социалистического реализма служит широкая платформа художественной правдивости»<sup>19</sup>.

Такой подход отнюдь не всем представляется убедительным. Даже многие из тех, кто в основном разделяет концепцию Д. Ф. Маркова как способствующую взаимодействию литературной теории и практики, не могут не сомневаться в том, что определение социалистического реализма как «открытой эстетической системы» нуждается в дополнительных объяснениях и оговорках. Так, по мнению Ю. Б. Кузьменко, «концепция Д. Ф. Маркова не до конца последовательна, не лишена внутренней противоречивости». В чем эта противоречивость? Прежде всего «в очевидной несогласуемости, несовместимости понятий „метод“ и „открытая эстетическая система“, — пишет Ю. Б. Кузьменко. — Напомню, что „метод“ — понятие философское, гносеологическое, означающее „способ познания“. Идея использовать это понятие в эстетике принадлежит вульгарным социологам, деятелям РАИШа, которые заявили в конце 20-х годов, что есть два метода в искусстве: метод пролетарский, основанный на диалектическом материализме, и метод буржуазный, в основе своей идеалистический». Затем исследователь подвел итог: «Понятие „метод“ в известной мере отвечало задачам понимания одного, эпического направления в литературе и искусстве. И оно оказывается простой данью традиции, теряет свое значение ориентира для теории и практики, как только мы пытаемся охватить понятием „метод“ буквально все: прошлое и настоящее социалистической художественной культуры, эпическую и социально-аналитическую разновидности реализма, изобразительные и выразительные виды искусства, произведения непосредственно-социального плана и всего-навсего передающие состояния внутреннего мира человека»<sup>20</sup>. С этим трудно не согласиться.

Как пишет Ю. И. Суровцев, в весьма распространенном определении социалистического реализма как эстетической «системы» у разных авторов термин «система» трактуется всякий раз по-

<sup>18</sup> Сучков Б. Социалистический реализм сегодня. — В кн.: Контекст 1974. М., 1975; Марков Д. Исторически открытая система правдивого изображения жизни. — Вопр. лит., 1977, № 1.

<sup>19</sup> Марков Д. Ф. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1978, с. 290.

<sup>20</sup> Кузьменко Ю. Советская литература вчера, сегодня, завтра. М., 1981, с. 403—404.

своему<sup>21</sup>. Наиболее логически разработанным представляется Ю. И. Суровцеву употребление Д. Ф. Марковым термина «система». Однако, спрашивает автор, «системой чего является социалистический реализм? Каких „элементов“ и „связей“ в данной „системе“? Наиболее пространно нам отвечают: системой стилевых форм. Но тот же Д. Ф. Марков убедительно разъясняет „незапрограммированность“ стилевых форм методом (это же утверждает и эстетик М. С. Каган). Тогда стиливая структура, система стилей могут быть рассмотрены вне метода? Нет, все свои исследования данного плана Д. Ф. Марков обозначает как „процесс исследования широчайших эстетических возможностей творческого метода“ (именно метода!). Для меня здесь ощутимо логическое противоречие. И возникает оно, по-моему, потому, что мы слишком многое связываем с понятием „художественный метод“, слишком нагружаем различными следствиями и „проявлениями“<sup>22</sup>. В. А. Дмитриев, один из активных сторонников «открытой эстетической системы», заметил, что слово «открытый» «содержит полемическое заострение, эмоционально окрашено», а поэтому следует «не ограничиваться обсуждением „оболочки“ понятия, а сосредоточиться на рассмотрении сути его»<sup>23</sup>.

Можно, конечно, поступить и так, как рекомендует критик, но ведь подлинно научная теория призвана отличаться глубиной и точностью, выверенностью как «оболочки», так и «суть», т. е. выводов, обобщений, формулировок. Приблизительность, расплывчатость, равно как эмоциональность и полемическая заостренность открывают пути для разночтений и заключений, не совпадающих с намерениями и убеждениями ученого, а часто и прямо противоположных тем выводам, к которым он стремится. К тому же всегда найдутся люди, которые усмотрят тонкость и некий многозначительный намек там, где их нет и в помине.

Если вдуматься, уязвимость «открытой эстетической системы» не только в несовместимости понятий «метод» и «открытая эстетическая система» (Ю. Б. Кузьменко), разноречивости трактовки термина «эстетическая система» (Ю. И. Суровцев) и в полемической заостренности слова «открытый» (В. А. Дмитриев), но и в попытке (и в этом главный изъян «эстетической системы»!) отождествить правдивость и реалистичность. Как раз это уловил и по-своему истолковал болгарский критик Пенчо Данчев. В статье «Широта и цельность метода», приветствуя «открытую эстетическую систему», Данчев писал, что перед «художественными формами», «способами написания» в этой интерпретации метода открыта «зеленая улица». Более того, здесь, по его мнению, «отсутствуют привычные в определениях поэтики реализма уточнения и ограничения — „верность деталей“, „типичные характеры

<sup>21</sup> См.: *Иезуитов А.* Проблемы теории социалистического реализма. — Нева, 1974, № 5, с. 172—173; *Сучков Б.* Современные аспекты теории социалистического реализма. — Вопр. лит., 1974, № 5, с. 5 и т. д.

<sup>22</sup> См.: Социалистический реализм сегодня. М., 1977, с. 111—112.

<sup>23</sup> *Дмитриев В.* Гуманизм советской литературы. М., 1980, с. 93.

в типичных обстоятельствах“, „романтика лишь в строго определенной степени“ и т. д. Границы реализма расширяются, *реализм — это все правдивое искусство. . .*» (Курсив мой. — Н. Ф.)<sup>24</sup>.

В данном случае обратим внимание на выделенные нами в цитируемом тексте слова, которые далеки от истины, о чем свидетельствует вся история развития искусства с древнейших времен до наших дней. И, конечно, прав Г. Н. Пospelов, когда отмечает, что «объективную историческую правдивость идейно-эмоциональной направленности произведений никак нельзя. . . отождествлять с их реалистичностью». И далее: «Реализм — это высокая степень *познавательной* глубины и значительности произведений. Но в мировой литературе есть много произведений нереалистических по своему принципу отражения жизни, но заключавших в себе и глубину проблематики, и объективную правдивость идейной направленности, и совершенство художественной формы, соответствующей своему содержанию, и поэтому сохранивших свое общественное значение в веках как великих художественных памятников своих эпох, неповторимых в истории человечества. Таковы, например, „Илиада“ Гомера, „Эдип-царь“ Софокла, „Божественная комедия“ Данте, „Гаргантюа и Пантагрюэль“ Рабле, „Король Лир“ Шекспира, „Фауст“ Гете и другие. . . Таким образом, для литературоведов и критиков недопустимо отождествлять правдивость и верность (реалистичность) художественного воспроизведения жизни, смешивая тем самым эти разные понятия»<sup>25</sup>.

В общем, есть серьезные основания утверждать, что «открытая эстетическая система» не до конца продумана, недостаточно теоретически обоснована и нуждается в критическом подходе. И хотя в процессе несколько затянувшейся дискуссии об «открытой эстетической системе», наряду с весьма содержательными идеями и суждениями, высказано немало поверхностных предложений, тем не менее обмен мнениями был полезен. Он направил внимание ученых на более углубленное исследование проблем реализма, особенностей социалистического реализма в современных условиях, его идейного единства и эстетического своеобразия, наконец, выдвинул на первый план проблему соотношения между социалистическим реализмом и социалистической литературой. Одновременно вновь была подтверждена та истина, что не только в общепановоззренческом, но и в собственно эстетическом отношении «искусство социалистического реализма имеет свои берега, в пределах которых надо изучать стили, художественные формы»<sup>26</sup>.

Мы придерживаемся точки зрения, согласно которой социалистический реализм является главным, но не единственным *направлением* в социалистической литературе; ему, как и реализму, присуще неисчерпаемое богатство форм, стилей, индивидуальных по-

<sup>24</sup> Вопр. лит., 1974, № 3, с. 105.

<sup>25</sup> *Пospelов Г. Н.* К спорам о литературе социалистического реализма. — В кн.: Социалистический реализм сегодня. М., 1977, с. 72, 73.

<sup>26</sup> *Егоров А.* Проблемы эстетики. М., 1974, с. 389.

черков и других средств. Дело, разумеется, не в изобретении универсальной формулы, годной на все случаи и времена, — нельзя втиснуть в такие рамки живой, развивающийся творческий процесс. Важнее, как представляется, четко определить основные тенденции развития литературы, безусловно строго ориентируясь на реализм, классовость, социалистический гуманизм, историзм. «Взятый как основное или главное направление, — справедливо подчеркивал известный болгарский ученый Тодор Павлов, — социалистический реализм не отрицает возможности существования и других художественных направлений. Соревнование между ними, однако, отрицает администрирование художественного творческого процесса». Указав далее на тот факт, что болгарская литература и искусство уже утвердили победу социалистического реализма как главного, но не единственного направления, Тодор Павлов продолжает: «Социалистическо-реалистическое искусство есть, должно быть и уже стало при усложняющихся мировой и национальной действительности, культуры и науки, единым, т. е. социалистическим по самой своей сущности или природе, и одновременно *многоликим*, т. е. соответствующим разнообразным условиям, потребностям, тенденциям, проблемам, идеям, вкусам, эмоциям и пр. социалистических обществ, рабочего класса как гегемона или демиурга современного исторического процесса»<sup>27</sup>.

Ныне идет необратимый процесс уточнения, проверки, а порою и переоценки некоторых духовных ценностей. В обостряющейся идеологической борьбе усложняются задачи, стоящие перед теорией социалистического искусства. Опираясь на марксистско-ленинское мировоззрение, она должна быть действенной силой, влияющей на художественную практику. Как всякая серьезная научная теория, теория социалистического реализма призвана обобщать опыт современного художественного процесса, устанавливать его соотношение с наследием прошлого, видеть контуры будущего отечественной и мировой литературы, наконец, улавливать диалектику ее внутренних закономерностей и специфических особенностей. Разумеется, все это предполагает широкий взгляд теоретика на ход поступательного развития художественной культуры, его способность видеть явления и события в их причинной связи, в ходе развертывания исторической перспективы.

В свете такого подхода развитие теории социалистического искусства предполагает последовательное применение методологических принципов марксистско-ленинской теории, отстаивание принципов коммунистической идейности, партийности и народности, а также дальнейшее пристальное изучение и обобщение как классического наследия, так и современного отечественного и мирового художественного опыта. Вместе с тем важно учитывать специфику каждой из национальных литератур, видеть пути обога-

<sup>27</sup> Павлов Т. Единен и многолик: Социалистическият реализъм — творчески метод. София, 1976, с. 8—9.

щения интернациональной по своей сути социалистической культуры художественными ценностями каждого из народов.

На нынешнем этапе развития одной из первостепенных задач теории является конкретный исторический анализ специфики литературы как особого средства освоения мира, диалектики содержания и формы. Раскрытие взаимосвязей между формой и содержанием предоставляет возможность проследить, как в разные периоды своего развития социалистический реализм синтезировал различные формы и способы изображения, как создавал новые формы и т. д. Достижения теории социалистического реализма несомненны, ее заслуги перед литературой значительны. Учитывая ее высокий уровень и международный авторитет, мы вправе сегодня требовать от нее более обстоятельной философской глубины, всестороннего анализа, смелости взгляда на художественный процесс во всей его сложности и противоречивости.

Между тем современная литература стремительно уходит вперед. Опираясь на передовые традиции, завещанные великими сподвижниками отечественной и мировой культуры, она смело обращает свои взоры к самым важным событиям века, оставаясь неизменно верной человеку, правде, гуманизму. А это требует от художника гражданского мужества, обязывает многое понять и многое выстрадать. «Осмысление трагизма XX века и возможность надежды — два качества серьезного таланта. Иллюзии делают людей беззащитными перед реальностью совсем уже не сентиментального нашего бытия. Глупости, равнодушия и разрушения в природе не станет меньше от того, что писатель сделает вид, что этого не существует», — говорил на V съезде писателей РСФСР Ю. Бондарев. Настоящей литературе подобает анализировать, познавать общественное, национальное, индивидуальное, нравственное, ибо она, литература, призвана дать ответ на важнейшие вопросы времени. Для нее, как и прежде, являются неотложными «первородные и наисовременнейшие проблемы: смысл жизни и смысл смерти, — продолжал Ю. Бондарев. — И остаются вечные людские истины: добро, любовь, совесть. . . Именно она, совесть — праматерь литературы»<sup>28</sup>. За этими раздумьями, передающими душевную боль, надежду и ответственность чувствующего свою силу и правоту человека, стоит опыт всемирно известных мастеров социалистического искусства, в частности напряжённый творческий поиск многих и многих современных прогрессивных писателей мира.

Социалистическое искусство гуманистично по своей природе и сегодня — пожалуй, в один из наиболее сложных периодов истории, — оно не уклоняется от ответственности за судьбы человечества. Такому искусству, бесспорно, принадлежит будущее.

---

<sup>28</sup> Литературная Россия, 1980, 19 дек.

## КУЛЬТУРНЫЙ ОБМЕН И СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Культурный обмен — одна из древнейших закономерностей цивилизации. История духовной жизни людей нового времени не знает ни одного примера культурного развития стран без международных связей — философских, научных, литературных, музыкальных, изобразительных. Культурное общение народов служит важным средством их духовного обогащения. «Всякая нация может и должна учиться у других»<sup>1</sup>, — писал К. Маркс в предисловии к «Капиталу». Общеизвестно, что национальные традиции и национальное своеобразие, определяющие развитие культуры любой страны, нельзя рассматривать вне международного опыта.

Эффективность культурного влияния менее всего зависит от «возраста» той или иной культуры. Воздействие на людей древней, устойчиво сложившейся в своих традициях культуры всегда глубоко проникновенно и непреходяще. Но опыт цивилизации XX в. показывает, что и влияние на народы более молодых культур бывает также плодотворным и перспективным. Нет сомнения, например, в мощном, революционизирующем влиянии на мировой прогресс такой молодой культуры, как советская.

Ко времени победы над фашизмом нашей литературе было всего лишь немногим более четверти века. Какая же огромная нравственная сила заключалась в ее лучших произведениях, каким действенным гуманизмом были проникнуты характеры ее борцов, с какой глубокой художественной правдой и талантом раскрывался советскими писателями новый образ жизни, что зарубежный читатель в тот период, несмотря и на недостаточное знание жизни нашей страны, и на предубежденность, вселенную ему всякого рода тенденциозной критикой, и на языковой барьер, не только воспринял эту литературу как носительницу созидательных и прогрессивных сил, связанную с социалистическим образом жизни, как активную защитницу мировой цивилизации от той гибели, которую ей нес фашизм, но и увидел в ней реального союзника в развитии своих национальных культур.

В начале 40-х годов прогрессивная югославская литература вела особенно активную борьбу за право своего национального существования. И в этот важный момент ее идейно-эстетического становления, по свидетельству югославской писательницы Миры Алечкович, один из лучших образов советской литературы — Павел Корчагин стал примером для патриотов, их надеждой. «Сколько югославских юношей жаждало носить партизанское

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 23, с. 10.



имя Корчагин! Этим именем называли самых смелых, самых лучших среди нас. Так было по всей Югославии. Во время войны только в Сербии я встретила трех юношей, которых звали Корчагин, — трех партизан, одному из которых присвоено звание Народного героя, двоим же не стало — они погибли, навечно сохранив за собой имя героя Островского»<sup>2</sup>, — делится своими воспоминаниями Мира Алечкович.

Советское государство с первых лет своего существования начало строить новую, социалистическую культуру в неразрывной преемственной связи с культурным развитием прошлых веков. В. И. Ленин в 1919 г. писал: «Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм. Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем»<sup>3</sup>.

Коммунистическая партия Советского Союза всегда рассматривала культуру нашей страны как составную часть мировой культуры, а освоение духовных ценностей (как отечественных, так и зарубежных) стало существенной частью социалистической культуры.

Уже в первые годы Советской власти культурное движение определилось у нас не только как русское национальное явление, но и как всеобщее, интернациональное. Не случайно М. Горький настойчиво нацеливал деятелей молодой социалистической культуры на развитие плодотворного общения народов. Нам нет необходимости разбирать эту сторону деятельности писателя, которая подробно освещена в литературе. Подчеркнем лишь, что М. Горький, развивая идеи В. И. Ленина, боролся против нигилистического отношения к культурному наследию, за освоение народом культуры прошлого. Он, в частности, не считал творчество писателя только профессиональной деятельностью прозаика, поэта, переводчика. Пролетарский писатель был глубоко убежден, что «область литературного творчества — Интернационал духа, и в наши дни, когда идея братства народов, идея социального Интернационала превращается, по-видимому, в действительность, в необходимость, — в наши дни обязательно приложить все усилия для того, чтобы усвоение спасительной идеи всечеловеческого братства развивалось возможно быстрее, проникая в глубины разума и воли масс»<sup>4</sup>.

С развитием советской культуры расширяются ее связи с культурой зарубежных стран. По справедливому замечанию В. М. Жирмунского, «чем культурнее народ, тем интенсивнее его связи и взаимодействия с другими народами»<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> *Вопр. лит.*, 1973, № 1, с. 27.

<sup>3</sup> *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 38, с. 55.

<sup>4</sup> Каталог издательства «Всемирная литература» при Наркомпросе/ Вступит. ст. А. М. Горького. Пг., 1919, с. 9.

<sup>5</sup> *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Л., 1979, с. 71.

Взаимное обогащение культур ныне является одной из насущных забот прогрессивного человечества, и это явственно прозвучало в тех разделах Заключительного акта совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе, которые касаются расширения культурных связей, обмена информацией, контактов между людьми. В предисловии к сборнику «Мир — бесценное достояние народов», изданному в Греции издательством «Акадимос» в 1978 г., сказано: «Конечно, один культурный обмен еще „не делает погоды“. Но когда он превращается в систему, когда растут связи в области политики и экономики, то, можно сказать, создается новый климат. Взаимное знакомство ведет к взаимопониманию, взаимопонимание — к взаимному доверию, доверие — к сотрудничеству. А сотрудничество — это один из краеугольных камней укрепления мира и дружбы между народами»<sup>6</sup>.

Предметом нашего доклада является культурный обмен как широкая система сотрудничества, связей культур, влияния, обогащения в их этической, нравственной и гуманистической направленности и место в этой системе литературы и, в частности, советской литературы.

Культурный обмен — это прежде всего важный канал познания мира, многообразного проявления человеческого разума разных народов. В это понятие входят самые различные стороны человеческой деятельности: философия, наука, искусство, литература, психология, педагогика и т. д.

Мы остановимся на литературе, которой в силу ее общедоступности и широчайшего воздействия принадлежит одно из ведущих мест в культурном общении народов.

Важная роль литературы в системе культурного обмена определяется прежде всего тем, что она является специфической формой общественного познания, не заменимой никакими другими ее формами, ибо аналитическая и образная сила слова раскрывает глубинные мотивы человеческого поведения. В этом плане очень убедительно звучит мысль Альберта Эйнштейна о том, что никакие научные термины не могут воссоздать то, что дает художественное освоение действительности<sup>7</sup>.

Художественная литература — по образному выражению А. А. Потебни, «физиономия народа», — как нельзя лучше может раскрыть духовную и нравственную сущность людей той или иной страны. В последнее время литературоведческая мысль, и зарубежная, и отечественная, все чаще обращается к литературе как объекту восприятия ее читателем. И в этом аспекте литература играет все более активную роль в системе культурных связей, вовлекая читателя в процесс сопереживания, значительно расширяя его жизненный и социальный опыт. Индивидуум посредством литературы, этой «серьезной и глубокообдуманной бе-

<sup>6</sup> Брежнев Л. И. Ленинским курсом: Речи, приветствия, статьи, воспоминания. М., 1979, т. 7, с. 449.

<sup>7</sup> Эйнштейн А. Физика и реальность: Сб. статей. М., 1965, с. 9.

седы человека с человечеством»<sup>8</sup>, проникается пониманием жизни других народов, обогащает свой духовный потенциал и тем самым усиливает свое благотворное влияние на окружающую действительность. Стремление читателя к знанию творчества писателей других народов — это реальный путь, выражаясь словами М. Горького, «к всемирному празднику взаимного понимания, уважения, братства»<sup>9</sup>.

Литература как часть культурного обмена выполняет важную нравственную функцию. Говоря о нравственном смысле литературы, современный болгарский теоретик А. Натев отметил, в частности, что, читая «Ромео и Джульетту» Шекспира, нельзя сказать, каковы причины вражды между семействами Капулетти и Монтекки — политические, религиозные или экономические; здесь показаны лишь нравственные последствия тех или иных социальных причин.

Влияние литературы долговременно, она способна воздействовать своими идеями не на одно поколение и может служить обновлению сознания человека, стимулом к развитию социально-культурного прогресса, а в других случаях — к обезличиванию человека и даже разложению культуры. Небезызвестно, что книга может способствовать как прогрессивной, так и реакционной морали.

До сих пор мы говорили о литературе в контексте культурного обмена как о способе познания, как о факторе взаимопонимания народов, как о факторе нравственного воспитания, т. е. о значении литературы для процесса культурного обмена. Однако важна и другая сторона — роль культурного обмена для самой литературы.

Культурный обмен служит обогащающим началом для национальной сути литературы. Причем в особенностях отбора из литератур других народов сказывается ее собственный характер и определяется ее национальная сущность. В числе многочисленных факторов национальное начало любой литературы (со сложившимися традициями или младописьменной литературы, большого народа или небольшой нации), ее национальное своеобразие в конечном счете определяются и тем, в какой мере она воспринимает, перерабатывает и творчески развивает художественные явления из других культур. Более того, непременным условием процветания любой литературы является не только «самодвижение» собственной национальной основы, но и ее непрерывные, непосредственные контакты с литературами других народов, когда ее писатели понимают, разделяют интересы других народов, воспринимают их художественные традиции и новаторство, реагируют на новые литературные направления. В результате этого двуединого процесса такая литература становится органической частью мировой литературы, а ее творцы — властителями дум

<sup>8</sup> Писарев Д. И. Избр. пед. соч. М., 1951, с. 281—282.

<sup>9</sup> Каталог издательства «Всемирная литература», с. 9.

прогрессивного человечества. «Слабостью» любой литературы будет ее изоляция, «силой» — ее контакты.

Итак, культурный обмен — это сложная международная система взаимосвязей, взаимовлияний, взаимопроникновений и взаимоотталкивания культур различных народов, ориентированная в конечном своем результате на овладение человечеством общезначимыми духовными ценностями как прошлого, так и настоящего. Этот процесс закономерно, проявления его зависят от целого ряда факторов конкретно-исторического характера.

На современном этапе развития культуры особенно важно определить его типологию, которая обуславливается характером идеологического потенциала.

Мы различаем следующие основные типы культурного обмена: обмен культур между странами Запада, обмен культур между социалистическими странами и между странами противоположных идеологий.

Начнем с характеристики культурного обмена между странами Запада. Безусловно, прогрессивные явления в культурном общении между странами Запада как в прошлом, так и в настоящем очень значительны. Однако они всегда осложнялись — особенно в эпоху империализма — двумя противоположными тенденциями: культурным национализмом и культурным космополитизмом. Эти тенденции имеют различную направленность воздействия: внутреннюю и внешнюю.

Культурный национализм несет в себе обособление от духовных ценностей других народов, изоляцию от живого общения культур, что неминуемо ведет к утрате творческих импульсов прежде всего своей культуры, к обеднению и упадку, в силу чего влияние такой национальной культуры уже перестает быть общечеловеческим, общезначимым и по сути выпадает из комплекса мировой культуры.

Культурный космополитизм выступает как активная сила в обезличивании и порабощении других народов, как внешняя экспансия своей культуры, как средство гегемонических целей и направлен на забвение и подавление духовных истоков, нивелировку, размывание своеобразия и богатства культур других народов. Не случайно египетский ученый А. Дессуки отметил, что работы некоторых «современных арабских ученых-политологов отражают скорее влияние Запада, нежели их собственное специфически самобытное наследие или культурные традиции»<sup>10</sup>. Это приводит к нарушению, как справедливо пишет Крыстьо Горанов, «баланса потока информации»<sup>11</sup>. Следствием космополитизма, а точнее, великодержавной национальной экспансии является тот факт, что поток информации из крупных империалисти-

<sup>10</sup> Dessouki A. Political Science and Political Culture in the Arab countries. — International Political Science Enters the 1980s., 1979, vol. 1, p. 227.

<sup>11</sup> Горанов Кр. Взаимодействие культур как объект науки. — В кн.: Современное искусство социалистических стран. М., 1981, с. 17.

ческих стран в развивающихся страны в сто раз больше, чем на оборот <sup>12</sup>.

Культурный национализм и культурный космополитизм, несмотря на различную направленность воздействия, глубоко взаимосвязаны. Реальность живых процессов общения культур свидетельствует, что эти две тенденции действуют неравномерно, иногда на первый план выступает одна тенденция, иногда — другая, порой они дополняют друг друга, но в своей основе они едины, так как обе антигуманны, стремятся к реакции в духовной жизни общества, к изоляции и обезличиванию человека, целых наций и народов.

В процессе культурного развития стран Запада, согласно ленинскому определению, идет постоянная борьба, соревнование демократической и буржуазной культур как внутри одной нации, так и при взаимовлиянии культур различных народов, различных стран. Так, два культурных идеологических потока, качественно обусловленных двумя основными классами современности, эксплуатируемыми и эксплуататорами, определяют сущность обмена культур между этими странами.

Здесь следует иметь в виду, что поскольку управление духовной жизнью, а следовательно, и культурным обменом в странах Запада находится в руках привилегированного, господствующего меньшинства, то неизбежно сохраняется и будет сохраняться поляриность классовых интересов в области общения между народами. Поэтому всегда в сфере культурных связей стран Запада сохраняется опасность полной или частичной утраты завоеваний демократической культуры, а как следствие этого — уменьшения накопления духовных ценностей от такого типа обмена культур, а значит, и обеднения всей мировой культуры.

И тем не менее мы не считаем этот процесс фатальным.

На современном этапе складываются несколько факторов, определяющих перспективу развития этого типа обмена культур в целях нравственного обогащения человечества. Прежде всего нельзя не учитывать, что научно-техническая революция XX в. действует как активный двигатель культурного прогресса. Она способствует созданию материальных благ, изменяет формы труда, а вместе с тем и требования, которые ставятся перед производителями. Все это содействует интеллектуализации трудящихся масс и усиливает прогрессивную тенденцию в культурном развитии стран.

Вторым решающим фактором, способствующим мировому прогрессу, является непрерывный подъем самосознания трудящихся масс. «Основная причина этого громадного ускорения мирового развития есть вовлечение в него новых сотен и сотен миллионов людей» <sup>13</sup>, — писал В. И. Ленин. Этот фактор особенно усилился в связи с подъемом рабочего, национально-освободительного,

<sup>12</sup> Там же, с. 16.

<sup>13</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 174.

профсоюзного, студенческого, молодежного и женского движений. Сегодня эти движения, каждое по-своему, вносят свой вклад в борьбу мировой общественности за устранение ядерной войны, за укрепление мира, достижение взаимопонимания, сотрудничества и дружбы между народами. Все это, несомненно, повышает восприимчивость духовных ценностей народными массами, а как известно, именно они и являются основными хранителями и носителями демократической культуры.

Важным фактором в усилении демократических элементов в культурном развитии стран Запада, а значит, и во влиянии на другие народы становится все в большей степени теоретическая и практическая деятельность коммунистических и рабочих партий. Тенденциозным тезисам теоретиков «постиндустриального» общества, стремящихся объявить каждого гражданина ответственным за состояние культуры Запада, сформировать в их сознании чувство некоей вины за пороки этой культуры, внушить им мысль о «совместном участии» в создании некоего «нового стиля жизни», коммунисты противопоставляют ленинское учение о двух культурах в антагонистическом обществе и отстаивают демократические культурные традиции. Эта позиция находит отклик и в других слоях капиталистического мира. «Мы не должны забывать, — писал советский литературовед И. И. Анисимов, — что активность демократических и социалистических элементов в национальных культурах очень высока в данный момент. Это значит, что идеологические маневры реакции встречают сопротивление прежде всего в той стране, где они начинаются. В странах капитализма есть марксистско-ленинская философия, прогрессивная литература и близкие нам по духу критика и литературоведение»<sup>14</sup>.

Опыт истории показывает, что чаще всего творческие поиски достигают успеха, когда они выявляют, развивают и углубляют демократические элементы национальных культур, ибо именно в них — подлинный источник взаимообогащения различных художественных культур, при котором разные нации и народы обмениваются духовными ценностями, творческими завоеваниями, обладающими глубокой межнациональной значимостью. В противном случае, выражаясь словами Кретьо Горанова, «если культурный прогресс в отдельных областях (например, в науке, технике) не служит интересам социального прогресса, а подчиняется эгоистическим интересам определенных классов или милитаристских группировок, то это угрожает не только равноправию и плодотворному культурному обмену, но и самому существованию человечества»<sup>15</sup>.

Принципиально иной характер имеет культурный обмен между странами с одной идеологией, между культурами социалистическими. Он построен не на фетишизации культурного национализма, не на экспансии какой-то культуры, а на принципе взаим-

<sup>14</sup> Анисимов И. Живая жизнь классики. М., 1970, с. 440.

<sup>15</sup> Горанов Кр. Взаимодействие культур как объект науки, с. 15.

ного равенства, уважения, бережного отношения к духовным традициям, запросам и ценностям других народов <sup>16</sup>.

Основа его зиждется на диалектическом единстве общего, интернационального и особенного, своеобразного, национального. Как показывает реальное сотрудничество социалистических стран, этот процесс далеко не однороден, иногда противоречив, в каждом случае конкретно-исторически и национально обусловлен, однако главным своим направлением он имеет взаимообогащение культур. В своей методологической статье «Пути взаимообогащения социалистических культур» академик М. Б. Храпченко показал эту тенденцию как принципиально «новое явление» <sup>17</sup> во взаимосвязях народов.

Взаимообогащение при культурном обмене между странами социализма построено на общей методологической основе, на основе важнейшего положения К. Маркса и Ф. Энгельса, что «действительное духовное богатство индивида всецело зависит от богатства его действительных отношений» <sup>18</sup>. Произведения социалистического искусства раскрывают и защищают новые отношения равенства, уважения, понимания между людьми, нациями, народами, они показывают принципы коллективизма, взаимопомощи, воспевают труд не только как норму и потребность индивида, но и как преобразующую радость бытия. Наряду с этим раскрытием совершенно нового, социалистического образа жизни искусство, рожденное эпохой Октября, активно осуждает индивидуализм, потребительское отношение к жизни, равнодушие к людям, к проблемам мира. Такое взаимообогащение литератур глубоко гуманно и в лучшем смысле этого слова традиционно, ибо продолжает линию последовательного развития контактов прогрессивных культур, и в этом имеет всевозрастающую тенденцию к смыканию, взаимодействию с демократическими элементами культур Запада. Однако может проявиться также и подмеченная болгарским писателем Б. Райновым опасность появления «отдельных произведений, обнаруживающих подозрительное сходство с подделками буржуазной массовой культуры», а также и эрзацев «элитаризма» <sup>19</sup>. Поэтому так важно находить точки соприкосновения, общения, взаимообогащения на демократической основе, ибо цель одна — воспитание личности духовно богатой, гармонической, способной вобрать в свой интеллектуальный мир высокие идеалы, красоту человеческой мысли, чувства, поступка.

<sup>16</sup> В случае нарушения этого принципа прерывается обогащение духовными ценностями других народов и приостанавливается развитие своей культуры.

<sup>17</sup> Храпченко М. Б. Пути взаимообогащения социалистических культур: — В кн.: Взаимодействие литератур и художественная культура развитого социализма. М., 1981, с. 23.

<sup>18</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Избр. прозв. М., 1970, т. 1, с. 30.

<sup>19</sup> Цит. по ст.: Ковский В. Е. Литература в контексте культуры. — В кн.: Взаимодействие литератур и художественная культура развитого социализма, с. 102.

Читая лекции по советской литературе студентам из Югославии, Чехословакии, Болгарии, Польши, мы наблюдали, как взволнованно реагирует молодежь на произведения советских писателей. Мы думаем, что взаимовлияние славянских литератур и значение для них советской русской литературы имеют и обратную связь, помогая читателям этих стран эффективно воспринимать культуру СССР. Эта эффективность рецепции в значительной степени определяется ассоциативным мышлением, ибо «мышлению словами предшествует игра ассоциаций» (А. Эйнштейн). В результате локальное, частное ступевывается, а общность идейно-эстетических и нравственных исканий, конфликтов, проблематики, интонационных сфер активизирует восприятие изучающих славянскую родственную литературу.

Так, например, происходит особо взволнованное восприятие молодежью Чехословакии «Хатынской повести» советского белорусского писателя А. Адамовича в связи с ее ассоциативной связью с произведением «Лидице: история июньского утра» словацкого автора Мирослава Ивонова. На осмыслении человеческих страданий построен этический стержень взаимопроникновения двух славянских произведений в читательском сознании и рождается моральная ответственность за будущее цивилизации.

Очень любит болгарская молодежь произведения Василия Шукшина, но особая углубленность понимания достигается благодаря аналогии с рассказами Й. Радичкова, которому свойственно, как и В. Шукшину, фольклорно-образное мышление, окрашенное лукаво-пронической интонацией, придающее вместе с тем и мудрый философский взгляд на проблемы своего народа.

В культурном обмене социалистической системы литература славянских стран в силу своей типологической близости с советской, русской, белорусской или украинской, становится тем связующим каналом, по которому образно-эмоциональное содержание этих литератур проникает в духовную жизнь и помогает не только восприятию советской культуры, но и более глубокому постижению общего и особенного славянских литератур.

На данном этапе развития мировой социалистической системы, когда общественная жизнь претерпевает быстрые изменения, нам, славистам, вероятно, надо смотреть не только с позиций сегодняшнего дня, но и будущего.

Мы не должны закрывать глаза на то, что, чем очевиднее в этом типе обмена достижения славянских культур, тем глубже оказывается роль славянских литератур в общей мировой культуре, тем настойчивее попытки всякого рода «советологов» очернить их не только как вполне самостоятельные, богатые и уникальные, но и как высокохудожественные явления постоянно развивающегося, единого процесса славянского мира. Причем все, даже так называемые новейшие модификации опираются на расистскую схему принижения славянских культур, на реакционные традиции противопоставления стран и народностей.



Ученые социалистических стран все чаще обращаются к коллективным усилиям в изучении культур, ибо совместное изучение культур стимулирует их национальное развитие, помогает преодолеть «периферийность», создает условия для плодотворного обмена опытом в художественном изображении такой категории, как социалистический образ жизни, дает полный простор для выявления всех еще не раскрытых потенций национальных культур, которые вносят свой вклад в сокровищницу общесоциалистической культуры, а значит и общечеловеческой. Все это обусловлено тем, что этот тип культурного обмена функционирует на основе планомерности и целенаправленности, осуществляемых с помощью коммунистических партий и создающих такие благоприятные условия для взаимообогащения культур, которые немислимы ни в какой другой системе.

Стабилизация и плодотворность культурного обмена между социалистическими странами явились результатом сложного взаимодействия следующих факторов: изменения удельного веса многонациональных литератур в общесоветском литературном процессе; превращения изучения взаимосвязей этих литератур в целое литературное направление, давшее определенный ориентир при сравнительном изучении славянских литератур; активизации культурологических аспектов рассмотрения истории литератур как в СССР, так и в других странах; все более усиливающейся тенденции типологического подхода к анализу художественного творчества; растущего интереса советских ученых и ученых других социалистических стран к анализу своих родных литератур в контексте мировой литературы, а также неуклонного расширения международных культурных контактов.

Таким образом, культурный обмен между социалистическими странами, построенный на многообразии культур, не противостоящих друг другу, а находящихся в глубоких и плодотворных связях, когда каждый народ вносит свой национальный вклад в общую сокровищницу социалистической культуры, на принципах взаимного равенства, уважения и творческого отношения к духовным традициям прошлого и значительным открытиям современности, направленный на взаимообогащение своих народов и, как следствие, на воспитание в этом процессе личности нравственно богатой, жизнеутверждающей, способной не только к созиданию, к прогрессу, но и к защите мировой цивилизации, — такой тип культурного обмена мы считаем высшей стадией общенародов.

Сегодня мир разделяет множество политических, идеологических, эстетических, психологических и языковых преград, однако наша планета — неделимый дом всего человечества, и все более широкое признание получают принципы мирного сосуществования, несмотря на те или иные рецидивы «холодной войны». В этом плане культурный обмен третьего типа между народами различных формаций или противоположных систем играет особо важную и ответственную роль.

Процесс общения между культурами стран различных формаций и идеологий весьма сложен, многосоставен, противоречив и разветвлен, его прогресс или регресс обусловлены труднорегулируемой изменчивостью политических ситуаций, динамических взаимоотношений культур различных мироощущений, мировоззрений, мировосприятий. Культурный обмен между странами различных систем — сложный феномен взаимопознания, взаимовлияния, взаимопроникновения, а также взаимоотталкивания и борьбы культур.

Эффективность обмена в нравственном обогащении человека определяется многими слагаемыми: прогрессивностью идей влияющей культуры, уровнем готовности к восприятию этих художественных концепций в другой стране, степенью личного желания того или другого конкретного «потребителя» культуры, условиями распространения этой культуры в духовной жизни страны и, наконец, что весьма существенно, официальной позицией власть имущих по отношению к распространяемой культуре. Этот тип культурного обмена весьма часто зависит и от личных контактов руководителей стран различных систем. Весьма показательны, что бывший канцлер ФРГ Г. Шмидт во время визита Л. И. Брежнева в 1978 г. подчеркнул огромное значение культурного обмена между ФРГ и СССР: «Наши народы могут оглянуться назад, на многогранное, многовековое взаимное духовное и культурное проникновение и влияние и на этом строить дальнейшее сближение. Я вспоминаю вашу блистательную литературу XIX и XX веков от Пушкина до Шолохова, которая озаряла светом не только вашу страну, но и Запад и вдохновила наших поэтов и писателей на то, чтобы посвятить себя изображению великих человеческих проблем, проблем социальной несправедливости»<sup>20</sup>. Известно, что после этого визита значительно окрепли и усилились культурные контакты между СССР и ФРГ.

Существо этого типа культурного обмена, как необратимого процесса обогащения культур различных народов через их взаимодействие осложнено целым рядом отрицательных факторов, среди которых и культурный национализм, и культурный космополитизм, присущие специфике культур Запада, занимают не последнее место.

Тенденция культурного космополитизма, например, направлена на подрыв социалистического патриотизма, на принижение национальных культур народов социалистических стран, на деформацию их национального самосознания. Особенно большую ставку в борьбе против социалистических стран идеологи Запада делают на культурный национализм, рассчитывая разжечь национальную рознь, подорвать дружбу народов и интернациональное сотрудничество социалистических стран.

<sup>20</sup> Визит Леонида Ильича Брежнева в Федеративную Республику Германии 4—7 мая 1978 г.: Речи, документы, материалы. М., 1978, с. 35. \* \* \*

И «приливы», и «отливы» в накоплении нравственных ценностей в типе культурного обмена противоположных идеологий весьма часто зависят от тех или иных неблагоприятных социальных условий или политических ситуаций, и иногда именно эти внешнехудожественные факторы задерживают процесс общения культур. В этом типе культурного обмена, если иметь в виду литературу, причудливо переплетаются и влияют друг на друга множество разнородных эстетических явлений: так называемая «массовая литература», «элитарная» литература, демократическая и прогрессивная литература Запада, советская многонациональная литература, литература других социалистических стран, национальная литература развивающихся стран и т. д. Каждая из них имеет свои идеалы, свое содержание, своих героев, свою систему художественных средств. И весь этот сложнейший kaleidoscope художественных идей становится объектом познания человека: и писателей, и читателей.

Процесс познания, как известно, противоречив. Он содержит в себе такие противоположные моменты, как абсолютное и относительное, интернациональное и национальное, общечеловеческое и классовое, общественное и личное. Человечество не только создает многообразные нравственные ценности: этические (справедливость, добро и т. д.), эстетические (прекрасное), научные знания о человеке (психология, социология и т. д.), нормы и идеалы людей, — но и осознает и оценивает их.

Вообще в процессе культурного обмена осознание и оценка нравственных ценностей играют основополагающую роль. Особенно это относится к этической оценке. Нравственные нормы и идеалы образуют то поле притяжения, в которое втягиваются общественные явления и человеческие поступки и оцениваются в качестве хороших или плохих, справедливых или несправедливых, прогрессивных или реакционных.

Таким нравственным полем притяжения и становится в системе культурного обмена советская многонациональная литература.

В мире все более признается прогрессивность влияния на зарубежного читателя советской многонациональной литературы. Влияние советской литературы — не эмпирический факт той или иной биографии советского писателя, не результат случайных знакомств зарубежного читателя с той или иной книгой, не увлечение литературной модой, не случайный толчок извне, оно закономерно и социально обусловлено.

Советская литература как специфическое средство познания действительности является особой формой художественного мышления, связанной с идеей социалистического преобразования мира.

Советские писатели: М. Горький, В. Маяковский, М. Шолохов, К. Федин, Л. Леонов, К. Симонов, Г. Марков, В. Распутин, В. Шукшин и другие — создали такие высокохудожественные произведения, которые стали для читателей многих стран действенным средством познания социалистического мира. В этих произведениях

в эмоциональной форме отразился исторически накопленный советским народом опыт преобразования объективной реальности в ее революционной перспективе. Это значит прежде всего то, что в типе художественного мышления советской литературы нашли свое объективное отражение зависимости и взаимосвязи, характерные не только для мышления тех или иных писателей, но, и прежде всего для самой объективной реальности.

Советская литература благодаря своей познавательной функции, связанной с идеями социалистического мира, стала для зарубежного читателя носителем огромного нравственного авторитета. В течение своей короткой, но насыщенной истории она явилась для него выражением совести народа, его таланта, разума, гуманизма, доброты, духа революционной непримиримости и интернационализма. В советской литературе в концентрированном виде, масштабно воплотилась философия нашего народа, его героическая борьба, его жизненный опыт, его открытость.

Причем, не абстрактная идея революции, а сама революционная действительность, не отвлеченные философские рассуждения о типе революционера, а многосторонность человека революции, не догматические постулаты, а горечь поражений и счастье побед, нежность и мужество, обыденность и геройство нового человека — вот что делало и делает книги о советском обществе учебниками жизни для зарубежных читателей. Не всегда это носит характер восприятия психологически легкого и приемлемого, иногда входит в сознание постепенно, порой преодолевая непонимание, полное незнание жизни далекой и загадочной советской действительности. Но всегда побеждает желание познать объективную истину происходящего.

Можно привести множество примеров плодотворного влияния книг М. Горького, В. Маяковского, М. Шолохова, Л. Леонова, К. Федина, А. Фадеева, О. Гончара, Ч. Айтматова и многих других, ставших для писателей, критиков и читателей Запада надежной нравственной опорой. Однако мы далеки от понимания этого типа культурного обмена как одностороннего влияния советской литературы на Запад.

При изучении проблем культурного обмена между странами различных, а то и противоборствующих систем необходимо учитывать то, что реальный процесс, «живая» литература не раз показывали, как часто талантливые писатели, будучи приверженными тем или иным идеалистическим философским и этическим воззрениям, когда следовали в своем творчестве отражению жизненной правды, выражали великие человеческие проблемы, проблемы социальной несправедливости. И в этом своем качестве они являются источником благотворного влияния и на писателей противоположных общественных систем. История литератур дает много примеров этому. Остановимся лишь на примерах из современной советской литературы. Так, советский ученый Б. Л. Сучков, которому одному из первых было свойственно рассматривать советскую литературу в контексте мировой литературы, видел в творчестве

В. Распутина (особенно в его повести «Последний срок») влияние не только Л. Толстого, но и У. Фолкнера. Вчитываясь в произведение В. Астафьева «Царь-рыба», невольно вспоминаешь прекрасную повесть Э. Хемингуэя «Старик и море». Безусловно, ее гуманистический пафос не прошел бесследно для сознания советского писателя, тем более что годы его становления совпадают как раз с большим и широким распространением произведений Э. Хемингуэя в нашей стране. Другое дело, что влияние и Фолкнера, и Хемингуэя на творчество советских писателей — не «без берегов»: следуя или отталкиваясь от схожих ситуаций, аналогичных решений, близких образов, советские писатели имеют свое творческое видение тех или иных проблем, выражающее их мировоззрение и нравственные позиции. Но, что такое художественное влияние существует, — бесспорно.

«Конечно, идеологические споры, борьба мировоззрений будут продолжаться. Но мы против превращения идеологии в служанку военных штабов, а борьбы идеологий — в психологическую войну. Мирное, честное соревнование идей и общественной практики — вот наш принцип»<sup>21</sup>. Мы считаем, что данная позиция может стать плодотворной и в исследовании такого интересного и сложного направления в общественных науках, как культурный обмен между странами различных систем.

Культурный обмен между народами противоположных систем отражает напряженнейшие духовные поиски, искания, борьбу марксизма и буржуазной идеологии, реализма и модернизма, интернационализма и национализма, соревнование идейно-философских и идейно-эстетических воззрений и в результате всего этого — неуклонный рост общественного сознания. Цель такого культурного обмена, несмотря на сложности и трудности «антикультурного» порядка, — распространение и защита общекультурных, общезначимых и гуманистических ценностей.

Таким образом, три совершенно различных типа культурного обмена, неодинаковых по идеологическому наполнению — культурный обмен между странами Запада, культурный обмен между социалистическими странами, культурный обмен между странами противоположных социальных систем, — взятые вместе, и в прошлом, и в настоящем, и в будущем во всех своих звеньях и составляет содержание развития мировой культуры, ее, по выражению К. Маркса, «самодвижение». Без общения, без контактов, без взаимодействия культур различных стран мировой культуры просто не может быть, это неперемное условие ее функционирования. Само понятие «мировая культура» включает в себя общение культур народов.

Издавна существует потребность общения культур как норма человеческой цивилизации. На современном этапе культурный обмен — один из вариантов, почти синонимов мира. Не случайно в период осложнившейся международной атмосферы в конце

<sup>21</sup> Брежнев Л. И. Ленинским курсом. . . , т. 7, с. 319—320.

1981 г. известный французский писатель, вице-президент Академии Гонкуров Арман Лану, много занимающийся проблемами культурного обмена, отметил: «Разумеется, я не намерен преуменьшать остроты и значительности социально-политических проблем. Однако убежден, что культура, и конечно же, художественная литература играют первостепенную, ответственную роль в благородном деле взаимодействия и сотрудничества народов, а значит, и упрочения мира»<sup>22</sup>.

И конечно, периоды всяких войн — будь то «горячих», будь то «холодных» — способствуют ослаблению духовных связей между народами. Однако с момента существования цивилизованного общества никакое насилие над человечеством — застенки инквизиции, захватнические войны, костры горящих книг — не могло воспрепятствовать культурному обмену между народами. Поэмы Мицкевича и лирика Пушкина, «Похождения бравого солдата Швейка» Гашека и «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова, «Этюды» Шопена и «Седьмая симфония» Шостаковича проникали через все границы и преодолевали всяческие барьеры.

В условиях современности от ученых всего мира (и не только от ученых) требуется особая взаимоответственность за заботливое сохранение и распространение широкого международного обмена общекультурными, общезначимыми и гуманистическими ценностями во имя дружбы народов и дальнейшего процветания цивилизации.

В этой основной позиции сложная проблема культурного обмена может плодотворно решаться при условии понимания в мировом художественном развитии диалектики общего и особенного, интернационального и национального, типологического сходства, важнейших процессов (в любом виде искусства) и неповторимости величайших творений искусства, их роли в воспитании и всестороннем развитии человека. Причем все призывы к идеалу, высокой нравственности, красоте должны проверяться фундаментальной идеей всеобщности и непрерывности социального прогресса с его гуманистической доминантой.

*В. И. Борщук*

## ИЗУЧЕНИЕ СОВЕТСКИХ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР ЗА РУБЕЖОМ (70-е годы)

В советском литературоведении существуют многолетние традиции плодотворного изучения истории и теории советской литературы. Об этом свидетельствует множество публикаций, книг, коллективных трудов, появившихся хотя бы за последние 10—15 лет.

<sup>22</sup> Лану Арман. Наши гости. — Иностран. лит., 1981, № 12, с. 246.

Историко-литературная концепция, выработанная советскими учеными, отличается масштабностью, строгой последовательностью, научностью и объективностью. В ней с наибольшей полнотой и яркостью отразились не только рождение и расцвет новой по своим идейно-эстетическим качествам литературы, но и трудности, сложности и противоречия, сопровождающие этот процесс.

В основе марксистско-ленинской историко-литературной концепции лежат закономерности развития и особенности, которые принципиально отличают советскую литературу от литератур других эпох, других формаций. Прежде всего это литература, рожденная великими событиями, которые коренным образом изменили ход всемирной истории. На ее страницах нашли отражение и героическая борьба народа за построение нового общества, и его огромные жертвы в этой борьбе, и появление нового человека, характер и воля которого закалялись в исторических битвах за будущее. В ней поражает удивительное многообразие талантов, создавших за сравнительно короткий срок поистине великую литературу. Именно она на новой эстетической основе породила такой мир идей и образов, которого не знало искусство прошлых эпох. Она выдвинула концепцию мира и человека, которая соответствовала и быстро изменяющейся революционной действительности, и характеру нового человека, активного, действенного, духовно растущего.

Советская литература унаследовала от литературы прошлого широкий охват действительности, бесстрашную правдивость, психологическую глубину в раскрытии человеческих характеров, тонкое мастерство в изображении людей и событий, страстную защиту народных интересов. Однако она впервые в истории сумела отобразить действительность в ее непрерывном движении, осмыслить историческую связь минувшего с настоящим и будущим. Ее новый творческий метод, с которым связаны крупнейшие достижения наших писателей, был завоеван и выстрадан в борьбе с его многочисленными противниками. Социалистический реализм никогда не был, да и сейчас не является завершенным, готовым методом, которым следует только овладеть. С самого начала он складывался в творчестве ведущих художников по-своему, в преодолении трудностей и противоречий. И только в совокупности эстетических завоеваний он приобрел определенные черты и принципы.

История всемирной литературы еще не знала такого необычного явления, как идейно-эстетическое единство многих литератур, возникших в разных исторических условиях и стоявших на разных ступенях развития. Общность социально-политических задач, целей и идеалов объединила их в многообразную литературу, завоевавшую признание во всем мире. За свою более чем 60-летнюю историю она накопила богатейший идейно-художественный, эстетический опыт, в котором сконцентрированы усилия ряда поколений писателей, своим трудом и талантом создавших великое

словесное искусство, новаторское по содержанию и форме, многообразное по яркости творческих индивидуальностей.

Для советской литературы характерны и новые взаимоотношения с мировым литературным процессом. Если, скажем, в прошлом столетии только отдельные художники, такие, как Лев Толстой или Достоевский, оказывали могучее воздействие на развитие многих писателей, то с появлением советской литературы поистине произошел переворот в представлениях о жизни, об историческом процессе, о будущем человечества. Все прогрессивные художники мира в той или иной степени испытывали и испытывают благотворное влияние искусства, рожденного Октябрьской революцией.

Наша наука на протяжении десятилетий выработывала концепцию советского историко-литературного процесса, которая складывалась и утверждалась на основе достижений марксистско-ленинской методологии, в борьбе с формализмом и вульгарным социологизмом в 20-е и 30-е годы, с отдельными отступлениями от принципа историзма в последующие десятилетия. Она во многом отличается от историко-литературных концепций русской классической и зарубежных литератур. И это вполне естественно, ибо советская литература, представляя собой качественно новый этап в истории мирового искусства, обладает такими особенностями, которые не были свойственны литературе прошлого.

История советской литературы — это история формирования и развития нового человека, его связей с обществом, с конкретно-историческими обстоятельствами. В ее основе лежит новая концепция мира и человека, новое соотношение между обстоятельствами и характером, что позволяет художнику выявить не только сущность социально-исторических условий, формирующих характер, но и активность последнего, проявляющуюся в борьбе за переустройство жизни, за то, чтобы сделать, говоря словами Маркса, «обстоятельства человеческими»<sup>1</sup>.

В концепции истории советской литературы акцентируется внимание на литературном процессе как на целостном явлении, где каждый этап и период взаимообусловлены и взаимосвязаны, как звенья единой цепи. Историки советской литературы стремятся прежде всего выявить основные, ведущие тенденции ее развития на данном этапе, показать, как в это время зарождаются предпосылки для дальнейшего движения литературного процесса, как органически, внутренне связаны предыдущее с последующим, настоящее с прошлым и будущим. В этом проявляется историзм мышления, исторический подход к самым сложным и трудным литературным явлениям.

В науке о литературе последовательно утверждается объективное и всестороннее изучение творчества советских писателей с учетом всех сложностей и противоречий их судеб. Былым по-

<sup>1</sup> См.: Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. 2-е изд., т. 2, с. 146.



пыткам «выпрямлять», «облегчать» и «улучшать» творческий путь отдельных писателей, представлять их вне связей с общим литературным процессом в настоящее время противостоят серьезные исследования, в которых раскрываются своеобразие художника, неповторимость его таланта, выявляются место писателя в литературном движении, его роль в развитии литературы.

Представления об историко-литературной концепции нашей литературы будут неполными, если мы не учтем плодотворных стремлений ученых глубже изучить историю отдельных жанров и стилей, которые в совокупности рисуют картину движения художественного мышления в литературе, картину неуклонного обогащения ее эстетического потенциала.

Достоинствам этой концепции и неустанному, кропотливому труду сотен литературоведов, работающих не только в Москве и Ленинграде, но и во многих городах и республиках страны, обязаны мы тем, что в изучении истории советской литературы, особенно в последние десятилетия, достигнуты большие и серьезные успехи. Появилось множество теоретических, обобщающих работ, в которых на большом и разнообразном историко-литературном материале прослеживается развитие советской литературы от самых ее истоков до наших дней; работ, исследующих в историко-теоретическом аспекте проблемы прогресса в литературе, становления и развития социалистического реализма, основные закономерности и тенденции в поступательном движении литературы. В научный обиход вошли десятки монографических исследований, посвященных отдельным проблемам, историко-литературным периодам (главным образом 20-м годам), творчеству крупнейших советских писателей. Большинство этих работ проникнуто духом историзма, отличается объективностью и правдивостью в освещении литературного процесса, в раскрытии творческого пути различных писателей.

К слову сказать, в любой историко-литературной концепции вопросы периодизации занимают особое место. От характера периодизации, от ее методологии, зависят и объективность и в конечном счете плодотворность изучения историко-литературного процесса.

В основе подлинно научной периодизации истории литературы всегда лежат закономерности ее развития. И в особенности такая закономерность, как новая концепция мира и человека, которая постоянно изменяется и развивается. Прав был И. Бехер, когда писал: «Новое искусство никогда не начинается с новых форм, новое искусство рождается с новым человеком»<sup>2</sup>. И если проследить, как постепенно в советской литературе раздвигались рамки познания мира, как в ее лучших произведениях углублялось понимание человека, его психологии, смысла жизни, как очеловечивался мир социальных связей, если по этим произведениям изучить соотношение в новом человеке интеллектуальной сферы

<sup>2</sup> Бехер И. В защиту поэзии. М., 1959, с. 86—87.

с эмоциональной, связь между словом и делом, то, вероятно, можно стать на очень плодотворный путь постижения глубинной сущности советской литературы, точнее определить ее отдельные этапы и, главное, понять, постичь ведущие тенденции ее развития.

Более чем 60-летний опыт многонациональной советской литературы, создавшей поистине художественную энциклопедию жизни, позволяет всесторонне изучить сложный и противоречивый процесс развития концепции мира и человека — концепции, являющейся двигателем, основой советской литературы. Словом, концепция мира и человека — это фокус, в котором скрещиваются и своеобразно переплетаются все закономерности развития литературы, все мотивы ее гуманистического звучания.

Новые тенденции в развитии литературы всегда начинались с постижения новых черт в характере человека, определяющих особенности и дух эпохи.

Нельзя представить себе, что концепция нового человека в истории советской литературы развивалась гладко, беспрепятственно. На каждом историческом этапе резко сталкивались разные тенденции, разные понимания сути нового человека. Но всегда побеждала концепция человека-борца, человека-труженика, через сердце и судьбу которого проходят все события, все ветры и бури истории.

Очень перспективным представляется и сравнительно-типологическое изучение литературы, дающее возможность устанавливать не только родственные, схожие явления в многонациональном историко-литературном процессе, но и место советской литературы в мировой. Кроме того, типология методов, стилей, жанров открывает широкие перспективы для изучения всех видоизменений концепции мира и человека, а стало быть и для уточнения, например, период зации истории советской литературы.

Перед историками литературы встают многие проблемы, которых не знала предшествующая наука. Прежде всего необходимо выявить место, скажем, советских славянских литератур не только в общесоюзном, но и в мировом литературном процессе, их идейно-эстетические взаимодействия и взаимосвязи, национальное своеобразие каждой из них. Встает трудная и многогранная задача типологического изучения литератур.

Обращение к советским славянским литературам — русской, украинской и белорусской 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 главным образом — общих процессов, характерных для всей многонациональной советской литературы, дает возможность определить национальное своеобразие каждой из этих литератур.

Славянские литературы, складываясь и развиваясь в конкретно-исторических условиях, имеют свои, только им присущие особенности. Достаточно обратиться к русской, украинской и бело-

русской литературе 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 отбрасываются 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, позволяют проследить, как рождается в них интернациональное единство, как общность творческого метода, идейно-эстетических позиций обуславливает появление в них общих стилевых течений, художественных структур, приемов и т. п. При всех разновидностях стилевых потоков в современной русской советской прозе преобладает стремление к эпичности, к углублению психологизма, в украинской — ярко выражены лирико-романтические мотивы, в белорусской — бытописание войны на солидной документальной основе сочетается с нравственно-психологическим освещением событий. При этом нельзя не видеть и общих художественных исканий, идущих в русле дальнейшего развития советской многонациональной литературы. Речь идет об утверждении, например, в прозе 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.

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. Необходимо видеть доминирующие, ведущие стилевые течения и тенденции, характерные для определенной национальной литературы.

Следует отметить, что наибольшие успехи достигнуты у нас в изучении истории отдельных национальных культур в сравнительно-историческом сопоставлении. Естественно, что здесь на первый план выдвигаются проблемы взаимовлияний и контактных связей литератур. К сожалению, до сих пор меньше внимания уделяется сравнительно-типологическому исследованию литератур, выявлению той их общности, которая дает возможность рассматривать

отдельные литературы масштабнее, в широком историческом аспекте, в органической связи с мировым литературным процессом.

Изучение типологической общности требует конкретно-исторического подхода к родственным литературным явлениям, имеющим сходные социально-исторические судьбы и общие тенденции развития. При этом национально-особенное, индивидуальное не противопоставляется общему, а рассматривается во внутренней диалектической связи.

Типологическая общность литератур не является чем-то застывшим и окостеневшим: она постоянно развивается, приобретая на каждом историческом этапе новые черты. Историзм типологической общности проявляется и в смене идейно-эстетических концепций и литературных направлений, и в развитии разных видов и типов литературного процесса, и в изменяемости методов, жанров и стилей.

Типологическое изучение, разумеется, не игнорирует отдельных творческих индивидуальностей, в которых, как правило, с наибольшей яркостью и силой воплощаются общие тенденции литературного развития. Их творчество является своеобразным маяком в исследовании всегда сложного и многопланового литературного процесса.

Глубокое постижение общего через индивидуальное, интернациональных, типологических явлений через национальные особенности литератур открывает широкие перспективы для познания не только отдельных, но и общих закономерностей развития разных национальных литератур.

Типологическое сходство разных литератур, по нашему мнению, ярче всего проявляется в общности концепции мира и человека на определенном историческом этапе, в сходстве идейно-эстетических позиций. По ним можно судить и о социальном, идейно-эстетическом содержании литературы, и о принципах изображения в ней жизни. Можно определить то, что сближает, и то, что разделяет разные литературы. Здесь поистине находится магнитно-силовое поле, притягивающее или же отталкивающее литературы, возникшие в сходных или же в различных социально-исторических условиях.

Таким образом, задачи дальнейшего изучения советской литературы все больше усложняются. Выявляются новые проблемы, новые аспекты их разрешения. Научная мысль обогащается успехами и достижениями, преодолевая трудности, противоречия и неудачи. Все находится в движении, в борьбе. Неизменный остается лишь требование исторического подхода к любым явлениям — принцип историзма, без которого нет и не может быть подлинной науки.

\* \* \*

Во многих странах мира есть немало ученых-славистов, в основном разделяющих историко-литературную концепцию, выработанную в советском литературоведении, глубоко и объективно

изучающих нашу литературу. Их имена, их книги хорошо известны. Многие из них вносят достойный вклад в разработку таких сложных проблем, как особенности советской литературы — литературы нового типа, закономерности ее развития, роль классических традиций в обогащении современной литературы, место советской литературы в мировом литературном процессе и др.

Среди тех, кто на протяжении многих лет плодотворно изучает советскую литературу, глубоко постигая ее эстетические богатства, нужно в первую очередь назвать ученых-славистов стран социалистического содружества. Ими сделано много полезного. Выпущены в свет сотни монографий, десятки коллективных трудов, со страниц которых встает подлинная история литературы, открывшей новую эпоху в художественном развитии человечества.

Серьезный и ценный вклад в изучение советской литературы, ее прошлого и настоящего, вносят ученые Германской Демократической Республики, где вырос большой и квалифицированный отряд специалистов, успешно разрабатывающих проблемы современной советской литературы, истории, теории и методологии искусства социалистического реализма.

Среди работ по методологии изучения советской литературы в ГДР выделяются исследования Х. Юнгера, Н. Тун, Г. Шаумана, В. Байтца, Г. Варма, А. Хирше, Э. Ковальского и др. Авторы этих работ, как правило, не ограничиваются теоретическими рассуждениями, а привлекают для анализа богатый и разнообразный историко-литературный материал.

В постановке и разработке теоретических и методологических проблем 70-е годы привнесли новые аспекты. Шире и глубже стали исследоваться вопросы истории и теории социалистического реализма, основы марксистско-ленинской методологии критики и литературоведения, закономерности развития и жанровые изменения в современной советской литературе, проблемы единства и многообразия советской многонациональной литературы, сравнительно-типологического изучения литературного процесса в СССР и ГДР и др.

Значительные успехи достигнуты в ГДР в последовательном и глубоком изучении истории советской литературы. Об этом свидетельствует, в частности, двухтомная «История русской советской литературы», появившаяся в середине 70-х годов. В этом коллективном труде, получившем высокую оценку в советской печати, обстоятельно исследуется история русской советской литературы, внесшей большой вклад в развитие не только литератур народов СССР, но и всей мировой литературы. Центральной проблемой историко-литературного процесса, естественно, стало выявление новой концепции мира и человека, преобразовавшей характер и направление всей советской литературы буквально с первых шагов ее становления. Задаче раскрытия идейно-эстетической сущности этой концепции посвящены и анализ творчества видных советских писателей, и разбор отдельных художественных произведений, и весь пафос труда в целом.

В частности, авторы «Истории» небезуспешно выявляют основные черты и тенденции в развитии послевоенной советской литературы. Здесь подчеркивается усиление внимания писателей к такой немаловажной проблеме, как духовный рост личности, ее связь с обществом, народом, историей. Авторы показывают художественные поиски советской литературы на новом этапе ее развития. Естественно, что они обращаются к богатейшему пласту литературы, к прозе, посвященной минувшей войне, исследуя ее идейно-художественные и эстетические особенности и структуру отдельных произведений. Авторов интересуют социально-нравственные и психологические истоки подвигов советских людей на войне, принцип историзма в изображении событий войны и т. п.

Перед читателем проходят десятки писательских имен, множество произведений разных жанров, завоевавших признание в мире, литературный процесс послевоенных десятилетий, раскрываемый во всей его сложности и противоречивости.

Новым явлением в современной критике и литературоведении ГДР, серьезно обогатившим палитру исследовательских работ, нужно признать более активное обращение к изучению не только русской советской литературы, но и литератур народов СССР.

В последнее десятилетие усилия ученых и критиков ГДР, изучающих литературу народов Советского Союза, увенчались серьезным научным успехом. Несколько лет назад Центральный институт истории литературы АН ГДР выпустил в свет большой коллективный труд «Многоязычная советская литература. Культурная революция. Образ человека. Всемирно-литературные достижения», который охватывает большой круг коренных проблем литературного развития в СССР на протяжении более полувека (с 1917 по 1972 г.).

Авторский коллектив в основу книги положил всестороннее исследование таких комплексных вопросов, как культурная революция и литература, образ человека и принципы его изображения, вклад советской многоязычной литературы в мировой литературный процесс. Все они органически связаны друг с другом и дают богатейший материал для серьезных размышлений об исторических судьбах советской многоязычной литературы.

Слависты ГДР кроме теоретических и методологических проблем решают в своих трудах множество вопросов, связанных с творчеством крупных советских писателей. Имеются определенные сдвиги и успехи в горьковедении, в изучении творчества А. Толстого и М. Шолохова, К. Федина и Л. Леонова и других писателей.

В 70-е годы в ГДР достигнуты новые рубежи в изучении советской литературы. Кроме двухтомной «Истории русской советской литературы» и «Многоязычной советской литературы» появились такие коллективные труды, как «Встреча и союз» и «Защита человечества». В этих трудах исследуются не только закономерности развития советской литературы, но и различные теоретические аспекты взаимоотношений советской и немецкой

литератур, диалектика национального и интернационального в произведениях социалистических литератур, обогащение в них социалистического реализма.

И в книгах болгарских ученых — Г. Цанева, П. Зарева, А. Тодорова, С. Русакиева, В. Велчева, В. Колевского и других обстоятельно изучается история и теория советской литературы. Раскрывается влияние Октябрьской революции на формирование и развитие революционной болгарской литературы. Кроме трудов общего характера, здесь появилось немало исследований, посвященных крупным советским писателям, оказавшим плодотворное влияние на судьбы новой болгарской литературы. В этом плане значительный научный интерес представляют книги С. Каракостова и И. Цветкова об А. М. Горьком, Г. Цанева, С. Русакиева, В. Колевского, Т. Димитрова — о В. Маяковском, Х. Дудевского — об А. Толстом, А. Блоке, Д. Бедном, М. Шолохове, И. Цанева — о Н. Островском и др.

В болгарском литературоведении в последние годы на более серьезном научном и методологическом фундаменте исследуются проблемы болгаро-советских литературных связей, типологическое развитие двух братских социалистических литератур.

В настоящее время отчетливо выявились некоторые новые аспекты и направления в изучении советской литературы. Кроме дальнейшего усовершенствования сравнительно-типологического исследования советской и болгарской литератур, ставшего, в силу ряда исторических причин, традиционным в болгарской науке о литературе, в этот период развертывается изучение типологии социалистических литератур мира, национального своеобразия литератур народов СССР, теории социалистического реализма, исследование проблем методологии, творчества М. Горького, В. Маяковского, М. Шолохова, Л. Леонова, и других советских писателей.

Немалых успехов добились наши болгарские коллеги и в изучении отдельных национальных культур в СССР. Например, об украинской советской литературе и болгаро-украинских литературных связях, о становлении социалистического реализма в национальных литературах много пишет Симеон Русакиев. У нас хорошо известны его работы «Революция и литература» (1972), «Становление и развитие социалистического реализма в национальных литературах» (1968) и др.

Достигло значительных успехов изучение советской литературы и в Чехословакии. Здесь в этом смысле имеются славные традиции, связанные с именами крупных чехословацких ученых старшего поколения — З. Неedly, Б. Вацлавка, И. Ирасека, Б. Матезиуса и др. Их достижения приумножаются многими славистами ЧССР, воспитанными в последние десятилетия.

Нельзя не видеть, как значительно расширился сейчас диапазон проблем советской литературы, которыми успешно занимаются ученые и критики ЧССР. В отличие от прошлой замкнутости в пределах узкого круга вопросов, главным образом связанных

с 20-ми годами, с авангардом в литературе и частично с современностью, в 70-е годы обозначился решительный поворот к разработке проблем марксистско-ленинской методологии, теории социалистического реализма, к новому и более объективному прочтению истории советской литературы в ее многонациональных аспектах, к глубокому изучению процессов, происходящих в советской и других литературах стран социализма.

В последние годы в литературоведении и критике ЧССР много внимания уделяется изучению истории советской литературы и проблемам ее современного развития. Появился коллективный труд «Обзор русской литературы (с древнейших времен до наших дней)», где главы о русской советской литературе содержат краткие характеристики трех этапов ее истории: 1917—1941 гг., 1941—1945, от 1945 г. и до современности.

Заслуживает внимания и книга двух словацких критиков — Л. Слободника и В. Черевки «Современная советская поэзия и проза» (1975), в которой прослеживаются процессы, происходящие в ведущих жанрах современной советской литературы.

Значительный вклад в изучение советской литературы вносят и работы М. Заградки — «Сталинградская битва в литературном изображении» (издана дважды — в 1973 и 1975 гг.), «Литература и война: Этапы и тенденции изображения Великой Отечественной войны в советской литературе» (1980), «Советская литература и мы» (1981) и др., в которых обстоятельно анализируются процессы развития советской многонациональной литературы на разных исторических этапах.

Интерес к советской литературе никогда не угасал и в Польше. Но, скажем, в 50-х годах он ограничивался отдельными статьями и рецензиями о некоторых явлениях литературной жизни в СССР. Только с начала 60-х годов стали появляться статьи и книги о видных советских писателях, о советско-польских литературных связях и т. п.

В последнее десятилетие в Польше наметились новые аспекты изучения советской литературы. Активнее стали разрабатываться методологические проблемы, вопросы социалистического реализма, пристальнее стало внимание к эстетическим и нравственным ценностям литературы, к ее гуманистическому характеру, к проблематике современной литературы народов СССР. Все больше утверждается проблемно-аналитический подход к советской литературе, вытесняя описательно-информационный и регистрационный подход.

В Венгрии также существуют давние традиции доброго отношения к советской литературе, которые закладывали еще в 20-х и 30-х годах революционные писатели — Матэ Залка, Антал Гидаш, Белла Иллеш и др. Под влиянием советской литературы, творчества Горького и Маяковского, А. Толстого и Шолохова, Фадеева и Леонова зарождалась новая литература в Венгрии.

Было время, когда в Венгрии на первый план выдвигалась пропаганда советской литературы, издание анталогий, сборников



статей, документальных материалов. Собственно, *исследования*, посвященные советской литературе, анализу творчества видных советских писателей, появились в Венгрии несколько позднее. В 70-е годы наблюдается возросший интерес к вопросам марксистской художественной критики, к теории и методологии изучения искусства социалистических стран, и в первую очередь советской литературы.

В последнее время заметно повысился интерес венгерской критики и к литературам народов СССР, в которых они видят осуществление реального интернационализма, дружбы народов в Советской стране. Об этом говорит, например, появившаяся недавно антология украинской поэзии на венгерском языке.

Более активно и целеустремленно по сравнению с 60-ми годами стала изучаться советская литература и в Румынии. И здесь на первый план выдвинулись методологические проблемы — борьба за утверждение в литературе реалистического метода, за художественное осмысление действительности во всей ее сложности и противоречивости. В статьях многих известных румынских критиков ставится вопрос о реализме, обогащенном революционными идеями, о структуре художественных произведений, отражающих серьезные изменения в общественной жизни и т. п. Смелее начинают звучать ноты признания социалистического реализма как ведущего метода в современном искусстве.

В Румынии широкую известность получили работы о советской литературе Татьяны Никулеску, Михая Новикова, Думитру Бэлана, Георге Борбэ и других ученых.

Много книг и статей о советской литературе появилось в Югославии. Здесь не только широко издаются произведения советских писателей, но и обобщается опыт нашей литературы. Издавая документы по истории советской литературы, югославский ученый А. Флакер, хотя и с известными издержками, стремится пропагандировать опыт литературы, получившей широкое признание во всем мире.

В ближайшие годы мы, безусловно, станем свидетелями нового этапа в изучении советской литературы в социалистических странах, ибо интерес к ней все больше возрастает. Кроме того, расширяется круг специалистов, систематически и серьезно занимающихся ее основными проблемами.

\* \* \*

К сожалению, кроме объективных и честных ученых, на Западе имеется немало и таких, которые истину приносят в жертву своим предвзятым политическим взглядам и настроениям. А при этих условиях, разумеется, невозможно разобраться в сущности, в особенностях советской литературы.

Предпринятая нами в начале доклада подробная характеристика историко-литературной концепции, существующей в советском литературоведении, дает возможность еще нагляднее и

ярче выявить необъективность и запрограммированность критериев, с которыми подходят к осмыслению и изучению советской литературы некоторые зарубежные слависты, и прежде всего так называемые советологи. Их историко-литературные концепции, как правило опирающиеся на выдумки, на антинаучные измышления, далеки от истины, от исторической правды. Нередко возвращенные на ядовитых семенах антисоветизма, они преднамеренно искажают и фальсифицируют подлинную историю советской литературы, ее нынешнее состояние. Весь смысл подобных историко-литературных концепций сводится к тому, чтобы доказать несостоятельность советской литературы как одной из крупнейших в современном мире, ее неспособность соревноваться с литературами Запада, развивающимися якобы свободно, без «постороннего вмешательства» и «диктата».

Что же касается идейно-эстетического единства советских славянских литератур, как и всей советской многонациональной литературы, то оно является предметом постоянных атак со стороны буржуазного литературоведения. То оспаривается им само понятие «советская литература», которой якобы не существует вообще, то изобретается им фальшивая «теория» так называемой политики русификации в СССР, в результате которой, мол, все национальные литературы лишаются своего облика, своей специфики. Например, профессор Торонтского университета (Канада) Джордж Лудский изобрел лживую версию о полной зависимости украинской литературы от русской, о том, что «ей всегда приходилось восхвалять Россию, вплоть до «отречения от самой себя»<sup>3</sup>. Стоит ли опровергать то, что давно уже опрокинуто самой жизнью? Ведь общеизвестен факт расцвета своеобразной по своим национальным краскам украинской советской литературы, являющейся неотъемлемой частью советской многонациональной литературы. Поэтому закономерности ее развития, как и других литератур народов СССР, целиком и полностью подчиняются законам, по которым живет и развивается вся советская литература.

На протяжении многих лет в советологии США, ФРГ и других стран складывались довольно устойчивые традиции в изучении, а вернее, в искажении истории советской литературы. Не считаясь с реальными фактами, с действительными процессами в ее развитии, наши недруги произвольно толковали и толкуют и сущность советской литературы, ее прошлое и настоящее, и отдельные этапы ее истории, и творчество видных писателей.

Например, в периодизацию истории становления и развития советской литературы, которая, как известно, связана не только с общественно-политическими событиями, но и с закономерностями движения самой литературы, многие советологи пытаются вносить свои принципы и положения, ничего общего не имеющие ни с наукой, ни с объективным ходом истории литературы.

<sup>3</sup> Moderne Weltliteratur: Die Gegenwartsliteraturen Europas und Amerikas. Stuttgart, 1972, S. 726.

Выступая против социологизма, за эстетический метод в изучении литературы, они по отношению к советской литературе считают возможным отказаться от этого метода. В периодизации истории нашей литературы большинство советологов занимают откровенно вульгарно-социологические позиции. Достаточно обратиться к историко-литературным исследованиям Г. Струве, Э. Брауна, М. Слонима, Г. Свэйза, Дж. Гиббиана, Ю. Рюле, И. Хольтхузена и других, чтобы убедиться в этом.

С легкой руки Глеба Струве, например, в американской советологии в свое время установилась схема в периодизации, где главную роль в судьбах литературы играют произвольно подобранные политические события. Не задумываясь, он делит историю советской литературы на два основных периода: до и после смерти Сталина. Причем, если первый период, за исключением 20-х годов, рисуется в основном в черном цвете, то второй — в сероватых тонах. Но разве при такой «периодизации» можно объяснить все сложности и трудности 60-летнего развития советской литературы? Можно ли заметить и объективно признать, что и в 30-е, и в 40-е годы советская литература обогащалась многими выдающимися произведениями?

Самое удивительное, что и в 70-е годы многие советологи упорно продолжают твердить, что советская литература является, мол, «провинциальной» и «отсталой», что она, не обладая серьезными художественными качествами, иллюстрирует лишь «партийные лозунги» и имеет не эстетический, а чисто агитационно-пропагандистский характер. Любопытно, что если раньше тот же Глеб Струве делил ее на два больших периода — до и после смерти Сталина, то в своей сравнительно недавней работе он «совершенствует» и «углубляет» свою «концепцию». Появляются периоды и этапы, имеющие ярко выраженную политическую окраску: «Литература переходного периода: 1917—1921»; «Революционная романтика: 1921—1924»; «Рождение новой литературы: 1924—1929»; «Унификация литературы: 1929—1934»; «Стагнация литературы: 1932—1941»; «Литература на службе войны: 1941—1945»; «Ждановская эпоха: 1946—1953»; «Литература после смерти Сталина: 1953—1957»; позже, после «Оттепели»<sup>4</sup>.

Даже при самом беглом знакомстве с этой «периодизацией», предложенной Г. Струве, нетрудно заметить, насколько она далека от исторической правды и подгоняется под общую историко-литературную концепцию «барда» американской и мировой советологии. Во-первых, непонятно, почему рождение новой литературы относится автором к 1924—1929 гг.? Ведь такие значительные произведения советской литературы, как поэмы «Двенадцать» А. Блока и «Пугачев» С. Есенина, как пьесы «Мистерия-буфф» В. Маяковского и «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, как романы «Два мира» В. Зазубрина и «Аэлита» А. Толстого и многие другие, не говоря уже о произведениях М. Горького, А. Серафи-

<sup>4</sup> *Moderne Weltliteratur* . . . , S. 685.

мовича, появились в первые послереволюционные годы и в начале 20-х годов. Именно они и заложили прочные основы молодой советской литературы. Какие же основания у Струве считать, что только вторая половина 20-х годов является началом новой литературы? Во-вторых, остается «загадкой» понятие «унификация литературы», которое прикладывается почтенным профессором к литературе 1929—1932 гг. Разве творчество многих и разных писателей этого периода (М. Шолохова, Н. Островского, К. Федина, Л. Леонова и др.) можно уравнивать и «унифицировать»? А что означает «стагнация» литературы в 1932—1941 гг., когда общеизвестно, что в 30-е годы советская литература обогатилась такими великолепными произведениями, как «Жизнь Клима Самгина» (последние части) и «Егор Булычов» М. Горького, как последние книги «Тихого Дона» М. Шолохова, его же первая книга «Поднятой целины», как романы Л. Леонова «Скутаревский» и «Дорога на океан», Ю. Крымова «Танкер „Дербент“», А. Макаренко «Педагогическая поэма», Н. Островского «Как закалялась сталь», А. Толстого «Хождение по мукам», как пьесы А. Афиногенова, Н. Погодина, А. Арбузова? В-третьих, несколько иронически звучит у Струве формулировка периода 1944—1945 гг.: «Литература на службе войны». Разве американский советолог не знает, что в годину смертельной опасности, нависшей над нашей страной, советская литература не «служила войне», а вместе с народом боролась за победу над фашизмом? Это ведь далеко не одно и то же. В-четвертых, разве определением первого послевоенного десятилетия в истории советской литературы, как «ждановской эпохи», исчерпывается сложность и неоднозначность периода, обогатившего нашу литературу «Русским лесом» Л. Леонова, «Молодой гвардией» А. Фадеева, «Звездой» Эм. Казакевича, «Повестью о настоящем человеке» Б. Полевого, «Спутниками» В. Пановой и многими другими широко известными произведениями?

Далее у Глеба Струве повторяется то, что он уже неоднократно утверждал ранее: 1953—1957 гг. называются им периодом «после смерти Сталина», а последующие годы, вплоть до 70-х, он связывает с бесконечными «оттепелями» и «заморозками» в истории советской литературы. Вот, собственно, и все, чем «обовил» Г. Струве свою старую «периодизацию» советской литературы. Скажем прямо, не очень оригинальная, а вернее, путаная и не-объективная концепция лежит в основе этой периодизации.

Характерно, что ни Глеб Струве, ни его последователи в наши дни ничего другого не придумали, как делить историю советской литературы по периодам, связанным с политическими, а не с литературными событиями. Но ведь известно, что литература, кроме общесоциологических, имеет и свои законы развития, которые нельзя игнорировать при изучении ее истории. Из приведенных фактов видно, что, скажем, закономерности развития литературы меньше всего интересуют необъективных исследователей советской литературы. А такой западногерманский ученый, как Йоханнес Хольтхузен, вообще отбросил общепринятую советологами перио-

дизацию и стал «делить» историю советской литературы по писательским поколениям, противопоставляя их друг другу<sup>5</sup>.

Неумение охватить историко-литературный процесс в целом очень часто толкает иных советологов на путь эмпиризма, тенденциозного подбора фактов и одностороннего их «осмысления». Вот и получается тощая, страдающая антиисторизмом схема: 20-е годы — «золотой век», «либеральный» период советской литературы; 30-е и последующие годы — период упадка, затухания; середина 50-х годов — начало «оттепели», подъема литературы, развивающейся в направлении критицизма, отрицания всего предыдущего социального и художественного опыта, и т. п.

Трудно найти «исследование», посвященное истории советской литературы, где бы 20-е годы не противопоставлялись всему последующему развитию литературы. Восторженные оценки литературы 20-х годов даются в «трудах» многих американских, западногерманских и западноевропейских советологов. И совсем не потому, что они скорбят о давно минувшем «золотом веке» в истории советской литературы. По-настоящему им глубоко чужды и 20-е годы, отмеченные не только обилием литературных группировок, боровшихся друг с другом, но и неуклонным движением советской литературы к идейно-эстетическому единству<sup>6</sup>. Однако прославление этого периода зарубежным советологам нужно прежде всего для полного отрицания плодотворного развития советской литературы в 30-е, 40-е и 50-е годы, для утверждения: литература 20-х годов обрела силу и значимость не потому, что она правдиво отражала новую революционную действительность, а потому, что была связана с «русским литературным авангардизмом», являвшимся частью западного модернизма.

Всячески идеализируя литературные группировки 20-х годов, возникновение которых, как известно, было вполне закономерным в условиях классовой борьбы и поисков новых путей в искусстве, некоторые исследователи тем не менее относятся к разным группировкам по-разному. Свои горячие симпатии они отдают прежде всего тем группам и группировкам, которые, по их мнению, были далеки от революционной действительности, увлекались формализмом и т. п.

Предпринимаются попытки извратить сущность таких литературных организаций 20-х годов, как Пролеткульт, РАПП, которые, как известно, сыграли свою историческую роль в становлении пролетарской литературы в России. Но многие советологи озабочены прежде всего тем, чтобы скомпрометировать их или же использовать ошибки этих организаций для выступлений против политики партии в области литературы.

Конечно, к Пролеткульту на Западе относятся по-разному. Есть там и объективные исследователи, заинтересованные не

<sup>5</sup> См.: *Holthusen I. Russische Gegenwartsliteratur (1—2)*. München; Bern, 1963—1968; *Idem. Russische Literatur im 20. Jahrhundert*. München, 1978.

<sup>6</sup> Этот процесс обстоятельно раскрыт во введении к первому тому кн.: *История русской советской литературы*: В 4-х т. М., 1967, т. 1.

в сенсациях, а в глубоком постижении прошлого, стремящиеся рассказать читателям правду о трудном историческом пути, которым двигалась пролетарская культура в революционной России.

Именно Пролеткульту французский журнал «Аксён поэтик» (главный редактор Анри Делюи) посвятил специальный номер — № 59 за 1974 г. Наряду с документами Пролеткульта и произведениями пролеткультовцев здесь опубликованы и другие важнейшие материалы: отклики ряда видных советских писателей на резолюцию ЦК партии 1925 г., на I съезд советских писателей в 1934 г., лирика советских молодых поэтов нашего времени (узбека Арипова, русского Н. Рубцова, казаха О. Сулейменова и др.), интервью с Леоном Робелем, Клодом Фриу и др.

Французский журнал дал богатейший материал, свидетельствующий о движении, развитии живой литературы, которая сыграла свою историческую роль в судьбах советской социалистической культуры. Во вступительной статье, открывающей номер, справедливо подчеркивается, что преемственность и новаторство постоянно двигают искусство, что история Пролеткульта является частью истории советской литературы. Пролеткульт и пролетарская литература были важнейшим этапом культурной революции в ленинском понимании. Поэтому В. И. Ленин так настойчиво поддерживал их, критиковал за ошибки и заблуждения, ослаблявшие их позиции.

Некоторые советологи, признавая расцвет литературы и искусства в первое послереволюционное десятилетие, стремятся тут же перебросить «мост» из прошлого в настоящее, чтобы противопоставить «богатые» и «безмятежные» 20-е годы бесплодной современности. Литературу далеких 20-х годов они считают более современной, чем литературу наших дней, ибо тогда, мол, были смелые и интересные поиски, творческие эксперименты в искусстве, а сейчас все это прекратилось и наступил период «застоя», повторения уже пройденного и т. п. Нередко сегодняшняя литература полностью отрицается, зато безмерно идеализируется прошлое. Но разве в современной советской литературе нет превосходных писателей и книг, способных прославить любую литературу мира? Достаточно вспомнить имена наших современников — Шолохова и Леонова, Симонова и Айтматова, Бондарева и Быкова, Бажана и Бровку, Гамзатова и Кулиева. . .

На Западе в последние годы порою прорываются трезвые голоса, к которым стоит прислушаться. Вот, например, что пишет известный прогрессивный западногерманский славист Александр Кемпфе, стремящийся объяснить, почему во имя прошлого нередко перечеркивается настоящее.

Критик пытается разобраться в казуистике пресловутой формулы: «русское сегодня было вчера». Чтобы до конца понять ее суть, необходимо иметь в виду, что прошлым нельзя вытеснить и перечеркнуть настоящее, которое, сохраняя преемственную связь с тем, что было, выдвигает новые задачи и требования, со-

ответствующие нынешнему уровню общественного и литературного развития.

Не перевелись еще за рубежом «исследователи», которые пытаются советскую литературу 20-х годов рассматривать вне исторических и общественных связей, как нечто самодовлеющее и неповторимое в дальнейшей истории нашей литературы. Однако опыт более чем 60-летней истории советской литературы полностью опрокидывает подобные взгляды и утверждает, что все периоды связаны внутренне друг с другом и что каждый из них готовит предпосылки для будущего, для поступательного движения литературы.

Наши оппоненты из стана советологов используют в своих далеких от науки целях не только драматические судьбы отдельных писателей, но и отдельные художественные произведения, вошедшие в золотой фонд советской литературы. Так, например, до сих пор шолоховский «Тихий Дон» многими из них выдается за произведение, осуждающее революцию и ее «жестокость», за «героический» эпос русской Вандеи (Ю. Рюле).

Почти в каждой работе о советской литературе, выходящей из недр зарубежной советологии, так или иначе оценивается творчество многих советских писателей, начиная от Горького и Маяковского и кончая современными литераторами. При этом бросается в глаза удивительное однообразие оценок, тона и даже формулировок. Что стоит, например, Ю. Рюле вслед за Струве, Слонимом и Брауном назвать прославленный роман Н. Островского «Как закалялась сталь», на котором воспиталось не одно поколение советских людей, книгой, заключающей «в себе нечто бесчеловечное и бездушное»?

В оценке Маяковского и Есенина наблюдается стремление противопоставлять их друг другу, изображая первого певцом «агрессивности» революции, а второго ее «жертвой». Нельзя не видеть, как некоторые советологи узко и примитивно трактуют творчество двух больших поэтов, каждый из которых по-своему отразил величие и драматизм революционной эпохи. Вот и Вольфганг Казак в пресловутом «Словаре русской литературы после 1917 г. (1976) буквально всех крупных советских писателей называет «литературными функционерами», поскольку его совершенно не интересует эстетическая ценность их произведений. Ему важно заклеить их политически. И только.

Таким образом невольно вырисовывается неприглядная картина тенденциозного, предвзятого отношения некоторых советологов разных стран и разных поколений к советской литературе, к важнейшим проблемам ее истории, к творчеству отдельных писателей. При этих условиях, разумеется, невозможно создать правдивую историко-литературную концепцию, нельзя честно и до конца разобраться в исторических судьбах советской литературы.

Но, к счастью, во многих странах мира в последние годы появ-

<sup>1</sup> Rühle J. Literatur und Revolution. München; Zürich, 1963, S. 81.

ляется все больше и больше ученых-славистов, стремящихся объективно изучать советскую литературу. Это не может не радовать всех тех, кто по-настоящему заинтересован в торжестве исторической правды, в дальнейшем укреплении подлинно научных позиций в мировом литературоведении.

*Г. С. Черемин*

## ПУТИ ПОЭЗИИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА: МАЯКОВСКИЙ И ПОЭТЫ СЛАВЯНСКИХ СТРАН

Возникновение и развитие художественного метода социалистического реализма связано, как известно, с революционным обновлением мира, с глубокими социальными сдвигами, начало которым положила Великая Октябрьская социалистическая революция. В первой из стран, вставших на путь социализма, претворивших в жизнь марксистско-ленинское учение о социалистическом обществе и государстве, естественно, были созданы и наиболее благоприятные условия для развития принципиально нового творческого метода.

В славянских странах социалистический реализм формировался в ходе революционной и антифашистской борьбы и получил все возможности для своего развития после победоносных социалистических революций в этих странах. Становление нового творческого метода в литературах славянских, как и других стран, совершалось с использованием опыта советской литературы, прежде всего творчества А. М. Горького и В. В. Маяковского.

Славянская поэзия социалистического реализма, особенно творчество ее крупнейших представителей, уже основательно изучена. Однако сам процесс формирования этого художественного метода у поэтов, взаимодействие общего и индивидуального в зависимости от исторических, социальных, национальных и других особенностей требуют дальнейших исследований.

В докладе сделана попытка рассмотреть эти вопросы на примерах формирования социалистического реализма в поэзии Владимира Маяковского, Владислава Броневского, Людмила Стоянова; показать, как этот метод возникает и развивается в определенных исторических условиях у поэтов разной творческой судьбы, тяготеющих к различным традиционно классическим (реализм, революционный романтизм) или модернистским (символизм, футуризм) литературно-эстетическим течениям; показать некоторые общие черты в становлении нового метода у этих поэтов.

Идейно-художественное развитие В. Маяковского совершалось под влиянием трех революций в России, современником и активным участником которых он был.



Маяковский воспитывался на русской классической литературе и современной революционной поэзии; с детства у него «стихи и революция как-то облединились в голове»<sup>1</sup>. Но, когда в нем пробудился поэтический талант и у него появилось стремление «делать социалистическое искусство», сложные пути творческих исканий привели его в среду футуристов.

Великий Октябрь поэт воспринял как «свою революцию», как осуществление самых заветных своих чаяний. Его произведения первых послеоктябрьских лет проникнуты революционно-романтическим пафосом, ощущением грандиозности происходящих событий. Вместе с тем Маяковский энергично пропагандировал футуризм<sup>2</sup>, представлявший ему тогда единственно подлинно революционным течением в искусстве.

Формирование социалистического реализма в творчестве Маяковского и связанное с этим преодоление им эстетических установок футуризма происходили в первой половине 20-х годов под благотворным влиянием идей марксизма и деятельности Коммунистической партии; революционной действительности; строительства новой жизни в Советской России; восприятия произведений поэта широкой народной аудиторией; принципиальной партийной критики футуризма.

Суровый отзыв В. И. Ленина о поэме «150 000 000» (в известных записках А. В. Луначарскому), с одной стороны, одобрение и поддержка вождем партии стихотворения «Прозаседавшиеся», с другой — сыграли важнейшую, определяющую роль в направлении творческого развития Маяковского.

В первые послеоктябрьские годы творческие усилия, крепнущий талант поэта были обращены на темы, выдвинутые современностью: победа социалистической революции в России, строительство и оборона молодой Советской республики, нараставшее революционное движение в мире. Для их художественного воплощения Маяковский использовал в своих произведениях, наряду с героической патетикой и инвективой, сатиру, направленную против внутренних и внешних врагов Страны Советов, против пережитков прошлого в быту и сознании советских людей.

Наряду с созданием «Левого марша», «Оды революции» и других стихотворений, поэт в эти и последующие годы работал над крупными произведениями на революционные темы. Первым таким произведением явилась «Мистерия-буфф» (1918), которую сам Маяковский охарактеризовал как «герическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи». Не позднее марта 1920 г. была закончена поэма «150 000 000» (опубликована в начале 1921 г.) и уже велась работа над «поэмой предвидения» —

<sup>1</sup> *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. М., 1955, т. 1, с. 13. Здесь и далее ссылки на это издание приводятся в тексте (римской цифрой обозначен том, арабской — страница).

<sup>2</sup> Речь идет о «левом» крыле русского футуризма, почти все представители которого сразу и безоговорочно приняли социалистическую революцию и стали работать с Советской властью.

«V Интернационал», которую поэт «начал записывать» только в 1922 г.; в том же году напечатан Пролог к ней («IV Интернационал»). Годом раньше состоялась премьера «Мистерии-буфф» (второго варианта).

Всем этим произведениям свойственны революционный подъем, устремленность в коммунистическое будущее, динамизм, гиперболизм образов и ситуаций, порой доходящий до космических масштабов, разнообразие формально-художественных приемов и средств, отражающее напряженные творческие искания поэта.

Выступая 30 ноября 1920 г. в прениях по докладу В. Я. Брюсова «Поэзия и революция», Маяковский высказал следующую мысль: «Самое революционное содержание не может быть революционным без революционного подхода к слову. . .» (XII, 454). А несколько позднее, на диспуте «Художник в современном театре», поэт говорил: «. . . весь этот вулкан и взрыв, который принесла с собой Октябрьская революция, требует новых форм и в искусстве. Каждую минуту нашей агитации нам приходится говорить: где же художественные формы? . . .» (XII, 256). Это противоречие между формой и содержанием снималось в процессе собственного новаторского творчества Маяковского, причем содержание его произведений становилось все более зрелым по мере идейного роста поэта.

Всему этому в большой мере способствовала активная общественно-политическая деятельность Маяковского, прежде всего его работа над созданием «Окон РОСТА»<sup>3</sup>. Благодаря этой работе (с октября 1919 до начала 1922 г.), масштабы которой были поистине грандиозны («Сделал тысячи три плакатов и тысяч шесть подписей». — I, 26), поэт постоянно был в курсе событий, к нему шел поток информации по самым актуальным вопросам современности: внутриполитическим, хозяйственным, военным, международным и пр. Он лучше видел жизнь Советской страны, обстановку в мире, глубже понимал политику Коммунистической партии. Вместе с тем для Маяковского, по его признанию, это была работа «большого словесного значения. . . очищавшая наш язык от поэтической шелухи на темах, не допускающих многословия» (XII, 208). Очевидно, в этом плане следует учитывать, кроме работы Маяковского как поэта и художника над «Окнами РОСТА», также и создание им и агитстихов, агитпоэм, агитпес.

Все это вызывало определенные изменения и в его эстетических установках. В «Приказе № 2 армии искусства» (1921) поэт, «бросивший безделушки и работающий в РОСТе», выступил против эстетского стихотворства не только «имажинистиков», «акмеистиков», но и самих «футуристов», «запутавшихся в паутине рифм». Отвлеченным и самодовлеющим поискам «новых форм» он противопоставил здесь искусство, помогающее решению вопросов жизненно важных для Советской республики (см.: II, 86—88).

В работах В. О. Перцова, А. И. Метченко, Е. И. Наумова, А. В. Февральского и других обстоятельно освещено значение

<sup>3</sup> Российского телеграфного агентства; позднее «Окна» выпускались Главполитпросветом.

ростинской деятельности Маяковского для его творчества. В частности, отмечалось, что второй вариант «Мистерии-буфф» (текст которого, по словам самого поэта, он «осовременил») отличается от первого большей политической заостренностью и злободневностью, более тесной связью с внутренней и международной политической жизнью, конкретизацией персонажей и ситуаций, большей реалистичностью образов, отказом от некоторых художественно-условных приемов. Однако, отражая социально-политическую сущность революционных событий, пьеса по своей художественной форме еще во многом была лишена полнокровной реалистической изобразительности; для воплощения революционных идей и ситуаций здесь используется традиционная религиозная орнаментика.

Очевидно, ростинская практика Маяковского помогала ему преодолевать отрицательные тенденции как идейного, так и художественного порядка, которые особенно явственно выразились в поэме «150 000 000» — этом наиболее футуристском произведении Маяковского: увлечение стихийностью в революционном движении, вообще распространенное тогда в литературе, призывы к разрушению, отрицание «старой» культуры, нарочито упрощенное изображение классовый борьбы, формалистическое экспериментаторство в области языка и стиха и т. п. Подобные тенденции исчезают в поэме «V Интернационал». Несмотря на насыщенность фантастикой, в ней заметно усиливаются реалистические моменты, в частности, в обрисовке близкого будущего. Однако путь, по которому пошел здесь поэт в своих творческих исканиях, по-видимому, не удовлетворял его: написав две части из задуманных восьми, поэт оставил работу над произведением.

Для становления нового художественного метода в творчестве Маяковского показательно изменение его подхода к изображению руководящего начала в революции. В «Мистерии-буфф» оно выступает в отвлеченно-романтических образах («Человек просто» — «бунта вечного дух непреклонный», «Человек будущего» — вселяющиеся в пролетариев). В «150 000 000» оно как бы отходит на второй план перед стихийным порывом революционной массы. Но уже примерно через месяц после завершения этой поэмы Маяковский в стихотворении «Владимир Ильич!», написанном к 50-летию юбилею В. И. Ленина, утверждает ведущую роль революционного сознания и провозглашает себя поэтом Коммунистической партии (см.: II, 34).

В Прологе к поэме «V Интернационал» он попытался отобразить героическую борьбу партии в условиях царской России, предваряя в какой-то мере последующую углубленную разработку этой темы в поэме «Владимир Ильич Ленин». Но и в Прологе речь идет уже о реальных исторических событиях.

Характерны происходившие в первой половине 20-х годов изменения в требованиях, предъявлявшихся Маяковским к современной советской литературе, и критериях ее оценки. Достаточно сопоставить с этой точки зрения требования, выдвинутые им

на вечере «Чистка современной поэзии» (19 января 1922 г.) с программными установками будущего журнала Левой фронты искусств, представленными поэтом в Агитотдел ЦК РКП(б) в начале января 1923 г.

В основу выступления на вечере Маяковским были положены «степень успешности» в обработке художественного слова поэтом; «современность поэта переживаемым событиям»; постоянство в осуществлении «высокой миссии художника жизни» (по дневниковой записи Д. А. Фурманова, см.: XII, 459).

В документе, касавшемся будущего журнала, первым требованием Маяковского к современному передовому искусству, центром которого мыслился «Леф», было «способствовать нахождению коммунистического пути для всех видов искусства». Одновременно ставились задачи: отбросить «индивидуалистическое кривлянье» левого искусства, вести борьбу «с декадентством, с эстетическим мистицизмом, с самодовлеющим формализмом, с безразличным натурализмом» (XIII, 204).

Таким образом, за прошедший год установки поэта в отношении литературы, искусства обрели четкую партийную направленность, идейную непримиримость, еще более активный, боевой характер. Фактически Маяковский порвал с, так сказать, ортодоксальным футуризмом, стремясь обратить лучшие творческие силы из числа, шедших под флагом левого эстетического течения, на создание передового советского искусства. Определяя его сущность, Маяковский декларировал утверждение нового художественного метода — «тенденциозного реализма», который использовал бы «технические приемы всех революционных художественных школ» (XIII, 204). Под тенденциозностью подразумевалась подлинная революционность, партийность реалистического искусства, его окрыленность социалистическим идеалом. Важно и то, что в качестве условия создания такого искусства выдвигался отказ от групповой ограниченности (носителем которой являлись и левые эстетические группировки). По существу речь здесь шла о методе *социалистического реализма*, который получал все большее развитие в творчестве самого Маяковского.

В процессе этого развития, избавляясь от формалистических пережитков футуризма, нарочитой усложненности художественных образов, надуманной фантастики, неоправданных новообразований в языке, поэт шел к классической завершенности формы, высокой простоте и ясности художественного изображения, органичности стиля, предельной выразительности языка и стиха. Это явственно вырисовывается в произведениях Маяковского 1921—1924 гг., в которых все более полно реализуются творческие возможности, открываемые методом социалистического реализма.

Стихотворение «Прозаседавшиеся» знаменовало и утверждение нового оригинального жанра в поэзии Маяковского — стихотворного политического фельетона.

В этом жанре выдержаны многие последующие произведения поэта на актуальные темы, помещавшиеся в «Известиях». Вообще

творчество Маяковского этого периода характеризуется большим жанровым и стилевым разнообразием — следствие более глубокого и многостороннего восприятия действительности. Здесь — и развитие ленинской темы: лирически взволнованное «Мы не верим!» (1923), исполненная революционного жизнеутверждающего пафоса «Комсомольская» (1924); и тема героического труда: выполненное в своеобразном эпическом жанре стихотворение «Рабочим Курска. . .» (1923); и тема обличения буржуазного мира: проникнутый гневным сарказмом цикл сатирических «портретов» — «Маяковская галерея» (1923); и тема поэтического творчества, высокого общественного назначения поэта: знаменитые «Необычайное приключение. . .» (1920) и «Юбилейное» (1924).

Для формирования нового художественного метода показательна эволюция образа поэта (и его функций), с самого начала игравшего как бы ключевую роль в творчестве Маяковского.

В «150 000 000» поэт, от лица которого ведется повествование, радуется, «ход. . . следя легендарный» фантастического Ивана, олицетворяющего необоримую силу революции.

В поэме «V Интернационал» поэт уже и сам активно участвует в происходящей борьбе, непосредственно содействует победе революции в планетарном масштабе: «Все ливни, все лавы, все молнии мира — охашкою собираю, обрушиваю на черные головы врагов. . .» (IV, 132). Участие поэта в революционной борьбе облечено здесь в фантастическую форму, как и облик поэта. Подобно тому как в «150 000 000» в революционном порыве с людьми объединяются животные, «вещи», губернии, даже «российские воздуха», поэт «V Интернационала» предстает каким-то синтезом человека, птицы («людугусь»<sup>4</sup>) и «вещи», полусуществом, полусооружением («вроде огромнейшей радиостанции») с «телом лазеревосинесквозным», с «выметаллизированным духом» и мыслью в виде «конструкции из светящейся проволоки» (см.: IV, 117).

Однако за этой безудержной фантастикой вырисовывается по существу реальный образ «социалистического поэта», теснейшим образом связанного с современной действительностью, что делает для него возможным и верный взгляд в будущее:

Чтоб поэт перерос веков сроки,  
чтоб поэт  
человечеством полководать мог,  
со всей вселенной впитывай соки  
корнями вросших в землю ног (IV, 121).

По пути реалистической трактовки этого образа Маяковский идет далее в поэме «Про это», где новое, возникающее в быту, личных отношениях, показано в борьбе с пережитками старого и в самом герое поэмы, и в «нашем краснофлажном строе». В противоположность некоторым критикам, видевшим в поэме «Про это» возврат автора к прошлому, Луначарский ставил в прямую связь

<sup>4</sup> Маяковский повторил это и в заглавии одного из своих очерков «Париж (Записки Людугуся)» (1922).

эту «глубоко лирическую и революционную поэму» с тем, что Маяковский и другие левые поэты «от культа формы, который прежде составлял самую сущность футуризма, перешли к более практическому, утилитарному творчеству, цель которого они усматривают в агитации и пропаганде коммунистических идей. . .»<sup>5</sup>. Вместе с тем лирический герой выступает здесь в сложном метафорическом обрамлении, но это уже не условно-фантастический, а полноценный, реалистический образ человека, любящего, страдающего, глубоко верящего в преобразование всей жизни на коммунистических началах.

Поэма «Про это» знаменовала новый рубеж в идейно-художественном развитии Маяковского, вершинными достижениями творчества которого и одновременно поэзии социалистического реализма явились поэмы «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!». В этих произведениях образ поэта органически слит с революционным народом — глубоко личное у него неразрывно связано с общественным — в борьбе и труде, горе и радости; высшим счастьем для него становится сопричастность великим социалистическим свершениям в стране, ощущением того, что «мой труд вливается в труд моей республики» (VIII, 323).

Своими особыми путями шли к социалистическому реализму другие выдающиеся представители славянских литератур.

В творчестве Владислава Броневского получили дальнейшее развитие демократические и освободительные традиции польского революционного романтизма, а также реалистической поэзии XIX в. В качестве своих поэтических учителей он сам назвал А. Мицкевича, Ю. Словацкого, Ц. Норвида, поэта восстания 1863 г. М. Романовского. Броневский, несомненно, воспринял и реалистические тенденции польских романтиков, испытал влияние М. Конопницкой и других представителей реализма.

Будущий поэт с самого начала был охвачен жившими в семье идеями и настроениями национально-освободительной борьбы против царизма, увлечен историческим прошлым своего родного города Плоцка. В этом ключе были выдержаны и его первые стихотворные опыты гимназических лет.

К социализму Броневский стал приобщаться только в 1919 г., на польско-советском фронте, ознакомившись с томиком работ В. И. Ленина.

Показателем перелома, совершавшегося в сознании будущего поэта, был его уход из армии. Нараставшее возмущение порядками в буржуазно-помещичьей Польше, разочарование в политике левого крыла ППС, углубленное изучение марксизма — в период пребывания в Варшавском университете — привели бывшего добровольца легионов Пилсудского к сближению с коммунистами.

Овладение передовым революционным мировоззрением сочеталось у Броневского с работой в коммунистической печати («Nowa kultura»), с выступлениями в рабочих аудиториях, редактирова-

<sup>5</sup> Власть труда, Иркутск, 1923, 10 июня.

нием листовок и бюллетеней Союза независимой социалистической молодежи «Жизнь», с руководством самодетельным рабочим театром. Характерно, что именно в процессе этого соединения революционной теории и практики активизировалось творчество Броневского, началось формирование в его поэзии социалистического реализма <sup>6</sup>.

В идейно-художественном развитии Броневского сыграла свою роль и поэзия. Многочисленные переводы из Блока он назвал своей «школой» и «первым сознательным поэтическим актом»; следует учитывать, что польский поэт воспринял Блока, уже пришедшего к Октябрю и призвавшего: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» («Интеллигенция и революция», 1918). Броневского «потрясла» поэзия Маяковского, Есенина, Пастернака.

Особое значение приобрело для него творчество Маяковского — «поэта нового мира». «Поэзия Маяковского, — писал Броневский уже на склоне лет, — сделала из меня социалистического поэта». Стихотворение «Поэт рабочий» (1918), переведенное и опубликованное Броневским в начале 1924 г., стало его «жизненной и поэтической программой» <sup>7</sup>. В этом признании заключен глубокий смысл. Идея стихотворения — труд поэта столь же важен и нужен, как и труд пролетария, — утверждала силу и действительность революционной поэзии, ее активную роль в жизни и борьбе рабочего класса. Для польского поэта, вступившего на путь борьбы за социализм, это стало определяющим эстетическим принципом. Строки из стихотворения «O sobie samym» («О себе самом») прямо перекликаются со стихотворением «Поэт рабочий»:

Yak górnik co w sztolni oskardem  
bryły węgla wykuwa ciężke,  
wykuwam te słowa twarde,  
nieustępliwe, zwycięskie <sup>8</sup>.

Шахтер проникает в забой глубокий,  
тяжелые глыбы угля вырубая.  
А я вырубая суровые строки,  
слова, что в сраженьях не погибают.

Пер. М. Кудимова

Понимание поэзии как созидательного, жизнеутверждающего начала и оружия в революционной борьбе выражено в своего рода программном стихотворении «Poezja» («Поэзия»), опубликованном

<sup>6</sup> В докладе развивается в основном концепция творческого пути В. Броневского, сложившаяся в советском литературоведении и критике. См.: *Жизнь М. Вехи жизни и творчества*. — В кн.: Броневский В. Избранное. М., 1961; *Хорев В. А. Владислав Броневский: очерк жизни и творчества*. М., 1965; *Слуцкий Б. Предисловие*. — В кн.: Броневский В. Стихи. М., 1968; и др.

<sup>7</sup> См. автобиографию В. Броневского (1961 г.) в кн.: *Броневский В. Стихи*. М., 1968.

<sup>8</sup> *Broniewski W. Wiersze i poematy*. X wyd. Warszawa, 1973, с. 52. Далее стихотворения Броневского цитируются по этому изданию, страницы указываются в тексте.

вначале в сборнике «Trzy Salwy» («Три залпа»), 1925. В декларативной статье сборника, выпущенного Броневским вместе с революционными поэтами В. Вандурским и С. Р. Штанде, получила развитие опять-таки идея стихотворения Маяковского: «Мы — рабочие слова. Наш долг сказать то, что рабочие других профессий сказать не могут. . . Гнев, вера в победу и радость — радость борьбы — ведут нашим пером. . . Мы боремся за новый общественный строй, и эта борьба — содержание нашего творчества»<sup>9</sup>.

Именно в этом — пафос сборника стихотворений Броневского «Dumy nad miastem» («Думы над городом»), 1927, первого, в котором так ярко и непосредственно отразилась тесная связь поэта с революционным движением польского пролетариата. В стихотворении «Pionierom» («Пионерам») поэт призывает борцов революции к самоотверженности и бесстрашию, утверждает веру в грядущую светлую жизнь. Стихотворением «Na śmierć rewolucjonisty» («На смерть революционера») он откликнулся на казнь члена Союза коммунистической молодежи Польши Н. Ботвина. В стихотворении «Zwycięstwo» («Победа») с большой художественной силой выражено активное участие поэта, его творчества в борьбе против старого мира.

Еще в 1925 г. в первом сборнике Броневского «Wiatraki» («Ветряные мельницы») прозвучал протест против империалистической войны в поэме «Ostatnia wojna», стихотворении «Soldat inconnu» («Последняя война», «Неизвестный солдат»); но здесь еще не было прямого призыва к революционной борьбе против нее, который появляется в новом сборнике «Pieśń o wojnie domowej. Wstęp do poematu» («Песнь о гражданской войне. Вступление в поэму»). Стихотворение «Nike» проникнуто духом антимилитаризма, интернационализма, верой в победу революции.

Боль и горечь поэта в связи с потерями, которые несли борцы революции, преодолевались его революционным оптимизмом, что особенно выразительно показано в стихотворении «Róża» («Роза»), в диалоге между Хором и Стоном в вихре.

Ведущие произведения сборника «Думы над городом» носят боевой, революционный характер, нацелены на жгучие политические вопросы современности. Это сразу же обратило на себя внимание Маяковского во время его поездки в Польшу в 1927 г. Советский поэт охарактеризовал Броневского, с которым тогда встретился и беседовал, как одного из «интереснейших» и «самых близких нам и мне» современных польских писателей (VIII, 336, 349). О том же он говорил позднее и Н. Н. Асееву, заметив, что с Броневским «стоит иметь дело»<sup>10</sup>.

В своих очерках о Польше Маяковский дважды приводил эпизод со стихотворением «Провокатор» («Szpiecel») <sup>11</sup>, очевидно рассказанный ему самим Броневским (см.: VIII, 336, 349).

<sup>9</sup> Перевод М. Живова. См.: Броневский В. Избранное. М., 1961, с. 273.

<sup>10</sup> См.: Асеев Н. О Броневском. — В кн.: Броневский В. Избранное, с. 5.

<sup>11</sup> В последующих переводах — «Шпик».



Назначение своей революционной поэзии хорошо выразил сам Броневский во вступлении к написанной им в 1929 г. поэме «Komuna Pałuska» («Парижская коммуна»): обращаясь к читателям, поэт высказал пожелание, чтобы поэма была не только художественным произведением, но и «оружием в общей борьбе». Это, как видно, учитывала и польская полиция: издание поэмы тотчас же по выходе было конфисковано; однако произведение стало распространяться в списках и приобрело широкую популярность.

То же произошло и с рядом стихотворений, включенных Броневским в следующий его сборник — «Troska i pieśń» («Печаль и песня»), 1932. В связи с полицейским запретом на многие произведения Броневского он заявил, отвечая на анкету журнала «Wiadomości Literackie» (1932, № 1): «Это убеждает меня в том, что я пишу не напрасно, что мне есть за чем и для кого писать»<sup>12</sup>. Такое убеждение определило основное направление сборника, ознаменовавшего дальнейший идейно-художественный рост поэта и явившегося большим шагом в формировании метода социалистического реализма в польской поэзии.

Произведения сборника «Печаль и песня» были с полным основанием охарактеризованы в тогдашней польской критике как «сама революция», «стихи-динамит». Они еще более преисполнены боевого духа, отличаются большей политической конкретизацией, реалистичностью изображения. Стихи поэта оказывали прямое революционизирующее воздействие на рабочие массы.

Если написанное ранее стихотворение «Robotnicy» («Рабочие») в сборнике «Ветряные мельницы», исполненное революционного пафоса, стремления передать мощь пролетариата, носило вместе с тем несколько абстрактный, декларативный характер, то теперь поэт, сохраняя романтическую приподнятость, идет по пути большей реалистичности в обрисовке событий, их конкретной приуроченности: здесь говорится уже не о рабочих вообще, а о труде, жизни и борьбе шахтеров Домбровы («Zagłębie Dabrowskie», «Домбровский бассейн»), текстильщиков Лодзи в связи с апрельской забастовкой 1931 г. («Łódź», «Лодзь»), о рождении и росте революционного сознания у трудящихся («Księżyc ulicy Pawiej», «Луна с Павьей улицы»). Ряд произведений призван непосредственно служить целям революционной борьбы. Таково, например, стихотворение «Do towarzysza-więźnia» («Товарищу по камере»), написанное в тюрьме, куда поэт был брошен за свою деятельность в коммунистической печати: оно вдохновляло, воспитывало волю и стойкость, вселяло бодрость и оптимизм. Броневский обратился и к славной истории польского революционного движения: в стихотворении «Elegia o śmierci Ludwika Warynskiego» («Элегия на смерть Людвика Варынского») он воспел героический подвиг основателя первой польской рабочей партии «Пролетариат», погибшего в 1889 г. в Шлиссельбургской крепости. По сравнению со стихотворением «На смерть революционера» (в предше-

<sup>12</sup> Цит. по кн.: Броневский В. Стихи, с. 242.

ствовавшем сборнике) Броневский дает здесь гораздо более развернутую характеристику революционного деятеля, особенно подчеркивая его самоотверженность, непреклонность, преданность делу социализма. Все более крепнувшее художественное мастерство поэта проявлялось в произведениях различных жанров: обличительной инвективы — в связи с казнью в США Сакко и Ванцетти («Prawodawcom», «Законодателям»), сатирического гротеска («§», «Параграф»), политической баллады («Ballada o płacu Teatralnym», «Баллада о Театральной площади»), политической песни («Bezrobotny», «Безработный») и др.

В сборнике «Печаль и песня», как и ранее у Броневского, некоторые стихотворения, выражающие сложные переживания поэта, носят, казалось бы, сугубо личный характер. Подобные произведения вызвали острую критику со стороны революционных поэтов — соавторов Броневского по сборнику «Три залпа». На его «Wiersze o wczesnej wiosnie pisane różną jesienią» («Стихи о ранней весне, написанные поздней осенью») Станде опубликовал полемический стихотворный ответ. Вандурский же утверждал, что «чрезмерный лиризм» Броневского «гормозит переживание его революционной поэзии в пролетарскую»<sup>13</sup>. Оппоненты Броневского критиковали его также и за отстаивавшуюся им «веру в „исключительную миссию“ поэта, во всепобеждающую силу его слова»<sup>14</sup>.

В стихотворении «Przyjacielu, los nas poróżnił. . .» («Растащила судьба нас, товарищ. . .»), имея в виду Вандурского, Броневский писал:

Przyjacielu, czemuś nie poeł,  
skąd krew pieśni i moc jej czepię? —  
jeśli wierszem staję do boju,  
wierszem kocham i wierszem cierpię. .

Ты понять не сумел, товарищ,  
что зажгло моей песни пламя,  
ведь стихами я в бой бросаюсь  
и люблю и страдаю стихами.

Пер. В. Слуцкого

Так, утверждая здесь органичность своего творчества, правомерность сочетания в нем личного и общественного, поэт одновременно подчеркивает и свое отношение к стиху как к боевому оружию. Стихотворение «Troska i pieśń» (давнее название всему сборнику), говорит о том, что никакая «печаль», вторгшаяся в «песню», не может осилить противостояния поэта старому миру.

Жизнь подтвердила историческую правоту Броневского в дискуссии с его оппонентами, ограниченно понимавшими революционную поэзию, недооценивавшими ее действительности, выявления в ней многогранной индивидуальности поэта.

Таким образом, в произведениях Броневского конца 20-х — начала 30-х годов происходило становление социалистического

<sup>13</sup> Вандурский В. От легионов — к революции. — В кн.: Броневский В. Избр. стихи, 1923—1931. М.; Л., 1932, с. 3.

<sup>14</sup> Там же, с. 5.

реализма; в дальнейшем творчество поэта развивалось в этом направлении «мы пойдем дальше», как сказал он в стихотворении «14 kwietnia» («14 апреля»), посвященном памяти Маяковского.

Совсем по-иному проходило развитие поэзии Людмила Стоянова (Г. С. Златарова)<sup>15</sup>, которое началось с половины 900-х годов — в период господства символизма в болгарской литературе; войдя в литературу вместе с другими молодыми поэтами, Стоянов испытал влияние этого модернистского течения русской и французской поэзии.

Увлечение символизмом нашло особенно яркое выражение в стихотворениях ранних сборников Стоянова: «Видения на кръстопът» («Видения на перепутье», 1912) и «Керван» («Караван», 1914). В предисловии к первому из них поэт в остро полемической форме провозгласил свое тогдашнее эстетическое кредо: «Чем известное произведение ближе к обыкновенному быту, тем меньше элементов поэзии несет оно и, следовательно, не заслуживает и тени внимания»<sup>16</sup>. Стремление отрешиться от реальной действительности приводило Стоянова к созданию абстрактно-декларативных произведений, замкнутых в сфере личных переживаний и картин природы. Конечно, поэт и в те годы ощущал социальные противоречия тогдашней Болгарии, сам порой испытывал невзгоды и лишения. Но от всего этого поэт нарочито отвлекался в своем творчестве; впоследствии, в 1936 г., он писал о себе и других сторонниках символистской эстетики: «Как несчастные лунатики, путешествующие по карнизам, мы были слепы к подлинной жизни. . .»<sup>17</sup>.

Своего рода социальное прозрение началось в сознании поэта под впечатлением второй Балканской и первой мировой войн, участником которых он был. От первоначальных националистических настроений (сборник «Меч и слово», 1917) он переходит к восприятию империалистической войны как народного бедствия. Впоследствии Стоянов, характеризуя свое состояние в послевоенные годы, говорил, что «из мира фикций и химер, поэтической богемы и романтического кретинизма», с высоты «башни из слоновой кости» он попал в условия суровой действительности<sup>18</sup>.

Огромное влияние оказала на поэта Великая Октябрьская социалистическая революция, а затем — строительство новой жизни в Советской стране. Важнейшую роль играло для него знакомство с советской культурой, литературой, особенно с творчеством Горького, указавшего ему «путь писателя и человека». Большой инте-

<sup>15</sup> О его творческом пути см.: *Марков Д.* Людмил Стоянов. — В кн.: *Болгарская литература наших дней.* М., 1969; *Марков Д. Ф.* Людмил Стоянов: Творческая эволюция Стоянова-поэта от символизма к реализму. — В кн.: *Учен. зап. Ин-та славяноведения.* М., 1951, т. 3; *Зарев П.* Творческий путь на Людмил Стоянов. — В кн.: *Стоянов Л.* Исследования и статьи за творчество мю. София, 1961.

<sup>16</sup> *Учен. зап. Ин-та славяноведения,* 1951, т. 3, с. 278.

<sup>17</sup> *Стоянов Л.* Избранное. М., 1953, с. 465.

<sup>18</sup> *См.: Стоянов Л.* Избрания прозв. София, 1955, т. 6, с. 31.

рес проявлял Стоянов к поэзии Блока и Брюсова как символистов, пришедших к революции<sup>19</sup>.

В 1918—1923 гг. формировалось материалистическое мировоззрение Стоянова, он, по его собственному признанию, стал «трезвее смотреть на вещи», «сбрасывать с себя поношенные доспехи «идеализма» и «божественного вдохновения»<sup>20</sup>. Поэт приобщался к общественно-политическим вопросам, выступал против реакционных литераторов журнала «Златорог».

В творчестве Стоянова этого времени, по выражению исследователя, слышались как бы два голоса: в прозаических произведениях (особенно в «Милосердии Марса», 1923) он переходит к реализму, в поэзии же остается в пределах символизма<sup>21</sup>. Однако уже в некоторых стихотворениях сборника «Светлая светих» («Святая святых»), 1922, поэт критикует свои прежние эстетические позиции («Отступник», «Отричане»).

Новый этап в идейно-художественном развитии Стоянова наступил под влиянием Сентябрьского восстания 1923 г. и последующего реакционного переворота. Жестокая расправа с революционными массами потрясла поэта, побудила его вплотную обратиться к народной жизни. С этим связаны реалистические тенденции в сборнике «Прамайка» («Праматерь»), 1925; здесь отображена тяжелая жизнь, страдания людей труда (стихотворение «Бедность» и др.), появляются мотивы социального протеста.

С конца 20-х и в 30-е годы в труднейших условиях буржуазной реакции Стоянов активно включается в общественно-политическую деятельность. Он участвует в писательском Союзе труда и борьбы, редактирует газету «Обозрение антивоенного движения», другие прогрессивные издания: «Кормило», «Щит», «Литературное обозрение», «Земля», «Брод» и т. д., пишет множество публицистических статей. Издания эти запрещались, а поэт подвергался преследованиям за антифашистскую деятельность. В эти годы он уделяет много внимания и революционной теории. «Исторический метод мышления, — писал Стоянов в одной из своих статей, опубликованной в подцензурной печати — освободит нас от суеверий метафизики. . . обнажит неумолимую логику поступательного развития и вместе с тем раскроет единственно доступную нам веру — веру в победу»<sup>22</sup>.

Путь идейно-политического и художественного развития, пройденный Стояновым, закономерно привел к началу формирования в этот период в его творчестве социалистического реализма. Утверждение нового творческого метода означало разрыв с символизмом<sup>23</sup>. Переходя к методу социалистического реализма, Стоянов обращался и к опыту советской литературы. Однако в отличие,

<sup>19</sup> См.: Марков Д. Болгарская литература наших дней. М., 1969, с. 110—112.

<sup>20</sup> Стоянов Л. Избранное, с. 458.

<sup>21</sup> См.: Зарев П. Творческий путь на Людмил Стоянов, с. 11.

<sup>22</sup> Вера в победу (Брод, 1936, № 7, 23 сент.) — В кн.: Стоянов Л. Избранное.

<sup>23</sup> См.: Марков Д. Проблемы теории социалистического реализма. 2-е изд., доп. М., 1978, с. 124.

например, от Броневского творчество Маяковского он воспринял лишь на более позднем этапе своего развития. Новаторство художественной формы советского поэта стало понятным и близким Стоянову, по его признанию, через новое в советской жизни, героизм борьбы и труда советского народа, которые отобразил Маяковский<sup>24</sup>.

Переход Стоянова к социалистическому реализму, обозначившийся в его прозе 30-х годов («Серебряная свадьба полковника Матова», «Холера», «Махмед Синап»), в поэзии, как указывалось исследователями, нашел свое выражение в произведениях сборника «Земен живот» («Земная жизнь»), 1939, знаменующего полный и окончательный отход поэта от своих прежних эстетических установок. Если ранее поэт — «вчерашний неземной странник» — обращался к окружающему миру: «Прими ме днес, майко-земля!» («Прими меня, мать-земля!» — стихотворение «Отрицание»), то содержание нового сборника не только возвращает поэта из символистских абстракций к реальной жизни, но и свидетельствует о его глубоком проникновении в эту жизнь с революционных позиций. Само название сборника, утверждающее *земную* жизнь, остро полемично по отношению к символистскому прошлому Стоянова; в стихотворении «Метафизика» он прямо характеризует это прошлое как «ничто», «химеричность и сон», а свое обращение к реальности — как «новое рождение».

Свое столь затянувшееся творческое освобождение из плена символизма Стоянов ощущал особенно остро. Потому и переход к новому художественному методу происходит у него более резко, чем у Маяковского или Броневского. Оттого с такой силой и непосредственностью звучит открывающее сборник своего рода программное стихотворение «Не мога без хора» («Не могу без людей»), 1928. Здесь выражена «музыка жизни», раскрепощенность, полнокровность чувства. Конкретное видение действительности в стихотворениях сборника приводит и к соответственным изменениям художественной формы, ранее диктовавшейся символистской поэтикой<sup>25</sup>.

Стихотворения сборника «Земная жизнь» — «Изповед», «Съдилице», «Буря», «Клин», «Голоса» и другие — свидетельствуют о о тесном единении поэта с народом, проникнуты революционным оптимизмом, верой в победу. В стихотворении «Родина», приобретающем эпический характер, воспевается Владайское восстание солдат (1918). Содержащиеся в ряде стихотворений призывы к революционной борьбе облечены — до цензурным условиям — в аллегорическую форму. К стихотворению «Европа», обличающему империализм, подготовку кровавых войн, Стоянов взял эпитафией начало знаменитых строк «Коммунистического манифеста»: «Призрак бродит по Европе. . .».

<sup>24</sup> См.: Злыднев В. И. Русско-болгарские литературные связи XX века. М., 1964, с. 508—509; Русакиев С. Людмил Стоянов и съветската литература. — В кн.: Стоянов Л. Изследования и статии за творчеството му, с. 246—248.

<sup>25</sup> См.: Зарев П. Творческият път на Людмил Стоянов, с. 19.

Таким образом, в 30-х годах были заложены основы дальнейшего творческого роста Людмила Стоянова, ставшего позднее виднейшим представителем социалистического реализма в болгарской литературе.

Сопоставление путей становления социалистического реализма в творчестве Маяковского, Броневского и Стоянова при совершенно очевидных различиях, обусловленных их творческими индивидуальностями и другими факторами, позволяет наметить некоторые общие черты.

Все три поэта, вдохновленные социалистическим идеалом, на том или ином этапе своего развития овладевали самым передовым революционным мировоззрением эпохи. Общность революционного мировоззрения, сходство идейно-политических позиций, с которых поэты подходили к оценке и художественному отображению современных событий, обуславливали и сходные моменты, порою прямые переключки в их произведениях при всей творческой самостоятельности, яркой индивидуальности, своеобразии каждого из трех поэтов.

У этих поэтов формированию нового художественного метода предшествовала — или сочеталась с этим процессом — революционная борьба, интенсивная общественно-политическая деятельность: у Маяковского — участие в трех революциях, затем ростинский период, у Броневского — публицистическая, революционная работа в первой половине 20-х годов, у Стоянова — активное участие в прогрессивной печати, в антифашистском движении в 30-е годы. Все это благотворно влияло на творчество поэтов, которое, отображая думы и чаяния народа, приобретало подлинно народный, партийный характер, становилось все более жизненным, актуальным.

Великая Октябрьская социалистическая революция в России, рост рабочего движения в Польше в 20—30-х годах, Сентябрьское восстание 1923 г. в Болгарии, общий подъем антифашистского и антивоенного движения в Европе — все это определяло содержание формировавшейся поэзии социалистического реализма. Творчество всех трех поэтов в рассматриваемые периоды характеризуется усилением антиимпериалистической направленности, социалистического гуманизма и интернационализма. Обращение поэтов к революционной тематике, к политическим событиям современности вызывало и новаторские изменения в художественной форме произведений.

На примере творчества трех поэтов видно, что становление социалистического реализма совершалось в процессе преодоления футуризма и символизма, творческого использования традиций критического реализма и революционного романтизма. Переход Маяковского, Броневского, Стоянова к социалистическому реализму открыл возможности для полного выявления их поэтических талантов, для жанрового и стилевого богатства их произведений, огромного роста художественного мастерства, знаменовал последующий расцвет их творчества.

## ЭПОПЕЯ М. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН» И РАЗВИТИЕ ЭПОСА В СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ XX в.

Для литературных дискуссий второй половины XX столетия, посвященных судьбам большой эпической формы, характерна эволюция проблематики от размышлений о кризисе и гибели романа к вопросу: «Куда идет роман?» Его дополняют и развивают сопутствующие проблемы: каковы жанровые модификации эпоса XX в., как складываются взаимоотношения прозы с остальными видами изящной словесности, наконец, какова философская, социологическая, историософская функция романа XX в.

Еще совсем недавно шли жаркие споры о соотношении традиционных форм эпоса и таких жанровых разновидностей XX в., как роман-эпопея, «панорамный» роман и пр. Нередко писали о «малоформатном романе», его роли и месте в европейском литературном процессе.

В этих дискуссиях неизменно говорилось о творчестве М. Шолохова. И это не случайно. Вклад автора «Тихого Дона» и «Поднятой целины», «Судьбы человека» и «Они сражались за Родину» в искусство XX в. велик и многообъемлющ, не сказать о нем невозможно.

Европейским романом XIX—XX столетия неоднократно предпринимались попытки создания эпосеи.

По существу, не могут быть отнесены к числу эпосеи даже самые крупные романы Золя, Мартен дю Гара, Голсуорси, Роллана, Драйзера, Арагона. Чаще всего они построены по принципу семейно-родовой (у Золя, Мартен дю Гара и Голсуорси) или историко-социальной, социально-экономической (у Арагона и Драйзера) хроники. Обладая достаточной полнотой воспроизведения жизни в различных ее аспектах, романы эти вправе претендовать на ту эстетическую объемность, которую подразумевает жанр эпосеи, но в них отсутствует масштабный, связанный своим действием с историческими событиями герой и эпически развернутая тема народа, которые необходимы эпосу.

Подлинная эпичность не тождественна и внешнему монументализму панорамного, или, как его еще иногда называли, «многопланового» или «широкозахватного», романа. «Глобальное» изображение действительности подразумевает, как об этом свидетельствует опыт Шолохова, особое использование принципа семейной хроники. Своеобразие художественного синтеза в эпосе XX в. состоит в единстве постижения жизни народных масс и неповторимой человеческой судьбы.

В чем же состоит эпичность советской литературы?

На наш взгляд, это прежде всего новый тип историзма. Это новая трактовка проблемы «народ и государство», «личность и масса». Объективной предпосылкой для этого выступает осознанное историческое творчество масс. И наконец, новое истолкование принципа гуманизма, а значит, и углубление народности.

Величие Шолохова состоит в том, что ему удалось совместить исследование социальных, национальных, природных начал, выявить доминанту общественного развития эпохи в контексте не только русской, но и мировой истории. При этом происходила дальнейшая демократизация большой эпической формы, связанная как с органическим усвоением фольклорной традиции, так и с углублением гуманизма.

Обострение общественных противоречий, состояние, близкое к тому, которое А. Блок обозначил в одной из работ марта 1919 г. как «крушение гуманизма» (буржуазного), — все это не могло не поставить перед искусством новые, невиданные прежде задачи. Проблема неведомого, что нес с собой XX век, решалась художниками по-разному.

На одном полюсе — искусство буржуазного модерна, которое не в силах понять и объяснить закономерности переживаемой эпохи. Наиболее типичный пример — суждение Джеймса Джойса: «История — это кошмар, от которого я хотел бы очнуться». Другой видный писатель-модернист — Марсель Пруст в многотомном повествовании «В поисках утраченного времени», получившем наименование «негативной эпопеи», сосредоточил свое внимание на фиксации смутного, сумеречного сознания, на поэтизации страшного. Своеобразным эстетическим эквивалентом творчества Франца Кафки стало неизбежное состояние кошмара, в котором пребывают его герои.

Видит и постигает ли Шолохов трагизм переживаемого времени? Безусловно. Достаточно вспомнить хотя бы его изображение первой мировой войны и картину бессмысленной гибели казаков вдали от родины. «Цвет казачий покинул курени и гибнул там в смерти, во вшах, в ужасе». И если бы не та перспектива нового гуманизма, которую Октябрь открыл человечеству, то и творчество Шолохова, возможно, исчерпывалось бы этой нотой.

Шолоховский эпос при всем своем трагизме (показана-то эпоха круглого перелома) жизнеутверждающ. Происходящему на Западе и все более углубляющемуся на протяжении XX в. процессу отчуждения человеческой личности, мимо чего не прошла модернистская литература, запечатлев отчаяние человека-песчинки, затерянной в безбрежном хаосе бытия, противостояло совсем иное. В нескольких словах это можно выразить как возрождение эпического состояния мира.

«История рассеяла призраки», — писал А. Блок в 1919 г. В революционном потоке обновления «несутся щепы цивилизации». И это неизбежно, ибо «в борьбе со старым, вырождающимся гуманизмом была великая правда — правда борьбы за то, что,



может быть, будет опять названо гуманизмом новым, — что создает новую личность»<sup>1</sup>.

Буржуазная действительность на своем излете лишается высокого героического и одновременно трагедийного звучания. А без этого существенно позитивного содержания она не может создать предпосылки для возрождения эпоса, эстетической природе которого чужды судьбы индивидов в обществе, где межчеловеческие связи предстают в атомистически раздробленном виде.

Секрет обладания «магическим кристаллом», который волшебным образом преобразует обширные полотна в эпические, нынче, как свидетельствует практика общеевропейского модернизма, полностью утрачен. Взять, например, «Улисс» Дж. Джойса, о котором так много говорила буржуазная критика, выдавая это произведение за «истинное», «подлинное» выражение эпоса новейшего времени. На самом деле эта книга не более чем своеобразная модернистская пародия на «Одиссею». Эпосом в кавычках может быть названо и многотомное повествование М. Пруста «В поисках утраченного времени».

Вывод этот не нов, его подтверждает и буржуазная наука. Ганс Ишрейт писал в одной из историко-литературных работ: «Роман лишается эпического начала, поскольку перестали существовать духовные и социальные предпосылки эпического искусства»<sup>2</sup>.

Это трезвое суждение, однако, тонет в хоре совсем иных голосов. Придавая решающее значение в области эпоса греко-латинской традиции (Гомер, Вергилий), современные буржуазные литературоведы находят ее закономерное продолжение и развитие в искусстве модернизма. Так, например, Э. Курсиус полагает, что традиции гомеровской «Одиссеи» воплощены прежде всего у Джойса. Когда же дело заходит о русской литературе, этот ученый оставляет ей лишь наследие Византии.

Однако всякому непредвзятому наблюдателю, держащему в памяти хотя бы только три произведения: «Тараса Бульбу», «Войну и мир» и «Тихий Дон», — ясно, что именно в России последовательно и органично усваивались уроки мирового, прежде всего греко-латинского, эпического искусства.

Т. Манн в статье «Искусство романа» писал о связях между эпосом прошлого и современным романом, утверждая, что в середине XX в. есть основания «не роман рассматривать как продукт распада эпоса, а эпос как примитивный прообраз романа»<sup>3</sup>. Нет ли в этом необычном суждении недооценки заслуг создателей старого эпоса? В чем величие древнего эпического искусства? Им постигалась и отражалась полнота общенациональной жизни. Гегель утверждал, что «военные события являются основой эпи-

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч. М., 1962, т. 6, с. 139.

<sup>2</sup> *Ischreit G.* Die Welt der Literatur: Einführung in die Gesetze und Formen des Poetischen. Berlin, 1962, S. 203.

<sup>3</sup> *Манн Т.* Собр. соч. М., 1961, т. 10, с. 279.

ческого действия»<sup>4</sup>, ибо они затрагивают все слои национальной жизни. Вместе с тем предшествовавшие великие эпопеи, хотя они неизменно включали мотивы и эпизоды войны и мира, отражали момент, когда все классы и сословия объединяются перед опасностью иноземного вторжения.

Основу «Войны и мира» Толстого составляет мысль о всенародной борьбе русских с наполеоновским нашествием. Композицию толстовской эпопеи организует идея национального единства. Стержень шолоховской эпопеи — разлом внутри нации, идея трагической несовместимости стремлений и интересов различных классов. Отсюда у Шолохова — потребность объединить эпос с трагедией, заимствовать у трагедии не только пафос, но и основные жанровые признаки. Многогеройная композиция «Илиады» или «Войны и мира» была заменена моногеройной: в центре «Тихого Дона» стала судьба одного главного героя, как было в античной трагедии, как было в трагедии Шекспира. При этом образ главного героя и коллективный образ народа равновелики в художественной концепции автора.

Предшественники и современники Шолохова (Фурманов, Серафимович, Булгаков, Фадеев, Федин и др. писали о трудностях революции в России, воссоздавали ее этапы, сложные и суровые коллизии. Шолохов впервые в отечественной литературе сделал те же конфликты предметом высокой трагедии. Автор «Тихого Дона» заговорил о трагизме перехода от старого, веками формировавшегося уклада к новому строю жизни. Он разглядел такое глубинное содержание переходной эпохи от капитализма к социализму, которое ускользало от многих исследователей. Поэтому-то опыт его художественного исследования приобрел в XX в. поистине универсальное, общечеловеческое значение.

В мировом искусстве можно наметить две тенденции — синтетического, всеохватывающего и всеобъемлющего эпоса («Илиада», «Одиссея») и трагического пафоса (Шекспир, народные легенды о Фаусте, русские плачи и т. п.). Обе эти тенденции иногда сливались — «Слово о полку Игореве», «Фауст» Гете. Трагедия всегда ставила самые коренные вопросы жизни, обобщала самые острые противоречия действительности. Поэтому высокая трагедия столь широко и глубоко объемлет жизнь.

Личность и общенародные судьбы в их особой, какой-то высшей слиянности — вот предмет эпоса. Без синтеза общего и единичного немислимо никакое творчество. В эпосе черты художественного сознания выражены особенно полно.

«Тихий Дон» — это не просто широкая панорама предреволюционной и революционной России. Это эпос народной жизни, где предстает не столько быт, сколько бытие народа в один из самых бурных моментов его истории. Огромное полотно, воссозданное кистью художника-эпика, красочно и полифонично и вместе с тем объемно, удивительно рельефно.

<sup>4</sup> Гегель Г. Ф. Соч. М., 1958, т. 14, с. 254.

Шолоховская эпопея заимствует у народа не только оценку общественно-исторических событий, нравственные критерии, но и непосредственный художественный материал — песни, пословицы, поговорки.

При этом идеально сочетаются эпические по своей природе картины действия широких масс и резко индивидуальные и в то же время типические характеры русских людей. Своеобразие «Тихого Дона» в том, что его автору удалось уравновесить в сложной полифонии романа образ главного героя Григория Мелехова и собирательный образ народа.

Шолохов-эпик наследует и развивает принципы древнерусского и фольклорно-былинного эпоса; оплодотворенные воздействием толстовского реалистического метода. Однако автор «Тихого Дона» не ограничивается показом борьбы во всем размахе противоречий. Ведь эпос — это особая полнота и глубина постижения мира, как бы сама историческая память народа. При этом Шолохов не просто соединил эпическое начало с трагическим, но именно сплавил воедино сюжетно-композиционные принципы эпоса и трагедии.

Героями «Тихого Дона» движут большие страсти, высокие чувства и помыслы. Они стоят на перекрестке эпохальных дорог истории, и отсюда — острота социальных коллизий. В «Тихом Доне» есть все, чего ждешь от трагедии: герой огромной нравственной мощи, его тяжкий путь борьбы и познания истины, мотивы вины и неотвратимость возмездия.

В этом разгадка универсальности Шолохова, которому удалось объять историческое предание и современность, эпическое и лирическое, мир эмоций и интеллектуальных исканий, постичь жизнь всех сословий, но сделать все же центром художественного исследования натуру простого русского человека. Долгое время в литературе о Шолохове шел спор о соотношении эпического и трагического начал. Упрощенные и догматические трактовки центрального образа эпопеи Григория Мелехова отказывали этому персонажу в праве на трагедию.

Нынче немислимы суждения о каких-либо преобразованиях эпического искусства XX в. без учета вклада М. Шолохова. Чем далее, тем более высветляется новаторская роль его, с одной стороны, продолжившего традиции мирового эпоса, а с другой — существенно обновившего важнейшие его завоевания.

Такие жанровые приметы, как масштабность художественного пространства и времени, широта охвата действительности, воспроизведение деяний значительных групп людей, народностей и наций — устойчивые признаки эпоса, и они могут возникать спонтанно с учетом фольклорных основ каждой развитой национальной культуры с опорой на общемировую эстетическую традицию. Собственно шолоховское начало вычлняется как стадильно новая ступень эпического искусства социалистического реализма со своими социально-философскими и нравственно-эстетическими исканиями.

Если четырехтомное произведение Л. Толстого «Война и мир» — общепризнанная вершина эпического искусства XIX в., то наиболее крупным достижением эпики XX столетия является «Тихий Дон» Шолохова. При несомненном жанровом родстве произведений Толстого и Шолохова обращают на себя внимание и существенные различия. В «Войне и мире», как известно, торжествовало национально-историческое начало. Одновременно здесь запечатлено и то, что становилось характерным для XIX в., — включение народных масс в процесс общественного развития.

XX столетие — следующий этап мировой истории, когда национально-освободительное движение переходит в более высокую фазу — пору социалистических революций. «Тихий Дон», органически продолжая толстовские традиции, тяготеет к более интенсивному отражению *социальной* сути исторических перемен. При этом воздействие эстетических принципов шолоховского творчества шло по различным руслам. Здесь и благотворность гуманистических идей, сочетающих национально-патриотические свойства с необходимостью четкой классовой дифференциации. Здесь и осознанный историзм, и — при поразительной социальной насыщенности и демократизме — обостренный интерес к общечеловеческим проблемам жизни и смерти, добра и зла, вины и возмездия, жестокости и милосердия, памяти и забвения.

Отличительная черта некоторых славянских литератур XX в. — эволюция циклов романов, от привычных для XIX столетия и посвященных, как правило, историческим событиям, романтически окрашенных (серия исторических полотен А. Ирасека, трилогия Г. Сенкевича) по направлению к реалистическому роману-эпопее о современности. Создателям такого рода произведений трудно было не учитывать не только универсальный опыт Л. Толстого, но и пример автора «Тихого Дона».

«Тихий Дон» (1928—1940) создан после первой мировой войны, гражданской войны и социалистической революции в России. Большинство романов-эпопей в славянских странах XX в. возникло после потрясений второй мировой войны и последующих социальных преобразований. На этой волне в польской, чешской, словацкой, болгарской литературах появляются произведения, тип которых только еще начинал формироваться в каждой национальной культуре. Тема революционного разлома в жизни нации, мотив переходности эпохи по-разному раскрываются на страницах крупнейших эпических произведений славянского мира. Драматический и героический опыт межвоенных десятилетий, пути представителей разных слоев общества в эту эпоху, борьба с национальной буржуазией и германским фашизмом, рождение народно-демократической, а затем и социалистической государственности — все это и стало предметом художественного исследования в таких произведениях, как «Хвала и слава» (1956—1962) Ярослава Ивашкевича, трилогия Мариш Пуймановой «Люди на перепутье» (1937), «Игра с огнем» (1948), «Жизль против смерти» (1952), трилогия Владимира Минача «Поколение» («Время долгого ожидания»),

1958, «Живые и мертвые», 1959, «Колокола возвещают день», 1961), роман Димитра Димова «Табак» (1951) и серия романов Георгия Караславова «Простые люди» (1951—1976).

Пример Советской России показывает, что в новую историческую эпоху судьбы нации определяются уже не буржуазией, а рабочим классом и революционным крестьянством, а также тем авангардом, что возглавляет это движение — коммунистическими партиями.

Во второй главе «Хвалы и славы» один из героев произносит убежденно: «Русская революция — это величайшее событие двадцатого века»<sup>5</sup>.

Один из главных героев трилогии М. Пуймановой, адвокат-коммунист Гамза, формулирует эту мысль так:

«Мы, товарищи, живем в переходную и одновременно в подготовительную эпоху, вы все знаете это по собственному опыту. Все мы — люди на перепутье. Одна война кончилась, другую все ждут . . . На Западе смеркается, на Востоке рассветает . . . В Советской России победила в боях и сейчас побеждает в труде рабочая революция, на Западе эта революция зреет в умах»<sup>6</sup>.

Не только в книгах Я. Ивашкевича и М. Пуймановой, но и у В. Минача, Д. Димова, Г. Караславова такие же или близкие им размышления о ведущих закономерностях эпохи определяют глубинную основу их художественных произведений. И вместе с тем какое богатство жанрово-композиционных решений, стилизованных манер, обусловленных своеобразием национальной жизни и творческой переработкой европейских и общеславянских литературных традиций.

На примере творчества Я. Ивашкевича и М. Пуймановой можно говорить о закрытой (некоторые критики употребляли даже термин «камерной») и открытой форме эпоса. Не непосредственный показ событий, который превалирует, скажем, в трилогии М. Пуймановой, а их отсветы в душах людей — вот что прежде всего привлекает Я. Ивашкевича. Если М. Пуйманова вслед за Шолоховым щедро вводит массовые сцены, воссоздавая картины демонстраций, митингов, забастовок, то польского писателя интересует их отражение в сердцах и душах людей. Персонажи «Хвалы и славы» глубоко связаны с течением общественной жизни, со всеми крупнейшими явлениями века войн и революций.

В «Хвале и славе» большие общенациональные проблемы решаются на примере двух типов контрастных героев. Один из них — коммунист Янек Вевюрский показан уже обретшим истину, другой — аристократ Януш Мышинский только после длительной, сложной и противоречивой эволюции подходит к постижению «разума истории», главной идеи века.

Центральный герой «Хвалы и славы» Януш Мышинский —

<sup>5</sup> *Ивашкевич Я.* Хвала и слава. М., 1974, т. 1, с. 115.

<sup>6</sup> *Пуйманова М.* Соч. М., 1960, т. 1, с. 377.

рефлектирующий характер. Он наблюдает и исследует окружающее, его гибкая аналитическая мысль способна постичь суть совершающихся перемен. Вместе с тем его личное участие в жизни еще весьма незначительно. Спасают его внутренний демократизм, тяготение к народу, стремление не только к постижению закономерностей истории, но и собственному участию в ходе совершающихся перемен.

Если образ Януша Мышинского увиден и показан изнутри, автор как бы слит с ним, многое дорогое и выстраданное отдано ему, то этого нельзя сказать о Янке Вевюрском. Автор наделяет его многими привлекательными чертами. Он целен и стоек, предан своему делу, необычайно активен, но все же изображен как бы со стороны и фигурирует лишь эпизодически.

Мировому эпическому искусству известны два основных типа художественной архитектоники: многогеройная («Илиада», «Война и мир») и моногеройная («Одиссея», «Тихий Дон»). Эпические произведения в славянских странах тоже тяготеют либо к первому (трилогии М. Пуймановой и В. Минача, «Простые люди» Г. Караславова), либо ко второму («Хвала и слава») способу сюжетно-композиционного построения произведения.

Что касается «Хвалы и славы», то тут не только общий сюжетно-композиционный рисунок произведения, но и выбор определенного типа героя заставляет говорить о близости к шолоховской традиции. Хотя простой казак Григорий Мелехов и по происхождению, и по воспитанию неровня утонченному аристократу Янушу Мышинскому, многое в натурах и судьбах роднит этих героев.

И тот и другой персонажи — правдоискатели. В этой связи обращает на себя внимание тот факт, что оба они поставлены в срединное положение между двух противостоящих лагерей. Своеобычность позиции Григория Мелехова определяет то, что он, по словам Шолохова, «встал на грани двух начал, отрицая оба их».

Дорога жизни Януша Мышинского — это непрерывная внутренняя борьба . . . Он «никак не может найти своего места в жизни, в окружающей обстановке . . .»<sup>7</sup>. Но подобно тому как Григорий Мелехов сталкивается с иллюзией третьего пути в революции, так и Януш в финале романа освобождается от пут отвлеченного гуманизма и интеллектуального герметизма.

История народа проходит через сердца героев «Тихого Дона» и «Хвалы и славы», а это один из важнейших залогов эпоса. При этом ход времени осмысливается преимущественно Янушем, он своеобразный философ и социолог, постигающий смысл собственной жизни и пружины исторических перемен. Именно Януш выступает судьей буржуазно-помещичьего общества, судьей тонким, ироничным, раскрывающим изнутри нравственную несостоятельность устоев этого мира. В аналитичности мысли не откажешь и герою «Тихого Дона», но Григорий сам непосредственно участ-

<sup>7</sup> *Ивашкевич Я.* Хвала и слава, т. 1, с. 404.

вует в переделке мира, в то время как у Януша рефлексия явно подавила созидательную роль личности, его размышление как бы парализует жизненную активность. Однако, преодолевая узкие рамки индивидуального существования, приходя к мысли о народе как двигателе истории, Януш находит свое место на той стороне баррикады, где разворачивается сражение за светлое будущее польской нации.

При сравнительном анализе речь может идти не о простом влиянии, но о типологическом сходстве. Касается ли это общих жанрово-структурных форм, особенностей трактовки образов представителей различных классов или частных элементов поэтики. Типологическое родство «Тихого Дона» и «Хвалы и славы» захватывает все три означенные сферы.

Интересно, например, проследить роль женщин в судьбе главных героев произведений Шолохова и Ивашкевича. Мышинский, как и Мелехов, любит женщину, с которой счастлив, но по воле обстоятельств женится на другой. Так же как и у Мелехова, жена и любовница Януша преждевременно уходят из жизни при драматических обстоятельствах. Это придает эпическим полотнам обоих художников трагический отсвет, который столь для них характерен.

Народная жизнь в «Тихом Доне», внешне такая незамысловатая и простая, питается из глубин духовного, поэтического опыта веков. Казачья песня, поговорка, легенда, неповторимое по колориту и звучанию народное слово — вот тот строительный материал, из которого возводится величественное здание шолоховской эпопеи. Естественно, что в композиции «Тихого Дона» играют такую важную роль старинные казачьи песни, и особенно одна, словами из которой открывается шолоховская эпопея.

Огромное значение имеет музыка и в романе Я. Ивашкевича, тем более что многие герои «Хвалы и славы» страстно ее любят, а некоторые глубоко и профессионально занимаются музыкой. Но в отличие от «Тихого Дона» здесь используются два типа сквозных мотивов. Один как бы ведет партию Януша Мышинского, воспитанного в условиях помещичьей усадьбы, в атмосфере, насыщенной утонченными литературными и музыкальными реминисценциями, и потому представлен изысканным романсом австрийского композитора Гуго Вольфа «Verborgenheit» («Уединение»). Другой совсем иного рода — незамысловатая военная песенка «Эх, как весело в солдатах . . .». Здесь получает развитие демократическая тенденция произведения, воплощаются антимилитаристские замыслы художника. Последовательному развенчанию шляхетского гонора, пустоты и снобизма аристократической жизни способствует линия, связанная с судьбой деревенского мальчика-музыканта.

Характер трагедии героев «Хвалы и славы», более всего занятых проблемами искусства, скорее субъективного, нежели объективного толка по сравнению с тем, как обстояло дело в «Тихом Доне». Это отнюдь не означает, что трагизм персонажей Ивашке-

вича менее основательно социально-исторически детерминирован. Просто исследуется иная форма противоречий, но тоже коренящихся в исторической подпочве XX столетия. Отсюда — большая роль субъективно-лирических интонаций, романтических элементов в повествовании, впрочем в соответствии с польской национальной традицией, и вместе с тем полное развенчание ложной романтики в духе воителей из трилогии Сенкевича.

Устанавливая параллели между двумя значительными произведениями XX в., хотелось бы еще раз подчеркнуть, что здесь идет речь не о подражании или заимствовании, ибо нередко даже прямые аналогии ни о чем не говорят, а о той объективной закономерности, т. е. творческой преемственности, без чего не бывает подлинного искусства. Учет опыта предшественников (в случае с Ивашкевичем это были Л. Толстой, Т. Манн, С. Жеромский, М. Шолохов, если брать только главные фигуры) свидетельствует лишь о том, что шолоховская традиция оказалась в процессе сложного взаимодействия и переплетения все же объективно ближе автору «Хвалы и славы». Впрочем, об этом говорил и сам писатель.

«Всякий раз, — читаем в его статье о Шолохове, — когда я возвращаюсь к „Тихому Дону“, — а случается это довольно часто, — меня потрясает своеобразие шолоховского мастерства, к которому невозможно привыкнуть и которое неизменно захватывает читателя с той чудодейственной, без остатка пленяющей воображение силой, какую мы ощущаем лишь при общении с величайшими творениями искусства»<sup>8</sup>.

«Эхо переклички», если пользоваться выражением Я. Ивашкевича, возникает между создателем «Тихого Дона» и другими авторами эпических полотен славянского мира. Это не случайно. Ведь с эпохой, когда Шолохов создавал свои произведения, ассоциируется рождение нового типа человеческой цивилизации. Понять и раскрыть социальный контекст ведущих закономерностей времени, взаимоотношения истории и человека, прошлого, настоящего и будущего нации на фоне крутых перемен XX столетия помогал опыт классика литературы социалистического реализма.

Диалектика революционного деяния подразумевает активность социальной практики. Таким образом, хотя трилогия М. Пуймановой посвящена тому же историческому периоду, что и «Хвала и слава», но в центре художественного исследования трилогии — более высокие формы общественного бытия. Скажем, может быть показано приближение к стихии народной жизни, но высшая форма движения — к передовой идее века (Януш Мышинский гибнет с брошюрой Лепина в руках).

Образы коммунистов, таких, как Онджей Урбан и Гамза, даны М. Пуймановой изнутри, во всеоружии психологического анализа. Писательницу привлекают герои, которые органично

<sup>8</sup> Ивашкевич Я. «Тихий Дон». — Иностран. лит., 1975, № 4, с. 217.



сочетают напряженную работу мысли с активным действием, борьбой за воплощение в жизнь своих идеалов.

Тема поколений в трилогии М. Пуймановой, так же как и в «Тихом Доне», освещается с точки зрения не биологических, не словных, а классовых противоречий. По сравнению с «Хвалой и славой» — романом, представляющим как бы «закрытую» форму эпоса, в трилогии важную роль играют массовые сцены. В частности, в романе «Игра с огнем», где развитие сюжета совпадает с началом активных действий народных масс и подъемом того чувства, которое можно было бы назвать героическим мироощущением, одно из ключевых мест занимает глава «Народ с заводов и фабрик». Здесь изображены всеобщая забастовка и народные демонстрации протеста против соглашательской политики буржуазного правительства, пошедшего на сделку с Гитлером. Хорошо показано, как в народном сознании зреет идея интернационального братства.

«Шли и, несмотря на измену Франции, верили: когда мы будем обороняться, то не останемся одни — Россия поможет. У коммунистов это было политическим убеждением, у остальных — традиционной верой в великого брата, в Россию»<sup>9</sup>.

Широкое эпическое звучание интернациональной темы (именно так заявленной в «Тихом Доне») подкреплено разработкой органически близкой темы — защиты своего отечества. В горькие дни капитуляции буржуазного правительства перед фашизмом коммунист Гамза отстаивает идеи единства и общенационального сопротивления: «Надо напрячь волю и продержаться до зари на востоке. Надвигается гроза, еще немного — и грянет гром, от которого рухнет старый мир»<sup>10</sup>.

Различными были поиски путей эпического синтеза. Но все они объединялись одним: концепцией современной эпохи как перехода от старого, частнособственнического уклада к новому строю жизни. Например, в болгарской литературе два типа художественных решений демонстрируют романы Д. Димова «Табак» и Г. Караславова «Простые люди». Если для автора первого произведения характерно тяготение к драматизированному аналитическому повествованию сравнительно лапидарной, емкой, концентрированной формы, то шеститомное полотно Г. Караславова напоминает семейно-историческую фреску, где дается добросовестное хроникальное описание.

Демократизм, любовь к простому человеку земли характеризуют книги болгарского писателя. Но все же перед нами не роман-эпопея, как у Пуймановой и Ивашкевича, а, скорее, произведение панорамного типа. Здесь связь истории общества и индивидуальной человеческой судьбы раскрывается иначе, нежели в романах чешского и польского авторов. Г. Караславов создает широкую картину жизни Болгарии на протяжении ряда десятилетий

<sup>9</sup> Пуйманова М. Соч., т. 2, с. 331.

<sup>10</sup> Там же, с. 357.

тий. И если только исходить из этого, следовало бы, как это и делают большинство критиков, говорить об эпосе.

Однако природа эпического в «Простых людях» особая. Диалектика взаимосвязей человека и истории выявлена преимущественно в виде моторных действий, герой и событие предстают в некоей динамической связи, но их психологические пружины, как правило, не раскрыты. Нередко исторический сюжет и повествование о личных судьбах развертываются параллельно, лишь внешне воздействуя друг на друга.

Тезис о переходе личности на рельсы общественной жизни неоднократно декларирован. И вместе с тем этот процесс воссоздан чисто иллюстративно, не получил достаточно рельефного воплощения, ибо самопознание героя эстетически не включено в воссоздаваемую эпоху.

Объективированная форма повествования, касается ли это людей или событий, преобладает у Г. Караславова. Отсюда в структуре произведений мало используются приемы субъективного раскрытия персонажей (внутренний монолог, размышления, воспоминания, исповедь, дневник, письмо и т. п.), слабо проявляется лирическая, комическая, сатирическая стихия. Нет органического взаимопроникновения макро- и микрокосмоса. То есть имеются персонажи, судьбы которых передают те или иные исторические моменты, но нет героя или героев, синтезирующих образ времени. Диалектика связи общего и единичного не выходит на уровень углубленного социально-психологического анализа, оставаясь преимущественно на уровне летописной манеры: хронологическая последовательность рассказа, детальное описание событий, групповых или массовых сцен. Иными словами, эпизация здесь понята в самом прямом и непосредственном смысле этого понятия, хотя основная закономерность эпоса XX в. — лиризация.

Достоинством реалистического цикла Г. Караславова является разносторонне выписанный социально-исторический фон эпохи. В отличие от модернистского романа, претендующего быть эпопеей («В поисках утраченного времени», «Улисс»), где объективный план начисто отсутствует, именно в «Простых людях» воплощается эпический замысел, хотя полностью он так и не реализован.

В работах об эпосе европейских литературоведов и критиков можно встретить такие термины: монументальный роман, роман-фреска, роман-сага. Порой используются понятия, фиксирующие тематические акценты произведения: партизанская эпопея (об отдельных романах югославских писателей), интеллектуальный эпос и т. п. Думается, однако, что настало время перейти к такой классификации, которая учитывает не только количественные или тематические, но и качественные внутривидовые признаки.

Ведь цель эпоса — не детальное восстановление биографий исторических лиц или реалий быта давно минувшей, а может быть, относительно близких эпох. Эпопея — это постижение не просто связей, но решающих закономерностей между индивидуальными

судьбами людей и ходом истории. Это прежде всего оригинальность и масштабность художественно-философской концепции мира.

Опыт Михаила Шолохова, как показало время, универсален. Его эстетические открытия оплодотворили всю современную художественную культуру. Решающее же значение они имели для эпического искусства.

Шолоховская традиция с ее полнотой и емкостью повествования, вместившего богатства фольклорных и литературных основ, лирики и сатиры, трагического и комического, вычленяется как стадияльно новая ступень эпоса социалистического реализма со своими социально-философскими и нравственно-эстетическими исканиями. Сходные общественно-исторические условия порождают типологически близкие и в то же время имеющие неповторимый индивидуальный и национальный колорит разновидности романа-эпопеи в чешской, словацкой, польской, болгарской литературах. Создателями этих произведений судьба индивида и судьба народная исследуются с учетом тех принципов социально-эстетической детерминации, которые были выявлены и реализованы автором «Тихого Дона».

Новой природой конфликтов объясняется возрастание роли драматических и трагических коллизий. Первый в истории мировой литературы опыт эпоса-трагедии М. Шолохова учитывается современным романом-эпопеей (элементы трагизма у М. Пуймановой, трагические ситуации в «Хвале и славе» Я. Ивашкевича).

Трансформация жанра совершается и с учетом собственно эстетической эволюции, тех изменений реалистического метода, которые стали завоеванием XX в.; в частности тенденции к лиризации прозы (М. Шолохов, Я. Ивашкевич, В. Минач), более широкое использование элементов исповеди, формы дневника. Возрастает роль реалистической символики, функция пейзажей и лейтмотивов в общей структуре произведения.

Славянские литературы вносят решающий вклад в обновление эпического искусства слова, существенно обогащая устойчивые приметы жанра и вместе с тем сохраняя преемственность с той общечеловеческой проблематикой, которая составляла глубинный предмет эпоса от его зарождения до наших дней.

*П. М. Тонер*

## НЕКОТОРЫЕ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

Теорию перевода принято считать молодой наукой, новой отраслью филологии. Словацкий ученый А. Попович оспаривает это положение. По его мнению, теория перевода имеет уже и свою историю, и свою «классику». При этом он обращает внимание на

то большое значение, которое придается теории перевода сегодня за пределами ее непосредственного приложения и предмета исследования, поскольку теория перевода все определеннее входит в контекст общественных наук. «И тут следует сказать, — пишет А. Попович, — что эта дисциплина с необыкновенной настойчивостью утверждает себя и достигает необыкновенных результатов»<sup>1</sup>.

Эти справедливые рассуждения свидетельствуют прежде всего о стремительном развитии теоретической мысли в области перевода, ибо наука эта все-таки молода. Как отмечает А. Федоров, понятие «теория перевода» стало употребляться в 20-е годы нашего столетия<sup>2</sup>. В Советском Союзе оно возникло в той атмосфере взыскательного отношения к переводческому делу, которая была создана в первые послеоктябрьские годы в горьковской «Всемирной литературе», где издание переводов ставилось на научную основу; в этом издательстве вышел в свет сборник статей «Принципы художественного перевода» (1919).

Конечно, речь идет о самом понятии «теория перевода» и стремлении построить на его основе стройную систему научных положений. Переводческая деятельность, у каждого народа входящая в глубь веков, знает, само собой разумеется, и бесчисленные творческие декларации переводчиков, и споры вокруг них, и многие попытки обобщений: история перевода в каждой стране составляет часть истории отечественной литературы. Но термин «теория перевода» получил развитие только в наше время.

Интерес к теоретическим исследованиям в этой области связан прежде всего с огромным ростом перевода во всех сферах общественной жизни. XX век вслед за Пьером-Франсуа Каие начали называть «веком перевода»<sup>3</sup>. Количество изданий переводной литературы во всем мире неуклонно растет<sup>4</sup>. С 20—30-х годов стал развиваться как самостоятельная профессия перевод газетно-публицистической, научно-технической литературы, устный, особенно синхронный, перевод, возникли новые ответвления переводческой практики, каждое из которых содержит, в большей или меньшей степени, определенную специфику — перевод, рассчитанный только на слушание, а не на чтение (радиопьеса), перевод, рассчитанный на одновременное зрительное восприятие (для телевидения), дубляж в кино; перевод стал широко использоваться в преподавании иностранных языков (учебный перевод), все увеличивалась необходимость профессионального обучения переводчиков разного профиля и т. д.

Термин «теория перевода» возник на почве перевода художественного и первое время применялся только по отношению к нему. Книга К. Чуковского «Высокое искусство» (1936), как и

<sup>1</sup> Попович А. Проблемы художественного перевода. М., 1980, с. 16.

<sup>2</sup> См.: Babel, 1978, N 3/4, p. 144.

<sup>3</sup> См.: Babel, 1955, N 1, p. 3.

<sup>4</sup> См.: Index Translationum, издающийся при ЮНЕСКО.

книга А. Федорова «О художественном переводе» (1941), подтверждает это. Положение существенно изменилось, когда к теории перевода стала проявлять интерес лингвистика. Это произошло совсем недавно, в начале 50-х годов. Ж. Мунэн отмечает, что в работах О. Есперсена и Ф. де Соссюра еще вовсе нет речи о переводе, упоминания о переводе у Е. Сапира немногочисленны, у Ш. Балли и Ж. Вандриеса о переводческих проблемах не говорится еще ничего систематического<sup>5</sup>.

Интерес лингвистики к переводческим проблемам связывают обычно с исследованиями в области машинного перевода; в более широком смысле следует говорить, очевидно, о новых направлениях в лингвистике вообще, в том числе — или даже в первую очередь — о лингвистике сопоставительной (контрастивной), привлекающей широкое внимание и к философским проблемам языковых различий, и к задачам их преодоления. Большую роль сыграло то обстоятельство, что перевод художественной литературы и как практическая деятельность, и как объект научного исследования оказался в соседстве со своими многочисленными более молодыми «родственниками». Выражение «теория перевода» начиная с 50-х годов стало чаще встречаться в системе науки о языке как определенное ответвление современной прикладной лингвистики. В ее пределах стали возникать широкие концепции, стремящиеся охватить совокупность явлений, которые можно объединить понятием «перевод». Начались споры о возможности создания самостоятельной теории перевода и о том, как ее строить (прежде и то и другое казалось бесспорным); в научных работах стали появляться точные дефиниции понятия «перевод» (раньше в этом не ощущалось необходимости), причем эти дефиниции у разных ученых носили и продолжают носить существенно разный характер.

Расширение области теоретических исследований и «сдвиг» их в сторону лингвистики в 50-е годы сопровождался острыми спорами и вокруг того, должна ли теория художественного перевода строиться в системе науки о языке или в системе науки о литературе или, говоря точнее, может ли наука о языке свойственными ей методами исчерпывающе объяснить закономерности художественного перевода. Для сторонников создания самостоятельной теории перевода вопрос стоял так: возможна ли единая концепция, обнимающая все разновидности переводческой деятельности? Отношение к этому вопросу в различных работах весьма неоднозначно. Ряд ученых считают само собой разумеющимся необходимость построения общей теории перевода, включающей в себя на равных основаниях перевод художественный (А. Людсканов). Другие исходят из необходимости создания общей теории перевода, выделяя при этом в самостоятельную и специфическую область перевод художественный (А. Федоров, А. Попович, А. Ли-

<sup>5</sup> См. в кн.: *Mounin G. Die Übersetzung. Geschichte. Theorie. Anwendung.* München, 1967, S. 56.

лова). Некоторые ученые, занимаясь проблематикой художественного перевода, оставляют вовсе в стороне все его остальные возможные виды как в своих общих умозаключениях, так и тем более в конкретном анализе (Г. Гачечиладзе, В. Коптилов, Л. Мкртчян, В. Рагойша, Р. Клоффер и др.). Существуют и концепции, специально разработанные только в пределах научно-технического перевода (Р. Юмпельт).

Эта пестрота мнений характерна для сегодняшнего состояния научных знаний в области перевода. Поэтому нельзя признать верными категорические суждения В. Вилса, который резко делит переводческую науку на два этапа: «традиционную (ориентированную филологически) теорию перевода» и «современную (ориентированную лингвистически) теорию перевода»<sup>6</sup>.

Книга В. Вилса принадлежит к наиболее последовательным попыткам выстроить всеобъемлющую переводческую концепцию. «При том большом значении, — пишет он, — которым обладает сегодня перевод как международное средство коммуникации, было бы только логично, если бы он вошел в поле зрения науки прежде всего коммуникативной науки, лингвистики, текстовой лингвистики, социолингвистики и психолингвистики и тем самым развил бы в сравнительно высокой степени собственную динамичность»<sup>7</sup>.

Бросается в глаза полное отсутствие в этом перечне истории и теории литературы, эстетики, психологии творчества и всех других научных дисциплин, без которых невозможно познание художественного перевода. Бросается в глаза также подмена перевода (творческой практики) наукой, которая сама по себе обеспечивает ему «собственную динамичность».

Концепция В. Вилса вызвала многие и решительные возражения именно в силу ее нормативно-дедуктивного характера, игнорирующего живую практику, и прежде всего практику художественного перевода. Само понятие «Übersetzungswissenschaft» (наука перевода, переводческая наука) было даже названо «самозванной дисциплиной», а В. Вилс — ее самозванным королем, который гол<sup>8</sup>.

Эта резкая критика сама по себе уже симптоматична. Текущая библиография теоретических работ, посвященных переводческим проблемам, свидетельствует, что за последние годы интерес к специфике перевода художественного, несомненно, возрос. Объяснить это можно прежде всего тем, что всеобъемлющие теоретические концепции на лингвистической основе оставляют без ответа некоторые существенные вопросы, возникающие в ходе все уве-

<sup>6</sup> Willss W. Übersetzungswissenschaft: Probleme und Methoden. Stuttgart, 1977, S. 60.

<sup>7</sup> Lebende Sprachen, 1977, N 2, S. 51.

<sup>8</sup> См.: Forget F. Übersetzen als Sprachverhalten. — Mitteilungsblatt für Dolmetscher und Übersetzer, 1981, Nov.-Dez., S. 2. См. также полемику по этому поводу в № 1 за 1982 г.

личивающегося литературного взаимообмена между народами. Как выразился А. Попович, «встречи переводчиков-практиков с лингвистами, знатоками переводческой проблематики, порой кончаются разочарованием и не приносят ожидаемой пользы»<sup>9</sup>.

Рост внимания к проблематике художественного перевода весьма заметен как в славянских, так и в других странах социалистического содружества. Можно сослаться на пример Советского Союза, который в сегодняшних условиях быстрого повсеместного увеличения переводческой деятельности сохраняет первое место в мире по изданиям переводной художественной литературы. Заметно больше становится и объем переводов со славянских языков зарубежных стран на русский, украинский, белорусский и другие языки народов СССР. Расширение читательской аудитории, более тесное взаимодействие литературы, в том числе и переводной, с другими искусствами — театром, кино, телевидением, музыкой, постоянная пехватка квалифицированных кадров переводчиков-профессионалов, повышенная читательская требовательность к качеству переводов — все это направляет внимание научной общественности на теоретические проблемы художественного перевода, делает его специфическую проблематику более актуальной.

За последние годы заметно увеличился вклад ученых славянских стран в разработку этой сложной и еще не устоявшейся области научных знаний<sup>10</sup>. Включение в программу IX Между-

<sup>9</sup> Попович А. Проблемы художественного перевода. М., 1980, с. 19.

<sup>10</sup> Из теоретических книг, специально (или преимущественно) посвященных проблематике художественного перевода, которые вышли в свет на протяжении 70—начала 80-х годов, можно назвать в Болгарии: Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М., 1980; Лилова А. Увод в обштата теория на превода. София, 1981; Изкуството на превода. София, 1976—1981, N 1—4; в Польше: Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Wrocław, 1975; в Чехословакии: Popovič A. Teória umelckéh prekladu. Bratislava, 1975; издано также по-русски: Проблемы художественного перевода. М., 1980; Překlad literárního díla. Praha, 1970; в Югославии: Сибиновић М. Оригинал и превод: Увод у историју и теорију преводњења. Београд, 1979; Stojnić M. O prevodenju knjizevnog texta. Sarajevo, 1980; Teorija i poetika prevodenj. Beograd, 1981; Преводна книжевност. Београд, 1976—1981, N 1—6; из работ советских ученых: Коптилов В. Актуальні питання українського художнього перекладу. Київ, 1971; Він же. Першотвір; переклад, Київ, 1972; Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М., 1972; Копанев В. Вопросы истории и теории художественного перевода. Минск, 1972; Кундзич О. Творчі проблеми перекладу. Київ, 1973; Рильський М. Містецтво перекладу: Статті, виступи, нотатки. Київ, 1975; Теорія і практика перекладу. Київ, 1979, вип. 1/2; Мкртчян Л. Родное и близкое. М., 1978; Рагойша В. Проблемы перевода «близкородственных языков». Минск, 1980; выпуск ежегодника «Мастерство перевода» (1959—1980); Вопросы теории художественного перевода. М., 1971; Художественный перевод: Взаимодействие и взаимообогащение литератур. Ереван, 1973. Перечень этот неполон, он дает, естественно, только приблизительное представление о теоретической работе в области художественного перевода, названы далеко не все ученые, занимающиеся этой проблематикой, поскольку не учтены публикации в периодической печати, разного рода сборниках, диссертациях, в том числе исследованиях во многих «смежных» научных

народного съезда славистов специального пункта, посвященного теории художественного перевода, также свидетельствует об этом. Оживленная дискуссия по докладу М. Рыльского «О художественном переводе с одного славянского языка на другой»<sup>11</sup> на IV съезде славистов (Москва, 1958) свидетельствует о том, какой интерес уже тогда вызывала эта проблематика.

\* \* \*

Все расширяющийся размах переводческой деятельности усиливает интерес к коммуникативной стороне переводческого процесса как определенного феномена общественной жизни, к его общественно-связующей роли. Упомянутое выше исследование А. Поповича «Теория художественного перевода», в частности, построено именно как теория коммуникативная, и этот угол зрения оказался для изучения проблем, связанных с художественным переводом, весьма плодотворным.

Существует множество речений, подчеркивающих коммуникативную роль перевода. Пушкин в свое время отозвался о переводчиках, как о «почтовых лошадях просвещения»<sup>12</sup>. В разной форме и по разным поводам перевод называли «службой связи». В наши дни советский поэт говорит, что переводы кажутся ему пехотой, взрывающей валы между народами<sup>13</sup>.

Коммуникативная функция изначально присуща переводу и как проявлению языковой деятельности, и как общественному явлению. В любом случае сущность перевода заключается в том, что сообщение, существующее (устно или письменно) на одном языке, доводится до восприятия слушателя (читателя), этим языком не владеющего. Это аксиоматическое положение, не требующее особых доказательств, служит сегодня основой любого теоретического рассуждения в области перевода. Но, говоря о художест

---

дисциплинах, включающих в себя переводческие вопросы, что наблюдается теперь весьма часто, и т. д. Но все же этот перечень позволяет ощутить заметный рост интереса научной мысли в славянских странах к художественному переводу. Работы ученых этих стран теперь все чаще появляются в библиографических указателях и все решительнее входят в научные дискуссии по этим вопросам. Тем самым огромный опыт переводческой деятельности в славянских странах значительно больше, чем раньше, учитывается при разработке теоретических проблем перевода в современном мире. См., например: *Hoof H. van. Internationale Bibliographie der Übersetzung. München, 1973.* О том, что теоретики перевода неправомочно обходят опыт славянских литератур, М. Рыльский говорил еще в 1954 г. См.: *Рильский М. Мистецтво перекладу, с. 62.*

<sup>11</sup> См.: IV Международный съезд славистов: Материалы дискуссии. Т. 1. Проблемы славянского литературоведения, фольклористики и стилистики. М., 1962.

<sup>12</sup> См.: Пушкин-критик. М., 1950, с. 529.

<sup>13</sup> *Слуцкий В.* Перевожу с монгольского и с польского. . . — В кн.: *Поэзию в язык из языка.* Ереван, 1978, с. 38. Этот сборник, составленный И. Мкртчяном, содержит стихи советских поэтов, в которых выражено их отношение к переводческой работе; он представляет собой несомненное свидетельство роста общественного интереса к переводу.



венной литературе, мы вступаем в особую область переводческих проблем. Качественное отличие художественного перевода заключается в том, что слово — материал, с которым имеет дело переводчик, — выступает в этом случае не только в своей коммуникативной, связующей функции, но и как «первоэлемент» литературы, т. е. в функции эстетической. Мы оказываемся в пределах проблематики литературной коммуникации. Закономерности художественного перевода лежат поэтому в конечном счете в сфере искусства, что диктует его диалектически-противоречивый характер<sup>14</sup>.

Таким образом, говоря о художественном переводе, мы должны начинать не с перевода, а с литературы, т. е. с констатации того факта, что художественная литература по своей словесной природе — это единственное из искусств, замкнутое языково-национальными границами. Литературное произведение доступно только тем, кто владеет языком, на котором оно существует, тогда как живопись, скульптура, танец, музыка, даже театр, кино и телевидение (в той мере, в какой они связаны с текстом) открыты непосредственному восприятию любого зрителя или слушателя. «Строительный материал» литературы — слово, наиболее «человечный» из материалов всех искусств (будь то камень или глина, масло и холст, звуки, извлеченные из музыкальных инструментов, и т. д.), оказывается наименее податливым с точки зрения коммуникативности. Один из известных советских переводчиков — М. Лозинский говорил, что «самое древнее и, может быть, самое мощное из искусств — поэзия — становится немой на чужбине»<sup>15</sup>. Мало перевести творение слова через границу — его еще надо перевести.

Поэтому закономерности художественного перевода<sup>16</sup> можно исчерпывающе понять, только прилагая к ним понятие творчества — не просто в том смысле, что перевод предполагает ряд

<sup>14</sup> Это понимание специфики художественного перевода было изложено мною в соответствующей статье в Краткой литературной энциклопедии (М., 1968, т. 5, с. 677). Художественный перевод определялся в ней как «вид литературного творчества, в процессе которого произведение, существующее на одном языке, воссоздается на другом».

<sup>15</sup> Дружба народов, 1955, № 7, с. 159.

<sup>16</sup> Следует обратить внимание на выражение «художественный перевод», имеющее в Советском Союзе характер научного и юридического термина. Происхождение его объясняется тем, что по-русски произведение искусства слова (то, что по-английски определяется как «fiction», по-французски «belles-lettres», по-немецки «schöngeistige Literatur») именуется «художественной литературой». Но, конечно, есть в этом словоупотреблении особый оттенок, подчеркивающий принадлежность художественного перевода к искусству, к творчеству. В других странах в этом случае чаще всего говорят о «литературном переводе» (в отличие от переводов научно-технических текстов, устного синхронного перевода и т. д.). За последние годы термин «художественный перевод» стал все чаще встречаться в научной литературе на разных языках, и сегодня можно говорить уже о его широком распространении: «художественный перевод» (болг.), «umelecko preklad» (словац.), «przekład artystyczny» (польск.), «műfordítás» (венг.), «artistic translation», «creative translation» (англ.) и т. д.

предварительно нерегламентированных выборов (это справедливо по отношению к любому случаю перевода и диктуется его языковой природой), а в смысле способности к образному мышлению, которое столь же необходимо переводчику художественной литературы, как и творцу оригинального произведения, несмотря на вторичность переводческого творчества. Деление процесса перевода на передачу «языковых» и «внеязыковых» («лингвистических» и «экстралингвистических») факторов, вполне приложимое, скажем, к научным текстам, может в случае с художественным переводом описать его только внешне, не проникая в суть особенностей переводческого творчества и его психологии.

Такой особенностью переводческого творчества является, как было упомянуто выше, его диалектически противоречивый характер. Если переводное произведение не станет фактом родной литературы, оно перестанет быть искусством; если оно не останется творением другого народа, оно перестанет быть переводом. Вокруг этого стержня вращаются все основные проблемы художественного перевода на любом уровне, в том числе и «бесконечные», по выражению Ж. Мунена<sup>17</sup>, споры о том, как строить его теорию — в системе науки о языке или в системе науки о литературе.

Художественный перевод — царство диалектики. В самом деле, он всегда призван соединить то, что кажется несоединимым. Переводчик создает эстетическую ценность в своей отечественной литературе — и должен оставить ее творением другого народа. Он должен сделать памятник литературы прошлого достоянием своих современников — и передать его «древность». Он творец, и в то же время он связан авторским текстом и т. д. Если рассматривать эти противоречия («в статике», легко прийти к выводу об их неразрешимости и тем самым к идее непереводаемости. Рассматривая их «в динамике» творческого процесса (и развития обеих литератур, которые участвуют в переводчески-коммуникативном акте), мы открываем путь для их позитивного разрешения.

Этот вопрос широко разработан, в частности, в книге А. Лиловой «Введение в общую теорию перевода». Специальные главы в ней посвящены рассмотрению разных аспектов этих противоречий: диалектики содержания и формы, объективного и субъективного, общего и частного, национального и интернационального, исторического и современного в переводе.

Чем больше мы исследуем диалектически противоречивый характер художественного перевода, тем больше встает вопрос о применении к нему понятия «интерпретация».

В научной литературе можно встретить разное употребление этого термина, в том числе и противопоставление его переводу. Правильнее, однако, исходить из того, что интерпретация представляет собой родовое понятие для любого случая переводческого акта. При этом под интерпретацией по отношению к художественному переводу следует понимать не только интерпретацию текста,

<sup>17</sup> См.: Mounin G. Op. cit., S. 5.

как такового, т. е. тех или иных его словесных элементов. Это необходимое условие любого перевода, но недостаточное в случае перевода художественного. Интерпретации, т. е. постижению и воссозданию, в процессе его подвергается и весь художественный строй произведения. Особенности этой интерпретации и составляют специфику переводческого творчества. В советской науке установился термин «перевыражение»; он восходит к Пушкину, говорившему в связи с переводами о «перевыражении» душевного состояния, чувств и мыслей, которые были «выражены» автором, т. е. о «перевыражении» переводчиком заключенной в подлиннике жизни<sup>18</sup>.

\* \* \*

Эти рассуждения приводят нас к вопросу о творческой индивидуальности переводчика — одной из наименее разработанных и спорных проблем теории перевода.

Сегодня едва ли не в каждой теоретической работе встречаются рассуждения об «отклонениях от подлинника», которые неизбежны в переводческом процессе. Эти отклонения могут быть связаны с «лингвистическими факторами» (т. е. с различием языков) и с «экстралингвистическими факторами» (т. е. с содержанием передаваемого сообщения, устного или письменного). И то и другое может быть запрограммировано (первое — в большей, второе — в меньшей степени), т. е. сведено к поискам логических соответствий, требующих от переводчика выбора. Сложнее обстоит дело с переводом художественным (не только лирической поэзии, где это обстоятельство носит наиболее наглядный характер, но и других жанров), ибо в этом случае от переводчика требуется «живое» отношение к слову как к «первоэлементу» литературы. Переводчик художественного произведения должен ощущать и уметь воссоздавать для своего читателя эстетическую силу, которая точному измерению и программированию не поддается. Сила эта, даже в случае самого внимательного учета «экстралингвистических факторов», при переносе значений слов из одного языка в другой в значительной мере или полностью разрушается. Вопрос о том, как переводчик добывается нужного ему творческого результата, становится главным. Но это «как» (пушкинское: «*tour de force*»), апеллирующее к восприятию читателя перевода, взрывает рамки лингвосопоставительного подхода.

Приведу темпераментные слова Г. Гачечиладзе: «Известно, что одно упоминание творческой индивидуальности переводчика настораживает многих. Но она не должна пугать никого. Ведь речь идет, выражаясь языком лингвистики, о системе отклонений

<sup>18</sup> «Перевод Жуковского *est tour de force*. Злодей! В бореньях с трудностью силач необычайный! Должно быть Байроном, чтоб выразить с столь страшной истинной первые признаки сумасшествия, а Жуковским, чтоб это перевыразить» (Пушкин-критик, с. 31).

от текста подлинника, которая, выражаясь языком литературоведения, восходит к определенным творческим принципам, к определенному подходу к задачам перевода и, стало быть, к определенному методу. Творческая индивидуальность переводчика существует реально, и сколько бы ее не изгоняли из теории, она „все-таки вертится“; если мы вместе с водой не хотим выплеснуть и ребенка (т. е. перевод вообще), надо установить ее закономерности, а не делать вид, что не замечаем ее присутствия. Установить — значит изучить ее, эту творческую индивидуальность и определить ее объективное место в методологической системе перевода»<sup>19</sup>.

Эти слова верно намечают проблему, близкие им рассуждения встречаются в работах последнего времени у многих ученых. Об индивидуальности переводчика как о бесспорной объективной реальности говорит, например, Д. Дюришен («Перевод обусловлен не только объективными факторами — конкретно-историческим литературным канонем, нормативным обиходом, но и субъективными — поэтикой самого переводчика») <sup>20</sup>. З. Константинович подчеркивает, что переводческие проблемы «относятся к сфере индивидуального решения, к творческой интуиции»<sup>21</sup> и т. д.

Требования к переводу делового документа или наставления по фортификации во все времена и во всех странах будут в основе своей одинаковы. Требования к переводу художественного произведения значительно меняются во времени и в пространстве в зависимости от общественных условий. Перевод — понятие историческое; разные эпохи вкладывают в него существенно разное содержание и по-разному понимают его соотношение с отечественным литературным процессом. Об этом написано много, и сегодня это обстоятельство не нуждается в аргументации. Но стоит подчеркнуть, что социальная и историческая обусловленность художественного перевода принадлежит к наиболее бесспорным свидетельствам его творческой природы. Переводчик художественной литературы, как «реципиент» иноязычного текста и «продуцент» текста на своем родном языке, не может быть нейтральным и «незамутненным» передатчиком информации. В силу природы переводческого творчества он неизбежно выступает как представитель своего времени и своего общества, своего класса. Его идейно-художественные позиции, его творческая индивидуальность (вне зависимости от его намерений; при сознательных изменениях

<sup>19</sup> Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. 2-е изд. М., 1980, с. 160.

<sup>20</sup> Дюришен Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979, с. 159.

<sup>21</sup> Константинович З. Компаративистика о переводе. — В кн.: Преводна книжевност: Зборник радова Петих београдских преводилачких сусрета. Београд, 1980, с. 125. Описывая переводческий процесс в терминах теории литературной коммуникации, А. Попович говорит, что перевод «возникает не только как „отражение“ оригинала, но и идентифицирован отношением переводчика как творца к реальности» (Об интерпретации художественного текста. Братислава, 1981, с. 127).

речь будет идти уже не о переводе) неизбежно сказываются в его работе.

Однако — и это особенно важно отметить, говоря о переводе в аспекте проблем литературной коммуникации, — его творческая индивидуальность проявляется не в том, что он «от себя» добавляет в переводимое произведение, а в том, какими средствами, своими, неповторимыми, ведущими к определенным неповторимым результатам, стремится он к наилучшему и наиболее полному выполнению своей переводческой задачи. Этим переводчик отличается от авторов подражаний, заимствований, переделок — в самой широкой шкале этих понятий, — которые представляют собой вполне оправданные и освященные веками формы литературных взаимосвязей, но не являются переводами в собственном смысле этого слова.

К сожалению, пока еще мало можно назвать исследований, целью которых было бы обобщение конкретного опыта переводчиков литературы той или иной страны на язык другой страны, т. е. изучение традиций, складывавшихся в этой области. Подобное изучение нецелесообразно вести в рамках нескольких языков, исходя из их общности (например, славянских), ибо общие для всех них особенности тяготеют к языковой специфике и установление их помогает при изучении самих языков или при выработке научной и технической терминологии, но мало что непосредственно может дать в случае художественного перевода. Здесь полезнее двусторонние сопоставления, причем не просто с точки зрения «языковых пар» (что, конечно, необходимо), но и в историко-культурном и страноведческом плане в самом широком смысле слова.

Таким образом, «русский Мицкевич», например, будет для исследователя складываться на протяжении теперь уже полутора столетий, от рылеевских переводов до наших дней, при этом ответ на вопрос о том, как шло накопление традиций, будет зависеть от многих обстоятельств, из которых на первое место надо поставить поэтико-переводческую силу его интерпретаторов на русской почве. Но надо принять во внимание и многое другое: взаимное «притягивание» или «отталкивание» переводчиков Мицкевича, общественный отклик на их переводы и иные факторы, поддающиеся историко-функциональному изучению в связи с изучением истории самой русской литературы. Влияние «русского Мицкевича» (как и «русского Гейне», «русского Петёфи», «русского Беранже» и т. д.) на поэтические переводы в России и на оригинальную русскую поэзию будет тем сильнее, чем значительнее переводимый поэт и чем значительнее его интерпретаторы.

Создание на основе таких исследований двуязычных переводческих словарей фразеологического характера с примерами из наиболее удачных и авторитетных переводов представило бы собой событие большого культурного значения.

Конечно, и этот аспект вопроса может быть правильно понят и исследован только с исторической точки зрения. Периодам ста-

новления национальных литератур, связанным, как правило, с обширной переводческой практикой, в меньшей мере свойственно делать различие между собственно переводами и переделками, «склонением на собственные нравы» (выражение, бытовавшее в русской литературе XVIII в.). В эпохи мощного развития национальных литератур обычно определеннее видно в переводных произведениях нечто чужое по отношению к национальной литературе; для них характерно более жесткое отделение собственно переводов от любого рода переделок и «адаптаций» (примером может служить пушкинская эпоха в русской литературе).

Сегодняшнее состояние социалистических культур, характеризующееся и ускоренным собственным развитием, и одновременно быстрым расширением процессов взаимодействия и взаимобогащения, свидетельствует о пристальном внимании к этой стороне вопроса. Переводы все больше выступают в данном случае в сознании «дающей стороны» как полномочные представители своей национальной культуры перед читателями других народов; поэтому повсеместно растет требовательность к чистоте понятия «перевод», т. е. требовательность к верности перевода, его близости к оригиналу. Это заставляет решительнее отделять собственно переводы от всевозможных других форм и способов взаимного знакомства литератур <sup>22</sup>.

\* \* \*

Важнейшим компонентом межъязыковой литературной коммуникации является читательская аудитория, что сравнительно редко принимается во внимание в теоретических работах. Сильную сторону концепции А. Поповича составляет, в частности, то обстоятельство, что этот вопрос неизменно присутствует во всех разделах его книги. «Читательское впечатление, — справедливо пишет автор, — становится наивысшей оценочной инстанцией для суждения о переводе; чистая теория без этой оценки ничего не докажет» <sup>23</sup>. Особенности перевода, его достоинства и недостатки существуют не абстрактно, не «сами по себе» и не просто в сравнении с оригиналом, а только в своем языке, т. е. через восприятие читателя, для которого он сделан. Закономерности художественного перевода раскрываются в полной мере, если их исследовать не путем абстрагированного сопоставления двух текстов, а рассматривать и подлинник, и перевод как соотносимые явления движущегося литературного процесса двух стран.

Сегодняшний мир заставляет нас внимательнее присмотреться к влиянию на этот процесс билингвизма и полилингвизма. Имеется в виду в данном случае не творчество многоязычных писателей, хотя автоперевод составляет вполне определенный и важный аспект изучения переводческих проблем, а читательский билинг-

<sup>22</sup> См., например, материалы дискуссии: *Вопр. лит.* 1979, № 5.

<sup>23</sup> *Попович А. Проблемы художественного перевода*, с. 12.

визм или полилингвизм, пронятый, как «одновременное знание или использование одним или многими индивидуумами двух или нескольких языков»<sup>24</sup>.

Возникновение читателя, владеющего двумя или несколькими языками, сказывается самым непосредственным образом на проблематике художественного перевода.

С одной стороны, это ведет к тому, что все больше расширяется круг лиц, которые в состоянии сопоставлять подлинник и перевод (переводы). Издательская практика отозвалась на это тем, что уже в течение многих лет возрастает количество двуязычных и многоязычных изданий (прежде всего, поэзии), в которых параллельно печатаются подлинники и переводы. Переводчик тем самым оказывается под постоянным контролем любителей, специалистов, ревнителей своей родной литературы; его задача психологически и творчески существенно усложняется<sup>25</sup>. Ситуация эта не однозначна по своему смыслу и ведет не только к повышению качества переводов, но часто осложняет положение, поскольку читатели из страны «исходного языка» обращают внимание прежде всего на отступления от подлинника (или на то, что им кажется отступлением от подлинника), далеко не всегда ощущая поэтическую силу перевода, верность не формальную, а истинную.

С другой стороны, растущий читательский билингвизм заставляет поставить вопрос: не означает ли это уменьшение роли, которую художественный перевод играет в современном мире? И не приведет ли это постепенно к тому, что переводы с широко распространенных языков на менее распространенные будут со временем терять свое значение?

В этом смысле интересен опыт многонациональной советской литературы<sup>26</sup>. Во всех советских республиках неуклонно возрастает число людей, владеющих русским языком, языком общесоюзного, межнационального общения; особенно быстро и глубоко идет этот процесс, естественно, на Украине и в Белоруссии. Тем самым перевод на русский язык, всегда игравший огромную роль, приобретает все большее значение. Но текущая переводческая практика не фиксирует уменьшения числа переводов на другие языки народов СССР; наоборот, количество этих

<sup>24</sup> См.: Алексеев М. Многоязычие и литературный процесс. — В кн.: Многоязычие и литературное творчество. Л., 1981, с. 8.

<sup>25</sup> Из многочисленных высказываний по этому поводу приведу слова поэта и переводчика Я. Хелемского: «Воссоздавая на своем языке украинские или белорусские стихи, вы думаете не только о русском читателе вашего переложения, вы все время должны помнить о любителе поэзии из Киева или Минска, который не только прекрасно знает оригинал, но и свободно читает по-русски. И, переозвучивая стихи, находя что-то, вы спрашиваете себя: а не оскорбит ли его слух ваша находка, не сочтет ли он ее своеводем, а то и бестактностью? Словно кто-то незримо стоит за вашей спиной». (Художественный перевод: Взаимодействие и взаимообогащение литератур. Ереван, 1973, с. 214).

<sup>26</sup> См. об этом в кн.: Рагойша В. Проблемы перевода с близкородственных языков. Минск, 1980.

переводов неуклонно возрастает, а переводы русской классики стали за последние годы предметом особого внимания.

С этой точки зрения художественный перевод значительно отличается от перевода научного или технического. Человек, усвоивший научную гипотезу на том языке, на котором она впервые была изложена, или изучивший наставление по вождению автомашины на том языке, на котором говорят люди, сделавшие эту машину, может не испытать желания — или, во всяком случае, необходимости — читать эти материалы на своем родном языке. Тексты, содержащие фактические данные или логические умозаключения, в принципе этого не требуют; они должны быть исчерпывающе поняты и точно переданы, и это, как говорят в математике, необходимо и достаточно.

Другое дело произведения искусства, несущие в себе целый образный мир, отражающие жизнь в ее чувственной полноте. Цель перевода здесь прежде всего не информативная, а «сущностная» — дать своему читателю «живую» книгу, или, как говорил Белинский, «заменить по возможности подлинник для тех, которым он недоступен по незнанию языка, и дать им средство и возможность наслаждаться им и судить о нем»<sup>27</sup>.

Но тут есть и особый теоретический аспект, еще мало изученный. Переведенное произведение не только всегда воспринимается несколько по-иному, чем на языке оригинала, но и представляет собой по неизбежности нечто новое, созданное в другом языке. В силу естественности, объективно существующего обстоятельства — различия языков — оно не может быть «слепком». Гёте, как известно, говорил, что французский текст его собственного произведения открыл ему ранее не замеченные им стороны. Мы знаем также, что некоего «абсолютного» на все времена перевода существовать не может. На каждом языке, по крайней мере теоретически, может быть создано любое количество переводов одного и того же произведения искусства слова, каждый из которых может претендовать на то, чтобы считаться верным.

Трудно представить себе, что научный текст может нуждаться в нескольких параллельно существующих интерпретациях; для художественного перевода это обычное дело. В сегодняшнем мире, особенно в социалистических странах, заметно больше, чем прежде, выходит в свет новых переводов классических произведений. Великое творение искусства бессмертно и неисчерпаемо, и возможность его повторных переводов — одно из выражений этой неисчерпаемости. Это справедливо в случае и синхронного, и диахронного рассмотрения проблемы. Более того, именно перевод придает в данном случае осязаемость понятию вечности, ибо в переводе произведение искусства продолжает жить, даже если умер язык, на котором оно было создано. История культуры знает множество подобных примеров. У книг своя судьба, говорили древние, она зависит от читателей. В том числе, добавим мы се-

<sup>27</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 2, с. 427.



годня, от читателей переводов. Ведь в современном мире общее количество читателей, берущих в руки переводы, значительно превышает количество читателей подлинников.

Воздействие одной литературы на другую, иноязычную, может идти разными путями. Во-первых, непосредственно, от писателя к писателю, если писатель владеет языком другого народа. Во-вторых, от писателя — через перевод — к писателю, если он не владеет этим языком. Наконец, от писателя — через перевод — к читателю другой страны и уже через читателя, отраженно — к писателю этой страны. В реальной жизни все эти три пути могут пересекаться. Конечно, они дополняются другими факторами. Художественный перевод — не единственно существующий, но все же основной канал литературных связей между народами. Роль его в деле знакомства народов и культур, их взаимного узнавания и сближения огромна.

Чем совершеннее переводы, чем они художественно сильнее и значительнее, чем их больше, тем глубже пересекается одна национальная традиция с другой, тем интенсивнее идут процессы воздействия одной литературы на другую, их взаимообогащения. Перевод — не создание копий, а умножение духовных богатств. Понятие «умножение» имеет прямое отношение к переводу: посредством перевода великие творения человеческого духа умножаются во столько раз, сколько языков участвует в переводческом общении.

Таким образом, проблема рецепции, имея в виду и непосредственное читательское восприятие, и более сложный, опосредованный процесс восприятия одной культурой культуры другого народа, должна быть названа ключевой для познания закономерностей переводческого процесса и его роли в истории культуры. Переводческая теория может поэтому плодотворно развиваться только при учете контекста общественных наук.

Что же касается того, следует ли разрабатывать единую, общую теорию перевода (как это делают некоторые ученые) или выделять проблематику художественного перевода в самостоятельное рассмотрение (как это делают другие), — уже вопрос вторичный, по крайней мере на сегодняшнем этапе развития переводческой мысли. Важно только, чтобы в любом случае не терялся из виду творческий характер художественного перевода.

*Ю. В. Богданов*

## РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННЫХ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР В СИСТЕМНО-ИСТОРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

Среди проблем, активно обсуждаемых сегодня в литературной критике социалистических стран, нет, пожалуй, более актуальной, чем проблема осмысления качественных характеристик и перспектив современного литературного процесса. «Таковы уж объективные особенности нашего нынешнего общественного и литературного развития, — пишет, например, Л. Н. Новиченко, — когда „теоретическое самосознание“ литературы социалистического реализма, ее соответствие потребностям времени обязаны быть по крайней мере на высоте ее практичеcko-художественного опыта, который поистине неисчерпаем. . .»<sup>1</sup> Суть дела, пожалуй, именно в этом: живая, развивающаяся, непрерывно разветвляющаяся литература зачастую не укладывается в рамки привычных представлений о «закономерностях» ее развития, на каждом шагу оказывается сложнее, чем «предусматривается» в ее трактовках.

В общем плане подобные коллизии не раз возникали в истории искусства, можно даже сказать, что они типичны для теории художественного познания. Правда, одно дело — изучение отдаленных эпох, поддающихся относительно беспристрастному, неторопливому разбору, и существенно другое, когда анализу подлежат сугубо актуальные, по сути своей незавершенные процессы, непосредственно связанные с пасущим содержанием и «качеством» текущей духовной жизни людей, иными словами, когда речь идет о современности.

«Рада ли современная критика и теория литературы всему новому, что создают писатели социалистической убежденности, считающие социализм своим домом, или же она желает видеть социалистический реализм, литературу социализма вообще, тесной овчарней, в стенах которой находят приют лишь избранные овцы, тогда как другим позволено лишь бродить поблизости на

<sup>1</sup> Вопр. лит., 1977, № 1, с. 7.

степном ветру?»<sup>2</sup> Этот горячий вопрос венгерского литературоведа И. Шётера вводит нас как в атмосферу, так и в содержание жарких споров о настоящем и будущем социалистического искусства.

При всей очевидной риторичности вопроса ответить на него не так легко, как может показаться с первого взгляда. Ведь вряд ли отыщется критик, который не ратовал бы сегодня за многообразие социалистической литературы. С другой стороны, в любой литературе найдется немало произведений, активно не принимаемых по крайней мере частью критики. И было бы странно, если бы было иначе, поскольку борьба мнений чаще всего и способствует прояснению истинной ценности каждого нового художественного произведения. Совершенно очевидно, что вопрос Шётера так же, как и приведенное выше суждение Новиченко, продиктованы прежде всего озабоченностью общим состоянием изучения современных процессов развития литературы. Без теории, пишет Шётер, «искусство и литература легко могут зайти в тупик. Но в тупике может оказаться и теория, если не будет замечать всего, что возникает у нее на глазах»<sup>3</sup>.

Особая острота этой проблемы — а она активно обсуждается сейчас повсюду<sup>4</sup>, — несомненно, обусловлена необходимостью глубокого осмысления обширного художественного опыта, накопленного литературами социалистических стран в течение последнего тридцатилетия. «Нельзя признать удовлетворительным изучение литературы послевоенного тридцатилетия. Наряду с естественными трудностями, такими, как отсутствие временной дистанции, следует отметить прежде всего факторы ненаучного порядка, к которым исследователи не умеют и не должны приспособляться»<sup>5</sup>. За этой констатацией нетрудно уловить ностальгию историка литературы, привыкшего иметь дело со стабильными, отстоявшимися эпохами и во многом скептически оцеливающего возможности применения подлинно научных критериев к анализу живых литературных процессов. При всей распространенности подобной — «академической» — точки зрения она нуждается сегодня в существенных дополнениях. Сама протяженность литературного развития в условиях сформировавшегося социалисти-

<sup>2</sup> Шётер И. В живом потоке литературы. — В кн.: Литература исторического оптимизма. М., 1978, с. 77.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Из последних трудов, созданных в советском литературоведении, назовем, например, такие труды Института мировой литературы АН СССР: Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии. М., 1977; Методология современного литературоведения: Проблемы историзма. М., 1978; Актуальные проблемы методологии литературной критики: Принципы и критерии. М., 1980; а также сборники: Методологические проблемы современной литературной критики. М., 1976; Проблемы теории литературной критики. М., 1979; работы Б. Бурсова, П. Николаева, Ю. Суровцева и многих других исследователей.

<sup>5</sup> Поиски и перспективы: Литературно-художественная критика в ПНР. М., 1978, с. 71.

ческого общества заставляет по-новому подойти к тому, что раньше рассматривалось лишь в рамках ближайшего хронологического ряда и зачастую представлялось калейдоскопом случайных, противоречивых явлений, не раз создавая, например, по словам другого польского автора, ощущение «заколдованного круга альтернатив и противопоставлений».

Можно понять, разумеется, «усталость от публицистики», определенное законное разочарование скромными итогами, достигнутыми теми или иными авторами конкретных исследований современного литературного процесса, но трудно, однако, согласиться с тем, что критика в принципе, по природе своей как бы обречена на поверхностное морализирование, не освещенное объективной обобщающей или прогнозирующей мыслью. Нам гораздо ближе другая позиция, четко выраженная, например, словацким литературоведом С. Шматлаком в обзорной статье «Тридцать лет словацкой социалистической литературы (1945—1975)»: «В марксистском литературоведении не может быть ни слишком резкого методологического различия между критикой и историей литературы, ни слишком длительной временной дистанции между критическим и историческим взглядом на „материал“, обладающий дразнящим ароматом свежести. . . Литературное развитие в новейшую эпоху — это не серия следующих друг за другом противоположных (или полемических) реакций, не стихийное движение от одной крайности к другой, не механическое уравнивание итога „приобретений“ и „потерь“, а закономерный и в основных моментах диалектически непрерывный процесс превращения словацкой литературы как литературы определенного этнического целого в литературу социалистического типа»<sup>6</sup>.

Такая точка зрения представляется более перспективной: она заведомо предполагает сочетание обоих подходов — литературно-критического и историко-литературного — при анализе новых явлений искусства. Это отвечает как широко распространенной практике рассмотрения тех или иных произведений, созданных в прошлом, сквозь призму настоящего, так и очевидной потребности в оценке современных произведений и тенденций как составной части историко-литературного процесса. Один подход, таким образом, не исключает и не заменяет другого. «Критика и литературоведение — и та и другая наука в своих выводах и суждениях отталкиваются от настоящего, только одна воспринимает настоящее литературы как историческую закономерность всего ее предшествующего развития, а другая — как начало, источник развития будущего»<sup>7</sup>.

Если согласиться с последним определением, а оно нам кажется продуктивным, то становится более понятной одна из при-

<sup>6</sup> Литература и время: Литературно-художественная критика в ЧССР. М., 1977, с. 391.

<sup>7</sup> Курилов А. Границы литературно-критического познания. — В кн.: Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии, с. 188.

чин сегодняшней неудовлетворенности уровнем осмысления современного литературного процесса. Историко-литературная наука и критика часто лишь сосуществуют во времени, не слишком интересуясь заботами друг друга. Для такого обособления всегда можно отыскать, разумеется, объективные основания, поскольку оба подхода суть две различные формы познания литературных явлений, восходящие к двум главным координатам литературного процесса — диахронии и синхронии, иными словами, к традиции и новаторству. И если синхронию и диахронию удастся совместить, точнее, учесть при анализе историко-литературных объектов, то нетрудно представить, почему они, как правило, «не совмещаются» в сфере изучения современной художественной практики. Литературовед подходит к новым явлениям со шкалой сложившихся ценностей. Критик же, углубляясь в художественный мир произведения, зачастую полагается на чистую интуицию. Таким образом, не происходит необходимой «стыковки» форм познания, которая помогла бы создать более прочные гарантии для успешного обнаружения истины. В результате поиск традиционного в новом иногда оборачивается враждебностью к новому, не укладывающемуся в рамки сложившихся представлений о том, каким *должно* быть это новое. Развитие литературы не раз, как мы знаем, сталкивалось с такого рода непониманием и предвзятостью. С другой стороны, критическим дискуссиям, посвященным современной литературе, нередко не хватало широкого исторического дыхания: субъективно искренние оценки не складывались в объективную картину. Комментируя, в частности, одну из таких дискуссий, прошедших в Польше по проблематике развития реализма в первое послевоенное десятилетие, А. Лям скептически отмечал: «Отсутствие программно-теоретического осмысления этой проблематики приводит — и мы тому свидетели — к разнобою критических языков, затрудняя самое элементарное взаимопонимание. Несмотря на целое море расчетов с прошлым, мы по-прежнему очень мало знаем о явлениях, которые были предметом этих расчетов»<sup>8</sup>.

В последнем суждении содержится, однако, посылка, оставляющая возможность выхода из круга методической «несовместимости» историко-литературного и литературно-критического подходов. Речь идет о программно-теоретическом уяснении проблематики. Обширный исторический и художественный опыт, накопленный социалистическими литературными кругами, позволяет приступить к его теоретическому обобщению именно с позиций современности. Таким программным по сути характером отличается, в частности, выдвинутая в начале 70-х годов Д. Ф. Марковым и Б. Л. Сучковым концепция социалистического реализма как исторически открытой эстетической системы.

Судя по всему, оба исследователя независимо друг от друга пришли к аналогичным выводам. С той лишь разницей, что

<sup>8</sup> Miesięcznik literacki, 1974, N 5, s. 112

Б. Л. Сучков исходил прежде всего из опыта развития советской многонациональной литературы, а Д. Ф. Марков опирался на интернациональный опыт литератур социалистических стран Центральной и Юго-Восточной Европы. Тем знаменательнее отмеченное совпадение. Очевидно, что идея системного осмысления современного литературного процесса возникла на базе анализа богатейшего литературного материала, была как бы «выведена» из него, чем в первую очередь и объясняется то широкое признание, которое получила новая «формула» в последующие годы.

Эта идея, несомненно, отвечала и общей логике развивающегося научного познания, в котором начиная с 60-х годов системные представления занимают все более весомое место. «Необходимость системного подхода к решению теоретических и практических проблем в условиях развитого социализма диктуется самой жизнью, — пишет автор фундаментальной монографии «Системность и общество» В. Г. Афанасьев, — и прежде всего высокой степенью интеграции общественных процессов, где, как никогда ранее, «все связано со всем», когда решение одной проблемы зависит от решения множества других, когда сами проблемы приобретают системный, комплексный характер. В обществе развитого социализма, как никогда ранее, высока степень внутрисистемной детерминации. . .»<sup>9</sup>

Сфера применения системно-исторического (и системно-структурального) подхода, разумеется, не ограничивается проблематикой современной эпохи. Системные представления и принципы всегда были органически присущи марксистскому учению. Именно К. Марксу принадлежит заслуга «вычленения системного знания как конкретной формы и определенной «призмы» видения действительности. . . Открытие и конкретно-научное доказательство существования особого класса качественных определенностей — системных («общественных»)»<sup>10</sup>. Вот почему методология системного анализа применима к самым разным объектам, в том числе к определенным, сложно организованным литературным явлениям прошлого и настоящего. Отбор явлений для системного рассмотрения должен быть, однако, всегда строго обоснован задачами конкретного исследования.

Ряд перспективных направлений подобных исследований был намечен в емкой работе М. Б. Храпченко «Размышления о системном анализе литературы». Подчеркнув продуктивность системного подхода по отношению к целому классу литературных явлений (творчество писателя, литературное направление и др.), автор справедливо указал и на бесплодность чересчур расширительного истолкования его возможностей: «Можно выдвинуть немало различных «исследовательских принципов», на основе которых по той или иной причине представляется целесообразным группи-

<sup>9</sup> Афанасьев В. Г. Системность и общество. М., 1980, с. 19.

<sup>10</sup> Кузьмин В. П. Системные представления в теории Карла Маркса. — Обществ. науки, 1974, № 3, с. 102.

ровать литературные, художественные факты. Но далеко не всякие умозрительно сконструированные модели в достаточной мере адекватны функционирующим эстетическим системам, которые выполняют определенную роль в истории художественной культуры»<sup>11</sup>.

Идея «многоканальной связи», жесткого соподчинения или, напротив, опосредствованной субординации явлений, составляющая душу системного подхода, сулит, по всей вероятности, новые повороты и уточнения при рассмотрении таких макропроблем, как искусство и действительность, литература и общество, писатель и читатель и т. п. В этом ряду важное место занимает и проблема адекватного осмысления развития и качественных характеристик социалистической литературы.

В самом деле, ведь то, что мы называем современной социалистической литературой, представляет собой уже вполне сформировавшееся и бурно развивающееся явление, внешне связанное с общим движением социалистической действительности. Расширение зоны мирового социализма, вступление на путь социалистического строительства все новых стран и народов подтверждают воочию известную ленинскую мысль о неодинаковости, своеобразии форм перехода на платформу социализма. В странах победившего социализма, где происходит закономерный процесс совершенствования общества, прогрессивного усложнения и дифференциации жизни, литература как специфическая форма общественного сознания не остается в стороне от исторических перемен. «Социалистический реализм, — писал Б. Сучков, — сейчас вырабатывает качества, адекватные фазе зрелого социализма, и вопрос содержательности и многообразия его искусства обретает первостепенное значение, ибо диалектичность художественной изобразительности есть выражение самой диалектики жизни»<sup>12</sup>.

При всей специфике литературы как особым образом организованной формы общественного сознания в ее развитии в этот период отчетливо преломляются универсальные «формационные» закономерности. Общество стало, несомненно, сложнее, функционально многослойнее общества предшествующего периода. В освоении закономерного прогрессивного усложнения жизни, связанного с возрастающей значимостью человеческой личности, с выявлением ее индивидуальной неповторимости, заложены безграничные возможности идейно-художественного многообразия литературы социалистического реализма. Этой возрастающей потребностью в анализе и осмыслении непрерывно умножающихся качественно новых пластов общественного бытия функционально стимулируется, таким образом, закономерный процесс внутренней дифференциации художественного творчества.

Развивающейся системе социализма, динамике его вызрева-

<sup>11</sup> *Вопр. лит.*, 1975, № 3, с. 109.

<sup>12</sup> *Сучков Б. Л.* Современные аспекты теории социалистического реализма. — В кн.: *Литература в изменяющемся мире*. М., 1975, с. 58.

ния как общественного строя в общем, системно-историческом плане соответствуют и основные ступени в развитии социалистической литературы, причем первая из них связана с переходным — в стадияльно-формационном смысле — периодом, вторая — с выдвиганием задачи построения развитого социалистического общества. В общем движении социалистических стран нет, естественно, полной хронологической синхронности. Исторически раньше проходят эти фазы советское общество и советская литература, после 1945 г. с теми или иными особенностями идут по этому пути остальные социалистические страны и литературы. Хорошо известны трудности и неизбежные, подчас острейшие противоречия, сопровождающие этот процесс. Но даже попятные тенденции, время от времени лихорадящие организм отдельных литератур, не могут заслонить, а тем более отменить основную направленность процесса, неоспоримой доминантой которого является закономерное обретение литературами нового национального облика, отвечающего социалистической стадии развития соответствующих стран и народов.

С позиций укрупненной периодизации яснее видятся главные системообразующие компоненты формирующейся новой литературной системы. «Для литературы 20—40-х годов, — пишет Ю. Б. Кузьменко, — характерна центростремительная тенденция: от большего многообразия к меньшему. . . Появление подобной тенденции связано с глубокими социально-эстетическими причинами. Под воздействием самой жизни преодолевалась идейная пестрота литературных течений. . . Иная, противоположная тенденция у литературы развитого социалистического общества: на новом уровне идейной зрелости она устойчиво движется в сторону все более широкого художественного многообразия»<sup>13</sup>.

Отмечаемое Ю. Б. Кузьменко явление прослеживается и на материале литератур других социалистических стран, причем первая тенденция явственно проступает в литературном процессе конца 40-х—50-х годов, вторая же, осложненная в ряде литератур теньными моментами, пробивает себе дорогу в 60-е годы.

Богатая внутренним позитивным содержанием, но и неоднозначная, противоречивая, далеко еще «не законченная» картина литературного движения 60—70-х годов не могла быть удовлетворительно объяснена с позиций нормативных представлений о социалистическом реализме, преобладавших в 50-е годы. Вместе с тем бездумно поспешное оттаивание от нормативности не только не способствовало прояснению, но и привело определенную часть критики в Югославии, Чехословакии, Польше по существу к отказу от социалистической перспективы литературного развития. Такое запальчивое отрицание всякий раз оказывалось чревато крайностями иного порядка — идейной всеяд-

<sup>13</sup> Кузьменко Ю. В конце века: Советская литература: годы восьмидесятые—девяностые. — Новый мир, 1979, № 1, с. 254.



ностью, засильем модернизма, национально-эгоцентрическими тенденциями. . .

Необходим был широкий методологический сдвиг в самой трактовке социалистического реализма, отвечающий действительному состоянию художественного творчества в странах победившего социализма. Такой сдвиг в сфере теоретического самосознания социалистической литературы был осуществлен в 70-е годы коллективными интернациональными усилиями критиков и литературоведов-марксистов, прежде всего Советского Союза, ГДР, Чехословакии, Болгарии, Венгрии, Польши. От абстрактно схоластического рассмотрения проблематики социалистического реализма, от «изоляциялистской», пользуясь метким выражением Л. Г. Якименко<sup>14</sup>, трактовки таких его важнейших неотъемлемых категорий, как партийность, народность, правдивость, историзм, был совершен поворот к системно-историческому пониманию социалистического реализма. Динамика его обогащения и развития до сих пор, правда, остается предметом самых оживленных дискуссий даже в среде литературоведов и критиков-марксистов, что, впрочем, вполне естественно. Но, как становится все более очевидно, корни многих разногласий уходят в трактовку самого генезиса и формирования социалистического реализма как особой идейно-эстетической системы.

Известно, что каждое литературное направление, каждая утверждающаяся система, стремясь к быстрейшему самоопределению, на первых порах всегда склонны заострять момент нового качества, с повышенной бдительностью заботятся о собственной «чистоте». Такое преимущественное развитие отдельных элементов формирующегося явления на определенном начальном этапе предстает как ведущая тенденция. В данном случае речь идет о преломлении в литературе общей диалектики развития, когда «развитие идет вначале не за счет всех элементов, а за счет более или менее узкой группы определяющих элементов. . . Сама структура получает в результате суженный характер. . . Однако эта важная и прогрессивная тенденция всегда подчинена главной тенденции всестороннего развития»<sup>15</sup>. Применительно к литературе это означает развитие процесса ее внутренней дифференциации в сторону неуклонного расширения исходного программного начала, выявления все новых скрытых потенциальных составляющих. Всякое затормаживание этого закономерного процесса, настаивание, на одностороннем прогрессе части ведущих элементов за счет приглушения органической тенденции к всестороннему развитию ведет к регрессу, застою как не раз и бывало в истории литературы. Призванный стать теоретическим основанием каждой националь-

<sup>14</sup> Якименко Л. Г. Эстетическая система социалистического реализма и проблема художественного мышления. — В кн.: Социалистический реализм сегодня. М., 1977, с. 30.

<sup>15</sup> Свидерский В. И. Некоторые вопросы диалектики изменения и развития, М., 1965, с. 174, 176.

ной социалистической литературы, социалистический реализм по своей синтезирующей сути широко открыт навстречу движущейся действительности, он не может быть замкнут раз и навсегда данным набором форм и средств художественного обобщения. Постоянно проверяемое на практике диалектическое единство идейной принципиальности и художественной метаморфичности — такой представляется сегодня наиболее перспективная трактовка социалистического реализма.

Новому теоретическому освещению подлежат сегодня многие проблемы развития социалистического искусства. С точки зрения системного понимания социалистического реализма снимается, в частности, отмеченная выше антиномия несовместимости историко-литературного и литературно-критического подходов. В постоянном скрещивании, взаимодействии критики и «программатики», базирующейся на методологическом осмыслении основных закономерностей литературного процесса, видится важнейший залог выработки единой стратегической перспективы движения социалистической литературы. Задача многослойного идейно-эстетического освоения современного литературного творчества настоятельно требует дальнейшего усовершенствования всего разнообразного аналитического арсенала критики и литературоведения. Одним из условий такого совершенствования, общего подъема культуры марксистского мышления о литературе и представляется как преодоление остаточной инерции схоластической умозрительности и теоретического деспотизма по отношению к живому литературному процессу, так и изживание противоположных тенденций недооценки использования широких методологических критериев в критической практике.

*И. А. Бернштейн*

## СИСТЕМА ЖАНРОВ В СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ И РАЗВИТИЕ РЕАЛИЗМА

Жанровый аспект занимает в сравнительном изучении литературы достаточно почетное место. И в славяноведении имеется много серьезных работ, посвященных сопоставлению различных жанров как в диахронном, так и в синхронном плане, с учетом и контактных связей и типологических соотношений. Таким образом сопоставлялись и эпос, и драма, и лирика, и такие жанровые разновидности, как роман, поэма, гротесковая сатира, баллада и проч. Перечень только основных работ такого рода выходит за пределы возможностей данной работы. Изученность многих конкретных аспектов этой проблемы позволяет сделать бо-

лее общие выводы относительно национального своеобразия и типологической близости в развитии жанров, а это один из путей изучения проблематики общего и особенного в славянских литературах. В этом смысле продуктивно рассмотрение системы жанров. Естественно, что мы имеем в виду не то понятие системы жанров, которое складывалось в нормативной эстетике, исходившей из окостеневшего постоянства жанровых структур и их иерархии. Идея априорных жанровых констант, воплощающих основные экзистенциальные ситуации, которая выдвигается некоторыми идеалистическими течениями современного западного литературоведения, также не дает возможности рассмотреть функции системы жанров. Только понимание жанров и их системы как исторически изменчивой категории может стать основой для историко-типологического изучения литератур. Мы исходим из тех принципов изучения системы жанров, которые с исчерпывающей полнотой сформулированы Д. С. Лихачевым: «Поскольку жанры в каждую данную эпоху литературного развития выделяются в литературе под влиянием совокупности меняющихся факторов, основываются на различных признаках, перед историей литературы возникает особая задача: изучать не только самые жанры, но и те *принципы*, на которых осуществляются жанровые деления, изучать не только отдельные жанры и их историю, но и самую *систему* жанров каждой данной эпохи. В самом деле, жанры живут не независимо друг от друга, а составляют определенную систему, которая меняется исторически»<sup>1-2</sup>. Постановка вопроса о необходимости изучения жанровой системы славянских литератур содержится в работах С. Вольмана, писавшего: «Вывод, что словесные жанры образуют определенную систему, структурное целое, равным образом распространяется и на отдельную эпоху развития конкретной национальной литературы, и на определенный исторический отрезок развития группы литератур»<sup>3</sup>. С. Вольман ставит вопрос о продуктивности подхода с точки зрения изучения системы жанров к анализу «межславянского процесса» литературного развития<sup>4</sup>.

В данной работе нас интересует особый аспект сравнительного исследования — соотношение жанровой системы и развития реализма<sup>5</sup>. Вообще говоря, вопрос о функции и иерархии жанров в связи с развитием методов и направлений исследован мало, хотя на связи тех или иных жанров с определенным художествен-

<sup>1-2</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 55.

<sup>3</sup> Вольман С. Система жанров как проблема сравнительно-исторического литературоведения. — В кн.: Проблемы современной филологии: Сб. статей к 70-летию академика В. В. Виноградова. М., 1965, с. 345.

<sup>4</sup> См. также: Wollman S. Žanrová struktura slovanských literatur. — In: Československé přednášky pro VI mezinárodní sjezd slavistů. Praha, 1968.

<sup>5</sup> Эта проблематика рассматривается в работе: Фридлиндер Г. М. О закономерностях развития жанров в эпоху реализма: (на материале славянских литератур XIX—начала XX века). — В кн.: Славянские литературы: VI Международный съезд славистов. М., 1968.

мым методом неоднократно указывалось. Так, общепризнана связь классицизма с высокой трагедией, романтического метода с поэзией, а реализма с прозой, в период зрелости метода — с романом. Надо сказать, что многие литературоведческие теории в своем определении метода делают ставку на эти главенствующие жанры, порой обедняя таким образом его возможности и многообразие<sup>6</sup>. Рассмотрение соотношения жанровой системы в связи с развитием реализма в славянских литературах вносит, на наш взгляд, некоторые коррективы в интерпретацию этой проблемы.

Естественно, что необходимо не упускать из виду и национальную специфику каждой литературы, и те факторы, которые позволяют заметить типологическую близость между славянскими литературами, и соотнести характерную для них систему жанров с другими аналогичными системами. Вообще в системе жанров в каждый данный исторический период ясно проявляется специфика развития направлений в это время. Нельзя, например, согласиться с той точкой зрения, что имманентное развитие романа привело к укреплению в нем реализма. Напротив, общая социально-культурная ситуация, способствовавшая развитию реализма, привела к изменению этой жанровой формы и выдвинула ее на первый план литературного развития, проявившись в то же время и в других жанрах, и в других видах искусства. Вместе с тем наблюдения над славянскими литературами позволяют прийти к выводу, что пути «избирательного» соотношения жанра и метода далеко не единообразны.

Особенности жанровой системы в литературах западных и южных славян во второй половине XIX в. во многом обусловлены относительным запаздыванием становления в них реализма и значительной ролью романтизма<sup>7</sup>. Хотя реализм пробивает себе путь в литературных боях, но и романтизм не только не сдает своих позиций в ту эпоху, которую принято называть «эпохой реализма», но и активно участвует в самом становлении реалистического метода, что и является важной спецификой этого процесса в славянских литературах и во многом связано с условиями не прекращающейся в ряде стран национально-освободительной борьбы, а также с другими историческими факторами.

Многие художники в славянских странах начинали как романтики, а в дальнейшем перешли на реалистические позиции, однако об их развитии правильнее говорить не как о «преодолении романтизма», а как о своеобразном усвоении некоторых черт романтической поэтики, во многом определившей и развитие реализма в этот период. Вся эта ситуация и определяет характер жанровой системы. В первую половину века, в период расцвета романтизма, в литературном развитии славянских стран домини-

<sup>6</sup> Так, известно, что понимание «большого реализма» у Д. Лукача ориентировано почти исключительно на «эпос нового времени» — роман.

<sup>7</sup> О своеобразии славянского романтизма см.: *Никольский С. В., Соколов А. Н., Стахеев Б. Ф.* Некоторые особенности романтизма в славянских литературах. М., 1958.

руют поэтические жанры. И хотя развитие реализма проявилось и в том, что проза передвигается с периферии в центр литературного развития, однако поэзия не столько отстывает, сколько изменяет свой характер, не передавая прозе своих функций в культурной жизни. Г. М. Фридлиндер справедливо указывает в своей уже упоминавшейся работе (на материале русской литературы второй половины XIX в.), что поэты, в творчестве которых романтическое начало было особенно сильно, не только «широко опирались в своей поэзии на опыт современного им реалистического искусства, но и способствовали своими поисками в разработке как малых лирических жанров, так и жанра поэмы обогащению и развитию тех или иных его сторон»<sup>8</sup>. На сложные взаимосвязи между прозой и поэзией еще в эпоху романтизма неоднократно указывалось. Так, К. Крейчи замечает, что «вальтер-скоттовский роман не только конкурирует с поэзией, но и оказывает влияние на некоторые стихотворные произведения, как, например, исторические поэмы Мицкевича»<sup>9</sup>. В эту пору роль поэзии в становлении реализма была значительна. На это также обращает внимание К. Крейчи: «Самым значительным и самым оригинальным вкладом славян в развитие мировой литературы в области большой эпики были два произведения, достигающие по своей оригинальности, художественному совершенству и новаторскому значению вершин мировой литературы и не имеющие аналогий в других литературах — это „Евгений Онегин“ Пушкина и „Пан Тадеуш“ Мицкевича. Справедливо отмечалось, что „Онегин“ является первым произведением европейского реализма, так как предшествует по времени романам Бальзака, Стендаля, Диккенса, Гоголя и других классиков этого направления. Несколько позднее вышедший „Пан Тадеуш“ занимает то же место в литературном процессе»<sup>10</sup>. Крейчи полагает, что, опираясь на традиции эпической поэмы Байрона и Гёте, оба славянских автора предвосхитили художественную концепцию реалистического романа. Это обстоятельство чрезвычайно существенно для понимания особенностей развития реализма в славянских литературах и особенностей жанровой системы в них.

Наряду с развитием романтической по преимуществу поэзии, продолжавшей играть свою роль в литературном процессе второй половины XIX в., особенно существенно интенсивное развитие в этот период поэзии реалистической, сыгравшей такую роль в становлении реализма, какой ей в большинстве случаев не доводилось играть в западноевропейских литературах. Достаточно назвать имена Неруды и Галека, Асныка и Конопницкой, Шантича и Ашкерца, Вазова и Славейкова и многих других. Конечно,

<sup>8</sup> Славянские литературы: VI Международный съезд славистов, с. 236.

<sup>9</sup> *Krejčí K. Velká epika ve slovanských literaturách XIX století. Praha. 1963.* — In: *Ceskoslovenské přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů, Praha, 1963, s. 318.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, s. 219.

эти процессы разворачивались по-своему в каждой литературе в зависимости от общего уровня развития в ней реализма, но общность тут несомненна. Это были не просто крупные поэты, но художники, определявшие во многом данный литературный период. Некоторые из них, например Ян Неруда, были также бойцами за торжество принципов реализма в эстетике и литературной критике. Нередко в литературоведении звучат жалобы на то, что сущность реалистической поэзии гораздо труднее определить, чем признаки реалистической прозы. Видимо, одна из причин этого — ставка на прозаические жанры, как на единственно адекватные эстетическим принципам реализма. Как раз изучение системы жанров в литературах западных и южных славян второй половины XIX в. много дает для установления функций поэзии в процессе становления реализма в литературе.

Прежде всего изменяется сам объект поэзии: теперь поэзия проникает в те сферы, которые раньше предназначались для грубой прозы и даже в некоторых случаях для журналистики. В этом смысле она конкурирует не только с романом и повестью, но и с очерком и фельетоном. В поэтических произведениях появляются зарисовки из жизни городских низов или острые классовые столкновения в деревне (в ряде славянских литератур эти темы впервые находят свою глубокую разработку именно в поэзии). В поэзии столь же активно, как и в прозе, осваивается материал, касающийся обстоятельств жизни и внутреннего мира угнетенных и обездоленных. При этом поэзия, пользуясь своим традиционным правом, без всякой дидактики выражает возмущение и скорбь автора по поводу многих явлений социальной жизни, а также его демократические симпатии. Социально-критическое начало, вообще преобладающее в реализме на этом этапе, тут проявляется в полной мере.

Изменившееся содержание поэзии влечет за собой появление новых жанровых разновидностей и изменение старых. Прежде всего надо отметить, что происходит некоторая «эпизация» поэзии: особо значительную роль начинают играть малые эпические жанры. К ним относятся, например «картинки» (так, М. Конопницкая называет свои зарисовки из жизни, порой представляющие своего рода «новеллу в стихах»). Характерно высказывание по поводу малой эпики М. Конопницкой одного из современников писательницы, отметившего, что «поэтесса затронула целый ряд современных социальных проблем: не только нищету, голод, который преследует крестьянина. . . но и его превращение в безземельного пролетария, уход крестьянских сыновей и дочерей в город на заработки. . . иссушающий фабричный труд. . . кошмар безработицы, неприкаянность брошенных детей, проституцию, детоубийство»<sup>11</sup>.

«Малой эпикой» называл свои стихи Гвездослав, сходные жанры встречаются у таких поэтов, как А. Пантич, А. Ашкерц, В. Га-

<sup>11</sup> Цит. по кн.: История польской литературы. М., 1968, т. 1, с. 599.

лек, Я. Врхлицкий, А. Гейдук. С новыми функциями «малой эпикой» связана и исключительная распространенность жанра баллады. Характерно, что два поэтических сборника в разных славянских литературах получили одинаковое заглавие: «Баллады и романсы» — у Я. Неруды (1883) и А. Ашкерца (1890). Как раз на истории жанра баллады в славянских литературах ясно прослеживается переход от романтизма к реализму: в творчестве Конопницкой, Неруды, Ашкерца, Врхлицкого баллада становится той «малой эпикой», в которой раскрывается новая тематика (недаром появляется термин «социальная баллада») и новое реалистическое видение мира и оттачиваются новые поэтические приемы<sup>12</sup>. В «малой эпике» дает себя знать и демократизация поэтического стиля (появление разговорного диалога, «низкая лексика» и т. д.). Изменяются и такие традиционные жанры, как, скажем, сонет (у М. Конопницкой).

Жанровые изменения затронули и лирику, можно сказать, что она тоже «эпизируется». Вместо типично романтического героя с гиперболизированными страстями в ранг лирического субъекта возводится теперь обычный человек, современник, переживающий большие и малые заботы своей эпохи. Аналитический подход к человеческим чувствам, их более конкретная, и в частности социальная, мотивировка переключают порой лирические стихи Неруды и Галека, Конопницкой и Шалтича, Асныка и Ашкерца в иной план, вводят их в русло реализма.

К лирике в поэзии славянских стран в этот период, безусловно, относятся те наблюдения, которые были сделаны советскими исследователями относительно того, что искусство «диалектики души» «не просто вообще «подготавливалось» всем предшествующим ходом развития русской литературы. . . но в особенности было подготовлено в лирической поэзии. . .»<sup>13</sup>. Действительно, лирическая поэзия становится своего рода «школой психологизма», и именно в этом жанре художники прежде всего овладевают искусством раскрытия сложных изгибов и колебаний душевной жизни человека и рисуют их в столкновении множества факторов, действующих одновременно и порой противоречиво, что и есть основа современного психологизма. Отсюда — и своеобразная «эпизация» лирики, т. е. включение лирического переживания в развитие сюжета, превращающего порой стихотворение в зародыш психологической новеллы или даже романа. Это чрезвычайно характерно, например, для стихов Я. Неруды<sup>14</sup>, а также для произведений других поэтов того типологического ряда, о котором идет речь<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> О разновидностях жанра баллады см.: *Никольский С. В.* Две эпохи чешской литературы: К типологии баллад Велькера. М., 1981.

<sup>13</sup> Теория литературы: Роды и жанры литературы. М., 1964, с. 240.

<sup>14</sup> См.: *А. П. Соловьева.* Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе. М., 1973.

<sup>15</sup> Думается, что предубеждение против «повествовательной» поэзии даже и в тех случаях, когда речь не идет об «описательности» в смысле нехудожественного пересказа событий, также связано с жанровой канонизацией определенных типов поэтического творчества.

Наряду с «малой эпикой» значительную роль в эпоху становления реализма в славянских странах играет и большая эпика в поэзии. В отличие от романтического эпоса теперь жанр поэмы освобождается от абстрактной всеобщности и обретает историческую конкретность, проявившуюся, в частности, в обращении к жизненному материалу современности. Характерно, что большую роль в этом жанре также играет крестьянская тема, в раскрытии которой воспроизводятся острые и современные социальные конфликты (Конопницкая, Чех, Гвездослав, Вазов). Место, которое этот жанр занимает в той или иной национальной литературе, определяется прежде всего развитием реализма и общей системой жанров и во многом зависит от развития прозы, в частности романа. Говоря о неравномерности развития большой стихотворной эпики во второй половине XIX в., К. Крейчи замечает: «Там, где большая эпика развивалась настолько, что полностью исчерпала свои возможности и в то же время роман достиг такого уровня, что мог с ней успешно конкурировать, большая стихотворная эпика быстро исчезала. Там же, где этого не было, ситуация оказалась более сложной. Кроме того, бросается в глаза, что стихотворная эпика и вообще поэзия дольше сохраняют свои позиции у тех славянских народов, где продолжается процесс национального возрождения.

Тут играет роль, с одной стороны, стремление заполнить перерыв в традиции, вызванные запоздалым или прерванным развитием, а с другой стороны, агитационные, просветительские возможности поэзии, которая может оказывать в отличие от романа массовое воздействие»<sup>19</sup>. С этим можно согласиться с одной оговоркой: в обозначенном процессе, может быть, не менее, чем «конкуренция», важно «сотрудничество». Исходя из своей общей концепции, К. Крейчи замечает, что большая стихотворная эпика раньше всего исчезает в русской и польской литературах. Однако нам представляется, что как раз в польской литературе такое явление, как «Пан Бальцер в Бразилии» М. Конопницкой, отнюдь не случайно и не находится на периферии литературного процесса не только в силу своей художественной и идейной значительности, но и потому, что в нем находит свое осуществление та художественная задача подлинно эпического изображения народной массы и ее стремлений, которую польский роман в то время разрешить не мог и которую европейский роман вообще взялся решать в XX в.

Поэмы Гвездослава «Ежо Влколинский» и «Габор Влколинский» словацкие критики не зря называют «энциклопедией словацкой жизни» — это действительно широкое полотно жизни, главным образом жизни словацкого крестьянства той эпохи. В поэмах раскрываются конкретные социальные конфликты, существенные для словацкой деревни, и духовный мир словацкого крестьянина. По своей тематике эти поэмы близки, скажем,

<sup>19</sup> *Krejčí K. Op. cit., s. 220.*



к «Дому на обрыве» М. Кукучина, представляющему собой одно из заметных явлений набирающего силы словацкого романа. Можно даже сказать, что у Гвездослава мы найдем больше реалистической достоверности и в общей картине, и в обрисовке характеров и большую остроту конфликта. Роль его поэм в становлении реализма на словацкой почве, несомненно, значительна.

В начале XX в. изменения в системе жанров в литературах западных и южных славян во многом связаны с появлением тех новых направлений, которые получили в ряде славянских литератур название «модерна» и с которыми сближается, например, направление «Молодая Польша». Автор присоединяется к мнению, высказанному в работе В. Витт, Г. Ильиной и С. Шерлаимовой «Реализм и его соотношение с другими течениями в западнославянских и южнославянских литературах конца XIX — начала XX века»<sup>17</sup>, в которой утверждается, что, несмотря на противоречивые тенденции, определившие характер славянских «модернов», эти течения невозможно отделить от дальнейшего развития и обогащения реализма. Для понимания подобных явлений принципиально важна мысль, что невозможно понять литературу «Молодой Польши», выискивая точные эквиваленты к западноевропейским литературным направлениям. Это относится ко всем славянским «модернам», которые неверно отождествлять с теми или иными направлениями декаданса и которые имеют между собой несомненное типологическое сходство. В этих направлениях не прекращаются попытки создания большой стихотворной эпики. Так, например, проблематика чешской «модерны» находит свое чрезвычайно выразительное воплощение в романе в стихах Й. Махара «Магдалина», сыгравшем свою роль в развитии чешского психологического романа вообще, в частности в овладении новой тематикой, связанной с современными социальными противоречиями.

Вообще роль поэзии в развитии психологического мастерства в литературе и в этот период весьма значительна. Так, болгарская критика даже использует термин «психологический реализм» для характеристики ряда поэтов начала XX в. (Славейков, Яворов, Дебелянов). Д. Ф. Марков, возражая против тенденций преувеличивать значение этого направления в процессе литературного развития в Болгарии, считает также необходимым определить своеобразие творчества данной группы<sup>18-19</sup>.

Что касается положения прозы в общей жанровой системе, то и тут нетрудно обнаружить типологическую близость различных славянских литератур в период становления реализма. Поначалу большую роль по сравнению с романом играет проза «малых жанров», прежде всего «физиологический очерк» и сходные жанровые разновидности. Особенно значительную роль, сходную

<sup>17</sup> Славянские литературы: VII Международный съезд славистов. М., 1973, с. 459—463.

<sup>18-19</sup> См.: Марков Д. Ф. Генезис социалистического реализма. М., 1970.

с функцией этого жанра во французской и русской литературах, играет «физиологический очерк» в литературе польской<sup>20</sup>, а также очерковые зарисовки Я. Неруды, В. Галека, К. Светлой в чешской литературе.

Что же касается жанра новеллы или рассказа, то в нем порой раскрываются возможности реализма не в меньшей степени, чем в романе. Тут намечается узел сложных вопросов, давших о себе знать в полемике вокруг «Малоостранских повестей» Я. Неруды, возникшей в советском литературоведении. А. В. Чичерин сближает Неруду с Чеховым, Мопассаном, Коцюбинским, усматривая в их творчестве признаки нового этапа развития европейского реализма. Этот этап, приметам которого он считает более дробное и «мелочное» изображение обыденной жизни, пришедшее на смену монументально-аналитическому реализму Гоголя или Диккенса, и обращение к малым жанрам прозы, исследователь связывает с именем Я. Неруды, чью книгу «Малоостранские повести» он признает первым произведением, несущим признаки этого этапа, и называет «нерудовским»<sup>21</sup>.

Против этой оригинальной концепции выступили ряд славистов (В. И. Злыднев, Н. И. Кравцов, О. М. Малевич, А. П. Соловьева)<sup>22</sup>. Возражения относительно иного генетического смысла творчества Я. Неруды-прозаика справедливы: действительно, если Мопассан и Чехов представляют тот период, который ознаменовался высоким уровнем развития романа, то произведения Неруды и Коцюбинского предшествовали этому процессу или сопровождали его. Однако внутреннее сходство Неруды с новеллистикой Чехова или Мопассана тоже ощутимо. Думается, преувеличение говорить о «нерудовском этапе» развития реализма, однако права и чешская исследовательница Э. Германова, писавшая: «Не встречаемся ли мы в нерудовском цикле с элементами некоей эпичности, которая проявляется в повествовательной композиции прозаических произведений художника. . . создает напряженность «презанимательнейшей истории», является источником поэтичности нерудовской прозы и весьма существенно влияет на жанровую природу произведения в целом? С этой точки зрения «Малоостранские повести» значат гораздо больше, чем просто сборник из тринадцати новелл, лежащих на пути к созданию романа критического реализма, который в тот период был буквально наводнен документальными доказательствами, что человек — пассивный продукт среды. . . «Малоостранские повести» не только выходят за пределы этого жанра, они противостоят ему всей сущностью и непосредственно полемизируют с ним». Иссле-

<sup>20</sup> См.: Цыбенко Е. З. Польский социальный роман 40—70-х годов XIX в. М., 1971.

<sup>21</sup> Чичерин А. В. Нерудовский этап в истории критического реализма. — В кн.: Славянские литературы: V Международный съезд славистов. Киев, 1963.

<sup>22</sup> См.: Соловьева А. П. Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе, с. 292 и след.

довательница находит в сборнике Неруды «черты своеобразного демократического эпоса, который в выкристаллизованном виде воплотился в параболах, видениях и мифах „Баллад и романсов“»<sup>23</sup>. Можно спорить с таким определением романа критического реализма, но для нас важно, что исследовательница обнаруживает некие особые потенции в новеллистическом цикле Неруды и сопоставляет этот цикл с поэтическим сборником того же автора, а также то, что она нащупывает нити, которые связывают прозу Неруды с «основополагающими особенностями русской литературы».

Очевидно, что в «Малоостранских повестях» не только достигает зрелости чешский реализм, но и содержится некое предвосхищение дальнейших путей реализма в европейском масштабе, в частности тех открытий в развитии реализма последней трети XIX в., которые связаны с жанром новеллы.

В этом смысле прав А. В. Чичерин, придававший книге Неруды особое значение. Большая концентрация реалистических возможностей повеллы характерна и для других славянских литератур данного периода. Это относится и к интенсивному развитию сербской новеллы, и к творчеству Тимравы и Тайовского в словацкой литературе, и к другим аналогичным явлениям. Ввиду особенностей развития системы жанров во второй половине XIX и в начале XX в. повелла и повесть порой достигают большей реалистической зрелости, чем роман. Для западно- и южнославянских литератур этого периода характерно, что острые социальные конфликты действительности раскрываются не только и даже не столько в многоплановом романе, сколько в более камерном жанре, в произведениях, как бы расположенных на границе романа и повести (например, «Гераковы» Елины-Пелины, «Преступление Калибы» В. Райса, «Пауки» И. Чипико).

Жанр романа, который в ряде европейских литератур определяет во второй половине XIX в. судьбы реализма, в литературах западных и южных славян (пожалуй, за исключением польской) играет такую роль в меньшей степени, уступая в этом отношении другим жанрам. Однако и для этих литератур характерны процессы, которые подметил М. М. Бахтин, говоря о литературах, отмеченных более высоким уровнем развития романа, вытесняющего другие жанры: «В эпохи господства романа почти все остальные жанры. . . «романизируются». . . Они становятся свободнее, пластичнее, их язык обновляется за счет внелитературного разноречия и за счет «романсных» пластмв литературного языка, они диалогизируются, в них, далее, широко прошикают смех, прония, юмор, элементы самопародирования, наконец — и это самое главное — роман вносит в них проблемность, специфическую смысло-

---

<sup>23</sup> Германова Э. Художественная проза Я. Неруды и ее литературно-исторический контекст. — В кн.: Чехословацко-русские литературные связи в типологическом освещении. М., 1974, с. 73.

вую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим)»<sup>24</sup>.

Эти новые качества оказываются характерными и для поэзии, и для малых прозаических жанров. В славянских литературах речь, видимо, идет не о непосредственном воздействии романа, а о неких результатах развития реализма, дающих о себе знать в разных жанрах.

В судьбе романа особенно заметна неравномерность развития отдельных литератур. Можно говорить, скажем, о продвинутом польском романе в этот период, давшем таких зрелых мастеров, как Э. Ожешко и Б. Прус, и уже в последнюю треть XIX в. во многом типологически сближавшемся с развитием этого жанра в русской литературе. Для развития романа в большинстве западно- и южнославянских литератур характерно то, что преобладающей его формой оказывается не социально-психологический, как в большинстве европейских литератур, а исторический роман (Г. Сешкевич, А. Шеноа, А. Ирасек, И. Вазов), во многом связанный с проблематикой национально-освободительной борьбы и овеянный ее пафосом. Складывается особая жанровая форма, не повторяющая вальтер-скоттовский тип и не аналогичная тем типам исторического романа, которые появляются во второй половине XIX в. на Западе («Саламбо» Флобера, романы К. Майера и др.)<sup>25</sup>. Несмотря на то, что в историческом романе было немало черт, роднящих его с романтизмом, он сыграл значительную роль в развитии реализма в литературах западных и южных славян прежде всего потому, что именно в нем решались те идейно-художественные проблемы, которые были чрезвычайно важны для реалистического романа на его тогдашнем уровне развития в славянских литературах, прежде всего проблема соотношения частной жизни и истории<sup>26</sup>. В романе о современности именно эта проблематика на ранней стадии развития реализма не находила себе достаточно убедительного художественного решения.

Жизнь общества, которая представлялась писателям в крупных чертах и в плане больших закономерностей на исторической дистанции, при приближении к современности на первых порах размельчалась, теряла свою слитность и распадалась на жанровые картинки. Этой стадии соответствует преобладание разных видов физиологических очерков, в которых накапливался материал современности. Можно сказать, что развитие традиций этой жанровой формы встречается и в своеобразной разновидности романа-хроника. Стремление охватить широкий новый жизненный материал и недостаточно развитое искусство типизации и сюжетостроения заставляли многих авторов обращаться именно

<sup>24</sup> *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 450—451.

<sup>25</sup> См. подробнее: *Бернштейн И.* Судьбы романа в славянских литературах на рубеже XIX и XX вв. — В кн.: Славянские литературы: VII Международные съезд славистов.

<sup>26</sup> См., например: *Горский И. К.* Польский исторический роман. М., 1963.

к этому жанру. Черты романа-хроники можно обнаружить в мемуарной литературе, получившей большое распространение в Болгарии в 80-х годах XIX в. («Минувшее» С. Заимова, биографические очерки З. Стоянова и его книга «Записки о болгарских восстаниях» и др.). В 90-е — начале 900-х годов романы-хроники, преимущественно посвященные деревенской жизни, играют заметную роль в чешской литературе (хроники Й. Голечека, Я. Гербена, Й. Баара, А. Мршттика). Все они принадлежат к полумемуарному, полубеллетристическому жанру, в них изображаются социальные процессы в чешской деревне, содержится богатый материал наблюдений над поверьями, обычаями, фольклором тех или иных областей страны. В них ясна тенденция укрепить национальное самосознание, в некоторых из них ощутима известная идеализация патриархальной старины. Однако вместе с тем это был один из путей становления реалистического романа.

Общей для романистов западно- и южнославянских стран является большая значимость непосредственно воспитательной и социальной функции произведений, обусловленной просветительскими тенденциями и задачами национально-освободительной борьбы. Если поиски сюжетной организации широкого материала действительности нередко проходят на ранних этапах развития реализма через стадию жанровой хроникальности, то и художественное воплощение четкой идейной концепции также давалось не сразу, что привело к распространению так называемого роман à thèse (романа с тезисом). В Польше была разработана и эстетика такого романа, проникнутая позитивистскими идеями, и были созданы наиболее последовательные варианты подобной жанровой разновидности. В других славянских литературах, хотя и не формулировались теоретические декларации в пользу этого жанра, все же его элементы порой в виде наивной дидактичности присутствуют в романах. В польской литературе раньше всего наступил и крах теории и практики этой жанровой разновидности. В произведениях зрелого реализма, прежде всего в романах Э. Ожешко и Б. Пруса, преодолевается то противоречие между художественной и общественной функцией романа, которое и породило роман с тезисом. Эти же процессы изменения жанровой системы, связанные с углублением реализма, интенсивно продолжаются и в других славянских литературах.

Обобщения, касающиеся судьбы жанров в западно- и южнославянских литературах XX в., потребовали бы ряда подробных предварительных исследований, так как эта проблематика мало разработана. Остановимся на некоторых моментах, позволяющих говорить, с одной стороны, об общности, а с другой — о национальной специфичности судьбы жанров в ее связи с развитием реализма.

Специфика жанровой системы XIX в. определила и многие особенности развития жанров в XX в., прежде всего судьбы поэзии, имеющей чрезвычайно большой удельный вес. Исключительно велика роль поэзии в становлении социалистического

реализма в славянских литературах<sup>27</sup>. Революционная поэзия славянских народов выдвинула такие значительные имена, как Волькер, Нейман, Новомеский, Незвал, Смирнепский, Вапцаров, Гео Милев, Бронеvский. Поэтические искания интенсивно воздействуют и на развитие прозы: можно привести немало примеров из польской литературы, искания В. Ванчуры — в чешской, словацкую так называемую лиризованную прозу и т. д.

Что касается романа, то отсутствие сильной традиции социально-психологического романного эпоса в большинстве славянских литератур определило искания романистов на других путях. В большинстве западно- и южославянских литератур роман достигает зрелости на переломе веков, в эпоху, неблагоприятную для создания синтетической формы общественно-психологического романа. Когда литературные связи становятся чрезвычайно интенсивными, развитие жанра не может идти без учета опыта западноевропейских литератур, с одной стороны, и русской литературы — с другой. А в это время развитие романа и в Западной Европе, и в России переживает переломный этап. В русской литературе происходит сдвиг в системе жанров, и центральное место в развитии реализма на некоторое время отходит к малым прозаическим жанрам, прежде всего к новелле. В западноевропейских литературах идет атака на эпичность романа со стороны различных декадентских направлений, а в романе критического реализма наблюдаются принципиальные изменения по сравнению с XIX в. (романы Т. Манна, Г. Манна, А. Франса, Р. Роллана).

Одной из важных тенденций романа на переломе веков является исключительное внимание к внутреннему миру личности, к интеллектуальным и моральным конфликтам, а с этим связана заметная роль так называемого центростремительного романа, романа духовных исканий, что определяет его жанровую специфику. В славянских литературах в начале XX в. появляются романы, в которых сохранившееся влияние романтизма сочетается с интересом к импрессионистическим и символистским исканиям и к углубленному психологическому анализу, что и создает новые жанровые формы. Так, в романах С. Жеромского польская критика услышала эхо поэзии Мицкевича, восприняв их как проявление неоромантических тенденций. Это, а также особый характер изображения психологии героев (метод «психологических скачков») делают романы Жеромского, особенно написанные в первое десятилетие XX в., весьма отличными от традиционного социально-психологического романа XIX в. То же, но в еще большей степени можно сказать, например, о романах В. Берента.

Поиски углубленного психологизма, которые ведутся в славянских литературах в следующие десятилетия, идут не столько по пути, намеченному Прустом или Джойсом (хотя и подобные воздействия проявились, скажем, в польском романе межвоенного двадцатилетия), сколько по пути развития традиций реализма

<sup>27</sup> См.: Марков Д. Ф. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1978.

XIX в., прежде всего Толстого и Достоевского. Таким образом, утонченный психологический анализ оказывается подчиненным проблемам социальным и этическим.

В этом отношении характерны более поздние романы М. Крлежи «Возвращение Филиппа Латиневича» и «На грани рассудка», в которых острый психологический анализ сочетается со значительными обобщениями социального порядка, порой с весьма экспрессивной сатирой, и вообще с критическим изображением общественной действительности Югославии. Известна роль Крлежи в становлении «социального реализма» — течения в литературах Югославии, вдохновленного социалистической идеологией<sup>28</sup>.

Некоторые существенные явления развития жанров нашли свое выражение в чешском романе 20-х годов, когда он буквально единым рывком овладевает значительным общечеловеческим содержанием и подходит к ключевой проблематике эпохи. Путь чешского романа в эти годы ознаменовался и большим богатством жанровых исканий. Отходит на задний план жанр исторического романа и романическая хроника, на чешский роман не оказали существенного влияния — за малым исключением — и авангардистские эксперименты. Сказалась специфическая ситуация романа, не имевшего сильной национальной реалистической традиции и вынужденного освобождаться от тормозящих тенденций натуралистического психологизма и жанровой описательности. Вершинные достижения чешского романа этих лет отразили общие тенденции преобразования романной формы в европейских литературах в направлении философского, обобщенного осмысления действительности. На этих путях чешские романисты находят оригинальные жанровые решения.

Так, Гашек в романе «Похождения бравого солдата Швейка», в котором решаются кардинальные проблемы судьбы человека и народа в эпоху, полную страшных исторических катаклизмов, как бы воскрешает традиции плутовского романа и в то же время сближается с комическими эпопеями Возрождения. Можно сказать, что в этом смысле место романа Гашека в европейском литературном контексте уникально.

Черпая свое вдохновение в области таких «периферийных» жанров, как авантюрный роман-фельетон<sup>29</sup> или научная фантастика, К. Чапек создает оригинальные по жанру романы, позволившие ему в форме сатирико-фантастической утопии дать поистине эпическую картину жизни современного общества, сделав героем драматически развивающегося действия все человечество и затронув кардинальные проблемы будущего цивилизации. По антифашистской проблематике и по характеру гротеска роман

<sup>28</sup> См. об этом: *Ильина Г. Я.* Хорватская литература 1918—1941 г. — В кн.: *Зарубежные славянские литературы. XX век.* М., 1970.

<sup>29</sup> К этому жанру принадлежит ряд произведений, вышедших в 20-е годы: («Трест Д. Е.» И. Эренбурга, «Я жгу Париж» Б. Ясенского).

«Война с саламандрами» может быть сопоставлен с «Банкетом в Блитаве» М. Крлежи, также построенным на принципе фантастического сатирического иносказания<sup>30-31</sup>.

Революционные писатели 20-х годов создают в романе нечто неожиданное в жанровом отношении. Мы уже упоминали об интереснейших экспериментах В. Ванчуры. В революционных романах Ольбрахта и Майеровой вторжение публицистического начала вызывает новые жанровые формы. Можно сказать, что в социалистическом реализме, формирующемся в то время в европейских литературах, чешский роман 20-х годов занимает совершенно особое место благодаря, в частности, многообразию и богатству жанровых форм.

Одна из особенностей формирования социалистического реализма в западно- и южнославянских литературах — процесс определенной «жанровой компенсации», т. е. выдвижения до той поры не существовавших в данной литературе или слабо в ней развитых жанровых типов. Прежде всего бросается в глаза, что с развитием этого метода связано распространение монументальных эпических форм романа. Этот процесс, начавшийся еще в 30-е годы<sup>32</sup>, особенно интенсивно продолжается в послевоенный период. Только в это время на первый план литературного развития уверенно выходит роман, причем складывается жанровая разновидность широкого социально-психологического полотна, ранее не находившего себе почвы, и новый жанр своеобразной героической эпопеи. Именно в романе такого рода прежде всего находит свое воплощение военная тема и, главное, тема того исторического перелома, который пережили страны, ставшие после второй мировой войны на путь социалистического развития. В послевоенные годы, когда колоссальные, происходившие прямо на глазах перемены в жизни народов потребовали от писателей нового осмысления, появляются романы-эпопеи в тех славянских литературах, где они раньше отсутствовали. Трилогия М. Пуймановой, «Табак» Д. Димова, позднее «Хвала и слава» Я. Ивашкевича, «Поколение» В. Минача — эти произведения родственны романам-эпопеям А. Толстого и М. Шолохова. Конечно, в таких типологически близких друг другу эпопеях проявляется и специфика развития жанра в каждой национальной литературе. Так, у Я. Ивашкевича нетрудно обнаружить такую весомость проблематики искусства и морально-психологических конфликтов, которая сближает его с М. Домбровской и свидетельствует о стойкости ряда традиций польской прозы. Военный роман широкого эпопейного дыхания, который раньше не существовал в литературах Югославии, начнет играть роль, далеко выходящую за национальные рамки.

<sup>30-31</sup> См., например: *Копыстанская Н. Ф.* Жанровые модификации в чешской литературе. Львов, 1978.

<sup>32</sup> См., например: *Кузнецова Р.* Становление романа-эпопеи нового типа в чешской литературе. М., 1975.



По своим типологическим особенностям (драматизм, выдвигание проблематики личной ответственности) с ним сближается военный роман в словацкой литературе, где подобный жанр появляется также только в послевоенные годы.

Вообще же в послевоенный период развитие литератур западных и южных славян обретает черты типологической родственности с другими литературами стран социалистического лагеря, и рассмотрение их в этом контексте чрезвычайно продуктивно.

Общими для западно- и южнославянских литератур были и те жанровые сдвиги, которые имели место в 60-е годы, когда, с одной стороны, стремление преодолеть описательную псевдоэпичность, порой сопровождавшую распространение широкого романного эпоса, выдвинуло на передний план малые формы прозы, и в том числе так называемый микророман, а с другой — имели место многие чисто формальные эксперименты, связанные с рядом кризисных явлений этого периода.

Последнее десятилетие характеризуется исключительным многообразием жанров. Пожалуй, никогда жанровая система в славянских литературах не была столь разветвленной и дифференцированной. Это относится в равной степени и к прозе, и к поэзии<sup>33</sup>. В поэзии наряду с новаторскими исканиями, в том числе и в сфере жанров, наблюдается процесс художественного переосмысления традиционных жанров (например, сонета или баллады), получающих новое звучание. Знаменательно воскрешение в польской литературе жанра «фрашек», коротких сатирических или афористических стихотворений, сказок, даже стихотворных трактатов. В многообразных видах выступает особый поэтический жанр размышлений на историческую тему. Многообразны и пути развития поэмы, которая, как и роман-эпопея, несколько отошла на задний план в 60-е годы, но в настоящее время продолжает развиваться во многих жанровых разновидностях.

Особенно многообразно развитие романа. В нем параллельно существуют и большие эпические формы, и своеобразные виды микроромана, воскрешаются такие виды, как роман воспитательный. Недаром критики предлагают множество терминов, способных отразить ту жанровую дифференциацию, которая тут есть («ретроспективный роман», «роман-расследование», «личностная эпопея», «роман подведения итогов» и т. д.). Необходимо отметить и повысившуюся роль художественной условности (роман-притча, роман-парабола). Еще одна особенность современного периода — увеличившийся удельный вес исторической прозы, в которой также дают о себе знать разнообразные жанровые тенденции: традиционный исторический роман, роман-парабола, документально-исторические произведения, с одной стороны, и «историческая фантастика» — с другой. Все эти жанры, каждый по-своему,

---

<sup>33</sup> Развитие драмы, более непосредственно связанной с общими проблемами истории культуры, мы в данной работе не затрагиваем.

отвечают общей тенденции не только осмыслить прошлое, но и задуматься о настоящем и будущем всего человечества.

Богатство жанровых форм в литературах социалистических стран на сегодняшнем этапе отражает современное состояние социалистического реализма, искусства, в котором имеет место «практически бесконечный процесс формирования и развития различных творческих индивидуальностей, форм и стилей»<sup>34</sup>.

Естественно, что в рамках данной работы автор имел возможность затронуть только некоторые общие явления в развитии жанровых систем в западно- и южнославянских литературах, позволяющие говорить об их структурном единстве. Дальнейшее изучение этой проблематики дает богатые возможности выявления и национально своеобразного, и типологически общего в их развитии.

*И. К. Горский, Р. Ф. Доронина, М. Г. Чемоданова*

## РАЗВИТИЕ ЛИТЕРАТУР ЗАПАДНЫХ И ЮЖНЫХ СЛАВЯН В XIX в. И ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ

Понятие литературного направления возникло в начале XIX в., и с тех пор обсуждение проблемы литературных направлений фактически не прекращалось, будучи связано или с обобщением различных концепций построения трудов по истории литературы, или со специальной постановкой вопроса в теоретических работах.

В последнее время в связи с переходом от изучения отдельных литератур к изучению их общей истории (см. решение Белградского Международного конгресса по сравнительному литературоведению, 1967), с одной стороны, и вызванной этим необходимостью более глубокого познания национальных процессов (построение такой истории литературы, где бы на переднем плане выдвигались не особенности индивидуального творчества, а общие закономерности литературного развития<sup>1</sup>), с другой — вопрос о «литературных направлениях» снова стал заостряться.

«Литературное направление» оказывается той ключевой категорией, от разработки которой зависит глубина освещения как общей, так и отдельных историй литературы. Нельзя сказать, что это совершенно новая идея. Попытки освещать литературный про-

<sup>34</sup> Марков Д. Ф. Проблемы теории социалистического реализма, с. 336.

<sup>1</sup> Бушмин А. Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры. М., 1980, с. 198—199.

цесс в разрезе его направлений предпринимались давно, особенно представителями культурно-исторической школы. Для примера назовем «Историю славянских литератур» (1879) А. Н. Пыпина и В. Д. Спасовича и не менее известный труд Г. Брандеса «Главные течения в европейской литературе XIX в.» (1872—1890). Но эти попытки — при всех иных достоинствах названных работ — копчались неудачей: в освещении литературного процесса неизменно торжествовал принцип персоналий. Это объяснялось неразработанностью самой категории «литературное направление» и тем, что в науке еще не было осознано понятие «творческий метод», вне которого решить проблему отношения индивидуального творчества к литературному направлению едва ли возможно.

Попытаться прояснить отношение «метода» к «направлению» на материале западно- и южнославянских литератур XIX в. — такую задачу поставили перед собою авторы настоящего доклада.

История этих литератур дает возможность поставить проблему литературных направлений иначе, чем это делалось до сих пор. В литературном развитии XIX в. у западных и южных славян четко различаются два типа эволюции: один — классический, представленный польской литературой; другой — неклассический путь развития, который прошли чехи, словаки, болгары, сербы, хорваты, словенцы. На материале польской литературы прослеживается, так сказать, вся цепь переходов от одного направления к другому. А каковым было направление литератур неклассического типа? Движение целых литератур вне всякого направления — это такая же несостоятельная идея, как и творческое развитие писателя вне эволюции. Каковым же было это литературное направление — вот вопрос, который предстояло решить и прежде всего теоретически, в самом общем виде. Поэтому схематическая история польской литературы излагается в докладе отдельно и доводится до конца XIX столетия. Все другие литературы, поскольку они представляли сходный тип эволюции, рассматриваются сообща, с выбором показательных фактов, а схематическое изложение их общей истории доводится до моментов выхода каждой из них на путь классического развития. (Дальнейшее освещение направлений эволюции этих литератур, приобретших черты общеевропейского типа, следовало бы давать, говоря о каждой литературе в отдельности, чего не позволяли ограниченные рамки доклада, или объединив их с польской литературой, но это только затемнило бы ту внутреннюю логику смены направлений, которая на материале одной литературы выступает яснее.)

При рассмотрении проблемы «литературное направление», разумеется, учитывались различные толкования и дефиниции этого понятия, известные авторам по многим трудам; из этих многочисленных трудов во внимание принимались прежде всего и главным образом работы советских ученых и ученых тех стран, литературный материал которых лег в основу доклада. Из дефиниций

понятия «литературное направление» авторам наиболее близко то, которое дал А. Н. Соколов.<sup>2</sup>

Данное определение в докладе скорректировано в свете особенностей литературного развития западных и южных славян. Под литературным направлением мы разумеем творческое движение ряда писателей, придерживающихся одного способа художественного обобщения на пути реализации задач, выдвигаемых перед ними данной эпохой или историческим периодом.

Это определение нуждается в некоторых пояснениях.

Творчество одного писателя, каким бы выдающимся он ни был, не составляет еще литературы, и поэтому, говоря об эволюции отдельного писателя, нельзя еще судить о наличии литературного направления. Творческая эволюция писателя и литературное направление — явления однопорядковые, но не идентичные: литературное направление складывается из ряда отдельных однотипных творческих эволюций. Нетождественны также понятия «метод» и «направление». Творческий метод независимо от того, становится ли он общим для многих или нет, необходимо характеризует каждого писателя в отдельности. Написать произведение, не применяя никакого способа его создания, невозможно; но вполне возможно применить способ, ни у кого еще не встречавшийся. Такой открыватель нового творческого метода может стать и, как правило, становится родоначальником и нового литературного направления, но только при условии, если его почину последуют другие писатели его времени. Если же этого не происходит, то такой новатор, не вписываясь ни в одно из направлений, оказывается как бы на их обочине, хотя его личный вклад в общелитературный прогресс может иметь большое значение уже при его жизни или проявится много лет спустя. Как правило, литературные направления складываются из творчества писателей, придерживающихся одного, общего для них метода, всегда, однако, индивидуализируемого, часто окрашивающегося у разных писателей различными «примесями» иных принципов художественного обобщения, а иногда даже спорадически чередуемого с другим методом. Поэтому применительно к литературному направлению вернее говорить не о единстве метода его представителей, а о характерном для них общем подходе к изображению действительности. С другой стороны, каким бы сходным ни был творческий способ писателей разных эпох, их нельзя отнести к одному литературному направлению (так, например, Шекспир, Филдинг и Диккенс при всем типологическом сходстве их творчества представляли не одно, а три разных литературных направления). Литературное направление исторически всегда локализовано, ограничено временными рамками той или иной эпохи или периода.

О литературных направлениях можно говорить, по-видимому, с момента выделения словесного искусства из синкретического со-

<sup>2</sup> Соколов А. Литературное направление: Опыт статьи для терминологического словаря. — В кн.: К созданию научного словаря литературоведческих терминов и понятий. М., 1963, с. 75.

стояния культуры, т. е. с античных времен. Но литературное направление как объективное явление и понятие о нем не одно и то же. Как особая научная категория литературное направление не могло возникнуть раньше, чем сложился исторический взгляд на мир вообще. До этого содержание, относящееся к этой категории, передавалось посредством других, перекрещивающихся с ней понятий: «стиль», «эпоха», «период», «школа», позднее, когда выделилось понятие о творческом методе, она стала смешиваться также и с этим понятием.

Поскольку общественная структура носит кастовый, сословный или классовый характер, то различный, зачастую антагонистический характер имеют и духовные запросы общества, что приводит к идеологической поляризации внутри направления либо даже к образованию нескольких направлений. Термин «течение», если только он не является синонимом «направления», означает либо начальную стадию возникновения нового направления, когда оно, зарождаясь в недрах старого, в художественном отношении (по методу) еще не обособилось от него как вполне самостоятельное (пролетарская литература); либо какое-то подразделение направления, отмеченное своими особенностями, например идейными.

Решение тех или иных задач, возникающих перед литературами разных народов в разное время, предполагает то или иное понимание этих задач и соответствующий ему выбор пути, ведущего к достижению цели, — тот или иной творческий метод. Из множества этих частных и общих задач в качестве генеральной, стягивающей к себе все остальные, является проблема человека, или, выражаясь иначе, проблема отношения индивида к обществу. Именно отношение индивида к обществу людям разных эпох и периодов представляется по-разному в зависимости от объективно существующей общественной структуры и субъективных возможностей осознания происходящих в ней перемен, — это та стержневая проблема, которая, начиная с древнейших времен и кончая современностью, красной нитью проходит через всю историю искусства и ее решение поэтому служит естественноисторической основой возникновения новых способов художественного обобщения (методов) и смены литературных направлений. Смена направлений, таким образом, является важнейшей формой литературного развития и вместе с тем литературной преемственности. Преемственность же неотделима от синтеза предшествующего<sup>3</sup>. Этот синтез, как преобразование старого в новое, при смене направлений часто принимает видимость «возврата» к прошлому: зачинатели нового, как бы прерывая движение, обращаются к старому через голову своих непосредственных предшественников, на достижения которых в основном опираются и с которыми в то же время как с живыми противниками ведут наиболее ожесточенную борьбу. Чаще всего эта борьба выливается в схватку с эпигонами старого направления, хотя спор идет о коренном пересмотре прежнего способа

<sup>3</sup> Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы. Л., 1975.

отражения жизни. Так, Ренессанс, отталкиваясь от Средневековья, противопоставил последнему античность. Вырастая из недр Ренессанса, барокко возрождало отвергнутые им средневековые тенденции. Классицизм, опираясь на достижения барокко, вернулся к традициям эпохи Возрождения и античного искусства, и т. д. Правда, как уже говорилось, из литератур западных и южных славян по такому классическому пути шло развитие одной только польской литературы (и отчасти дубровницкой). Литературное развитие всех других западных и южных славян, прерванное в средние века внешними вторжениями и подавленное многовековым чужеземным игом, возобновилось лишь в середине XVIII в. с процессом так называемого национального возрождения. В конце XVIII в. утратила свою независимость и Польша. Однако этапа национального возрождения она не знала. Вооруженная богатством традиций своего многовекового прошлого и крепко связанная с передовыми европейскими литературами (Франции, Англии, Германии, России и др.), польская литература развивалась в их общем русле, приближаясь к классическому типу.

Итак, рассмотрим вкратце этот тип литературного процесса на примере Польши.

Общевропейский кризис просветительской идеологии в Польше преломлялся сквозь призму национально-освободительной проблематики. В обстановке крушения Речи Посполитой надежды польских просветителей XVIII в. рушились. В начале XIX в. к «вечному разуму» продолжали взывать лишь либеральные писатели из числа тех виленских и варшавских «классиков», которые выступали и против крайностей реакции (обскурантизма) и против веяний Великой французской революции. Они надеялись еще «разумным» (доляльным) отношением спасти остатки польской автономии. Для художественного развития Польши положительным было лишь участие поздних просветителей в выработке нового литературного языка, в совершенствовании жанров оды, трагедии, эпистолярных жанров, приключенческого романа, сатирической повести, фельетона, переводческого искусства. В истории литературного развития это была, однако, уже эпигонская фаза классицизма с характерным для нее догматизмом, нетерпимостью к новаторству и т. п.

Первая оппозиция классицизму вышла из его же недр как сомнения во всеисилии просветительского разума, окрасивших литературу в тона изысканной чувствительности и мистицизма. Это был сентиментализм, представленный в Польше несколькими течениями — от революционного до реакционного. Одно из них (Ф. Скарбек, Э. Ярачевская) предвосхищало реалистический роман. Но в ту пору неизмеримо большее значение имел сентиментализм для перехода молодых служителей музыки к романтизму. (Известно, какое влияние оказали сентиментальные думы Ю. У. Немцевича на развитие романтика К. Ф. Рылева, не говоря уже о польских поэтах). Сентиментализм побуждал к использованию фольклора

(Ж. Бродзинский), прививал интерес к средневековью и помогал создавать образ героя с резко выраженным эмоциональным отношением к миру. Сам по себе польский сентиментализм не мог преодолеть ограниченность классицизма. Он, в сущности, тоже укладывался в просветительскую концепцию и, создавая идеал «чувствительного человека», вызывавшего к состраданию, не столько опровергал ясный рационалистический взгляд классицистов, сколько переключал внимание на чувство человека, пачкавшего испытывать сомнение во всеилии разума.

Более решительный шаг вперед сделал А. Фредро. Он, как и Грибоедов в России, обогатил классицистическую комедию искусством индивидуализации типов и их психологического анализа. Он перевел рационалистическую типизацию в социальную плоскость, где отношения между действующими лицами объяснялись не их «разумом», как у классицистов, а преимущественно их общественным положением. Синтезируя достижения классицизма на основе новых бытовых наблюдений, Фредро первым в Польше открыл реалистический метод. Но по ряду причин, в частности потому, что бытовой комический жанр расходился с трагическим мироощущением молодого поколения, Фредро не стал зачинателем реалистического направления. Он оказался как бы вне магистрального движения. Аналогичный случай представляет в сербской литературе творчество И. Стерип-Поповича. Исходя из своих наблюдений над новыми явлениями сербской жизни и синтезируя на их основе лучшие традиции классицизма, Попович вышел к реализму. Но произошло это в канун обращения молодых сербских писателей к романтизму, и последователей среди них Попович не нашел. Новый творческий метод не обязательно дает начало новому литературному направлению. Каким бы даровитым ни был художник, но, если за ним никто не идет, он, обособляясь, отрывается от общего движения писателей, прокладывая путь новому литературному направлению, и с этим необходимо считаться как с действием объективного закона.

В условиях польской жизни времен Фредры литературно-художественный прогресс потребовал решительного отрицания классицизма, против которого и восстали романтики прежде всего по политическим мотивам (политическая тенденция, вообще характерная для славянского романтизма, особенно показательна была для поляков). Почти все они были связаны с различными заговорщицкими организациями — главной формой патристической и революционной борьбы во времена шляхетского освободительного движения. Они собственно и были его идеологами и вдохновителями. Поэтому в угнетенной Польше романтизм, начало которому положил сборник «Баллады и романсы» (1822) А. Мицкевича и который эволюционировал от восстания к восстанию, и стал самым влиятельным из всех направлений XIX в.

Полный цикл развития романтического направления в Польше насчитывает четыре этапа. Первый этап охватывает время его формирования и борьбы с классицистами. Кроме многих элементов

польского Просвещения (классицизма и сентиментализма), польский романтизм вобрал в себя и многие элементы европейского романтизма. Существенное влияние оказала на него философия Канта и Шеллинга. Из нее романтики брали антипросветительские аргументы, на нее ссылались в обоснование своего неприятия действительности и веры в то, что движущей силой в мире является дух, а следовательно, все его мятежные порывы служат на благо человечеству. Вместе с тем в моменты частых моральных испытаний философский идеализм делал польских романтиков, чрезвычайно восприимчивыми к мессианизму и мистике. Просветительскому высокомерию эпигонов классицизма польские романтики противопоставили «чувства и веру» народа. В устном народном творчестве они открыли неиссякаемый источник поэтического вдохновения, основу развития национальной литературы, а в оценке ими средних веков проявился исторический подход. Народность и историзм стали основой их поэтики. Свободный полет воображения, таинственность и трагический пафос сделали главными чертами их стиля и таких показательных для раннеромантического этапа жанров, как баллада, поэтическая повесть (поэма, преимущественно историческая) и поэтическая драма. Противников романтического направления настораживал их индивидуализм. Последний на ранних стадиях развития романтизма в некоторых славянских литературах имел двойное значение. Идеологически он служил утверждению в общественном сознании прав новой личности. В плане художественного обобщения он означал переход от объяснения мира с позиций абстрактного разума и оторванных от него чувств к объяснению его с позиций живого носителя этого разума и этих чувств — конкретного индивидуума, в душевных борениях которого романтики пытались найти разгадку поведения людей, их отношения к обществу и истории.

Литературную войну между польскими «классиками» и «романтиками» разрешило восстание 1830 г. Его поражение, приведшее к ликвидации остатков польской государственности, развеяло патристические иллюзии классицистов и тем покончило с этим направлением. Но и романтизм претерпел известные изменения. Особенно влиятельный очаг польской культурной жизни между 1831 и 1849 гг. сложился в Париже, где обосновалась «великая эмиграция». Здесь в атмосфере непрекращавшейся идейно-политической борьбы романтизм развивался особенно бурно. Как добиться освобождения Польши и для какого народа (простого или «исторического», как называли шляхту) должна она стать свободной — вот те два вопроса, которые разделили после 1831 г. романтиков на два лагеря и в изгнании, и в стране. Различное их разрешение развело в противоположные стороны также З. Красиньского и Ю. Словацкого, из которых первый возглавил реакционное, а второй революционное романтическое течение.

Польских романтиков вдохновляла надежда на перемены в Европе (правда, понимаемые по-разному), и потому они в массе своей тесно были связаны с национально-освободительными и револю-



ционными европейскими движениями. События 1848—1849 гг. были предвосхищены Краковским восстанием 1846 г. К этому времени польский романтизм достиг своего апогея, пройдя путь от индивидуалистического бунта против общества во имя свободы личности (байронизма) к протесту против национального угнетения народа (III часть «Дядюв» Мицкевича, «Небожественная комедия» Красиньского, «Кордиан» Словацкого) и от него к утверждению патриотического деяния как высшего проявления романтической поэзии. Слово не должно расходиться с делом — этот девиз привел к тому, что романтический поэт и шляхетский заговорщик стали синонимами. Прежние амбиции поэта-гения, ставившего себя над толпой, уступили место представлению о поэте — народном трибуне, прорицателе грядущего освобождения и верном слуге своих угнетенных соотечественников. Как идейное знамя индивидуализм был отброшен и творчески частично преодолен («Пан Тадеуш» Мицкевича и др.). Однако переход к реализму для романтиков, находившихся в изгнании, кроме мистических влияний, затруднялся еще и тем, что им больше приходилось думать об объединении всех поляков для борьбы с чужеземным игом, чем об анализе возникавшей структуры новых, буржуазных отношений. (Аналогичный процесс характерен и для других славянских литератур, в частности хорватской и словенской, где проблема национального освобождения оставалась нерешенной на протяжении всего XIX в., в том числе в переходный период — от романтизма к реализму). Они оказались в центре внимания главным образом тех польских писателей, деятельность которых протекала на украинско-белорусских землях, где особую остроту приобрел крестьянский вопрос.

Именно в польской литературе, освещавшей жизнь крепостной деревни и помещного дворянства в 40-е годы, возникло реалистическое направление (народные повести Ю. И. Крашевского, романы Ю. Коженевского). Оно возникало в оппозиции к романтизму. Повторялась старая история. Как некогда романтики, опираясь в своем движении вперед на достижения классицизма, объявили войну его эпигонам и в этой борьбе как бы брали под защиту отброшенные просветителями традиции барокко и Средневековья, так теперь зачинатели реализма, вооруженные достижениями индивидуализирующего романтического искусства, в своем стремлении к новому синтезу апеллировали к бывшим противникам романтиков — просветителям. (Опять-таки и эту закономерность подтверждает материал других славянских литератур этапа становления реализма.)

Расхождение противоборствующих направлений сказывалось и в жанрово-родовых системах. Для романтизма основным родом была поэзия. Реализм, делавший упор на анализ действительных отношений, был связан главным образом с развитием прозаических жанров, романа. Реалистическое направление и преодолело романтическую ограниченность в решении вопроса об отношении индивида к обществу благодаря тому, что взглянуло на человека

как на представителя определенной общественной группы, которая, опосредуя его отношение к нации, во многом определяла и его духовный мир, и его поступки; тем самым типизация, которая при романтическом способе ограничивалась характерами, была распространена и на общественные условия жизни людей.

Однако не только в 40-е годы, когда романтизм находился еще в зените, а и позднее, вплоть до 1863 г., романтизм оставался господствующим направлением.

Поражение Краковской революции 1846 г., предвосхитившей «весну народов», приглушило рост реалистических тенденций, переведя развитие польской литературы в русло бидермайера, в котором классицистический дидактизм эклектически соединялся с реалистическим бытописанием, а слащавость сентиментализма — с романтической аффектацией (Я. Захарьяевич, З. Качковский, Ю. Коженевский, отчасти даже Ю. И. Крашевский и др.). Бидермайер получил распространение и в других славянских литературах, в том числе в чешской. В этих условиях только романтизм продолжал стойко держаться во главе освободительного движения, хотя часть его представителей переметнулась в лагерь реакции (В. Поль). Но судьба польских романтиков, выступавших между восстаниями 1846 и 1863 гг. (третий этап), была еще трагичнее, чем представителей первого поколения.

Служение интересам освобождения родины требовало от поэтов самоотречения, даже отказа от индивидуального «я» — во имя общего дела. (Аналогичное явление в канун революции 1848 г. наблюдалось в словацком романтизме, в котором штуровцы, отвергая байронизм, утверждали, что чувства индивида должны уступить «истинной всеобщности»). Среди польских романтиков той поры не было недостатка в талантливых поэтах (К. Уейский, М. Романовский, Л. Совинский), но и они вынуждены были перепевать, часто теми же словами, сказанное до них Мицкевичем, Словацким и Красиньским. Не достигнув ни одной из своих целей, шляхетское освободительное движение обрекало своих новых певцов на повторения. Лишь необходимость сближения с народом открывала перед идеологами патриотической шляхты некоторые новаторские возможности использования фольклора, особенно песенного (Т. Ленартович, В. Сырокомля). Но это были слишком тесные рамки для новаторства, которое к тому же отодвигалось на задний план суровым требованием служить привычным словом делу незаконченной борьбы.

В искусстве слова из романтиков второго поколения дальше Мицкевича, Словацкого и Красиньского пошел один лишь Ц. К. Норвид. Передачу своего индивидуального миросоздания, творческую оригинальность он ставил выше излишней усредненно-коллективистского переживания, отмеченных патриотическим штампом «мы», и таким образом он оказался в противоречии с основным течением романтизма. Норвид как бы выпал из современного ему национального литературного процесса, оказавшись вне

его течений. Он был открыт лишь в начале XX в. польскими символистами.

После поражения восстания 1863 г., ознаменовавшего конец эпохи шляхетского освободительного движения, наступили сумерки для польского романтизма. Бурное развитие буржуазного уклада направило внимание польской литературы по новому руслу. Необходимость знать жизнь в ее реальных послереформенных процессах, вовлекавших в орбиту своего действия все слои польского общества, требования научности и анализа, подчинявших себе творческое воображение, давнишняя популярность повестей и романов и, наконец, быстрое развитие журналистики — все это выдвигало на передовые позиции художественного развития повествовательную прозу, в жанровых рамках которой происходило утверждение реализма как господствующего направления. Даже романтизм, уступивший реализму, не потерял позиций широкого течения и на этом последнем, четвертом этапе своего развития благодаря обращению своих поборников к повестям и романам (Т. Т. Еж). Борьба за независимую Польшу и после 1864 г. оставалась идеалом романтиков («непримиримых»). Но осмысление недавнего поражения, требовавшее анализа общественных позиций разных слоев, вело к реализму и «непримиримых» (Ю. Нажимский, Я. Лям). Этот путь перехода к реализму, близкий по типу к эволюции Бальзака, в Польше не мог стать, однако, магистральным. Главным течением, опиравшимся на Крашевского, стал так называемый варшавский позитивизм, заявивший о себе резкими нападками на буйство романтической фантастики, за которыми скрывались не одни литературные интересы.

В Польше позитивизм был не столько философским, сколько практически идеологическим движением: он отражал позицию тех либеральных кругов, которые, с одной стороны, осуждали как пагубное повстанческое (романтическое) движение, а с другой — боролись против клерикально-аристократической реакции за буржуазную Польшу, за ее экономический прогресс, за развитие ее науки, техники, просвещение, эмансипацию женщин, равноправие наций и т. д. В атмосфере послеповстанческой депрессии позитивизм способствовал умственному пробуждению, отчего под его знаменами дебютировали почти все виднейшие польские реалисты той поры (Э. Ожешко, Г. Сенкевич, Б. Прус, М. Конопницкая). Основными эстетическими требованиями позитивистской критики были тенденциозность и утилитарность литературы. Кроме «хроник» и «фельетонов» (их мастерами стали Прус и Сенкевич в Варшаве, Лям — во Львове, Балуцкий — в Кракове), этим требованиям отвечали повествовательные, драматические и стихотворные произведения «с тезисом». В жанровых рамках такой тенденциозной литературы выдержана ранняя проза Ожешко, Сенкевича, Пруса и др. Реализм подобных дидактических произведений, перенявших просветительскую традицию, во многом зависел от верности иллюстрируемых идей. Когда в конце 70-х годов обнаружилась буржуазная ограниченность позитивизма, от него стали от-

ходить, и он вскоре распался как течение. Польский реализм перешел к следующей стадии развития. Если на рубеже 60—70-х годов позитивистскому напору уступила даже часть «непримиримых», то в конце 70-х, напротив, сами позитивисты, дабы подняться над утилитарным горизонтом «малых дел» до высот общенародного патристического идеала, сделали шаг к примирению с «непримиримыми», и именно при слиянии этих двух течений возникли величайшие творения польского классического реализма (лучшие романы Ожешко, Сенкевича, Пруса).

К середине 90-х годов двухэтапный цикл послепоэтической эволюции реализма в Польше завершился. Его содержание составили превращение реализма в господствующее направление, утвердившееся на основе позитивистской эстетики, преодоление этой эстетики и расцвет реалистического искусства на путях обращения к широко масштабным художественным обобщениям, которые были характерны ранее для польского романтизма.

Иной тип эволюции, как уже говорилось, представляет литературное развитие чехов, словаков, болгар, сербов, хорватов, словенцев<sup>4</sup>. Оно началось в середине XVIII в. с «национального пробуждения», вызванного ломкой старого мира и формированием буржуазных наций и занявшего всю первую, а у некоторых народов даже значительную часть второй половины XIX в. В истории литератур западных и южных славян это время называют эпохой национального возрождения. Социальной основой возрождения литературной жизни на этих славянских землях являлось нараставшее освободительное движение народных масс против иноземного феодально-абсолютистского гнета. Национального дворянства здесь либо вовсе не было (Болгария, Сербия), либо оно было слабой прослойкой, не способной руководить национально-освободительным движением. Богатые в прошлом культурные традиции были коренным образом подорваны чужеземным игом. Сохранились и продолжали развиваться элементы консервативной в общем церковно-религиозной культуры (например, в сербских землях под властью австрийской короны). Основной очаг духовной национальной жизни был, однако, связан с народом — с теми массами крестьянства, городского люда, низшего духовенства, средних слоев и разночинцев, которые жили еще в условиях, когда (как, например, под властью османской Турции) остатки патриархальных отношений переплетались с развитием буржуазного уклада, а рабовладельческий атавизм — с феодализмом «самой низкой и варварской ступени»<sup>5</sup>. С такого уровня общественного развития началось национальное возрождение в литературах западных и южных славян.

Вначале литература национального возрождения развивалась на просветительской основе. Как и литература классического типа

<sup>4</sup> См.: *Никольский С. В.* Развитие художественного мышления в славянских литературах эпохи национального возрождения. — *Slavia*, 1979, N 23, с. 174—193.

<sup>5</sup> *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 9, с. 6.

развития эпохи просвещения, в границах которой проявился классицизм и сентиментализм, литература национального возрождения была неоднородной. Существенная разница между ними состояла, однако, в том, что в первом случае классицизм и сентиментализм различались как самостоятельные художественные направления, а во втором — они редуцировались до течений или даже тенденций, которые переплетались с другими художественными тенденциями — вначале архаическими (синтез традиций средневековой поэтики в творчестве Паисия Хилендарского), а потом и новейшими — с романтическими (С. Милутинович-Сарайлия) и даже реалистическими. Причем такая «чересполосица» творческих тенденций, характерная как для целых литератур, так и для отдельных писателей той поры, не носила того эклектического характера, каким отличался, например, бидермайер.

Литературы национального возрождения славян предстают как относительно органическое соединение различных стадий, которые, хотя и чередуются в быстрой смене преобладания тенденций классицизма, сентиментализма, предромантизма, романтизма и реализма, однако на протяжении длительного времени не обособляются, и свидетельствуют не столько об ускоренном, сколько об интенсивном развитии. При этом, с одной стороны, стремление возродить отечественные литературные традиции, а с другой — контакты с развитыми европейскими литературами позволяли синтезировать разнородные элементы. Разумеется, этот синтез не был простой ассимиляцией чужих достижений. Он обуславливался запросами нового сознания, которое формировалось на поработанных славянских землях, и теми новыми тенденциями в национальной жизни, которые в конечном счете определяли и процесс возникновения национальных литератур, и их основную проблематику, и их избирательную направленность в освоении инационального опыта. Только внутренняя обусловленность могла превратить симбиоз в синтез, придающий цельность процессу литературной эволюции.

Основой этого синтеза, который С. В. Никольский называет «центростремительным», служило вначале просвещение. Но не столько в его концептуально-философском смысле, слабее выраженном в этих литературах, сколько в утилитарно-практическом. Когда деятели болгарского просвещения доказывали, что болгары погибнут, если не овладеют знаниями, они стремились поднять соотечественников на борьбу за освобождение родины и развитие нации и культуры народа. Речь шла попросту о спасении погибавших наций и культур, и этой задаче было подчинено литературное движение.

Процесс развития литературы, какой мы встречаем у большинства западных и южных славян в эпоху национального возрождения, не укладывается в привычные рамки понятий, адекватных опыту классического развития. В югославянских и болгарской литературах, например, классицизм не оформился как художественное направление, хотя они знали и оды, и басни, и другие класси-

цистические жанры, наполненные высоким гражданственным, патриотическим содержанием. Сильнее были представлены в них (в частности, в болгарской литературе — Н. Геров, И. Блысков, П. Р. Славейков) сентименталистские тенденции, но и они не сложились в особое литературное направление.

Задачи национально-просветительской стадии литературного развития в сербской литературе лишь начинали осуществляться, когда подъем освободительного движения отозвался первыми признаками раннего романтизма — элементы романтической концепции формируются в работах Караджича начиная с 1817 г.; в эту же пору пишет свои классицистические оды Л. Мушицкий и сентиментально-идиллические романы М. Видакович. Становление сербского, как и вообще югославянского, романтизма происходит в лоне просветительства — с восприятием ряда его задач, не осуществленных на собственно национально-просветительском этапе. Отсюда — и заметная связь югославянского романтизма 40-х годов с классицистической традицией в творчестве Негоша, И. Мажуранича, отчасти Ф. Прешерна и сентименталистской (начало творчества Б. Радичевича). Пример сербской литературы 60—начала 70-х годов, соединивших в себе расцвет романтизма со все более интенсивным наступлением на него развивающегося реализма, — еще одно свидетельство одновременного проявления и сложного взаимодействия разных стадий литературного развития.

Сходный, хотя еще более сжатый во временных рамках процесс происходит в болгарской литературе. В 50—70-е годы заметно проявились романтические тенденции (Д. Чинтулов, Н. Козлев, Г. Раковский, В. Друмев и др.). Однако они не осознавались как таковые, а вопрос о романтическом направлении в болгарской литературе до сих пор остается открытым, хотя в наличии таких тенденций и элементов романтического метода, кажется, никто уже не сомневается. В 60—70-е годы XIX в. все увереннее завоевывает свои позиции реализм, нашедший эстетическое обоснование в трудах Л. Каравелова, Х. Ботева, Н. Бончева и др.

Зарождение и развитие реализма протекает во взаимопереплетении с другими литературными тенденциями. Почти одновременное возникновение разнородных идейных и эстетических явлений, смешение, взаимопроникновение классицистических, сентименталистских, романтических, реалистических тенденций было характерной особенностью литературного процесса национального возрождения. Подчиненная задаче заложить фундамент для развития собственно художественных национальных литератур, эта особенность процесса национального возрождения проявлялась и на более поздней стадии развития отдельных национальных литератур, при их выходе к классическому типу. Не случайно на материале названных стран хорошо прослеживается процесс формирования национальных литератур, но не механизм смены литературных направлений, который отчетливо выступает в литературах классического типа, вроде польской.

Генеральный путь движения в этих литературах вел от художественно недифференцированной литературной практики к обособлению специальной художественной сферы, в которой собственно только и различаются художественные направления как таковые. Этому движению, естественно, сопутствовало переплетение различных творческих традиций, которые в странах, развивавшихся в более благоприятных условиях, определяли порознь целые периоды и даже эпохи литературного развития (особые литературные направления), но которые здесь, служа общей цели, превосходно укладывались в рамки одной эпохи. Поэтому логично считать путь, пройденный литературами национального возрождения, своего рода особым литературным направлением — направлением, важнейшую особенность которого как раз и составляла его относительная художественная нерасчлененность. Добавим к этому вот какой момент. Одновременное сосуществование на раннем этапе литератур национального возрождения разных художественных тенденций, их взаимопереплетение и взаимопроникновение без борьбы не означает, однако, что борьбы в развивающейся литературе вообще не было. Идеиная борьба, безусловно, велась. Но она в эту пору не имела еще определенно выраженного эстетического аспекта, как в литературах классического типа. Так, в сербской литературе, например, Караджич выступал против сентиментально-идиллической прозы Вудаковича, олицетворявшего позиции консервативных кругов. Но это не было выступлением против сентиментализма. Обращая внимание современников на высокие образцы европейской литературы XVIII в., выдающийся деятель национального возрождения ориентировал читателей на незнакомые им пока произведения Ричардсона, Филдинга, Стерна.

Таким образом, главная задача изучения истории этого направления сведется к освещению процесса той дифференциации, которая завершится выходом из синкретизма. В разных странах этот процесс протекал с некоторыми хронологическими отклонениями при неодинаковом соотношении творческих методов. Сербия, например, частичное освобождение которой от османского ига происходит уже в начале XIX в., стала на путь классического развития раньше, чем Болгария, на стадии оформления романтического направления. Эта проблема усугубляется еще и тем, что один писатель, как мы знаем, не составляет еще направления. Так, чех К. Г. Маха по своему творческому методу был типичнейшим романтиком. Он уже не только полон внимания к проблеме отношения личности к обществу, но и в отличие от классицистов и сентименталистов, порознь культивировавших рациональное и эмоциональное, Маха синтезировал их, считая «одинаково истинными как понятое разумом, так и понятое чувством», и в своей поэтической практике следовал типично романтическому принципу индивидуализирующего обобщения: «Каждый человек все видит по-своему». Однако Маха, подобно Норвиду в Польше, вырвавшись вперед, очутился вне общего движения. Словацкие роман-

тики Я. Краль и А. Сладкович, черногорец П. Негош, серб Й. Йованович-Змай, поэты хорватского иллиризма, болгарин Х. Ботев и другие отличались от Махи большей гармонией личного и общего, и именно этот меньший крен в сторону индивидуализма (что в общем составило одну из особенностей романтизма в этих литературах), удерживал их в русле не исчерпавшего еще себя национально-возрожденческого направления литературного развития.

Полный цикл этого развития укладывается в два этапа с просветительской и романтической доминантами.

Начальный, собственно просветительский этап отмечен явным преобладанием рационализма как в мышлении вообще (И. Добровский, Д. Обрадович), так и в художественном в частности. Главное на первых порах возрожденческого движения заключалось в том, чтобы создать литературный язык, протянуть нить между оборванными традициями древней письменности и современностью, оживить возрождающуюся литературу неиссякаемым национальным духом и нацелить ее на борьбу с чужеземным игом. Этим задачам соответствовал тип культурных деятелей той поры, соединявший в одном лице писателя и ученого-филолога (чехи Пухмайер, Ганка, Челаковский, словак Штур, серб Караджич, хорват Л. Гай, словенец В. Водник, болгарин Н. Геров), писателя и фольклориста (тот же Ганка, Челаковский, Караджич, болгарин Л. Каравелов, чех К. Эрбен и др.). Возникали попытки канонизировать в качестве литературного языка книжный язык средневековых памятников (Чехия, Болгария). Такого же рода поиски предпринимались и в области поэтики. В Чехии пытались, например, вначале создать национальную просодию по образцу древнегреческой метрики. Житийные жанры стоят у истоков выдающегося произведения южнославянских литератур «Жизнь и приключения Дмитрия Обрадовича, нареченного в монастыре Досифеем» (1783—1788) сербского просветителя Д. Обрадовича — мемуаров в духе автобиографического романа философской направленности. В болгарской литературе еще в XIX в. встречались жития, сборники поучений, катехизисы и т. п. Так, в 1804 г. появилось «Житие и страдания грешного Софрония», написанное Сафронием Врачанским, в котором, однако, было уже и нечто от ренессансных жизнеописаний, предвещавших биографическую повесть. Чешско-словацкий поэт Я. Коллар в поэме «Дочь Славы» (1824) старался, по его признанию, соединить «антику с романтизмом». Заметнее, однако, в этой поэме проявилась нравоучительная тенденция классицизма, соединенная с ренессансными (петраркизм) и средневековыми литературными традициями (идущая от Данте сюжетная схема загробных хождений). В поэме П. Негоша «Горный венец» (1847) черты классицизма тоже сочетаются с романтическим пафосом, но уже более высокого накала, а вместе с тем чувствуется еще и народный сказитель, слагающий песни в колеях живого юнацкого эпоса Черногории. Гармоническое слияние традиций устного народного творчества и далматинско-



дубровницкой литературы лежит в основе романтической поэмы И. Мажуранича «Смерть Смайл-аги Ченгича».

На втором этапе, т. е. с романтической доминантой, особую роль приобретает обращение к фольклору. В эпоху формирования национальных культур обращение к фольклору, особенно в период становления романтизма, было общеславянским явлением. Но для народов, культура которых поднималась из руин, устное народное творчество приобретало значение исключительной важности — значение основного источника развития литературы. Ян Коллар имел все основания назвать народные песни «ключами от святыни национальности». В Сербии, Чехии да и в других славянских странах, переживавших процесс национального возрождения, фольклор как аутентичное выражение самобытности народа, его нравственной силы, оптимизма, эстетического вкуса нередко ставился выше «образованной» литературы. Подобно тому как просветительская поэтика в литературах классического типа искала образцы в античном и ренессансном искусстве, национально-возрожденческая поэтика обращалась к произведениям своего и иноплеменного славянского фольклора. Освоение фольклорных богатств шло разными путями и по разным линиям, из которых особенно показательной для эпохи национального возрождения является освоение героико-эпических жанров, воплощавших тему борьбы с многовековым иноземным гнетом. В духе фольклорной поэтики созданы «Отголоски русских песен» Челаковского в чешской литературе, словацкая поэма «Смерть Яношика» Я. Ботто, поэма «Стоян и Рада» Н. Герова в болгарской литературе, многие произведения болгарской, сербской, хорватской, словенской литературы. Характерно в эту пору и такое явление, как стилизация под фольклор («Краледворская рукопись» В. Ганки и И. Лицды). Как отмечает С. В. Никольский, характерной была сама склонность поэтов этого времени выражать свою мысль в обобщенных национально-фольклорных образах: чешские народные типы и русские былинные богатыри стихотворений Челаковского, збойники словацких поэтов, болгарские гайдуки, сербские юнаки — это образы, характеризующие художественное мышление определенной фазы литературного развития.

В дальнейшем в обращении к фольклору усилилось творческое, свободное начало, подчиненное индивидуальным особенностям личности поэта. Это было важным шагом на пути приближения литератур национального возрождения к литературам классического типа развития.

Для литератур эпохи национального возрождения чрезвычайно характерно большое внимание к истории народа. Одно из начал романтического осмысления мира — историзм, который, конкретизируясь, приводит впоследствии к реализму. Для литературы национального возрождения, ставившей своей целью пробуждение национального самосознания, утверждение единства нации не только в языковом, но и историческом смысле было глубоко органичным. На первых порах, когда народные массы еще не при-

шли в движение, о победоносном утверждении национального начала можно было только мечтать, и этот разлад идеальных стремлений с действительностью питал одновременно как романтизм, так и идеализацию славянства вообще и его прошлого в особенности.

Идеализация исторического прошлого, с одной стороны, имела положительное значение: она поддерживала сознание угнетенных славян на уровне исторических задач, или, как сказал позднее Сенкевич, автор исторической «Трилогии», способствовала «укреплению сердец». Но, с другой стороны, эта идеализация, отражавшая реальную слабость, сдерживала развитие как революционно-романтических, так и реалистических тенденций (в польской романтической литературе она привела даже к мессианизму, причинившему огромный ущерб). На этой почве — довольно длительное существование сентиментально-идиллических тенденций в чешской, сербской, хорватской прозе. Поэтому преодоление идеализирующих тенденций в осмыслении истории, изображение которой тоже служило целям национального литературного синтеза, являлось не чем иным, как еще одним выходом к вершинам развитого искусства. Эта линия, ведущая к окончательному преодолению ограниченности литературы национального возрождения, отчетливо просматривается в движении чешской литературы от «Краледворской рукописи» Ганки и Линды и поэмы Коллара «Дочь Славы» (на первом этапе) к историческим пьесам Й. К. Тыла и романам А. Ирасека, увенчавшего этот процесс панорамным изображением почти всей истории родного края. (Несколько ранее в Польше аналогичный замысел начал осуществлять Крашевский. В этом же ключе развивается творчество А. Шеноа, автора исторических романов и повестей из жизни хорватского народа. Именно это «схождение» в начинаниях представителей разных литератур указывает на то, что пути их эволюции сошлись.) Выходу из недифференцированного состояния литературы национального возрождения способствует и развивающаяся на разных этапах сатирическая традиция с заложенным в ней тяготением к отображению реальной жизни. Это подтверждает творчество К. Гавличка-Боровского — в чешской литературе, Стерии-Поповича, Йовановича-Змая, Д. Якшича — в сербской, С. Енко — в словенской, Л. Каравелова, Х. Ботева — в болгарской и др.

В сознании большинства писателей национальное освобождение неразрывно связывалось с утверждением начал социальной справедливости. Однако процесс классового расслоения, как ни маскировал его национальный гнет, не мог не обратить на себя внимания, особенно после трагических событий 1848—1849 гг. Вооруженные идеи развития (историческим пониманием), писатели стремились предугадать будущее, и, по мере перехода к открытой политической борьбе (в Сербии — уже в начале XIX в., в Чехии — в 30—40-х годах, в Болгарии — в 50—70-х годах), их представления конкретизировались, приближаясь к реальной перспективе развития событий. Постепенно передовые люди Чехии

(Маха, Тыл, Гавличек-Боровский), Словакии (поэты-штуровцы), Болгарии (Каравелов, Ботев) приходят к убеждению в необходимости революционной борьбы против и национального, и социального гнета. На этой основе складываются те революционно-романтические течения, которые стремились осознать национальную проблему в более широком, общечеловеческом контексте, постичь тайны человеческого бытия, место индивида в мироздании и т. д. Их мятежное отрицание существующего феодального порядка принимает все более обобщенные формы, распространяясь не только на прошлое, но и на буржуазные отношения, нередко усугублявшие господствовавшую социальную несправедливость. В этих условиях на задний план начали отходить и славянофильские иллюзии, столь характерные для первого этапа развития национального возрождения.

На завершающем этапе национального возрождения в творчестве его передовых представителей одновременно с усилением индивидуализирующего романтического пафоса усиливается и тенденция к анализу социальной жизни (посмертно изданная книга «Картины из России» К. Гавличка-Боровского; «Бабушка», 1855, Б. Немцовой; «Ученик и благодетели», 1864, В. Друмева, повести Л. Каравелова и др.). В итоге это приводит к оформлению новых направлений литературного развития. В Сербии в 60-е годы таким направлением становится романтизм, в котором, с одной стороны, усиливались тяготение ко все более конкретному анализу социальных противоречий (Змай, Якшич), а с другой — намечались тенденции «чистого искусства», свидетельствуя о разложении недифференцированного искусства эпохи национального возрождения. Романтизм был господствующим направлением сербской литературы, когда в глубине литературного процесса, в том числе в творчестве самих романтиков, зародились поиски дальнейшего сближения литературы с жизнью и ее выхода к реализму. В развитии этого процесса особенно значительна роль двух факторов. Это переводы русской реалистической литературы (произведения Гоголя и Тургенева), заполнившие собой в 60-х—начале 70-х годов недостающий пока сербской литературе собственный художественный опыт в жанрах повествовательной прозы (аналогичный процесс происходил и в хорватской литературе). И критика романтизма, возглавленная С. Марковичем, статьи которого заложили эстетические основы реалистического направления. Вообще для рождения новых литературных направлений чрезвычайно характерно их эстетическое обоснование и борьба против старого. Так, в Чехии явился Ян Неруда, эстетическая программа которого знаменовала окончательный переход чешской литературы на путь общеевропейского развития реализма. В Болгарии зачинателями реалистического направления стали Каравелов, Ботев, Вазов. Становление реализма в хорватской литературе связано с литературно-критическими выступлениями А. Шеноа, в словенской — Ф. Левстика,

Так, во второй половине XIX в. завершилось преобразование литератур национального возрождения в национальные литературы нового типа. Достигнув того общеевропейского уровня, на котором прежние различия двух типов литературной эволюции стерлись, литературы западных и южных славян влились в общеевропейское русло, где между ними стали намечаться новые типологические размежевания. Следует, однако, отметить, что своеобразии эволюции этих литератур в рамках национального возрождения продолжало сказываться и на новом для них этапе развития, осложняя вопрос о дальнейшей эволюции литературных направлений и о взаимодействии и борьбе эстетических тенденций.

*Г. Я. Ильина, В. А. Хорев, С. А. Шерлаимова*

## ТРАДИЦИИ РОМАНА-ЭПОПЕИ В СОВРЕМЕННЫХ ЛИТЕРАТУРАХ ЗАПАДНЫХ И ЮЖНЫХ СЛАВЯН

Отличительная особенность современного романа в литературах западных и южных славян — необычайное разнообразие жанровых форм, обновление и обогащение реалистической традиции. Интенсивное развитие романа в этих литературах в последние десятилетия делает весьма актуальной, как нам представляется, задачу всестороннего изучения современных жанровых форм как в плане их национальной специфики, так и в плане отношения к традиции. На примере романа-эпопеи об этом и пойдет речь в настоящем докладе.

Категория романа-эпопеи обстоятельно разработана в советском литературоведении, прежде всего применительно к русской литературе, давшей в XIX—XX вв. классические образцы этого жанра в творчестве Л. Толстого («Война и мир»), М. Шолохова («Тихий Дон»), А. Толстого («Хождение по мукам»).

Исследование романа-эпопеи в южно- и западнославянских литературах также имеет известный опыт. Так, к VIII Международному съезду славистов в Загребе был подготовлен доклад Е. Э. Цыбенко «Особенности развития романа-эпопеи в славянских литературах последних лет в контексте европейского романа» (М., 1978). Вопросами романа-эпопеи занимались И. А. Бернштейн, особенно в связи с творчеством М. Пуймановой («Творческий путь Марии Пуймановой», М., 1961, и др.), Н. Б. Яковлева в книге «Современный роман Югославии» (М., 1980) и др. В свете нашей темы заслуживает внимания монография Б. Ничева «Современный болгарский роман. К истории и теории эпического в со-

временной болгарской прозе» (София, 1978), сопоставительный анализ трилогии «Хождение по мукам» А. Толстого и «Поколения» В. Минача в работах словацкого литературоведа О. Марушыка и т. д.

## 1

В зарубежных славянских литературах существуют прочные традиции реалистического романа, который по многим критериям можно отнести к роману-эпопее, роману, стремившемуся к изображению переломных моментов в истории народа, его борьбы за национальное и социальное освобождение. Классики польского реализма Б. Прус, Э. Ожешко, М. Конопницкая, Г. Сенкевич, В. Реймонт, С. Жеромский дали замечательные образцы полнокровного эпического изображения национальной истории, жизни и борьбы польского народа, пронизанного романтическим пафосом утверждения идеалов патриотизма и социальной справедливости.

У истоков польского романа-эпопеи — «роман в стихах», бессмертная поэма А. Мицкевича «Пан Тадеуш» (1834), справедливо названная уже современниками поэта национальной эпопеей. Ее значение для становления польского национального самосознания и дальнейшего развития польской культуры и литературы, в том числе реалистического романа, трудно переоценить. Мицкевич создал энциклопедически полную картину польской жизни начала XIX в., запечатлев процесс коренных перемен в польском общественном сознании, ломку старого уклада жизни, рождение патриотической освободительной идеологии и демократических общественных взглядов передовой части польской шляхты.

До сего дня не ослабевает читательская популярность Г. Сенкевича, особенно его знаменитой «Трилогии» (1884—1888) — эпопеи из истории войн шляхетской Речи Посполитой в XVII в. Как бы ни были верны замечания исследователей об идейных просчетах Сенкевича в разных частях трилогии, об искажении писателем в ряде случаев исторической правды, ведущая идея романов трилогии — культ героического самопожертвования во имя родины, исторический оптимизм во имя «поддержания духа» угнетенной нации и, разумеется, яркий талант писателя, необыкновенно пластичное изображение им своих героев и мира, в котором они живут, умение строить увлекательную динамичную интригу оставили глубокий след в истории польской литературы.

Иной тип романа-эпопеи был предложен С. Жеромским в трилогии «Пепел». «Пепел» (1904), задуманный как широкая панорама драматического периода польской истории (последний раздел Польши, образование в 1807 г. Варшавского княжества и надежды, связанные с походом Наполеона в Россию), имеет свободную композицию, в нем нет обязательной до тех пор непрерывности действия и главного героя. Жеромский учитывал опыт в создании романа-эпопеи Л. Толстого («Читаю Толстого, и это

чение учит меня мудрости. . .»; «Читаю „Войну и мир“ Толстого и учусь настоящей психологии», — писал Жеромский в 1892 г.). Как и в «Войне и мире», в «Пепле» много действующих лиц, много сюжетных линий. Жеромский широко использует сочетание лирических отступлений, обращений и размышлений с хроникой военных действий, со своеобразными репортажами о них. Все это помогает писателю воссоздать атмосферу эпохи, волнения поляков, связанные с ролью Наполеона в Европе и прежде всего с будущим Польши. Вслед за Толстым Жеромский большое внимание уделяет в романе рядовым солдатам, вчерашним крестьянам. С толстовской традицией связано в романе и изображение войны как противоестественного для человека состояния. Углубление критичности реализма, историзма, полное отрицание буржуазной действительности, программное обращение писателя к романтической традиции (особенно сказавшееся в романтическом возвышении положительных героев и в патриотическом пафосе произведений Жеромского) явились новым словом в развитии большой эпической формы в польской литературе, оказывающим свое воздействие до сего дня.

Одной из отличительных черт современного романа, в том числе и романа-эпопеи, является лиризм повествования, личностное, субъективное начало, столь созвучное художественному почерку Жеромского. Можно сказать, что традиции Жеромского — «субъективного эпика» — восприняты современной литературой в большей степени, чем объективное, последовательное, социологически направленное жизнеописание у такого известного современника Жеромского, как В. Реймонт, который в вершинном своем произведении — многоголосом романе-эпопее «Мужики» (1902—1909) запечатлел и ритм жизни крестьянской общины в согласии с диклами обновляющейся природы, и классовые конфликты в деревне, нарушающие мнимую гармонию сельского существования.

Одно из наиболее значительных произведений межвоенной польской литературы — тетралогия М. Домбровской «Ночи и дни» (1932—1934). В этом обширном социально-бытовом полотне Домбровская запечатлела целую эпоху польской истории с 1863 г. до начала мировой войны, охватив процессы преобразования польского общества, дифференциации шляхты и становления буржуазных отношений, формирования буржуазной интеллигенции. Роман-эпопея Домбровской, пронизанный глубоким гуманизмом, демократизмом, уважением к труду, отличающийся глубиной и детальностью психологических характеристик, развивал лучшие традиции реализма XIX в., прежде всего Пруса и Ожешко.

Традиции романа эпопеи в чешской литературе связаны с именем А. Ирасека, творчество которого принадлежит к высшим достижениям критического реализма в этой литературе конца XIX—начала XX в. Историческая романистика Ирасека, в красочных образах воссоздающая многострадальные судьбы чешского

народа, в известном смысле — явление уникальное. Многие поколения чехов воспринимают историю своей страны «по Ирасеку», по его романам и повестям. Романы Ирасека, посвященные различным периодам чешской истории и показывающие участие в ней различных слоев чешского общества, складываются в грандиозные циклы, которые объединяет историческая концепция автора. Своего рода классическим в рамках чешской литературы образом жанра романа-эпопеи является его пятитомный роман «Ф. Л. Век» (1890—1907) из эпохи национального возрождения, при создании которого Ирасек опирался на опыт «Войны и мира» Л. Толстого. З. Неядлы так описывал путь писателя к этой эпопее: «Из эпохи возрождения Ирасек изобразил все слои народа, но — по отдельности. В его произведениях о том времени мы встретим дворянство, духовенство, учителей, крестьян, мещан, студентов, литераторов, интеллигентов, представителей разных искусств, женщин, но в каждом отдельном произведении всегда лишь только один слой или два. Теперь речь шла о целостном образе, об объединении всего этого в одном произведении. Великая эпоха и великий материал требовали объемности, величия формы». И далее: «„Ф. Л. Век“ в художественном отношении не является циклом романов, это грандиозное единое произведение, где все части прилегают одна к другой, это эпос в собственном смысле слова. Эволюция истории служит основой и главной объединяющей силой этой эпопеи чешского возрождения»<sup>1</sup>.

Формирование в 20—30-х годах XX в. чешской литературы социалистического реализма ознаменовано созданием «сатирической эпопеи» «Похождений храброго солдата Швейка во время мировой войны» (1921—1923) Я. Гашека, вскрывающей полное разложение буржуазно-помещичьего строя, выявившееся в период первой мировой войны. Социалистические писатели стремились показать роль трудовых масс в современном историческом процессе, что в конечном счете определяло характер таких крупных социальных романов, как «Анна-пролетарка» (1928) И. Ольбрахта и «Сирена» (1932) М. Майеровой. Этот угол зрения обусловил специфику и наиболее значительного романа-эпопеи чешской социалистической литературы XX в. — трилогии М. Пуймановой «Люди на перепутье» (1937), «Игра с огнем» (1948) и «Жизнь против смерти» (1952).

В трилогии полностью сохранены и развиты тончайший лиризм и мастерство психологического анализа, обнаруженные Пуймановой в ее предшествующем творчестве. Вместе с тем писательница решительно отказывается от изолированного рассмотрения отдельного человека или какой-либо одной социальной группы. Поставив в центр переплетающиеся судьбы семьи адвоката-коммуниста Гамзы и рабочей семьи Урбанов, Пуйманова строит сюжет таким образом, что в романное действие оказываются вовлеченными все слои межвоенного чешского общества. С разви-

<sup>1</sup> Nejedlý Z. Čtyři studie o Al. Jiráskovi. Praha, 1949, s. 267, 270.

тием повествования в трилогию врываются большие исторические события: Лейпцигский процесс, вторая мировая война, антифашистское сопротивление, освобождение Чехословакии Советской Армией. В главах последнего тома подчас сказывается недостаточное знание автором некоторых сторон жизни военных лет, но в целом Пуймановой удалось создать подлинный современный роман-эпопею, художественно воспроизводящую духовную биографию чешского общества в переломный момент истории, общественно-политическую, социальную и чисто человеческую закономерность выбора народом Чехословакии социалистического пути.

Опыт романа-эпопеи имеется и в других славянских литературах, причем он в первую очередь связан с изображением широкого народного освободительного движения. Таковы романы «Под иггом» (1889—1890) И. Вазова в болгарской литературе, «Крестьянское восстание» (1877) А. Шеноа в хорватской литературе и т. д. Вместе с тем очевидна неравномерность развития романа в различных славянских литературах, что сказывается и на судьбах жанра романа-эпопеи. Б. Ничев пишет: «Мы не имеем права, да и просто не можем недооценивать созданное у нас в этом жанре от Освобождения (имеется в виду освобождение Болгарии от османского ига в 1878 г. — *Авт.*) до второй мировой войны. Но правда в том, что зрелый романский эпос в нашей литературе возникает в течение последних трех десятилетий»<sup>2</sup>.

## 2

На разных стадиях развития литератур европейских социалистических стран после 1945 г. видоизменялась жанровая структура этих литератур.

Для первого послевоенного десятилетия, овеянного сознанием эпохальности свершившегося в этих странах исторического перелома, было характерно стремление к широкой эпичности, к отображению массовых народных движений. Традиции романа-эпопеи получили развитие в основном в историческом романе и в изображении борьбы народов против фашизма. Разумеется, следует учитывать большую национальную специфику в развитии каждой из литератур, их разные и неравные романские традиции, разновременность появления крупных эпических форм, разницу в проблематике и в художественном уровне. Вместе с тем их объединяет стремление отразить революционные преобразования в странах, движение народов к социализму, переломные моменты давней и недавней национальной истории. При этом следует иметь в виду, что писатели опираются не только на традиции своей национальной литературы, но и всей мировой литературы, в первую очередь братских социалистических стран и особенно русской и советской литератур.

<sup>2</sup> Ничев Б. Съвременният български роман. София, 1978, с. 8.



Послевоенный югославский роман начинает свою историю произведениями Иво Андрича «Травницкая хроника» и «Мост на Дрине», увидевшими свет в 1945 г. Они писались в трагические годы фашистской оккупации. Обращаясь к далекому прошлому Боснии, когда та изнывала под турецким игом, Андрич создает произведения, апеллирующие к сознанию современника, дающие ему пищу для размышлений по основным вопросам человеческого бытия. Произведения Андрича всегда исторически достоверны, предельно конкретны, и в то же самое время история в них служит автору исходным материалом в его поисках истины о человеке и человеческом обществе. Ученые отмечали, что в творчестве сербского писателя присутствуют два начала: исторические факты переплетаются с народными сказаниями и легендами, мудрый исследователь и тонкий психолог сосуществуют с «восточным сказителем», превращающим быль в притчу. Последующим поколениям югославских романистов Андрич передает не только глубокий гуманистический дух своего творчества, заключенный в верности нравственным законам народной жизни, но и умение увидеть общее в единичном, нащупать и выявить связь прошлого и настоящего.

Большим достижением болгарской литературы явились романы Д. Талева («Железный светильник», 1952; «Ильин день», 1953; «Преспанские колокола», 1954), посвященные национально-освободительному движению в Македонии против турецкого гнета в XIX и начале XX в. Семейная хроника (в основе романов — изображение судеб трех поколений одной семьи) перерастает в глубокое художественное исследование формирования национального сознания, национального характера, национальной психологии, крепнущих в борьбе за свободу. В соответствии с вазовской традицией определяющим при характеристике героев у Талева является их место в национально-освободительной борьбе. Писатель продирает традиции Вазова в красочных и точных описаниях болгарского быта, его национальных особенностей.

Исторический роман с тенденцией к широкому охвату событий и изображению различных общественных слоев получает развитие в чешской литературе (В. Каплицкий, В. Нефф и др.). Складывается новый тип романа-хроники из истории рабочего движения. Таков цикл романов А. Запотоцкого о борьбе за социализм в Чехии с момента ее зарождения до революционных событий начала 20-х годов («Встанут новые бойцы», 1948; «Бурный 1905 год», 1949; «Красное зарево над Кладно», 1951; «Зарницы», 1956).

Особенностью широкомасштабных романов об эпохе второй мировой войны становится то, что в лучших из них борьба с фашизмом органически связывалась с перестройкой общенационального и индивидуального человеческого сознания, с выбором народами социалистического пути общественного развития. Именно это определяет место романа «Жизнь против смерти», посвящен-

ного годам оккупации Чехословакии и борьбы с фашизмом; в трилогии М. Нуймановой, начатой еще в 30-е годы.

Обращение писателей к антифашистской теме сыграло решающую роль в развитии болгарской прозы. «Как литературная тема, — пишет Б. Ничев, — антифашистская тема явилась хребтом, который объединил вершины своеобразного эпического рельефа болгарской национальной жизни — Сентябрьское восстание (1923) и восстание 9 сентября (1944). Она была постоянной темой нашей литературы начиная с 1923 г. и до сего времени. Победа 9 сентября сообщила ей новые масштабы и измерения, сделала ее эпически-объемной, послужила толчком к дальнейшему развитию романа»<sup>3</sup>.

Подлинно национально-историческую эпопею, с высоким мастерством запечатлевшую общественную жизнь в Болгарии с начала 30-х годов до конца второй мировой войны, создает Д. Димов (роман «Табак», 1951—1953). В глубоко индивидуализированных, психологически многогранных образах героев он показал процесс идейного и морального распада буржуазии, неизбежность ее гибели — и неуклонный рост сил революции, определяющих новый уровень национального сознания, будущее страны.

Одной из первых в литературе Югославии попыток создать произведение этого типа был роман Б. Чопича «Прорыв» (1952), посвященный начальным месяцам народной борьбы с фашизмом в Боснии. Писатель ставил перед собой цель — исследовать истоки массового народного сопротивления, выявить те причины, которые заставили подняться на коллективный отпор врагу отсталого, забитого крестьянина. Массовость движения определялась множественностью героев и множеством событий, описанных писателем, а индивидуальная психология персонажей подчинена им основной цели — раскрытию общего процесса приобщения крестьянской массы к общенародной антифашистской борьбе. Роман Б. Чопича, одним из первых ввел в литературу Югославии нового героя, связанного с народом «не фольклорными одеждами, а образом мыслей» (М. Юркович).

Ему принадлежит заслуга введения в литературу широкого эпического взгляда на народно-освободительную борьбу югославских народов против оккупации и фашизма. Вместе с тем приходится признать, что многочисленным образам романа подчас недостает индивидуализации и психологической глубины.

Стремление к осмыслению современного мира и национальной истории в жанре романа-эпопеи было объективной закономерностью, вызывалось потребностями общества, приступившего к построению основ социализма во всех сферах жизни. Однако многие критики в разных странах во второй половине 40-х — начале 50-х годов отождествляли понятия «эпичность — реализм — монументализм» и видели в объемном многоплановом романе типа традиционного классического романа-эпопеи высший и чуть ли

<sup>3</sup> Ничев Б. Современният български роман, с. 197.

не единственный тип романа. Требование, чтобы в одном произведении были обязательно изображены все социальные силы, представители всех классов и слоев общества, а их психология и поведение были жестко детерминированы их социальной принадлежностью, вело к иллюстративности и схематизму.

С середины 50-х годов можно говорить о существенном усилении человековедческого потенциала новой социалистической литературы рассматриваемых стран. Этот процесс отчетливо отразился и на тех произведениях, которые являли собой новую модификацию жанра романа-эпопеи. На рубеже 50—60-х годов выходит в свет наиболее значительное произведение словацкой литературы об антифашистском Национальном восстании 1944 г. — трилогия В. Минача «Поколение» («Долгое время ожидания», 1958; «Живые и мертвые», 1959; «Колокола возвещают день», 1961). В трилогии дается широкая картина острой борьбы и коренных социальных сдвигов в Словакии последних военных и первых послевоенных лет. Если в предшествующих книгах о восстании, в том числе и у самого Минача, преобладал материал непосредственных личных впечатлений участников событий, чем объяснялась локальная и временная ограниченность действия, то в «Поколении» автор осознанно выбрал иной принцип подхода к этой тематике, принцип романа-эпопеи.

По словам Минача, он исходил из того, что даже такое значительное произведение, как «Хроника» Илемницкого, отразившая существенные черты этой великой главы словацкой истории, ограничена во времени и пространстве. «Между тем читателю и словацкой литературе недостает всеохватывающего изображения истории и человеческих судеб, большого романа-эпопеи»<sup>4</sup>.

Поставив в центр романа представителей своего поколения — поколения участников восстания, Минач дал панорамное изображение Словакии на протяжении четырех исключительно бурных лет ее истории. Он показал активных борцов против фашизма и его приспешников, изобразил различные типы людей колеблющихся, мучительно ищущих путь к правде, показал среду словацкой интеллигенции, атмосферу партизанской борьбы, сложную ломку устоявшегося уклада в связи с началом социалистической перестройки. И не только это. Как справедливо отмечал словацкий исследователь И. Кусы, «трилогия „Поколение“ со своими положительными и отрицательными героями не только охватила весь объем жизни в Словакии во „время долгого ожидания“ и во время „живых и мертвых“, но и дала образец новой идейной и художественной интерпретации. . . Минач правду деталей и частных заменил правдой целого, правдой единой концепции. . . в художественном отношении он равно покончил как с периодом непосредственной фиксации пережитого, так и с периодом схематического упрощения»<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: *Kusy J. Premeny povstaleckej próby*. Bratislava, 1974, s. 148.

<sup>5</sup> *Ibid.*, s. 157.

Обновление литературы во всех социалистических странах, начавшееся с конца 50-х годов, связано с тенденцией к «очеловечиванию» истории, с личностным углом зрения, акцентом не столько на исторических событиях, сколько на становлении личности в борьбе народов за свободу, за социализм, в процессе построения социалистического общества. Эта тенденция отчетливо проступает в разных жанрах современной прозы, в произведениях разных проблемно-тематических пластов. При этом нет оснований полагать, что время романа-эпопеи прошло, как нет и оснований относить к этому жанру многие большие по объему произведения, так называемые панорамные романы, в которых развертываются многочисленные картины и эпизоды, но не достигается подлинного сопряжения разных сторон народной жизни, нет подлинно эпического мышления. Ярко выраженное в художественной практике 60—70-х годов стремление к широкоохватному отражению жизни, к масштабности социально-философских выводов, к выявлению главных духовных проблем жизни социалистического общества реализуется не обязательно в традиционных формах романа-эпопеи, при всех своих существенных отличиях рисующих жизнь героя на фоне эпохальных исторических событий или в связи с ними. Характерные для романа-эпопеи черты, эпическое начало, «эпопейность» наиболее очевидны в литературе 60—70-х годов в исторических романах и произведениях о первых послевоенных годах — годах становления народной власти. Это не случайно, ибо «эпическая ситуация» в этих темах наиболее уловима и подвластна художественному осмыслению с определенной исторической дистанции.

Новый угол зрения на соотношение личность—общество—история в произведениях, стремящихся к широкому охвату действительности, способствует развитию так называемой субъективной эпопеи, в которой — при всем ее своеобразии — учитывается и участвует художественный опыт классического романа-эпопеи.

Прекрасный образец такого романа — трилогия Я. Ивашкевича «Хвала и слава» (1956—1962), одно из самых выдающихся произведений польской литературы XX в. «Хвала и слава» является своего рода связующим звеном между прошлым и настоящим, попыткой перебросить мост между великими традициями литературы прошлого, ее проблематикой, ее художественным методом и современным искусством, с его проблемами и формами их выражения<sup>6</sup>.

Над «Хвалой и славой», как неоднократно писали критики, «витают дух Толстого». С тем, что Ивашкевич мастерски продолжает толстовские традиции романа-эпопеи, согласны все исследо-

<sup>6</sup> Поиски и перспективы: Литературно-художественная критика ПНР. М., 1978, с. 309.

ватели, писавшие о романе. Конечно, «Хвала и слава» не могла бы быть написана, если бы не существовало «Войны и мира». И, добавим, польского реалистического романа, прежде всего романов Жеромского с их лирической повествовательной интонацией, столь характерной и для стиля Ивашкевича, романов Э. Ожешко, так восхищавших Ивашкевича «искусством недосказанности, формой намека, недоговоренности»<sup>7</sup>, характерных и для «Хвалы и славы», и многих других образцов эпики в отечественной и мировой литературе. Но в том-то и состоит яркое художественное новаторство Ивашкевича, что, черпая из художественного опыта предшественников, он не ограничивается повторением пройденного, а смело преодолевает сложившиеся сюжетные схемы и художественные решения.

О «Хвале и славе» написано много в польской и советской критике. Советские исследователи (Е. З. Цыбенко, Я. В. Станюкович и др.) убедительно показали важные особенности романа, позволяющие отнести его к типу новой, субъективной эпопеи, — отсутствие прямого изображения исторических, политических и общественных событий, преломление их в судьбах и рефлексиях героев; лирический тон повествования (в роман включены раздумья и воспоминания самого писателя); наличие сюжетных линий и мотивов, известных читателю по другим произведениям Ивашкевича, прежде всего его новеллам. Вместо традиционных эпических приемов изложения Ивашкевич использует, по наблюдению Садковского, «новеллистические сюжетные мазки». И при всей новизне художественных решений, камерности интонации и новеллистичности повествования (некоторые критики говорят о «зернистой» композиции романа) «Хвала и слава» не только одно из самых широких по охвату событий эпических произведений, но и одно из самых глубоких по мысли, насыщенных общечеловеческими, гуманистическими раздумьями писателя о любви и смерти, войне и мире, человеке и обществе, жизни и искусстве.

Судьбы шляхетской интеллигенции с нарастанием событий и обострением конфликтов (первая мировая война, Великая Октябрьская социалистическая революция, межвоенное польское двадцатилетие, вторая мировая война) переплетаются в романе с судьбами людей иных классов и общественных групп, от тома к тому все более полной становится картина польского общества, картина современного мира, все более выпукло обозначается нарастание исторического перелома, каким явилось избавление Польши от фашизма и установление народной власти. И главное в субъективной эпопее Ивашкевича это то, что мир отражается в ней целиком в зеркале личных переживаний героев и автора, не теряя при этом эпической широты.

В 1970 г. вышел в свет последний, незавершенный роман М. Домбровской — «Приключения мыслящего человека». В дневнике писательницы, приложенном к роману, содержится любопыт-

<sup>7</sup> *Ивашкевич Я.* Собр. соч. М., 1980, т. 8, с. 285.

ное признание: «Форма романа мне опротивела — другой выдумать не могу, никому не перепрыгнуть через себя». В этом высказывании Домбровской отразились ее поиски формы, наиболее адекватной грандиозному замыслу создать эпопею польской жизни XX в. Но оно может служить и свидетельством отхода современной польской прозы от традиционной эпике, свидетельством поисков новых способов художественного анализа действительности.

Домбровская, стремясь, по ее словам, «выскользнуть из старой эпической шкуры», широко использует в романе подлинные материалы и документы: письма, дневники, опубликованные ранее воспоминания, печать периода гитлеровской оккупации Польши. Сюжет романа организован вокруг «избранных моментов истории», но в нем нет последовательного описания исторических событий, они даны в восприятии их героями. Домбровская показывает своих героев в постоянных размышлениях о судьбах страны, в спорах с противниками и единомышленниками. Эти споры переданы с подчеркнутой объективностью, чтобы читатель, как «мыслящий человек», сам мог разобраться в аргументах сторон, проследить иногда мучительный, но закономерный процесс «отрезвления» большинства героев от националистического угара первых лет независимости буржуазного государства, осознания ими классовой основы противоречий в Польше 20—30-х годов. Решающим испытанием для героев романа явились годы гитлеровского нашествия. В эти годы от умозрительных политических споров они переходят к действиям, включаясь в антифашистскую борьбу. Они самоотверженно борются на баррикадах Варшавского восстания, и многие из них погибают. Несмотря на смерть и разрушения, которые принесла война, герои романа убеждены в конечном торжестве идей гуманизма.

Накопленный литературой опыт в освоении романских форм, а также личный опыт крупнейших писателей в каждой из национальных литератур Югославии создал объективные и субъективные возможности для возникновения в них больших эпических полотен разных жанровых разновидностей. Это прежде всего романы-эпопеи М. Крлежи «Знамена» (I—V, 1963—1969, второе дополненное издание — 1976), и Д. Чосича «Время смерти» (I—IV, 1971—1979). Именно эти писатели-реалисты, за плечами которых был опыт личного участия в революционной и народно-освободительной борьбе, как и опыт большого творческого пути, обращаются к художественному исследованию судеб своих народов в XX в., к исторической обусловленности избранного ими пути; соотнося личные судьбы с судьбой народа.

Югославская критика называла последние романы Крлежи и Чосича романами общественно-политическими, панорамными, историческими, социально-психологическими, эссеистскими и лиро-исповедальными. Верно каждое из этих определений, но, взятое в отдельности, да и все вместе, они недостаточны. Эти произведения, синтезируя художественный опыт литературы,

создают не сплав разных жанров, а новое эстетическое качество, которое заключено в широте, масштабности подхода к явлениям национальной истории в ее соотносительности с историей европейской, в опущении перспективы исторического движения. Поэтому о романах М. Крлежи и Д. Чосича, как о романах-эпопеях, пишут не только советские исследователи, но в 70-е годы к этому жанру их стала причислять и критика Югославии, типологически связывая их с творениями Л. Толстого и М. Шолохова.

Разумеется, со времени Гегеля и Белинского, видевших в эпопее произведение, покоящееся на системе художественных признаков, главными из которых являются эпическое состояние мира, эпический характер и эпическое мирозерцание автора, существенно корректировалось содержание этих понятий, однако в силе остаются такие устойчивые параметры романа-эпопеи, как широта показа жизни общества в период исторических событий большой значимости, изображение роли в историческом процессе самых различных общественных слоев, философия истории, художественное осмысление взаимоотношений судьбы индивидуума и судьбы народной.

В основе романов Крлежи и Чосича лежат события чрезвычайной важности для судеб хорватского и сербского народов. В «Знаменах», где охвачен период с 1913 по 1922 г., автор не преследовал цели дать хроникой событий, в нем нет последовательного их изображения. Романист выбирает лишь некоторые из них, которые становятся узловыми точками повествования. Это 1913 год как один из кульминационных пунктов национально-освободительного движения в Хорватии, два начальных года первой мировой войны и год 1922 — первый после принятия закона о защите государства и видовданской конституции, установивших полицейский режим в стране. Выбор именно этих исторических моментов определен проблематикой романа — раскрытием жесточайшей схватки идей и концепций, претендовавших на улучшение положения хорватского народа. Они определяют и развитие основных героев, и нарастание конфликта между отцом и сыном Эмерицкими, который перерастает рамки семейного и становится в полном смысле слова конфликтом общественным. Отец и сын Эмерицкие представляют в романе не только два поколения, но и два разных мировоззрения, что и влечет за собой неизбежное их столкновение, ибо «у каждого из них было свое представление о родине и морали». События истории даны в субъективном восприятии этих персонажей. Отсюда и фиктивность повествования, возвращение под новым углом зрения к опорным точкам биографии героев и истории страны, совмещение каузальных и ассоциативных связей.

Роман Чосича более традиционен по построению. Повествование, скрепленное несколькими важнейшими событиями первой мировой войны на территории Сербии, развивается хронологически последовательно. Перипетии трех поколений семьи Катичей раскрываются писателем на фоне грандиозной картины народного

бедствия. В книге изображены все социальные пласты сербского общества — от раздираемого противоречиями правительства и верховного командования до солдат и жителей, разоренных австрийскими войсками и собственными спекулянтами.

В противовес тенденциям дегероизации личности, которые имели распространение в части югославской литературы 60-х годов, эпические полотна Крлежи и Чосича активно защищают основной принцип искусства — глубокое исследование человеческой природы, человека во всех сферах его бытия. Крлеже-художнику оказывается ближе не тип романа Л. Толстого и М. Шолохова, а метод М. Горького в «Климе Самгине». Эта близость проявляется не только в структуре, но и в той значительной роли, которая отводится голосу автора. Роман Чосича в типологическом отношении ближе традиции Л. Толстого и М. Шолохова с ее широтой социально-психологического показа народной жизни. Он многогероев и многопланов. Не только центральная семья Катичей, но и другие персонажи в романе Чосича имеют важное самостоятельное значение, высвечивая новые грани в жизни страны. И критик Н. Калибарда прав в своем наблюдении, что степень соотнесенности отдельных персонажей с главным героем романа — народом определяет их положение в художественной структуре произведения и сам его характер как эпопеи<sup>8</sup>.

#### 4

Развитие литературы — это живой процесс со своими противоречиями, подчас весьма острыми, с отступлениями, возвращениями назад, с борьбой разных идейно-эстетических концепций, что неизменно отражается и на эволюции жанровых форм. Мы уже говорили о тяготении литературы первых послевоенных лет к широкой эпичности, что наряду с большими достижениями подчас приводило и к ложной «эпопейности», к схематизму. Кроме того, плодотворное выдвижение на первый план личности в литературе конца 50—60-х годов в ряде случаев сопровождалось, напротив, сужением романного горизонта, ослаблением эпического начала. Например, в прозе Чехословакии 60-х годов наблюдалось преобладание малых жанров и камерных конфликтов, вытеснение реалистических изобразительных приемов натуралистическими и авангардистскими и т. п. В начале 70-х годов целый ряд критиков выступили в защиту эпического, с призывом возродить традиции реалистического романа. Так, Й. Грабак напечатал в 1974 г. статью с красноречивым заглавием «Необходимость эпики», утверждая, что «беспомощность при создании художественных образов в эпике является сигналом философского кризиса познания»<sup>9</sup>. Призывы от «исканий» перейти к «свершениям»

<sup>8</sup> Književna kritika, Beograd, 1976, N 2, s. 11.

<sup>9</sup> Литература и время: Литературно-художественная критика в ЧССР. М., 1977, с. 206.



раздавались в словацкой критике, и это отражало насущную потребность литературного процесса.

Укрепление эпического начала в чешской литературе прежде всего и нагляднее всего обнаружилось в историческом жанре. К традициям романа-эпопеи близка, например, трилогия Б. Ржиги из эпохи короля Иржи Подебрада («Преклони предо мной колена», 1971, «В ожидании короля», 1977; «Остался лишь меч», 1979). Для широкоформатного романа важно выбрать такого главного героя, образ которого способствовал бы охвату широкого круга событий и действующих лиц. В трилогии Ржиги это побочный сын богатого купца Марек из Тынца, поступающий в дружину будущего короля Иржи и прошедший вместе с ним все перипетии борьбы. Практически все слои чешского общества послегуситской эпохи показаны здесь в движении и взаимодействии. Это увлекательное повествование о живых людях далекого времени, об их страстях, о благородстве и низости, верности и предательстве, повествование, на историческом материале утверждающее современный гуманистический идеал.

В словацком романе 70-х годов можно наблюдать как возрождение и обновление традиционных жанровых форм, включая традицию романа-эпопеи, так и стремление соединить эту традицию с некоторыми ей несвойственными приемами прозы 60-х годов. Большой интерес в этом плане представляет посвященная стержневой для всей послевоенной словацкой литературы теме антифашистского восстания 1944 г. трилогия В. Шиккулы «Мастера» (1976), «Герань» (1977) и «Вильма» (1979). Восстание показано здесь лишь настолько, насколько оно непосредственно затрагивает героев — плотника Гулдана и трех его сыновей. Подробно описывается только уход младшего сына к партизанам и его скитания по горам в рядах потерявшего связь с центром маленького отряда.

Ряд критиков упрекал Шиккулу в неполноте картины, в недостаточности социальных характеристик. Эти упреки имеют свое основание. Но о романе нельзя судить лишь по одной его линии, которую образует собственно романное действие. Событийная канва книги перебивается многочисленными авторскими отступлениями: размышлениями о писательском ремесле, о власти автора над героями, о жизни вообще. В отступлениях — не только своеобразие, но и ценность трилогии, в которой важнее не конкретно-историческое изображение определенного времени, а постановка глобальных проблем противостояния разрушительной стихии войны и человеческого труда, необходимости для современного человека действовать в согласии с познанными законами природы. Эпическое соединено у Шиккулы с лирическим и публицистическим, и в создании этого интересного произведения сыграли роль и опора на опыт романа-эпопеи о восстании («Поколение» В. Минача), и творческое отталкивание от него.

К большой эпической форме обратился П. Ярош в романе «Тысячелетняя пчела» (1979). Это история словацкой деревни на

фоне сложной социальной и национальной истории Словакии с конца прошлого века до образования независимой Чехословакии в 1918 г. Судьбы крестьянина среднего достатка Мартина Пиханды, его многочисленных детей и внуков воплощают различные варианты пути представителей словацкой нации той эпохи: здесь и крестьяне, и рабочие, и революционеры, и вырожденки, перешедшие на сторону угнетателей. В романе дано «энциклопедическое» изображение сельской жизни со всеми ее приметам. Ярош стремится создать своего рода эпопею трудового народа Словакии — этой «тысячелетней пчелы». В «Тысячелетней пчеле» присутствует и фантастический элемент, символические картины, изображение снов. На наш взгляд, эта линия не всегда оказывается в органической связи с основной реалистической линией романа, однако симптоматично уже само стремление автора использовать приемы словацкой прозы 60-х годов в рамках традиционного эпического жанра.

О жизненности традиций романа-эпопеи и об их дальнейшем развитии и преломлении в разнообразных прозаических жанрах свидетельствуют многие произведения польской литературы 60—70-х годов. Особенно заметно это явление в произведениях, стремящихся рассказать о современности как результате исторического развития, в котором годы борьбы польского народа с немецким фашизмом (а затем и первые послевоенные годы борьбы с реакционным подпольем) явились и временем рождения нового общественного сознания. Так, например, роман Е. Брошкевича «Десять заповедей» в двух частях — «Долго и счастливо» (1970) и «Не прелюбодействуй, не кради» (1971), в котором показана судьба человека как вместилище истории Польши XX в. Историческая притча Брошкевича о «польской судьбе», воплощенной в жизнеописании главного героя-рассказчика, свободно оперирующего временем, откровенно условного и символического, имеет эпический размах, передает масштабность перемен эпохи. В одиссее героя романа Яна Ляха, как в сказочном зеркале, отражаются крутые повороты национальной истории XX в. (не случайно Ян Лях — ровесник века, год рождения — 1900), потрясения, драмы и трагедии, явившиеся уделом граждан народной Польши. Объединенные в судьбе одного героя, они приобретают символический смысл, ибо герой буквально и в огне не горит, и в воде не тонет, и, главное, борется за справедливость и добро. Роман Брошкевича множеством нитей связан с традицией изображения национальной истории Сенкевичем — это и утверждение благородства человеческой души, патриотизма, веры в осуществление идеалов свободы, и героико-приключенческая основа повествования. Разумеется, у Брошкевича не абстрактные моральные заповеди, а подлинная человечность, высшим проявлением которой является борьба за переустройство мира на справедливых и нравственных началах, идеи социализма определяют поиски героем внутренних моральных ориентиров, его жизнь.

Многообразные пути преломления традиций романа-эпопеи в современной прозе недостаточно изучены применительно к произведениям, сравнительно небольшим по объему и по охвату событий. Отмеченное выше слияние современных приемов «субъективной эпопеи» с традиционным реалистическим изображением событий в романе характерно для многих произведений. Например, в произведениях польской деревенской прозы 60—70-х годов, в романах и повестях Ю. Кавальца, В. Мысливского, посвященных годам войны и первым послевоенным годам, в личных переживаниях героев, в частных, казалось бы, событиях их биографии отразились закономерности исторического развития, распрямления крестьянского сознания, растущего понимания у представителей народа своей роли в истории и значения этических основ народного восприятия мира. Важно для выявления связи этих произведений с традициями романа-эпопеи и другое: в них за конкретным и национальным проступает общечеловеческое духовное содержание.

Как эпопея может впитывать в себя черты других жанровых систем, ассимилируя и подчиняя их особенностям своей системы, так и эпопейное начало может проявляться в романах других видов. Например, романы М. Лалича «Военное счастье» (1972) и «Поборники» (1977), скрепленные единым замыслом, обладают эпическим взглядом на историю черногорского народа, хотя в данном цикле романов нет ни эпического события общенационального масштаба, ни героев, способных взять на себя роль выразителей общенациональных интересов. Автором применены другие принципы художественного изображения, отвечающие поставленным им перед собой художественным задачам. Точно так же в романе М. Краньца «Дядя мне рассказывали» (1975) создан ряд колоритных цельных характеров, наделенных эпической глубиной. Словенская критика отмечает эпическую символичность образа матери автора — суровой многодетной женщины-труженицы, поверившей правоте сына-коммуниста. Черты, свойственные роману-эпопее, Кранец включает в произведение мемуарно-беллетристического характера, сочетающего эпическую широту повествования с проникновенным лиризмом и исповедальностью.

Установление новых связей между традиционно эпическим началом, элементами эпопеи и новыми художественными средствами и приемами повествования можно проследить и на примере современной болгарской прозы. Существенно отличается, например, от романов-эпопей начала 50-х годов эпопея «переходного типа», по выражению болгарских критиков, Э. Станева «Иван Кондарев» (1964), в которой проявились черты «субъективной» эпопеи. В ней автор, в частности, отказался от «всезнающего» повествователя, предоставив большую свободу действий и высказываний своим героям. Исходя из традиций реалистической болгарской прозы, Станев, по его словам, стремился «к новым формам, не останавливаясь в поисках большей пластичности изобра-

жения, более современных форм выражения, сочетая все это с требованием лаконизма в изображении»<sup>10</sup>.

С конца 60-х годов в болгарской прозе выявилась тенденция к сюжетному и идейному сцеплению цикла рассказов, приводящая к образованию особой жанровой формы, которая, по мнению многих болгарских критиков, не только прокладывает пути для создания крупных эпических произведений, но и успешно выполняет их функцию. Значительные произведения такого типа созданы К. Калчевым, В. Поповым, И. Петровым, Й. Радичковым, Н. Хайтовым и др.

\* \* \*

Авторы доклада не разделяют бытовавшее в 50-е годы мнение, что роман-эпопея есть вершина иерархии романских жанров. Важна не сама по себе та или иная жанровая форма, а глубина постижения действительности, умение писателя художественно ярко воплотить гуманистические идеалы социализма. Однако традиции романа-эпопеи в современном творчестве весьма продуктивны. При этом опора на традицию зачастую сочетается со свободным обращением к элементам других жанровых форм, с использованием документа и т. д. К тому же традиции романа-эпопеи продолжают не только произведения, отчетливо тяготеющие к этому типу, но и другие жанровые образования, включая, например, цикл рассказов в болгарской прозе. «Эпопейное» начало, выступая в комплексе с многими другими качествами, способствует выражению в романе растущего историзма и масштабности художественного мышления современных социалистических писателей.

*С. В. Никольский*

## НЕКОТОРЫЕ НОВАТОРСКИЕ ЧЕРТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ Я. ГАШЕКА (к 100-летию со дня рождения Гашека)

Время, чем дальше, тем больше раскрывает подлинные масштабы творчества Ярослава Гашека (1883—1923). Стало уже привычным встречать имя чешского писателя в одном ряду с именами Аристофана, Сервантеса, Рабле. Образ Швейка занял свое место среди наиболее известных мировых литературных образов, а понятие швейковщины сделалось нарицательным подобно понятиям

<sup>10</sup> Единство и многообразие: Литературно-художественная критика в НРБ. М., 1979, с. 382.

донкихотства, обломовщины, хлестаковщины и т. д. Герой романа Гашека оказался настолько популярным, что иногда его можно даже встретить в произведениях других писателей. Сохраняя основные черты этого комического типа и имя Швейка, они переносят его в другую среду и обстановку, включают в новые сюжеты (вспомним образ Швейка в творчестве Б. Брехта, рассказы военных лет о Швейке советских писателей М. Слободского, Л. Раковского и др.).

Столетие со дня рождения Гашека побуждает дополнительно задуматься над своеобразием его личности и творчества, его художественных открытий, над источником художественной силы его произведений. Это тем более важно, что изучение творчества Гашека по-настоящему только начинается.

В предлагаемом докладе автор хотел бы поделиться наблюдениями над некоторыми сторонами творчества чешского писателя, имеющими отношение к его художественному новаторству. В центре внимания будет основное произведение писателя — «Похождения бравого солдата Швейка», главным образом некоторые черты его поэтики.

Роман Гашека во многих отношениях — удивительное произведение. По сути дела перед нами даже не одно, а как бы множество произведений, связанных воедино. Помимо главного потока повествования в «Похождениях бравого солдата Швейка» имеется более полутора сот вставных рассказов, главным образом «к слову» (подавляющую их часть рассказывает Швейк). Каждый из них представляет собой предельно сжатую комическую новеллу, в которой есть своя сюжетная конструкция, свое развитие действия, своя неожиданная развязка, когда комическое противоречие прорывается наружу и оказывается обнаженным и выявленным. Практически каждый из таких миниатюрных юмористических рассказов мог бы быть развернут в более обширное произведение, что уже само по себе свидетельствует о высокой концентрации сатирической мысли.

Одна из функций этих новелл заключается в том, что они как бы выводят пространство романа за пределы его основного действия, еще шире раздвигают рамки комической эпопеи, придавая ей черты некоей всеобщности, некоего свода народного юмора и народной сатирической мудрости. По духу, по типу они во многом напоминают народные эпические повествования. Главное в них — сюжет. Это легко проверить экспериментально: большую часть таких новелл Гашека можно рассказывать «другими словами», но художественный эффект в основном не будет утрачен. Важно лишь сохранить и донести остроумный сюжет, в котором и заключена главная находка (гораздо реже решающее значение имеет та или иная словесная формула, реплика, которую при пересказе необходимо повторить дословно). В романе, таким образом, более полутора сот самостоятельных комических сюжетов. Вставные новеллы Гашека своего рода произведения в произведении, которые наизаны, иногда целыми гроздьями, на основной сюжет ро-

мана и вставлены в основное повествование, в монологи и диалоги героев.

Благодаря этой своей особенности, так же как, впрочем, и некоторым другим, роман Гашека отчасти напоминает такие произведения, как «Тысяча и одна ночь», сказания о Ходже Насреддине, о Тиле Уленшпигеле, «Декамерон» Боккаччо (в меньшей степени «Дон Кихота» Сервантеса, где вставные новеллы носят пространный характер, в то время как Гашек оперирует малыми формами). Однако названные и другие аналогичные произведения обычно представляют собой целый свод фольклорных сказаний или же их создатели опирались на определенный фонд фольклорных и литературных источников, которые накапливались на протяжении длительного времени, иногда даже в течение веков. Отбирались и оттачивались комические истории и сюжеты. Не одно поколение принимало участие в этой творческой деятельности, прежде чем сложился своего рода цикл или же материал был использован писателем (Боккаччо, Шарль де Костер). У Гашека тщетно было бы искать фольклорные и литературные источники и прототипы его новелл. Их не существует, несмотря на то что роман насквозь пропитан атмосферой народного юмора.

Объяснить это можно поразительной творческой энергией чешского писателя, редкой интенсивностью творческого процесса<sup>1</sup>, благодаря которой произведение Гашека способно выдерживать сравнение даже с фольклорными циклами, которые создавались целыми поколениями, а также активностью освоения им народного юмора и некоторыми особенностями этого освоения — их можно проследить не только во вставных новеллах, но и в других элементах романа о Швейке и иных произведениях чешского писателя.

Если бы кто-нибудь задался целью выписать из романа Гашека традиционные комические сюжеты, например сюжетные стереотипы анекдотов, то результат оказался бы более чем скромным. Гашека интересуют в первую очередь не «готовые» формы народной комикки, бытующие в традиции и отлившиеся в клише, а само живое творчество, сама живая реакция на происходящее. Современники даже утверждали, что Гашек не любил анекдотов. С первого взгляда это может показаться парадоксальным в отношении писателя-сатирика, но, по-видимому, так оно и было. Он предпочитал не пересказывать, а сочинять, создавать анекдоты в их первоначальной свежести. В этой связи не лишено интереса одно из высказываний Гашека о Франтишке Страшлипке, который, как известно, получил некоторое отражение в образе Швейка. Страшлипка во время первой мировой войны служил в одном полку с Гашеком в австрийской армии, находился в денщиках у поручика Лукаша и был большим любителем рассказывать анекдоты, которые он начинал обычно словами «Знал я одного. . .». Довольно

<sup>1</sup> См. подробнее в кн.: *Никольский С. В.* Две эпохи чешской литературы. М., 1981, с. 128—170.

вероятно, что именно знакомство со Страшлипкой подсказало Гашке способ введения вставных комических рассказов в его роман, а тем самым и один из приемов лепки образа его героя. Однако анекдоты Страшлипки, судя по всему, существенно отличались от рассказов Швейка. В одном из полугрустных, полуплутивых стихотворений, написанных Гашкой на фронте под «песнь шрапнельной бури», есть строки, из которых видно, что Гашек был совсем не в восторге от рассказов Страшлипки:

Nejstrašnější však z válečné té psoty  
jsou Strašlipkovy staré anekdoty<sup>2</sup>.  
Но самый страшный бич резервной роты  
— трашлипковы седые анекдоты<sup>3</sup>.

*Пер. О. Малевича*

— говорится в этом стихотворении. Между тем рассказы Швейка не назовешь «седыми», т. е. анекдотами с бородой.

Весь роман Гашека насыщен стихией казарменного и площадного смеха, но в нем практически нет заимствований из расхожего репертуара. Гашек сам творит в духе народного юмора, проникшись атмосферой этого юмора, а если использует комические истории, остроты, которые ему удалось «подслушать», то, как правило, свежие и незатертые, те, в которых бьется живая жилка творчества, которые представляют собой новые находки, а не повторение стереотипов.

Роман Гашека вобрал в себя прежде всего тот тип народного юмора, о котором интересные мысли высказал другой чешский писатель — Карел Чапек. Он писал: «Принято говорить „старый мир“, „старая цивилизация“, мы знаем „старые нации“, „старые империи“ и „старые режимы“, но мы не можем сказать „старый народ“. Народ — это не наследие прошлого; он живет сегодняшним днем и потому всегда живет в настоящем. . . он. . . импровизирует свою жизнь в каждую данную минуту. Непосредственность и немедленная реакция и есть, собственно, источник юмора. Человек из народа. . . живет сейчас, здесь, на этом месте. . . Его юмор — вечный комментарий к жизни. Поэтому народный юмор нельзя записать или сохранить. Тем не менее он всегда будет проникать в литературу и будет жить в ней по праву бессмертия, только уже под именем Аристофана, Рабле или Сервантеса»<sup>4</sup>. Это юмор живых реакций на происходящее, который можно донести только с изображением соответствующей обстановки и повода. Именно поэтому в высказываниях Чапека нет противоречия, хотя, с одной стороны, он утверждает, что этот юмор невозможно записать и сохранить, а с другой, — что он может проникать в литературу и жить в ней под именами определенных писателей, не теряя свойств народного, т. е. коллективного, юмора.

Роман Гашека и представляет собой полноводную, плещущуюся реку народного комментария к жизни, причем комментария в не-

<sup>2</sup> *Hašek J. Spisy*, sv. 13—14. Praha, 1973, s. 318.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: *Пытлик Р.* Гашек. М., 1977, с. 178.

<sup>4</sup> *Чапек К.* Соч. М., 1959, т. 7, с. 307—318.

бывалую по мощности катаклизмов переломную эпоху, в эпоху гигантских мировых событий и краха не только старых империй, но и старого мира вообще. Огромная сила сатирического отрицания коренится в революционных убеждениях Гашека, видящего обреченность старого мира и неизбежность его крушения. Отсюда — тональность веселого, непочтительного, сокрушающего смеха. Только на переломе двух эпох и могла родиться эта комическая эпопея, эта мощная конфронтация сознания верхов и выходящих из повиновения им низов. Источник смеха в эпопее Гашека — интерференция этих двух сознаний, которая и составляет основу бурлескной структуры романа о Швейке, а в значительной мере и творчество Гашека вообще.

При этом, говоря об интерференции, мы имеем в виду не только те случаи, когда реплики (поступки и т. д.) героев, принадлежащих к разным социальным слоям, «вклиниваются» друг в друга, порождая соответствующий комический эффект. Может быть, еще более выразительно, когда разные по природе представления как взаимопроникают в сознании одного героя, когда в полицейском вахмистре, стоит ему хватить лишнего, вдруг пробуждается патриот-славянофил и он начинает предсказывать скорую военную победу русским и поносить императора, когда в поведении солдата Дуба все время сквозит неуверенность в верноподданнических чувствах солдат и всюду ему видится измена и т. д. Но особенно ярко, конечно, образ Швейка, в поступках и высказываниях которого предписанные нормы поведения постоянно смешиваются с пародией на них.

Своеобразие романа состоит в том — и это важнейшая его черта, имеющая отношение к общей поэтике произведения, — что плебейское, народное сознание выступает в нем не только в своем открытом виде, в открытом столкновении с официальной картиной мира, но и в полуприкрытых формах. В этом отношении Швейк — совершенно особый комический тип, а роман Гашека — особое произведение, в котором не совсем обычная роль отводится и читателю. При чтении этого романа восприятие не ограничивается привычным сопереживанием и соразмышлением. Читатель втянут еще в один некончающийся и увлекательный процесс: он то и дело гадает и не может до конца угадать, где кончается наивность героя и начинается притворство, где усердие (и есть ли оно) и где глумление под видом усердия.

В самом деле слабоумен Швейк, как однажды определила медицинская комиссия, или прикидывается таким? Ведь говорит же один из героев романа, что если тебя «хоть раз признали слабоумным, то от этого тебе будет польза уже на всю жизнь»<sup>5</sup>. «Поучение» на этот счет вообще не раз повторяется в романе<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> *Hašek J. Osudy dobrého vojáka Švejka. Praha, 1955, s. 62.*

<sup>6</sup> Ср.: *Гашек Я. Соч. М., 1966, т. 1, с. 67—68, 79—80 и др.* (всюду дальше, кроме специально оговоренных случаев, русские переводы произведений Гашека цитируются по этому изданию и отсылки даются в тексте: указываются том и страница; в отдельных случаях переводы уточнены).



Швейк то и дело поступает вопреки здравому смыслу. Когда в Праге царит всеобщее уныние по поводу императорского манифеста о войне и мобилизации, то появление Швейка на центральной улице с верноподданническими и воинственными возгласами мало чем отличается от поведения героя, который кричит «ура» на похоронах. Однако Швейк выезжает на пражские улицы в инвалидной коляске, потрясая костылями. И остается неясным, вызван его поступок придурковатостью и необыкновенной наивностью или, наоборот, желанием поиздеваться. Его воинственный пыл весьма напоминает провокацию, которую с радостью подхватывает и поддерживает хохотом и дерзкими комментариями набравшая публика.

Швейк услужливо добывает пса для офицера, у которого служит в денщиках, но потом оказывается, что пес украден и принадлежит полковнику, непосредственному начальнику офицера. Более того, из романа ясно, что Швейк даже представлял себе возможные последствия. Но после катастрофы, постигшей Лукаша, он признается, что очень уж хотел ему услужить. Глупость это или намеренная медвежья услуга?

Швейк надевает на себя русскую военную форму, оставленную на берегу реки беглым русским пленным, который решил помыться. И опять неясно, то ли герой действительно хотел по простодушию примерить чужое обмундирование, то ли помог русскому переодеться в австрийский мундир и скрыться. Сам Швейк в русском обмундировании попадает в австрийский плен. И опять-таки — просто это смешное стечение обстоятельств или попытка увильнуть от фронта? И все это перекрывается почти пародийным рвением героя вернуться в свой полк и т. д. Придурковат Швейк и влипает в одну историю за другой от избытка непоседливости или намеренно валяет дурака, словно с наслаждением купаясь в этом бестолковом хаосе, который царит вокруг, и с радостью вносит свою лепту в усугубление сумятицы?

В образе Швейка воплощен особый тип поведения, который в том и состоит, чтобы сбивать с толку относительно своего поведения. «До сих пор не могу понять, корчите вы из себя осла или уж и родились ослом», — признается Швейку один из офицеров. Поэтика образа Швейка — это в значительной степени поэтика розыгрыша, разыгрывания, плутовской мистификации. С этим связаны и особенности повествования в романе.

Любой розыгрыш или комическая мистификация предполагают, что кого-то сознательно вводят в заблуждение, когда, на пример, истинная версия происходящего или происшедшего заменяется вымышленной, причем делается это в той или иной степени с артистическим оттенком, в связи с чем в розыгрыше обычно присутствует элемент демонстрации искусной игры (этим розыгрыш, пожалуй, и отличается от элементарного обмана). Бывает, что такая демонстрация припасается на конец розыгрыша, и сначала вымысел и игра полностью маскируются. Такова, на-

пример, шутка, родившаяся однажды в кругу А. К. Толстого и братьев Жемчужниковых, когда кто-то из них (возможно, сам Толстой) в мундире флигель-адъютанта объехал ночью главных петербургских архитекторов и сообщил им, что провалился Исакиевский собор, в связи с чем по повелению императора им надлежит утром явиться во дворец. Эта мистификация была рассчитана всего на несколько часов. В сам замысел входило, что «пострадавшие» вскоре обнаружат, что над ними подшутили. Бывает, что истина сразу ясна окружающим, но скрыта от разыгрываемого, которому ее открывают лишь потом. Иногда с самого начала розыгрыша допускается или даже поощряется известное подозрение в мистификации. Больше всего способен «донять» и «допечь» тот вид розыгрыша, при котором вообще не дается окончательного ответа и разыгрываемого все время держат в неуверенности, шутят с ним или, наоборот, говорят (и действуют) вполне серьезно. Для этого попеременно вводится информация, то заставляющая подозревать лукавство, то снова возвращающая к серьезному варианту. Именно этому типу комической мистификации ближе всего система повествования в романе Гашека, особенно в подаче образа главного героя. Речь идет именно о системе и структуре повествования, а не просто об изображении всевозможных розыгрышей, мистификаций, подшучиваний, которое тоже нередко встречается в «Швейке». Таковы, например, сцены в арестантском вагоне, где вольноопределяющийся Марек со Швейком разыгрывают конвоирующего их капрала. Марек рассказывает ему в частности, о достоинствах единственной Австро-Венгерской «колонии» — Земли Франца-Иосифа, которая расположена в Ледовитом океане и якобы очень важна для империи, так как позволяет в изобилии вывозить на экспорт лед, хотя большие трудности вызывает его перевалка через Полярный круг, а также нападения эскимосов, использующих для этой цели дрессированных белых медведей. (Тупоголовый капрал долго не может понять, что над ним насмеются). Того же типа смешной обман, когда Швейк на железнодорожной станции уверяет поручика Дуба, что пил не коньяк, а ржавую воду из заброшенной колонки. В результате Дуб, решивший проверить правдивость объяснений Швейка, выпивает целый стакан грязной и дурно пахнущей воды. В приведенных примерах и в других, подобных им, розыгрыш и плутовство служат *темой* изображения. Однако, говоря о своеобразии поэтики романа, мы имели в виду прежде всего другое: в романе Гашека часто встречается нечто близкое розыгрышу и комической мистификации в самой подаче материала, когда сам автор как бы разыгрывает читателя.

Гашек часто пользуется, например, художественным приемом, основанным на том, что и в жизни подчас бывает трудно отличить уммышленно подстроенную ситуацию от возникшей случайно в результате неожиданного стечения обстоятельств. Еще подростком Гашека привели однажды в полицию, после того как он был задержан в толпе, из которой бросали камни в конных полциейских.

В кармане у него были обнаружены камни. Гашек объяснил, что нес их для минералогической коллекции в школу. Такому объяснению остается верить или не верить. Ни опровергнуть полностью, ни доказать окончательно его невозможно. Даже некоторые биографы Гашека склонны были принимать это объяснение за чистую монету, хотя и сам Гашек излагал эту историю в разных вариантах и относил ее к разному времени, что уже само по себе похоже на комическую мистификацию. Особой двусмысленностью отличается версия, которую Гашек развивал в одной из своих юмористических речей: «. . . после того как я был задержан, у меня обнаружили несколько кусков гранита, типичного для бассейна реки Влтавы в среднем ее течении, и обломки розового и голубого мрамора из района Сливенца, которые я по чистой случайности нашел на улице и нес в свою минералогическую коллекцию. Но совершенно незнакомый с минералогией полицейский чиновник принял их за куски камня, какими мостят улицы и бросаются в полицейских. То обстоятельство, что между этими минералами затесался и кусок кирпича, я объяснял ошибкой, потому что в давке, когда я поднимал эти камни, чтобы их не растоптали, я принял кирпич за кусок известкового туфа»<sup>7</sup>.

В «Швейке» тоже встречается множество эпизодов, когда само собой напрашивающееся объяснение происходящего заменяется или сопровождается другой версией, возможной при редком и необычном стечении обстоятельств, но оставляющей сильное подозрение. Автор как бы постоянно испытывает догадливость читателя, в то же время зачастую не подтверждая полностью его догадок и лукаво оставляя его в некоторой неизвестности. В систему мотивировок поведения Швейка то и дело вводится элемент озорной неопределенности, или же объяснение делается таким образом, что оно не внушает полного доверия, а, наоборот, вызывает подозрение. Рассмотрим сцену, когда Швейка обвиняют в остановке поезда с помощью тормозного крана (в тексте нами выделены места, представляющие особый интерес с точки зрения подачи происшествия автором). Эпизод начался разговором Швейка с железнодорожником в вагоне: «Бывал у меня в гостях один знакомый, — начал Швейк, — славный парень, по фамилии Гофман. Этот самый Гофман утверждал, что вот эти тормоза в случае тревоги не действуют; короче говоря, если потянуть за рукоятку, ничего не получится. Я такими вещами, правду сказать, никогда не интересовался, но раз уж я сегодня обратил внимание на этот тормоз, то интересно было бы знать, в чем тут суть, а то вдруг понадобится».

Швейк встал и вместе с железнодорожником подошел к тормозу с надписью: „В случае опасности“.

Железнодорожник счел своим долгом объяснить Швейку устройство всего механизма аварийного аппарата:

---

<sup>7</sup> *Hašek J. Spisy, sv. 9, s. 272.* (запись юмористической речи Гашека).

— Это он верно сказал, что нужно потянуть за рукоятку, но он соврал, что тормоз не действует. Поезд, безусловно, остановится, так как тормоз через все вагоны соединен с паровозом. Аварийный тормоз должен действовать.

Во время разговора оба держали руки на рукоятке, и поистине остается загадкой, как случилось, что рукоятка оттянулась назад и поезд остановился.

Оба никак не могли прийти к соглашению, кто, собственно, подал сигнал тревоги. Швейк утверждал, что он не мог этого сделать — дескать, он не уличный мальчишка.

Я сам удивляюсь, — добродушно говорил он подоспевшему кондуктору, — почему это поезд вдруг остановился. Ехал, ехал, и вдруг на тебе — стоп! Мне это еще неприятнее, чем вам.

Какой-то солидный господин встал на защиту железнодорожника и утверждал, что сам слышал, как солдат первым начал разговор об аварийных тормозах.

Но Швейк все время повторял, что абсолютно честен и в задержке поезда совершенно не заинтересован, так как едет на фронт (1)» (курсив мой. — С. Н.).

И завершение разговора: «. . . Ну ладно, едем дальше, — сказал Швейк. — Хорошего мало, когда поезд опаздывает. Если бы это произошло в мирное время, тогда, пожалуйста, бог с ним, но раз война, то нужно знать, что в каждом поезде едут военные чины: генерал-майоры, обер-лейтенанты, денщики. Каждое такое опоздание — паршивая вещь. Наполеон при Ватерлоо опоздал на пять минут и очутился в нужнике со всей своей славой» (1, 227—228).

В тексте хорошо видно, как автор «утаивает», кто действительно потянул рукоятку тормоза («и поистине остается загадкой, как случилось. . .»). С другой стороны, и объяснение Швейка (он не заинтересован в остановке поезда, так как едет на фронт) не столько убеждает, сколько заставляет подозревать насмешку, хотя его и нельзя безапелляционно обвинить в издевке.

И во множестве других случаев объяснения причин тех или иных событий, внутренние мотивировки поступков героя, его высказываний, информация о его намерениях то и дело остаются неполными или отсутствуют, причем их неполнота и отсутствие так же не лишены лукавства и рассчитаны на то, чтобы вызвать подозрение. Короче говоря, все время ощущается известная доля двусмысленной недосказанности — недосказанности примерно того типа, что применяется в розыгрышах. Это и в самом деле что-то вроде дразнящей «розыгрышной» мистификации читателя. Швейк немножко водит за нос и читателя.

Известно, что писатели очень часто выступают в художественных произведениях в роли «всезнающих демиургов», и повествование строится таким образом, что автор все время посвящает читателя в мысли и чувства героя, в мотивы его поведения, в том числе сокровенные, вызывая соответствующие сопереживания у читателя. В романе Гашека нечто совсем иное. Побудительные мотивы поведения, а иногда и какие-то поступки, мысли героя не

раскрываются, а, наоборот, отчасти скрываются и прячутся автором (строго говоря, никто так и не сообщит читателю, нажал все-таки Швейк на рукоятку тормоза или не нажал, по глупости или нарочно вспомнил Ватерлоо).

Поведение Швейка предстает увиденным не «изнутри», а «извне», оно изображается в восприятии наблюдателя, который не знает до конца истинных мотивов его поступков, не знает, случайны или преднамеренны его высказывания, нечаянны или сознательны его аналогии, хотя и подозревает все время плутовство.

Казалось бы, чем меньше читатель посвящен в тайны происходящего, тем менее активно его отношение к изображаемому. Однако это правило действует далеко не всегда. На ином принципе, например, строятся детективные произведения, при чтении которых читатель вовлекается в раскрытие тайны, в решение головоломки: сопереживание в данном случае сопровождается интеллектуальной «игрой». Нечто сходное (при всех существенных различиях) характерно и для механизма комической мистификации. Недоговоренность в романе Гашека все время интригует читателя. Он вовлечен в нескончаемую игру-розыгрыш, в увлекательный процесс разгадывания.

Но при всем сказанном читателю все время дается почувствовать, что в поступках и разговорах героя, в его поведении на грани усердия и провокации вольная или невольная провокация то и дело перевешивает, а иногда проступает достаточно откровенно и воспринимается как ловкое издевательство. Вспомним, например, поединок Швейка с чиновником из полицейского управления, которому сообщили, что, проходя под конвоем мимо толпы, читавшей императорский манифест об объявлении войны, Швейк воскликнул: «Да здравствует император Франц Иосиф!» — вызвав соответствующую реакцию.

«Я не мог оставаться в бездействии, — объяснял Швейк, уставив свои глаза на инквизитора. — Я пришел в волнение, увидев, что все читают этот манифест о войне и не проявляют никаких признаков радости. Ни победных кликов, ни „ура“. . . вообще ничего, господин советник. Словно их это не касается. Тут уже я, старый солдат Девяносто первого полка, не выдержал и прокричал эти слова. Будь вы на моем месте, вы, наверное, поступили бы точно так же. Война так война, ничего не поделаешь, — мы должны ее довести до победного конца, должны постоянно провозглашать славу государю императору. Никто меня в этом не разубедит.

Прижатый к стене черно-желтый хищник не вынес взгляда невинного агнца Швейка, опустил глаза в свои бумаги и сказал:

— Я вполне понял бы ваше воодушевление, если бы оно было проявлено при других обстоятельствах. Вы сами отлично знаете, что вас вел полицейский и ваш патриотизм мог и даже должен был скорее рассмешить публику, чем произвести на нее серьезное впечатление.

— Идти под конвоем полицейского — это тяжелый момент в жизни каждого человека. Но если человек даже в этот тяжелый момент не забывает, что ему падлежит делать при объявлении войны, то, думаю, такой человек не так уж плох.

Черно-желтый хищник заворчал и еще раз посмотрел Швейку прямо в глаза. Швейк ответил ему своим невинным, нежным, мягким, скромным и теплым взглядом.

С минуты они пристально смотрели друг на друга.

— Идите к черту, — пробормотало, наконец, чиновничье рыло. — Но если вы еще раз сюда попадете, то я вас вообще не о чем не буду спрашивать, а прямо отправлю в военный суд на Градчаны. Понятно?

И не успел он договорить, как нежданно-негаданно Швейк подскочил к нему, поцеловал руку и сказал:

— Да вознаградит вас бог! Если вам когда-нибудь попадется чистокровная собачка, соблаговолите обратиться ко мне. Я торгую собаками» (1, 49—50).

В приведенном отрывке достаточно очевидна не только изворотливость, но и издевательство Швейка, когда он рассказывает полицейскому чиновнику о том настроении, с каким гублика читает указ императора, или воображает допрашивающего в положении арестанта, предполагает, что тот поступил бы так же, как он, упрекает, что полицейский чиновник пытается разубедить его в верноподданнических чувствах, и т. д. Эта сцена представляет тот случай, когда автор несколько сильнее дает почувствовать всю язвительность и «зловредность» швейковского плутовства, хотя и здесь оно не облагается до предела. Автор только как бы подводит читателя к самому пределу. Формально и здесь к Швейку не придерешься. Он выглядит здесь не наивным простаком, а скорее хитрецом, о которых говорят: в стуле нестом не поймаешь.

Иногда не чужд лукавства и определенного родства с розыгрышем и способ, с помощью которого включаются в повествование вставные рассказы, т. е. истории, которые рассказывает Швейк: нередко они присоединяются к происходящему (или к сказанному другими героями) по принципу иронической аналогии или контраста. Эти аналогии или контраст представляют собой как бы печальное (и часто косвенное) толкование, в одних случаях усиливающее смысл, заключенный в непосредственно предшествующей информации, которую получил читатель, в других смещающее его в иную плоскость, опровергающие его и т. д. При этом прямая или контрастная комическая параллель опять-таки чаще всего облагается в такую форму, чтобы было трудно сказать, намеренна она или печальна и произвольна.

До сих пор мы рассматривали сюжетные ситуации, эпизоды, сцены и не касались монологов Швейка и его реплик в диалогах. Речь шла лишь о вставных рассказах, к которым, однако, монологи словоохотливого героя Гапека далеко не сводятся. Значительную часть массива романа составляет безудержная болтовня Швейка на самые разнообразные темы. Анализ убеждает, что автор и ее

зачастую подчиняет тем же принципам, которые мы пытались продемонстрировать на других элементах структуры романа. Одна из особенностей высказываний Швейка — их бурлескность, причем бурлескность особого рода. В разглагольствованиях Швейка все время оказываются в непосредственном соседстве и как бы перемешанными высокие материи и драки на базаре, официальная политика и быт трактиров и подворотен. В результате возникают соответствующие ассоциации, косвенные, а нередко и прямые аналогии и смысловые связи. При этом читатель вновь остается в неведении и вынужден гадать, смешивает ли все это Швейк по наивности, привычки все валить в одну кучу, или делает это умышленно. Все читатели, конечно, помнят рассуждения Швейка по поводу убийства эрцгерцога Фердинанда, когда он вспоминает, например, как в Будейовицах тоже «проткнули одного торговца скотом» (I, 14), или заявляет: «. . . как нынче отличишь порядочного человека от прохвоста, особенно в такое серьезное время, когда вот даже ухлопали Фердинанда? У нас тоже, когда я был на военной службе в Будейовицах, застрелили раз собаку в лесу за плацем для упражнений. А собака была капитанова. . .» и т. д. (I, 29).

Вспомним также его разговор с сыщиком об императоре: «Какие оскорбления наносятся государю императору спяна? — переспросил Швейк. — Всякие. Напейтесь, велите сыграть вам австрийский гимн и сами увидите, сколько наговорите. Столько насочините о государе императоре, что, если бы лишь половина была правда, хватило бы ему позору на всю жизнь, А он, старик, по правде сказать, этого не заслужил. Примите во внимание, сына Рудольфа он потерял во цвете лет, полного сил, жену Елизавету у него проткнули напильником, потом не стало его брата Яна Орта, а брата — мексиканского императора — в какой-то крепости поставили к стенке. А теперь на старости лет у него дядю подстрелили. Нужно железные нервы иметь. И после всего этого какой-нибудь забулдыга вспомнит о нем и начнет поносить. Если теперь что-нибудь разразится, пойду добровольцем и буду служить государю императору до последней капли крови!» (I, 16).

Что это — сочувствие или издевательство?

Соотнесенность разных реплик и монологов Швейка между собой, их сцепление, когда концы не сходятся с концами, тоже сродни принципу розыгрыша. Чтобы убедиться в этом, достаточно, например, сравнить только что процитированную тираду Швейка с его высказыванием, когда он объясняет стечение народа в Сараеве во время приезда Фердинанда:

« — Там, говорят, народу было много, сударь.

— Разумеется, пани Мюллерова, — подтвердил Швейк, заканчивая массаж колен. — Если бы вы, например, пожелали убить эрцгерцога или государя императора, вы бы обязательно с кем-нибудь посоветовались. Ум хорошо — два лучше. Один присоветует одно, другой другое, «и путь открыт успехами», как поется в нашем гимне» (I, 10). (Скопление народа объясняется тем, что

все вроде знали о готовящемся убийстве и пришли поглазеть.) И дальше: «Для такого дела я бы купил себе браунинг: на вид игрушка, а из него можно в два счета перестрелять двадцать эрцгерцогов, хоть тощих, хоть толстых» (I, 11).

Специфика художественной системы Гашека становится особенно очевидной, если сопоставить «Похождения бравого солдата Швейка» с известными сатирико-юмористическими произведениями мировой литературы. И в «Дон Кихоте» Сервантеса, и в «Пиквикском клубе» Диккенса, и в «Тартарене из Тараскона» Доде, и в «Ревизоре» Гоголя можно обнаружить нечто родственное роману Гашека. В одних случаях эти произведения роднит образ веселого и плутоватого слуги, в других — тема мистификации и ловкого обмана. Однако все эти произведения строятся таким образом, что читатель оказывается в роли посвященного наблюдателя. Гашек же попробовал, как уже говорилась, и само повествование построить иначе — так, чтобы читатель вместе с другими героями романа зачастую не мог разгадать до конца, где Швейк наивен, а где плурует. Комическая мистификация направлена здесь и на читателя. Поясним это таким сравнением. Хлестаков тоже (хотя это и совершенно иной тип) в некотором смысле разыгрывает городничего и чиновников, которые принимают его за ревизора. Но зрителю с самого начала известно, что это не ревизор, а в конце пьесы в этом убеждаются и герои комедии. Поэтика, в духе которой создан образ Швейка, требовала бы, чтобы и остальные действующие лица и зрители на протяжении всей пьесы и даже после ее окончания так и оставались не вполне уверенными, ревизор это был или не ревизор, хотя и сильно подозревали бы обман.

Художественная система, которую мы пытались охарактеризовать, сформировалась в творчестве Гашека не сразу. Отдельные ее компоненты складывались и развивались постепенно и существовали в течение определенного времени порознь.

Интерес Гашека к всевозможным комическим мистификациям прослеживается в его творчестве практически с самого начала его литературного пути. Они довольно часто служат темами уже его ранних полужоуерковых рассказов. К тому же и сам он был любителем различного рода юмористических импровизаций и розыгрышей. Нередко они были настолько остроумны и выразительны, что наряду с литературными сочинениями писателя их по праву можно считать своего рода художественными произведениями, но выполнены они, так сказать, непосредственно на жизненном материале. Вершиной творчества такого рода стала грандиозная буффонадная инсценировка, когда в 1911 г., во время дополнительных выборов в австрийский парламент, Гашек сыграл вместе со своими друзьями создание партии умеренного прогресса в рамках закона. Образование этой партии, предвыборная агитация, митинги, речи Гашека в качестве кандидата в депутаты, реклама, гимн были в жизни разыгранной пародией на безвредные для власти имущих соглашательские партии. (Учитывая



особые масштабы этой пародии, ее, пожалуй, можно было бы назвать пародией-эпосеей.)

Еще раньше Гашек начал переносить приемы своей «юмориады» и, в частности, дух комических мистификаций в свои литературные занятия. Известны гашековские разыгрывания читателей в бытность его редактором журнала «Мир животных», в котором он помещал сведения о самом им выдуманных представителях животного мира или усовершенствовал существующих животных, приписывая им неведомые дотоле свойства и повадки. Все это включалось во вполне серьезный контекст журнала и преподносилось таким образом, что читатель рисковал попасть впрок, и не поверив экзотической информации, и прицпав ее за чистую монету. Элемент комической мистификации читателя встречается иногда в книге «Политическая и социальная история партии умеренного прогресса в рамках закона» и в других произведениях Гашека.

Однако образ Швейка возник вначале вне этой линии творчества. Как известно, существуют три воплощения этого образа, относящиеся к разному времени. Сначала, в 1911 г., появился цикл рассказов о Швейке. Опубликовав их, автор считал, по-видимому, потенциал образа исчерпанным и снова обратился к нему только шесть лет спустя: летом 1917 г. на Украине, где Гашек служил в добровольческих чехословацких частях, им была издана (на чешском языке) повесть «Бравый солдат Швейк в плену», предвосхищавшая основными сюжетными очертаниями роман. Наконец, в 1921—1923 гг., после возвращения Гашека на родину, был написан сам роман. Во всех этих произведениях много общего в обрисовке героя, но анализ показывает, что образ Швейка в рассказах имеет и определенные отличия от образа одноименного героя в повести и романе. В известной мере различия касаются даже главного содержания образа, а также поэтики, с помощью которой он создан.

Рассказы о Швейке возникли в атмосфере антимилитаристских настроений, и герой был задуман как сатирическая пародия на верноподданного солдата императорской армии, на идеал такого солдата. В основу рассказов положена язвительная мысль о том, что настоящим верноподданным солдатом в австрийской империи вообще может быть разве лишь слабоумный. Образ Швейка создан здесь «от противоположного», как противоположность порме, за которую иронически принимается нежелание служить в австрийской армии и тем более сражаться на фронте. Читателю же все время демонстрируется психическая аномалия — идиотское рвение героя служить государю императору до последнего вздоха. Ни заключение медицинской комиссии, признавшей Швейка непригодным к военной службе, ни пятидневные обкладывания его льдом в больнице, ни взрыв на пироксилиновом складе, где он служил, ни прикомандирование в воздушный флот, где он то и дело попадает в авиакатастрофы, не могут выбить у него из головы безумного желания служить государю императору. Герой одержим «экзальтацией мученичества», как определял ее автор. Чешский

исследователь творчества Гашека Р. Пытлик пишет об образе Швейка: «Иронический смысл его поведения вытекает из того, что речь идет о гротескной фигуре, об обыкновенном идиоте, о слабоумном, освобожденном медицинской комиссией от военной службы. Чем серьезнее он воспринимает свои обязанности, тем последовательнее высмеивает и дискредитирует армию»<sup>8</sup>. Однако это можно сказать только о Швейке из рассказов. Здесь еще отсутствует или очень слабо выражена двойственность и двусмысленность поведения героя, отсутствует «швейковщина». В повести и особенно в романе все указанные черты утрачивают однозначность. За воинским рвением начинает теперь угадываться шутовская мистификация и глумление, герой теперь не слабоумный, а скорее играет слабоумного, но играет так, что не распознаешь, где глупость, а где игра. Сатирический пародийный образ облечен теперь в маскарадный костюм комической мистификации. Две разные линии творчества писателя слились воедино и дали новое художественное качество.

В мировой литературе трудно назвать другое произведение, в котором принцип и механизм розыгрыша, комической мистификации был бы так широко и органично использован в качестве принципа литературного художественного построения, был реализован на разных уровнях художественной структуры и стал важнейшим принципом поэтики и повествования. Гашек создал не только новый комический тип, но и во многом новую художественно-повествовательную систему.

*С. И. Бэлза*

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБОГАЩЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ О ВОЙНЕ В СЛАВЯНСКИХ СТРАНАХ

В литературах всех славянских народов тема второй мировой войны занимает особое место, ибо в истории каждого из них она оставила неизгладимый след. «... Живы навсегда в сокровищнице памяти народной войной испеленные года», — сказала в одном из стихотворений Анна Ахматова, и слова эти можно поставить эпиграфом ко многим произведениям отечественной многонациональной литературы, в первую очередь к книгам русских, украинских, белорусских писателей, вот уже четыре десятилетия воспевающих ратный подвиг советских людей в грандиозной битве с фашизмом. Война, в ходе которой шла не только национально-освободительная борьба, но и ширилось движение

<sup>8</sup> Пытлик Р. Гашек. М., 1977, с. 135.

за социальные преобразования, стала точкой отсчета нового, социалистического летосчисления для народов Болгарии, Польши, Чехословакии, Югославии, и потому искусство славянских стран постоянно обращается к этому рубежному событию эпохи, не только воскрешая трагизм и героику минувших дней, но и открывая в недавнем прошлом все новые аспекты, необычайно важные для дня нынешнего.

В наше время, когда нет более насущной задачи, чем сохранение мира на планете, военная тема в литературе приобретает чрезвычайную актуальность. Война была страшным потрясением для человечества, и всякое яркое произведение о ней само по себе набатно звучит предостережением тецерешним поколениям. Не довольствуясь этим, писатели социалистических стран все чаще сознательно приближают к читателю события военных лет, пользуясь сильной оптикой сегодняшних знаний и проблем, возможностей современного искусства слова.

В литературном потоке второй половины XX в. книги о прошедшей войне образуют мощное течение. В социалистических, прежде всего славянских, странах они играют заметную, нередко определяющую роль в динамике литературного процесса, существенно способствуя идейно-эстетическому обогащению прозы, поэзии и драматургии. Грандиозность и ответственность темы войны и антифашистского Сопротивления заставляют авторов, берущихся за нее, часто выступать в качестве разведчиков на литературном фронте в поисках максимального сближения художественной правды с правдой истории, жизни. Именно художественное новаторство лучших книг о войне выдвигает их в авангард современного литературного процесса в славянских странах.

В каждой из этих стран проза о войне, как и литература в целом, наделена определенными специфическими чертами, в значительной степени обусловленными национальными традициями. Однако за национально-специфическим преломлением материала и индивидуально-стилевым разнообразием творческих почерков открывается единство коренных мировоззренческих и эстетических принципов, которыми руководствуются писатели стран социалистического содружества. Рассмотрение романов о минувшей войне, созданных за последнее время в славянских странах, убеждает в том, что при воплощении одной темы проявляются как идейно-художественная общность, так и национальное своеобразие братских литератур. А типологическое сходство направления и основных моментов эволюции прозы о войне в советских и зарубежных славянских литературах во многом отражает закономерности развития всего современного искусства социализма.

«При всем художественном различии произведений о войне, появившихся в последнее десятилетие, их объединяет одно общее качество: раздумчивость, сосредоточенное внимание к обстоятельствам военного быта, масштабность видения, неоязнь взглянуть на человека со всех сторон, высокая моральная выскательность,

жанровое многообразие, новизна средств художественной изобразительности, плотность, достоверность жизненного материала, своеобразное соединение факта и вымысла, воображения и непререкаемой конкретной реальности», — пришел к выводу Г. Ломидзе<sup>1</sup>, анализируя ведущие тенденции советской многонациональной прозы, и это суждение вполне можно распространить также на литературу других социалистических стран, в частности славянских.

Широко известно разделявшееся В. И. Лениным теоретическое положение, что война есть продолжение политики иными средствами<sup>2</sup>. Развивая эту мысль, можно сказать, что возникающие в период войны проблемы представляют собой продолжение проблем мирного времени, в том числе затрагивающих кардинальные вопросы бытия. Вторая мировая война с предельной остротой обнажила широкий круг идеологических, моральных, психологических проблем, которые продолжают волновать современного человека, и в этом — одна из главных причин неубывающей притягательности темы войны для художников, ибо она вмещает в себя множество жизненных конфликтов и коллизий, имеющих весьма актуальное звучание.

Актуальность философско-нравственной проблематики, поднимаемой в прозе о войне, зачастую подчеркивается авторами даже композиционно чередованием временных планов. Не случайно критики затрудняются иной раз определить, как строится сюжет того или иного произведения: то ли это повествование о годах военного лихолетья с «выходами» в современность, то ли рассказ о сегодняшней жизни с «вкраплениями» военных сцен<sup>3</sup>. Таковы «Берег» и «Выбор» Ю. Бондарева, «Обелиск» В. Быкова и «Циклон» О. Гончара, «Хатынская повесть» А. Адамовича и «Пожарища» (1976) словацкого романиста Э. Дзвоника. Постоянно сталкивает два времени, нынешнее и военное, чешский прозаик Мирослав Рафай в рассказах сборника «Пылающий конь» (1980). Этот прием позволил ему сопоставить многие явления современной действительности (в том числе негативные, такие, как нравственная глухота некоторых людей, потребительское отношение к жизни) с тем простым и ясным этическим кодексом, который выработали и которым руководствовались партизаны в годы антифашистской и революционной борьбы.

Всестороннее осмысление уроков войны в литературе ведет к углублению концепции истории, концепции человека<sup>4</sup>. Настойчивым поискам новых аспектов, открытию новых, доселе не разработанных пластов в толще «военной» темы сопутствует

<sup>1</sup> Ломидзе Г. И. Нравственные истоки подвига. М., 1975, с. 244.

<sup>2</sup> См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 316.

<sup>3</sup> См.: Бочаров А. Г. Человек и война. М., 1973, с. 20.

<sup>4</sup> См.: Балза С. И. Философско-нравственная проблематика романа о второй мировой войне в литературах славянских стран. — В кн.: Славянские литературы: VIII Международный съезд славистов. М., 1978, с. 465—485.

обогащение жанрово-стилевых форм, которое наглядно проявилось в творчестве писателей славянских стран.

В сферу их художественного исследования попадают порою достаточно необычные конфликтные ситуации, позволяющие в неожиданном ракурсе емко изобразить внутренний мир героев, тонко раскрыть их общественные связи, добраться до сокровенных слоев человеческой психики; показательны в этом отношении повести В. Быкова «Сотников», В. Астафьева «Пастух и пастушка», В. Распутина «Живи и помни», В. Кондратьева «Сашка».

В «Живи и помни», к примеру, В. Распутин вывел героя, далеко не типичного для советской прозы о войне — дезертира. Андрей Гуськов не просто трус и предатель. Три с лишним года он исправно воевал — не лучше и не хуже других, слыл даже среди разведчиков надежным товарищем. Был тяжело ранен, и вот после выписки из новосибирского госпиталя, когда пришла пора возвращаться на фронт, «неведомая сила» повлекла его вместо этого в родные края, на берег Ангары. Здесь, открывшись лишь жене Настёне, отсиживается он с ее помощью «в упрятке» вплоть до известия о победе.

Сознание тяжелой вины из-за того, что поступил не по-людски, неотступно преследует Гуськова, и символично, что свою неизбывную тоску научился он выражать по-звериному — жутким волчьим воем. Он пытается все свалить на войну: «Это все война, все она, — снова принялся он оправдываться и заклинать. — Мало ей убитых, покалеченных, ей еще понадобились такие, как я. Откуда она взялась? — на всех сразу! — страшная, страшная кара. И меня, меня туда же, в это пекло, — и не на месяц, не на два — на годы. Где было взяться мочи, чтобы выносить ее дальше? Сколько мог, я дюжил, я ж не сразу, я принес свою пользу. Почему меня надо равнять с другими, с заклятыми, кто с вреда начал и вредом же кончил? Почему нам уготовано одинаковое наказание? Им даже легче, у них хоть душа не мается, а тут когда она еще свернется, станет бесчувственной. . . Я ж не власовец какой-нибудь, что против своих двинулся, я от смерти отступил. . .»<sup>5</sup>. Но отступил Гуськов не только от смерти — от совести отступил, и нарушил он не только присягу, а и нравственные законы. Отсюда и его мытарства. Потому-то и начинает его больше грозящего наказания страшить людская молва. Он, конечно, не «заклятый», но ведь тоже по сути «против своих двинулся». И раз не смог до конца на фронте «выдюжить», значит, гнездилась в его натуре какая-то порча, которую выявила война.

Прав С. Залыгин, написавший о «Живи и помни» (хотя там и не раздаются иных выстрелов, кроме как из охотничьего ружья): «Это война в ее апогее, это и война на войне, и в голодной сибирской деревушке о двадцати с небольшим домах, и война в душе каждого, везде и всюду»<sup>6</sup>. У Распутина наиболее жестокая война

<sup>5</sup> *Распутин В.* Повести. М., 1978, с. 311—312.

<sup>6</sup> Там же, с. 8.

идет в душе Настёны Гуськовой. С одной стороны, она жена, которой любовь и традиция повелевают сносить вместе с мужем все невзгоды. Да тут еще назойливая мысль: «А может, она тоже повинна в том, что он здесь, — без вины, а повинна? Не из-за нее ли больше всего его потянуло домой?»<sup>7</sup> Однако, с другой стороны, ее терзает истощенный стыд и перед людьми, и перед собой, и перед ребенком, которого она носит под сердцем, за неискупимый грех Андрея, за свою «двойную» жизнь. Она сознает, что «любой конец лучше такой жизни». Все глубже затягивает Настёну омут нравственных мучений. С камнем мужниной вины и своих неразрешенных сомнений бросается она на дно Ангары.

«Если в искусстве как основной герой, как деятельная сила истории не участвует человеческая совесть, то такое искусство не имеет будущего», — заметил Э. Межелайтис<sup>8</sup>. И отраднo сознавать, что тревожная человеческая совесть стала поистине ведущим «положительным героем» в сегодняшней литературе славянских стран — во всей литературе социализма — о войне.

«По совести», однако, нередко действуют и герои экзистенциалистского, а также других направлений буржуазной литературы. Но в ней мы сталкиваемся с иным подходом к тем же явлениям, понятиям и категориям. Критикуя экзистенциалистскую интерпретацию совести, даваемую М. Хейдеггером (философия которого, как известно, оказала большое влияние на литературу), швейцарский марксист Т. Шварц пишет: «В совести Хейдеггер усматривает зов изолированного, обращенного к себе существования. Тем самым он не видит сущности совести, ее общественного характера. Совесть — это не мистический зов изолированного индивида, но голос общества в отдельном. . . Совесть, по Хейдеггеру, просто имеется. В действительности же совесть является достижением человеческого общества. . . Содержание совести, мораль, меняется с изменением общества, выражением которого она является»<sup>9</sup>.

Личная трагедия Настёны в повести В. Распутина отчетливо окрашена социально. А за абсолютно реалистической достоверностью произведения открывается второй план, вызванный стремлением автора к широким художественным и философским обобщениям, когда между полюсами жизни и смерти возникает максимальное напряжение для испытания моральных устоев. Такое сочетание социально-исторической конкретности изображения с обобщенно-этической постановкой проблем присуще не только целому ряду произведений советской литературы о войне, но и, например, романам «Болдын» (1969) польского прозаика Е. Путрамента и «Мир» (1971) югославского писателя Ю. Франичевича-Плочара.

«Новаторство военной прозы последнего десятилетия связано прежде всего с поисками новых соотношений между изобразитель-

<sup>7</sup> Там же, с. 242, 386.

<sup>8</sup> Межелайтис Э. Ночные бабочки. М., 1969, с. 91

<sup>9</sup> Шварц Т. От Шопенгауэра к Хейдеггеру. М., 1969, с. 164—165.

ной и философской, описательной и аналитической возможностями романа», — отмечает А. Бочаров, подчеркивая необходимость серьезной философской и художественной концепции как основы всякого значительного произведения о войне и обязательности для писателя «самобытности историко-художественного мышления, позволяющей не просто беллетризовать выхваченные из потока социальной жизни „характерные случаи“, но проникнуть силой аналитической мысли в глубинные струи исторического процесса и бытия человека в критических для него ситуациях»<sup>10</sup>.

Война изобиловала подобными ситуациями, и настоящему художнику они дают материал не для плоской беллетризации истории, а для постижения и образного выражения социально-нравственного императива эпохи. Успехи пишущих о войне романистов славянских стран связаны в первую очередь с воплощением четкой концепции реального гуманизма, а внутренняя динамика «военной» прозы основана на постоянно возрастающем внимании к человеческой личности. Современный этап развития литературы в странах социалистического содружества характеризуется глубоким пониманием писателями того, что для подлинно художественного решения обозначающей конфликт формулы «человек и война» (или — шире — «человек и история») центр тяжести должен быть перенесен на ее первую часть.

Применительно к сегодняшней прозе о войне правомерно говорить об усилении в ней новых эпических тенденций, которые отличаются от тех, что доминировали лет двадцать назад. Перечисляя приметы «новой эпичности» 70-х годов, И. Бернштейн пишет, что она «нашла свое осуществление и в обращении к корням народной жизни, к мифу и истокам национальной и мировой истории и культуры, проявилась и в смыкании документального реализма и поэтического символа, притчевого начала и традиционных реалистических способов воспроизведения действительности». При этом, добавляет исследовательница, «„новая эпичность“ проявляется не столько в жанровом смысле, сколько в масштабности поднимаемых проблем, далеко выходящих за рамки отдельной человеческой жизни, и в тех параметрах, в которых рассматривается человек»<sup>11</sup>.

Новые черты тяготеющей к синтезу современной прозы наглядно прослеживаются при сопоставлении трилогии словацкого прозаика Винцента Шикuly «Мастера», написанной во второй половине 70-х годов, с трилогиями В. Минача «Поколение» и Р. Яшика «Мертвые не поют», появившимися на рубеже 50—60-х годов. Произведение В. Шикuly, казалось бы, более камерно, чем широкие эпические полотна его предшественников.

<sup>10</sup> Бочаров А. Г. Человек и война, с. 106—107.

<sup>11</sup> Вопр. лит., 1981, № 10, с. 84. Весьма показательно, что в этой работе, посвященной общим тенденциям романа 70-х годов в социалистических странах, автор много внимания уделяет произведениям, которые связаны с военной тематикой. См. также: Шерлашова С. А. Утверждение реального гуманизма. М., 1980.

Уступая им в полноте охвата происходившего, оно тем не менее преимущественно по отношению к ним в трактовке антифашистского Словацкого восстания 1944 г. как важнейшего события национальной истории, наложившего существенный отпечаток на дальнейшее формирование как общественно-политической, так и духовной жизни народа. Все три произведения вполне соразмерны по масштабу затрагиваемой проблематики; к тому же В. Шиккула удалось найти оригинальный ракурс изображения, что позволило ему внести немало свежих штрихов в ту коллективную картину восстания, которая создается в послевоенные годы искусством Словакии.

• Место действия составивших трилогию романов — «Мастера» (1976), «Герань» (1977) и «Вильма» (1979) — родная для В. Шиккулы Западная Словакия, которая, как принято считать, в меньшей степени, чем другие области, была охвачена пламенем восстания. Однако и здесь, на «периферии» восстания, тоже заметно ощущался его жар, отчего пробуждалась социальная активность масс, происходил коренной сдвиг в общественном сознании. Несомненная заслуга писателя в том, что он не только поведал нам «сагу» о мастере Гульдани и трех его сыновьях, но и сумел запечатлеть движение истории в народе и роль народа в движении истории. «Обыкновенные, „маленькие“ люди, жители словацкой деревни, представлены здесь не только как посетители высокого нравственного начала, но и как создатели материальных и духовных ценностей народа, как непосредственные участники и творцы истории, — отмечает Л. Широкова. — В. Шиккула показывает скрытую, глубинную логику прихода словацких крестьян и ремесленников — основной части населения тогдашней Словакии — к восстанию, моральную закономерность перелома в психологии людей»<sup>12</sup>.

В трилогии «Мастера» В. Шиккула достиг высокой полифоничности. Это проявляется как в оригинальном сочетании сюжетно-тематических линий, так и в изощренной «оркестровке» романов (думается, вполне уместно применить здесь музыкальный термин, так как у Шиккулы высшее консерваторское образование, и контрапунктические принципы построения произведения, мелодика фразы неизменно играют в его прозе важную роль). Автор виртуозно владеет сказово-притчевой формой повествования, пишет сочным языком, используя идущую от фольклора образность и передавая живость крестьянской речи, умеет сочетать, казалось бы, несовместимое: высокую трагедийность с элементами комизма, гротеска, проникновенную лиричность с иронией. Необходимо добавить, что входящие в трилогию романы написаны не в едином стилистическом ключе и довольно существенно отличаются по

<sup>12</sup> Широкова Л. Словацкая проза 70-х годов и романы В. Шиккулы. — В кн.: Современная литература Чехословакии в контексте литератур европейских Социалистических стран. М., 1981, с. 137, 142. См.: Шабловская И. Новые аспекты темы второй мировой войны: (чешская и словацкая проза 70-х годов в сопоставлении с белорусской). — Там же, с. 265—275.



тональности, хотя внутренне подчинены общему авторскому замыслу.

«Раскованность, свободное течение повествования, естественные разговорные интонации и близость к устному народному творчеству отвечают содержанию и композиции его романов. В „Мастерах“, задавших ведущую тональность, Шиккулой были найдены приемы, связующие читателя с героями и автора с читателем, их новизна корнями своими тоже уходит в наследие векового художественного опыта. Жанровая структура и стиль трилогии представляют значительный интерес, намечая пути обновления современной прозы», — констатирует Р. Кузнецова<sup>13</sup>.

Новаторство В. Шиккулы, пожалуй, наиболее отчетливо проявилось в самом типе повествования. Если прибегнуть к аналогии с кино, то можно сказать, что автор применил форму сложного монтажа: он то как бы бесстрастно «панорамирует» события, то чередует материал, параллельно отснятый несколькими камерами, то включает документальные кадры, то погружает нас в воспоминания героя, а то позволит зрителю даже заглянуть на съемочную площадку, увидеть творческие муки режиссера и сценариста непосредственно в ходе работы над фильмом.

«Думал ли Имро об этом? — читаем мы неожиданно в конце первой главы „Мастеров“. — Вряд ли. А может, и думал, только чуть по-другому, не обязательно же ему рассуждать, как автору этой книги. Да и почему он должен думать, как я. У автора хватает духу признаться любезному читателю, что он питает некоторую слабость к Имро и шепчет ему всякую всячину, а то и просто навязывает свое и, возможно, будет заниматься этим и впредь, а там, глядишь, шепнет кое-что на ушко и другим героям и шалопаям, с которыми мы уже в этой книге встречались и еще не раз встретимся. Может, надо об этом молчать, может, это и в самом деле дерзкая затея, дерзкая прежде всего по отношению к нашим героям? . Но в книге-то автор волен поступать так, как ему вздумается, волен даже приказывать, да-да, иногда даже приказывать, хотя, конечно, это только игра: тут можно и посмеяться, а захочется — и обозвать друг друга дураками, можно в эту занятную игру — с великим удовольствием! — втянуть и любезного читателя. . .»<sup>14</sup>.

Винцент Шиккула искусно втягивает в эту «занятную игру» читателя, предлагая ему подчас даже самому «писать на полях» книги. Он то полностью сливается с рассказчиком, то выглядывает из-за его плеча, чтобы внести ясность в ситуацию, поделиться своими сокровенными мыслями о жизни, писательском искусстве (которые трудно «нашептать» Имро или Рудко) или же чтобы вовлечь читателя в новый поворот «игры». Впрочем, насчет «игры» — это лишь так, для занимательности придумано, а на самом деле трилогия Шиккулы даже в шутивном тоне касается вещей и собы-

<sup>13</sup> Кузнецова Р. Р. Роман 70-х годов в Чехословакии. М., 1980, с. 391.

<sup>14</sup> Шиккула В. Мастера. Герань. Вильма. М., 1981, с. 41.

тий нешуточных, и о том, о чем следует, говорится в ней со всей серьезностью.

Серьезные размышления содержатся здесь и по поводу художественного творчества. Сравнивая его с плотницким ремеслом, в котором искушены герои трилогии, и со сложностями, возникающими при строительстве дома, автор пишет: «Так и с этим писательством: иной раз кажется, что все уже в голове, в руках, а вот на бумаге, на бумаге ни черта не получается. И сейчас почти та же картина: то разбегаюсь, то опять стою, хожу по комнате, раздумываю, минуту разигрываю из себя мальчика, минуту — Имро, временами чувствую себя п большим, даже есть мало стал. . .»<sup>15</sup>. Такие прямые обращения к читателю помогают Шикуне установить с ним тесный контакт. Доверительная интонация особенно усиливается, когда автор передает функцию рассказчика Рудко; во второй и третьей частях трилогии его роль как повествователя весьма значительна, и на эту роль обратили уже внимание многие критики<sup>16</sup>.

В одной из начальных глав «Герани» сообщается: «То был соседский мальчошка Рудко. Да, это был я. Хотите, можете звать меня Рудко, правда, теперь я уже гораздо старше и едва ли заслуживаю такого ласкового обращения. А тогда я и, правда, был Рудко, что поделаешь?»<sup>17</sup> Художественное своеобразие трилогии Шикуну во многом обусловлено как раз введением этого автобиографического персонажа. Повествование, ведущееся от его лица, позволяет показать многие события в двух планах — в свете «тогдашнего» детского субъективного восприятия и в оценке нередко корректирующего его взрослого сознания, обогащенного «теперешним» знанием и опытом.

В книге много философских раздумий и афористически четких выводов: «Если мысль не выражает действительности, надо изменить мысль или хотя бы ее уточнить. Или изменить действительность. На то и человек, чтобы знать, что нужно делать. Ибо мысли можно служить лишь до тех пор, пока она служит человеку; «Тот, кто предает свое поле, не может ждать, что чужое его защитит. . .»; «А что, если тебя когда-нибудь спросят, не чувствуешь ли ты себя немного неловко, не бывают ли у тебя такие минуты, когда ты и сам задаешься вопросом: не был ли ты лишь минутным героем, а после, когда нужно было платить обычной, будничной ценой, ты протягивал лишь единственную, одну и ту же монету, чтобы возвыситься ею над остальными, и чаще над теми, кто пришел уже позже в более нормальную жизнь, словно у тебя не было или ты не хотел иметь достаточно мелочи?»; «. . . Замечательны мошенничества и обманы, сохраняющиеся в потоке истории имена не только святых, но и прохвостов, имена доблестных и

<sup>15</sup> Шикун В. Мастера. Герань. Вильма, с. 466

<sup>16</sup> См., например: *Plutko P. Rudko, Rudenko, Rudo a Vinco Šikula*. — *Slovenské pohľady*, 1981, N 2, s. 33—42.

<sup>17</sup> Шикун В. Мастера. Герань. Вильма, с. 323.

мерзавцев, имена благодетелей и воров, героев и предателей, а вот имена обыкновенных, самых обыкновенных людей, что никогда не помышляли стать святыми или героями, предаются забвению, после них остаются щели, ужасно много щелей, которые мы ловки затыкать словами: рабы, солдаты, крепостные, крестьяне, рабочий класс. Имя крестьянина, что тысячелетие пазад выращивал хлеб, неведомо нам, но имя того, кто хлеб этот грабил или губил мечом и дубиной, блещет во всей красе, и горе тому школьнику, который его не запомнит!»<sup>18</sup>

Именно «самые обыкновенные люди» и находятся в центре внимания Шикулы, не раз подчеркивающего, что в описываемой им местности не было тогда героев. Нетрадиционность подхода писателя к теме восстания проявилась не только в том, что он вывел на страницы трилогии неприметных, «негероических» участников антифашистского Сопротивления. Шикула показал также, какой «будничный» героизм требовался порой от тех, кто не участвовал в вооруженной борьбе с врагом, — так, подлинное мужество понадобилось мобилизовать Вильме, преданной жене Имриха, когда тот вернулся с гор и от перенесенных лишений мучительно угасал у нее на руках.

«Свидетельство о Словацком национальном восстании» — так назвал свою книгу один из главных его руководителей — Густав Гусак. В предисловии к этой яркой публицистической книге Л. Новомеский писал: «Значение Словацкого национального восстания состоит еще и в том, и даже по прошествии лет можно сказать, прежде всего в том, что оно сообщило историческому сознанию нашего народа четко выраженный прогрессивный, недвусмысленно революционный и демократический характер»<sup>19</sup>. Это утверждение лежит в основе исторической концепции и трилогии Шикулы, которую тоже по праву можно считать убедительным художественным свидетельством о Словацком национальном восстании.

Усилия расширить географию Словацкого восстания и сделать более разнообразной галерею его участников были продолжены В. Шиколой в повести «Солдат» (1981). Ее герой — инвалид, лишившийся ноги еще в первую мировую войну, живший бродяжничеством и подаяниями в годы буржуазной Чехословацкой республики. Опустившийся, уже почти потерявший человеческое достоинство, он вновь обретает его и солдатскую честь в сопротивлении фашистским зверствам, за протест против которых оканчивает свои дни на виселице. По признанию автора, этот образ возник еще в ходе работы над трилогией, но не вписался туда, а вырос в самостоятельную фигуру со своей сложной судьбой.

С идейной зрелостью современного социалистического искусства совмещается зрелость художественная. Писатели владеют

<sup>18</sup> Шикула В. Мастера. Герань. Вильма, с. 48, 231, 268, 353.

<sup>19</sup> Цит. по кн.: Новомеский Л. Стихи. Поэмы. Статьи. М., 1976, с. 402.

богатой палитрой изобразительных средств и демонстрируют большое разнообразие индивидуально-стилевых почерков.

Сходная ситуация лежит в основе книг чешских писателей И. Кршенека «Дички» (1973) и Ф. Ставиного «Как подобает умирать» (1975): в обоих произведениях в крестьянскую семью попадает тяжелораненый русский, что в условиях фашистской оккупации создает драматическое положение и становится решающим испытанием моральных устоев каждого из членов семьи — от мала до велика. Но произведения выдержаны в разной манере. Если роман И. Кршенека носит преимущественно эпический характер, то Ф. Ставиного создал балладу в прозе — жанр довольно популярный в литературе Чехословакии наших дней (критиками отмечалась, к примеру, балладичность «Одного сребреника» З. Плугаржа, «Виолы» Й. Кадлеца и «Кедрового бора» В. Швенковой).

Примечательна также та тенденция к достижению большей эпичности средствами «малых» форм путем циклизации рассказов, которая проявилась в литературе славянских стран в таких, например, книгах о периоде антифашистского Сопротивления, как «Пороховой букварь» (1969) болгарского прозаика Й. Радичкова и «Мгновенье» (1976) сербского писателя А. Исаковича. Благодаря внутренней связи между отдельными новеллами и пунктирно намеченным сквозным сюжетным линиям этим авторам удалось дать в развитии основные характеры своих книг, на примере частных судеб поднять многие острые, имеющие всеобщее значение моральные вопросы — вопросы, правильные ответы на которые герои находили в «пороховом букваре» антифашистской и революционной борьбы; им удалось достичь большей, чем это возможно в обычном сборнике рассказов, глубины социально-психологического анализа и многомерности изображения действительности, одним словом, придать своим мозаичным произведениям черты сложнейшей эпической формы — романа.

За последние годы произошла заметная активизация факта в литературе о войне<sup>20</sup>. Такая активизация проявляется по-разному — от глубокого изучения писателями 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».

Не случайно успешное художественное освоение документа происходит в книгах о минувшей войне. Именно война дала наибольшее количество потрясающих по выразительности докумен-

<sup>20</sup> О роли документализма в современном искусстве см. обстоятельные работы: Хралечко М. Б. Литература и искусство в современном мире. — В кн.: Контекст 1978. М., 1978, с. 6—64; Палиевский П. В. Документ в современной литературе. — В кн.: Палиевский П. В. Литература и теория. 3-е изд. М., 1979, с. 128—173; Затонский Д. В. Роман и документ. — Вopr. лит., 1978, № 12, с. 135—162.

тов, где запечатлены буквально все свойства человеческой природы (к тому же зачастую в предельных проявлениях). Удел писателя — различить голос поэзии в шершавом языке документа или придать ему художественное звучание, подобное тому, как нередко обретают обжигающие своей реальностью документальные кинокадры, вырывающиеся в игровой фильм о войне.

При этом, как известно, само по себе обращение к документу еще не гарантирует исторической достоверности. Среди «непричесанных мыслей» Станислава Ежи Леца есть и такая: «Литература факта? Некоторым фактам она не желательна»<sup>21</sup>. Но даже и те факты, которым она «желательна», требуют своей интерпретации, сопряжения с множеством других фактов и лишь на этой основе — образных и философско-этических обобщений, раскрывающих социальную действительность. В процессе создания таких обобщений первостепенную роль играют не только талант и мастерство писателя, но и его идейная позиция и «научная» добросовестность.

Долгое время не утихали споры о степени документальности романа В. Богомолова «В августе сорок четвертого. . .» (1974). И вот наконец свидетельство самого автора: «Справочные и подсобные материалы для романа „В августе сорок четвертого. . .“, как оказалось при разборке архива, состояли из 24 679 выписок, копий и вырезок различного характера». А в официальном заключении экспертов говорится об этом произведении: «Публикуемые в материале документы, за исключением элементов привязки. . . текстуально идентичны подлинным соответствующим документам»<sup>22</sup>.

В финале книги, когда захвачено ядро вражеской шпионской группы, контрразведчик Таманцев испытывает пронзительное чувство обладания «моментом истины» по делу «Неман», которое контролировалось Ставкой. Слова эти — «момент истины» — вынесены и в подзаголовок романа В. Богомолова.

Воплощаемое в разных формах документальное начало художественной прозы о войне призвано как раз дать читателю ощущение своего рода «момента истины». Истины о днях, которые потрясли мир; истины не просто о крупнейшей в истории битве, но о столкновении противоположных идеологий, полярных систем моральных ценностей и принципов. А главное — истины о людях, прошедших жестокое испытание войной.

Интерес к документу необычайно возрос за последнее время не только в советской литературе о войне, но и в литературах других славянских стран, в частности польской.

В 1978 г. в Варшаве вышел новый роман видного поэта и прозаика Юзефа Озги-Михальского «Кого поразит гром». Хронологические его рамки совпадают с датами начала и конца второй мировой войны, а книга посвящена осмыслению судеб Польши в этот труднейший период. Автор воссоздает сложную политиче-

<sup>21</sup> *Лец Ст. Е.* Непричесанные мысли. М., 1978, с. 94.

<sup>22</sup> Лит. обозрение, 1978, № 10, с. 99—100.

скую атмосферу в оккупированной стране, где неоднородное движение антифашистского Сопротивления развивалось в тесном переплетении с возглавлявшейся коммунистами борьбой за установление народно-демократического строя в Польше и за сближение с Советским Союзом.

В романе ощутима сильная документальная струя. Среди его персонажей наряду с вымышленными немало реальных исторических личностей — полководцев и политических деятелей. Многие из них выступают под своими собственными именами, а Игнаций Фик выведен под прозрачным псевдонимом Игнаций Феникс.

Закономерность формирования социалистического сознания на фоне истории Польши, начиная с предвоенных лет, убедительно показана в романном цикле Ежи Путрамента «Избранники». Достоверность прозы Путрамента здесь достигается не только верностью историческим фактам и использованием богатого личного опыта автора, но и тем, что писатель вывел себя в качестве вспомогательного персонажа. Прослеживая судьбу главного героя цикла Анджея Издебского, Путрамент во втором романе цикла, «Возвращение» (1979), действие которого происходит во время войны, отражает боевой путь дивизии имени Тадеуша Костюшко, ее вклад в разгром фашизма и показывает также рождение нового типа людей, борющихся за революционное обновление Польши.

Каждая из перечисленных книг по-своему приоткрывает определенный «момент истины» о прошедшей войне. В них не только стучит пепел неостывающих воспоминаний о суровом времени, но и содержатся свидетельства торжества человеческого духа в самых нечеловеческих условиях.

Усложнению идейно-философского содержания книг, открытию новых фактов и аспектов темы сопутствует интенсивное художественное обогащение реализма в современной славянской прозе о войне, что в немалой степени отражает общие закономерности поступательного движения литературы социалистических стран.

*В. Н. Баскаков*

## ПОЛЬСКО-РУССКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ. ПРОБЛЕМЫ ИХ БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Сравнительное изучение литератур представляет собою сложный процесс, в котором воедино слиты элементы истории и теории литературы, источниковедения, библиографии, текстологии, ориентированные на раскрытие генетическо-контактных связей литератур либо их типологических сходжений. Комплекс дисциплин, участвующих в сравнительном изучении, сложен, нерасторжим и только в их единстве и взаимообусловленности заключается возможность производить широкие и эффективные исследования различных систем двусторонних или многосторонних связей национальных литератур. Конечно, в этом комплексе теоретические и историко-литературные аспекты сохраняют определяющее значение, но их действенность во многом предопределяется и корректируется участвующими в исследовательском процессе вспомогательными дисциплинами, какими являются источниковедение, библиография, текстология.

Введение в сравнительное изучение литератур вспомогательных дисциплин осуществляется на практике давно и в широких масштабах, но процесс этот никогда не рассматривался в науке, и сегодня мы не располагаем даже самыми общими его характеристиками. Между тем планирование научного процесса, определение перспектив сравнительного исследования литератур требует решения ряда вопросов, касающихся структуры и организации этой отрасли литературной науки, роли и задач составляющих его компонентов.

Сравнительное литературоведение в нашей науке — дисциплина относительно молодая. Она находится сейчас на том этапе развития, когда источниковедческие разыскания занимают в ней заметное место. Однако теория и методика поиска и введения в исследование документальных материалов не разработаны, и процесс этот осуществляется порою стихийно, без определенной системы и надлежащих принципов. То же самое следует сказать и относительно текстологии, принципы которой в области сравнительных исследований отличаются от тех, которыми эта дисциплина пользуется применительно к изучению творческой истории произведений русской классики. Впрочем, следует сказать более определенно: текстология произведений зарубежной литературы, издаваемой на русском языке, ее положения и принципы находятся в эмбриональном состоянии и еще нуждаются в четком научном обосновании и разработке. Наряду с источниковедением

и текстологией в сферу сравнительных исследований входит и библиография. Она следует за развитием самих взаимосвязей литератур и изучающей их отраслю филологической науки: сначала возникает и формируется система литературных отношений, затем появляется посвященная им научная отрасль и наконец складывается справочно-библиографическая служба этой науки.

Специфический характер справочно-библиографической службы, работающей в сравнительном литературоведении, определяется, по крайней мере, тремя особенностями, отличающими ее от аналогичных отраслей, обслуживающих историю русской литературы. Во-первых, здесь разыскивается, фиксируется и систематизируется материал двух или нескольких взаимодействующих литератур; во-вторых, хронологические рамки в этой области не охватывают весь период существования литератур, а только эпоху их творческого сотрудничества; в-третьих, справочно-библиографическая служба сравнительного литературоведения более многообразна, чем при изучении отечественной литературы. С библиографической точки зрения она решает проблемы восприятия в стране иностранной литературы, а также все теоретические, историко-литературные вопросы, возникающие на основе сотрудничества двух или нескольких литератур.

Общий библиографический комплекс сравнительного литературоведения, темпы его развития, научный уровень, широта охватываемых им процессов определяются степенью изученности взаимосвязей, совершенством методики исследования и четкостью методологических принципов. Именно поэтому крупные библиографические работы в этой области стали появляться лишь в послевоенные годы, когда изучение взаимосвязей литератур шагнуло далеко вперед, вырабатывая собственную методику исследования и решая в социалистических странах проблемы сравнительного изучения литератур с позиций марксистско-ленинской методологии.

В настоящее время вся система сравнительных исследований обеспечена надлежащей справочно-библиографической службой, которая формируется усилиями ученых разных стран и отражает процессы, свойственные взаимодействующим литературам. Без библиографических работ, посвященных проблемам восприятия русской литературы за рубежами нашей страны и иностранных литератур у нас, сейчас невозможно движение сравнительного литературоведения и проведение теоретических и историко-литературных исследований в этой области. И надо сказать, что оживленное развитие библиографии в последние десятилетия предопределяется ее особой ролью в литературной науке, в том числе и в сравнительном литературоведении. Дело в том, что развитие взаимосвязей литератур и изучающей их научной дисциплины ведет к оживлению библиографической деятельности в сравнительном литературоведении, а наличие четко налаженной справочно-библиографической службы, в свою очередь, активи-



зирует эти исследования и способствует определению путей и задач сравнительных изучений. Таким образом историко-литературное или теоретическое рассмотрение взаимосвязей и сопровождающая его справочно-библиографическая служба зависят друг от друга и наиболее плодотворно функционируют в единстве и взаимообусловленности.

Соотношение справочно-библиографической службы и науки как двух взаимозависимых компонентов свойственно и сравнительному литературоведению, и отдельным его частям, посвященным взаимодействию двух или нескольких национальных литератур. Показательно оно и для области польско-русских литературных отношений. Эта область, пожалуй, наиболее характерна в плане выяснения места и роли библиографии в сравнительном литературоведении, потому что связи польского и русского народов в литературном процессе имеют свою давнюю и богатую фактами историю. Нашедшую отражение сначала в общем славяноведении и его библиографии, а позднее, в XX в., в специальных разделах литературной науки, посвященных изучению распространения и восприятия русской литературы в Польше и польской — в России.

Справочно-библиографическая служба в области польско-русских литературных связей имеет свою давнюю историю, свои закономерности и этапы развития. Медленно и не без трудностей складывалось библиографическое сопровождение в этой области. Первые справочно-библиографические данные, касающиеся взаимоотношений польского и русского народов в сфере культуры, литературы, искусства, входят в научный процесс на ранних стадиях славяноведения, когда эта научная дисциплина включает в круг своей деятельности и первые элементы сравнительного изучения славянских литератур.

Первоначальное развитие славяноведческих дисциплин в научном процессе России и Польши особым вниманием к справочно-библиографическим поискам не отличалось. Появление справочно-библиографических материалов по истории польской литературы в русских научных и периодических изданиях и по истории русской литературы — в польских было явлением редким и для науки той поры нехарактерным. Пожалуй, первыми и в XIX в. одними из самых значительных в России справочных материалов стали печатавшиеся В. Г. Анастасевичем в 1811—1812 гг. в журнале «Улей» библиографические сведения о польских писателях. Эти публикации в нашей стране и можно считать исходным пунктом библиографических исследований по истории польско-русских литературных связей. В. Г. Анастасевич, обладавший широкими интересами и знаниями польской литературы, как библиограф сумел обозначить себя в области польско-русских литературных отношений и стать первым в России популяризатором литературы братского народа, используя для этого библиографические и библиографические жанры и формы.

На протяжении всего XIX в. русская наука накапливала справочные материалы, касающиеся польско-русских литературных связей, но к целенаправленному изучению этого процесса с точки зрения библиографии почти не обращалась. Накопление данных о польско-русских литературных связях производилось в рамках довольно многочисленных общеславяноведческих библиографий<sup>1</sup>. Аналогичный процесс накопления справочно-библиографического материала происходил в Польше, только он был еще менее интенсивен и польско-русских литературных отношений касался в самой минимальной степени. Таков был первый этап библиографической деятельности в области польско-русских литературных связей, когда предпринимались робкие попытки отражения этого процесса в справочной литературе, пока в рамках лишь общих библиографических трудов по общему славяноведению.

Деятельность польских и русских ученых по библиографическому освоению связей польской и русской литератур началась по-настоящему лишь в первые десятилетия XX в.

С этого времени процессы развития библиографии, посвященной польско-русским литературным связям, у нас и в Польше тесно связаны, они координируются между собой, взаимообогащаются и сообща обслуживают соответствующие отрасли литературной науки. Это не значит, что движение их в той и в другой стране происходит синхронно и постоянно поддерживается на одинаковом уровне. Наоборот, выполняя в конечном счете одни и те же задачи и удовлетворяя потребности параллельно развивающихся научных дисциплин, их справочно-библиографические службы формируются и функционируют с учетом национальных особенностей сравнительного литературоведения. Поэтому в их истории есть периоды более интенсивного развития и минимального внимания к источниковедению и библиографии, обусловленные как состоянием и особенностями самого сравнительного литературоведения, так и его положением и авторитетностью в общей системе отечественной науки.

Рассмотрение библиографии польско-русских литературных связей в единстве польского и русского научных процессов обладает тем преимуществом, что дает двустороннее освещение развития справочно-библиографической службы в ее важнейших достижениях прошлого и явлениях сегодняшнего дня. Это особенно важно для тех этапов развития, когда возникают первые попытки освоения процесса взаимосвязей двух литератур с библиографической точки зрения. Среди немногочисленных опытов подобного рода важнейшая роль принадлежит «Библиографии польского славяноведения», составленной Э. Колодзейчиком (1888—1915) и включающей раздел, посвященный восприятию русской лите-

<sup>1</sup> Горяинов А. Н. Из истории русской славяноведческой библиографии второй половины XIX—начала XX вв. — В кн.: Тр. Гос. Б-ки СССР им. В. И. Ленина. М., 1963, т. 7, с. 143—175.

ратуры в Польше<sup>2</sup>. Ее составитель — известный польский славист и библиограф, один из основателей «Славянского общества» («Towarzystwa Słowiańskiego») в Кракове (1912) и сотрудник журнала «Świat Słowiański». Э. Колодзейчик погиб на фронте в первую мировую войну. Он интересовался прежде всего историей польской славистики и предполагал писать ее историю, но в процессе подготовки к этой работе выяснилось, что необходимый источниковедческий фундамент для подобного труда в Польше не существует. И тогда Э. Колодзейчик обратился к библиографии. В славяноведении Польши наступил момент, когда серьезный качественный скачок в этой области обуславливался и должен был быть предупрежден крупным библиографическим исследованием. Этот случай в истории международной славистики наиболее ярко подтверждает неразрывность историко-литературной отрасли славистики и ее библиографической службы, которые могут гармонично развиваться только в тесном единстве и взаимной обусловленности. Выполненная Э. Колодзейчиком работа заложила основы и создала условия для последующего развития славяноведения в Польше и его библиографической службы. Она обозначила новый этап в формировании библиографии по польско-русским связям; он характеризуется как стремлением с наибольшей полнотой отразить не очень еще многочисленную литературу, им посвященную, так и первыми попытками отобрать из общего потока наиболее важное и тем самым продемонстрировать значение и ценность важнейших явлений и фактов, а также подчеркнуть особенности процесса в целом. Названные особенности достаточно полно отразились в библиографии Э. Колодзейчика, которая охватывает эпоху от 1800 до 1908 г., т. е. с момента возникновения в Польше славяноведения как научной дисциплины до публикации книги. В ней 5000 записей, регистрирующих переводы на польский язык со славянских языков и многообразную научно-критическую литературу по разным отраслям славяноведения. Специальные разделы библиографии посвящены чехам и словакам, лужичанам и словенцам, сербо-хорватам и болгарам, русским и белорусам. Однако работа Э. Колодзейчика — это не свод справочных данных историко-литературного характера, а пока еще библиография общего славяноведения, включающая сведения о развитии в его рамках этнографии, географии, истории, литературы, лингвистики, а также фиксирующая литературу по вопросам просвещения и культуры, права, религии, политики, экономики и искусства славянских народов.

Русский раздел библиографии самый обширный. В нем 1400 записей, в том числе 350 — по литературе и истории литературы. Центральное место в библиографии русистики занимают, конечно, сведения о переводах произведений русской литературы на польский язык, от «Слова о полку Игореве» до писателей начала

<sup>2</sup> *Kołodziejczyk E. Bibliografia słowianoznawstwa polskiego. Kraków, 1911.*

XX в., в том числе Горького, Андреева, Бунина и др. Здесь отмечены отдельные издания переводов, публикации их в периодической печати, а также в альманахах, сборниках, собраниях сочинений польских писателей. Широкий круг просмотренной литературы, включающий помимо отдельных изданий и журнально-газетную литературу, обусловил относительную полноту заключенных в справочнике сведений. Конечно, специальные разыскания по проблемам восприятия в Польше творчества отдельных русских писателей, какие позднее были, например, произведены М. Топоровским в отношении наследия Пушкина, приносят некоторые новые данные, но они не меняют общей картины проникновения русской литературы на польскую почву в XIX в., представленной Э. Колодзейчиком, а дополняют и корректируют ее.

Рядом с переводами в отдельном разделе фиксируется критическая и научная литература, обзоры развития русской словесности. Особенную ценность для познания восприятия в Польше русской литературы имеют сведения о первоначальных этапах этого процесса, достаточно полно представленные в справочнике. Здесь учтены как оригинальные работы в этой области, так и переведенные с русского языка. Участие русских критиков, публицистов, ученых в пропаганде русской литературы в Польше характерно особенно для первой половины XIX в., что и нашло наглядное отражение в библиографии Э. Колодзейчика. Тесная связь и сотрудничество отдельных органов русской и польской периодической печати зафиксированы в разделе, посвященном журналистике, где собраны преимущественно данные о статьях и обзорах, раскрывающих содержание отдельных русских журналов, главным образом петербургских, виленских, киевских.

Библиография, составленная Э. Колодзейчиком, сыграла важную роль в развитии польской историко-литературной русистики и во многом предопределила относительное оживление ее деятельности в междувоенное двадцатилетие. Впрочем, и сейчас, несмотря на появление в послевоенные годы ряда общих и персональных библиографий в этой области, она не потеряла своего значения и по-прежнему играет роль одного из важнейших путеводителей по польскому славяноведению, научная история которого еще не создана. Библиографические справочники, подобные труду Э. Колодзейчика, как правило, становятся серьезной предпосылкой создания истории той научной отрасли, которой они посвящены.

Польская русистика и ее библиография в Польше между двумя войнами только зарождались, и интересы их в значительной степени были направлены в сторону Пушкина и Мицкевича, в то время во многом олицетворявших творческие контакты русской и польской литератур. Событием в этой области стала опубликованная в 1939 г. — библиография М. Топоровского, посвященная восприятию Пушкина в Польше<sup>3</sup>. В истории сравни-

<sup>3</sup> *Toporowski M. Puszkina w polskiej krytyce i przekładach. Zarys bibliograficzno-literacki.* — In: *Puszkina, 1837—1937.* Kraków, 1939, t. 1, s. 225—342.

тельного литературоведения труд Топоровского важен как первое самостоятельное библиографическое исследование польско-русских литературных связей. Правда, раньше, в 1903—1913 гг., появились небольшие библиографические указатели «Русские писатели в польской литературе», посвященные Гоголю, Тургеневу, Салтыкову-Щедрину и составленные В. А. Лугаковским, но они имели скорее просветительское, чем научное значение, и считать их появление этапом в развитии библиографии по русско-польским связям не представляется возможным<sup>4</sup>.

Библиография М. Топоровского в сравнительном литературоведении представляет собою новый тип библиографии-исследования или, как обозначено в ее подзаголовке, «литературно-библиографического очерка». Действительно, эта библиография отличается от других не только тем, что она регистрирует переводы поэта на иностранный язык и работы о нем на этом языке, но и тем, что своим содержанием выходит за рамки обычной библиографической работы и вторгается в область истории литературы. В обширных ее аннотациях читатель может найти самые разнообразные сведения, документы, разыскания. Кроме обычных аннотационных сведений, здесь широко печатаются переводы пушкинских стихотворений, а также обширные фрагменты воспоминаний и статей о Пушкине, что расширяет рамки библиографии и в какой-то степени сообщает ей свойства и значение хрестоматийного свода текстов. Появление пушкинской библиографии подвело итоги переводческой и исследовательской деятельности в области пушкиноведения в Польше, а также создало возможности для дальнейшей работы в этой области. Правда, библиография М. Топоровского не удовлетворяет запросам современной литературной науки: она не во всех своих частях достаточно полна, материал не всегда обработан с исчерпывающей научной глубиной, кроме того, она нуждается в дополнениях, так как в ней отсутствуют переводы произведений Пушкина на польский язык и польская научная литература последних трех десятилетий.

Пушкинская тема в польской русистике почти всегда рассматривается в связи с Мицкевичем, с его поэтическим наследием. Тесные творческие и биографические контакты с Россией, с русской литературой, знакомство с Пушкиным и с декабристами обусловили широкий интерес к Мицкевичу в нашей стране и привели к появлению многочисленной литературы о нем. Восприятие Пушкина в Польше и Мицкевича в России в общей системе польско-русских литературных связей — одно из важнейших и определяющих звеньев. Этим и объясняется интерес науки к этим

---

В дополненном виде эта библиография позднее была издана отдельной книгой: *Toporowski M. Puszkini w Polsce: Zarys bibliograficzno-literacki*. Kraków, 1950. 322 s.

<sup>4</sup> *Лугаковский В. А.* Русские писатели в польской литературе. Пб., 1903—1913, вып. 1—3.

процессам, в том числе и библиографической. Советская библиография, напечатанная в 1956 г. и отражающая мельчайшие нюансы процесса освоения наследия Мицкевича в России, как и библиография М. Топоровского, является крупнейшим явлением в библиографическом сопровождении сравнительно-литературных исследований в этой области<sup>5</sup>.

Библиография переводов из Мицкевича и литературы о нем была создана под руководством академика М. П. Алексеева к 150-летию со дня рождения поэта. Она явилась итогом ряда предшествующих работ в этой области и знаменовала собой этап как в изучении наследия Мицкевича в России, так и в библиографии сравнительного литературоведения в целом. Это одна из крупнейших работ подобного рода в нашей стране и одна из работ, наиболее совершенных по полноте справочного материала и научного уровня обработки его. И в настоящее время этот труд удовлетворяет требованиям научного развития, нуждаясь в дополнении материала за последние 25 лет, что может быть сделано в рамках периодических или серийных изданий того же Пушкинского Дома, подготовившего и выпустившего в свет эту книгу.

Пушкинско-мицкевичевская библиография явилась исходным моментом и образцом для дальнейших подобного рода работ, которые и сейчас ведутся как у нас, так и в Польше. И появление их понятно. Процесс культурного, в том числе и литературного, обмена и сотрудничества между Польшей и Россией в XIX в. был столь оживленным, что вызвал к жизни сложнейший комплекс явлений, требующих не только историко-литературного изучения, но и их предварительного библиографического освоения. В русском литературном обиходе появился «русский Мицкевич», «русский Прус», «русский Сенкевич», а в польской литературе сложились целые комплексы — «польский Пушкин», «польский Некрасов», «польский Толстой». Это они — их роль и значение для воспринимающей литературы, их связь с отечественной словесностью — и являются сейчас предметом исследования.

Библиографическая монография о проникновении и бытовании на отечественной почве наследия иностранных писателей создается почти исключительно страной воспринимающей, которая располагает всем необходимым для учета материалом. Исключения из этого правила бывают очень редкими. Обеспеченность материалом и принадлежность процесса восприятия к отечественному литературному развитию и обусловили появление в нашей стране библиографических указателей, посвященных Мицкевичу, Словацкому, Коженьевскому, Конопницкой, а в Польше — Пушкину, Лермонтову, Некрасову, Л. Толстому и др. Конечно, и у нас, и в Польше далеко не все даже виднейшие писатели вошли в сферу библиографической деятельности сравнительного литера-

<sup>5</sup> Адам Мицкевич в русской печати, 1825—1959: Библиографические материалы. М.: Л., 1957. 600 с. (Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР).

туроведения. Однако, надо сказать, что в послевоенные годы в Советском Союзе и в Польше сделано многое в этой части библиографической науки. Собран и изучен огромный материал, появились новые типы библиографических указателей, научных и рекомендательных, в науку и в просветительскую практику вошли не существовавшие ранее жанры справочных и источниковедческих изданий. Среди персональных библиографий, появившихся в послевоенные годы, больше внимания привлекает труд, посвященный Льву Толстому<sup>6</sup>. Он во многом сближается с пушкиноведческой библиографией М. Топоровского, главным образом по линии аннотаций, содержащих довольно многочисленные фрагменты критических отзывов и подробные описания изданий, но в то же время в библиографии П. Гжегорчика отсутствует историко-литературный аспект, в ней нет специальных разысканий, документов, экскурсов по поводу регистрируемых изданий, и это придает ей большую четкость, строгость, она становится справочнее, и ею легче и удобнее пользоваться. Представляя собою свод сведений о переводах произведений Толстого в Польшу и о критической и научной литературе, посвященной писателю, библиография П. Гжегорчика — это своего рода панорама, отражающая процесс нарастания интереса к Толстому в польском обществе со всеми его взлетами, колебаниями и трансформациями.

Советская библиография в послевоенные годы также выработала свой тип библиографического справочника, посвященного творчеству зарубежного писателя, широко известного в нашей стране. Он довольно значительно отличается от польского варианта, представленного библиографиями М. Топоровского и П. Гжегорчика. Дело в том, что наш вариант предназначен для более широкой аудитории читателей, для разных их категорий. Серия эта, включающая книги о писателях разных стран, осуществляется Всесоюзной государственной библиотекой иностранной литературы и ориентируется в основном на широкие круги библиотечных работников. Книги этой серии не претендуют на исчерпывающую полноту регистрируемого материала, в некоторых разделах представлены лишь основные образцы изданий. Правда, в отношении русских переводов регистрация ведется более тщательно, но и она не достигает абсолютной полноты. Выпуски этой серии, посвященные Словацкому и Конопницкой, воссоздают в общих чертах процесс восприятия творчества этих писателей на русской почве, но не являются углубленным источниковедческим и библиографическим исследованием<sup>7</sup>. Тем не менее они включаются в общую систему библиографической разработки проблемы польско-русских литературных взаимоотно-

<sup>6</sup> *Grzegorzycyk P.* Lew Tolstoj w Polsce: Zarys bibliograficzno-literacki. Warszawa, 1964. 337 s.

<sup>7</sup> Юлиуш Словацкий: Библиографический указатель/ Сост. В. Н. Стефанович. М., 1959. 100 с.; Мария Конопницкая: Библиографический указатель/ Сост. И. Л. Курант. М., 1962. 186 с.

шений и создают необходимые условия для ее теоретического и историко-литературного исследования.

Персональными библиографиями справочно-библиографическая служба польско-русских литературных связей не ограничивается. Она включает работы разных назначений и разных жанров, источниковедческих и библиографических. В одних русская и польская литературы представлены, но не являются единственными объектом изучения, в других все внимание авторов или составителей сосредоточено только на них. Среди первых общие энциклопедические и специальные словари, словари писателей, библиографические своды «Nowy Korbul», «Słownik współczesnych pisarzy polskich», библиографии учетно-регистрационного характера, среди вторых — польский словарь писателей нашей страны и множество разбросанных по различным польским изданиям работ справочного характера по истории русской литературы и ее польских связей.

Одним из наиболее сложных видов справочника в интересующей нас области является библиография, посвященная истории и теории польско-русских литературных связей или восприятию русской литературы в Польше, а польской — в России. К сожалению, проблема создания таких трудов ни в той, ни в другой науке полностью не решена. Частичные же библиографические разработки этих проблем велись и ведутся сейчас. Серьезные опыты создания капитальной библиографии, посвященной восприятию польской литературы в России, были предприняты у нас еще в 20—40-е годы. Они осуществлялись сначала Н. Н. Бахтиным<sup>8</sup>, а позднее А. Д. Умикян. Правда, эти библиографические указатели, взаимно дополняющие друг друга и построенные на основе просмотра и изучения крупнейшего материала, не были изданы и сейчас существуют в виде рукописных или машинописных материалов, первый — в Пушкинском Доме, а второй — в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Хотя они и не изданы, по ни одно серьезное историко-литературное или источниковедческо-библиографическое исследование по этим темам не создается сейчас без обращения к ним. Конечно, часть этого материала в дополненных и обработанных вариантах вошла в научный оборот, но во многих отношениях эти источники и являются чуть ли не единственным справочником, помогающим исследованию процесса восприятия польской литературы в нашей стране. Главная же задача в этой области — создание справочника, с наибольшей полнотой раскрывающего процессы восприятия на русской почве польской литературы, — решается лишь постепенно. В 1940—1950-х годах Всесоюзная библиотека иностранной литературы создала в нескольких вариантах библиографический указатель «Художественная литература стран народной демократии. Польша». В нем

<sup>8</sup> Бронь Т. И. Н. Н. Бахтин и его картотека. — В кн.: Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963, с. 434—449.



сосредоточены библиографические сведения о переводах на русский язык произведений польских писателей прошлого и современности. Библиография эта ни по своей полноте, ни по составу писательских имен не дает точного представления о характере процесса восприятия, совершившегося на протяжении от конца XVIII в. до 1950 г., но она сообщает главнейшие сведения о переводах и дает путеводные нити для дальнейших поисков и исследований.

Интенсивная работа над большой научной библиографией, содержащей широкий круг сведений о восприятии польской литературы в России до Октябрьской революции, велась на протяжении 70-х годов во Всесоюзной государственной библиотеке иностранной литературы. Эта работа закончена, вышел из печати ее первый том. Она представляет собою обширный библиографический свод объемом около 150 печатных листов. В ней с предельной полнотой учтены общие работы о польской литературе, изданные на русском языке и составляющие ее первый раздел, главное же место в справочнике занимает огромный свод персоналий писателей, чьи произведения стали достоянием русского читателя. Сюда впервые включен широкий комплекс журнальной и газетной литературы, т. е. учтены переводы с польского языка и полонистическая литература из наиболее значительных русских периодических изданий. Таким образом, библиография процесса восприятия польской литературы в России до 1917 г. сейчас существует, но она требует полного издания. Это будет большой вклад советской науки в библиографическое освоение связей польской и русской литератур. Завершение начатого издания, — главная задача в этой области.

В Польше также идет библиографическое освоение процесса взаимосвязей, но, как мы уже упоминали, идет в несколько иных формах, с несколько иными задачами и иной широтой. Если такого рода советские указатели преследуют цели и просветительские, и научные, то польские имеют, как правило, только научное задание. Главная библиографическая форма освоения здесь процесса взаимосвязей с русской литературой — персональная библиография, оформленная в виде отдельной книги или напечатанная в тематическом издании, сборнике, журнале. Если в советской библиографии, посвященной польско-русским литературным связям, персональный указатель сочетается с рядом попыток создать общую библиографию восприятия польской литературы в России, то польская библиография остановилась пока на персональной форме, правда, в польской науке накоплен большой материал для подобного указателя, созданы обширные картотеки-рописи периодических изданий, но деятельность библиографии в этой области пока еще сосредоточена на частных проблемах, и создание обобщающего труда о восприятии в Польше русской литературы остается и сегодня одной из главнейших задач польского сравнительного литературоведения и его справочно-библиографической службы.

Последние десять лет в библиографии, посвященной польско-русским связям, отмечается интерес к систематизации результатов исследовательской деятельности. Это и понятно, потому что к этому времени польская русистика получила столь широкое развитие, что дальнейшая ее деятельность без справочно-библиографической службы становилась уже затруднительной. Одновременно в советской науке назрела настоятельная необходимость библиографической обработки результатов исследовательской работы по отечественной литературной полонистике. Эти процессы в нашей стране и в Польше развиваются параллельно, но разными темпами и с разной степенью эффективности.

• Если библиографирование материала о восприятии ведется в нашей стране достаточно широко и постоянно, то библиографическое оформление советской научной полонистики по сравнению с этим заметно отстает.

Изучение польской литературы в нашей стране, хотя и довольно оживленное, в библиографическом плане не оформлено. Мы не располагаем библиографией изучения польской литературы в Советском Союзе. Правда, польско-русские связи нашли свое, хотя и далеко не полное отражение в библиографиях по сравнительному литературоведению, но это только часть той большой работы, которая ведется в СССР по изучению польской литературы. В Польше наоборот: работа по собиранию данных о восприятии русской литературы еще далека от завершения, но зато научная русистика учтена здесь в специальных справочных изданиях. Ее учет осуществлялся сначала в трудах, посвященных международным съездам славистов, особенно Варшавскому<sup>9</sup>, затем в специальном указателе, подготовленном и изданном под редакцией Б. Бялокозовича<sup>10</sup>. Это одна из крупнейших библиографических работ в сравнительном литературоведении, представляющая особый тип, выработанный с учетом своеобразия развития польской литературоведческой русистики. Это незаменимый путеводитель по польской русистике, отражающий все пути и этапы, ею пройденные. Он воссоздает общую картину формирования, становления и сегодняшнего состояния изучения в Польше русской литературы и ее польских связей. Но он важен не только с этой точки зрения, но и по обширности заключенных в нем сведений. Здесь по годам, а в пределах года размещены данные об исследованиях, посвященных русской литературе и ее связям с литературой польской. И кроме того, в библиографии в особых разделах зарегистрированы работы польских авторов в зарубежных изданиях и публикации иностранных исследова-

<sup>9</sup> Bibliografia polskich prac z zakresu slawistyki, 1968—1972. Warszawa, 1973, Т. 1, 2.

<sup>10</sup> Bibliografia rusycystyki polskiej, 1945—1975; Literaturoznawstwo. Warszawa, 1976, 375 s.; *Stochel H.* Bibliografia: Literatura rosyjska w polskich wydawnictwach międzywojennych (1919). — In: *Po obu stronach granicy: Z powiązań kulturalnych polsko-radzieckich w XX-leciu międzywojennym.* Wrocław, 1972, s. 361—390.

телей в польской печати. Таким образом создан целый библиографический комплекс польской литературоведческой русистики. И сейчас задачей польской библиографии является его усовершенствование, дополнение и доведение до сегодняшнего дня (регистрация кончается 1975 г.), а советской — создание подобной библиографии, посвященной отечественной полонистике, начиная с 1917 г. Осуществление такого труда даст возможность польским исследователям отечественной литературы в своей работе учитывать достижения советского литературоведения, много сделавшего для изучения польской словесности, творчества выдающихся ее представителей, особенно А. Мицкевича.

Справочно-библиографическая служба польско-русских связей развивается и совершенствуется, но это не значит, что стоящие перед ней задачи выполнены полностью. Изложенное в настоящей статье свидетельствует о том, что предстоит еще большая и сложная работа в этой области, для которой в настоящее время существует хороший фундамент из исследований, законченных и вошедших в научный оборот. Именно они и определяют направление и успешность будущих разысканий.

# СОДЕРЖАНИЕ

## I

<i>А. Н. Робинсон.</i> Литература Киевской Руси в мировом контексте . . . . .	3
<i>А. С. Дёмин.</i> Единицы художественности (на материале древнерусских и южнославянских памятников X—начала XII в.).	25
<i>Ю. К. Вегунов.</i> Ораторская проза Киевской Руси в типологическом сопоставлении с ораторской прозой Болгарии . . . . .	38
<i>В. П. Гребенюк.</i> Идеи наследие Киевской Руси в московской литературе конца XIV—первой половины XV в. . . . .	51
<i>А. С. Елеонская.</i> Киевская Русь в изображении восточнославянских писателей конца XVI—XVII в. (к вопросу о функции образа князя Владимира) . . . . .	64
<i>А. М. Панченко.</i> Роль скomoroxов в культуре Древней Руси	79
<i>Г. Н. Моисеева и М. М. Крбец.</i> Памятники Киевской Руси в изучении Йозефа Добровского . . . . .	88

## II

<i>Г. М. Фридляндер.</i> Гоголь и славянские литературы . . . . .	104
<i>Ю. Б. Борев.</i> Проблемы целостно-системного анализа и художественная концепция «Медного всадника» А. С. Пушкина . . . . .	119
<i>Н. И. Балашов.</i> Стиль ритмической прозы Тургенева в свете автопереводов . . . . .	133
1. Французские автопереводы «Стихотворений в прозе» Тургенева . . . . .	133
2. Жанр стихотворения в прозе у Тургенева и Толстого в свете новых данных . . . . .	146
3. Толстой — «редактор» двух стихотворений в прозе Тургенева . . . . .	152
<i>С. Е. Шталов.</i> И. С. Тургенев и французские писатели 1840—1870 годов . . . . .	153

## III

<i>Н. М. Федь.</i> Теория социалистического реализма и классическое наследие . . . . .	166
<i>Л. Г. Федосеева.</i> Культурный обмен и советская литература	183
<i>В. И. Борщук.</i> Изучение советских славянских литератур за рубежом (70-е годы) . . . . .	197
<i>Г. С. Черемин.</i> Пути поэзии социалистического реализма: Маяковский и поэты славянских стран . . . . .	215
<i>Л. Ф. Ершов.</i> Эпопея М. Шолохова «Тихий Дон» и развитие эпоса в славянских литературах XX в. . . . .	230
<i>П. М. Топер.</i> Некоторые актуальные вопросы теории художественного перевода . . . . .	242

## IV

<i>Ю. В. Богданов.</i> Развитие современных славянских литератур в системно-историческом освещении . . . . .	257
<i>И. А. Бернштейн.</i> Система жанров в славянских литературах и развитие реализма . . . . .	265
<i>И. К. Горский, Р. Ф. Доронина, М. Г. Чемянова.</i> Развитие литератур западных и южных славян в XIX в. и проблема литературных направлений . . . . .	281
<i>Г. Я. Ильина, В. А. Хорев, С. А. Шерлаимова.</i> Традиции романа эпопей в современных литературах западных и южных славян . . . . .	299
<i>С. В. Никольский.</i> Некоторые новаторские черты художественной системы Я. Гашека (к 100-летию со дня рождения Гашека)	315
<i>С. И. Бэла.</i> Художественное обогащение современной прозы о войне в славянских странах . . . . .	329
<i>В. Н. Баскаков.</i> Польско-русские литературные связи. Проблемы их библиографического исследования . . . . .	342

## СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

**IX** Международный съезд славистов. Киев, сентябрь 1983 г.

### *Доклады советской делегации*

*Утверждено к печати Отделением литературы и языка Академии наук СССР*

Редактор издательства *Е. И. Володина*. Художник *Л. А. Грибов*  
Художественный редактор *С. А. Литвак*. Технический редактор *О. Г. Ульямова*  
Корректоры *Ф. А. Дебабов, В. А. Нарядчикова*

Сдано в набор 24.12.83. Подписано к печати 18.03.83. А-07944. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага для глубокой печати. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая.  
Усл. печ. л. 22,25. Усл. кр.-отт. 22,25. Уч.-изд. л. 25,9. Тираж 1360 экз.  
Тип. зак. 2106. Бесплатно. Заказное.

Издательство «Наука»  
117864, ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90

Ордена Трудового Красного Знамени  
Первая типография издательства «Наука»  
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12



IX МЕЖДУНАРОДНЫЙ СЪЕЗД СЛАВИСТОВ