VII МЕЖДУНАРОДНЫЙ СЪЕЗД СЛАВИСТОВ

СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

СОВЕТСКИЙ КОМИТЕТ СЛАВИСТОВ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

академик
М. П. АЛЕКСЕЕВ,

член-корреспондент АН СССР
Д. Ф. МАРКОВ,

доктор филологических наук
А. Н. РОБИНСОН

СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

VII МЕЖДУНАРОДНЫЙ СЪЕЗД СЛАВИСТОВ
Варшава, август 1973 г.

ДОКЛАДЫ СОВЕТСКОЙ ДЕЛЕГАЦИИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА» · МОСКВА 1973

С $\frac{0722\text{-}0279}{042(02)\text{-}73}$ БЗ-79-13-72

I. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР

М. Б. ХРАПЧЕНКО

ЛИТЕРАТУРА И МОДЕЛИРОВАНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

1

Идеи и методы естественных наук оказывают в наши дни значительное влияние на развитие наук общественных. Особенно сильно оно проявляется в области политической экономии, социологии, лингвистики. Предпринимаются немалые усилия также для того, чтобы широко использовать методы математики, теории информации, кибернетики и в других общественных дисциплинах, в том числе в эстетике и литературоведении.

В последние годы неоднократно и весьма настойчиво высказывалась мысль, что на смену «интуитивному» литературоведению приходит, или даже уже пришло, иное — значительно более точное — изучение литературы, результатом которого явятся в полной мере объективные научные обобщения. И хотя предсказания о высокой эффективности новых исследовательских принципов в эстетике и литературоведении до сих пор не оправдались, вряд ли есть основания оспаривать целесообразность их применения в известных пределах и в данной области.

В этой связи не может не привлечь к себе внимания то обстоятельство, что заимствованные у теории информации, кибернетики идеи довольно часто используются в эстетике и литературоведении чисто внеше. Временами они оказываются лишь простой канвой, на которой «выписываются», возникают концепции, далекие от этих идей. Нужных результатов здесь не приносит и прямолинейное применение некоторых естественнонаучных методов. Нередко оно приводит к тому, что реальные свойства литературы и искусства в значительной мере трансформируются. Представления об их главенствующих чертах складываются не на основе обобщения живых процессов развития художественной культуры, а в соответствии с особенностями и возможностями новых способов исследования. Вольно или невольно происходит своеобраз-

ное приспособление объекта изучения к исследовательскому методу.

Хорошо известно, что современная наука с помощью методов моделирования добилась очень крупных успехов. Методы моделирования завоевывают все большее и большее признание в самых различных сферах научных исследований, в том числе и в общественных науках. Отсюда, однако, вряд ли можно сделать вывод, что принципы моделирования относятся в равной мере ко всем областям духовной жизни людей, что во всех сферах своего творчества человек воспроизводит (или должен воспроизводить) те пути и средства, которые разработаны современной наукой. Такой вывод был бы, разумеется, совершенно неверным уже в силу огромного разнообразия форм духовной деятельности человека и невозможности «свести» их к какой-либо одной.

Между тем в настоящее время все настойчивее и решительнее высказываются мнения, что литература и искусство представляют собой моделирующие системы, а каждое отдельное художественное произведение необходимо рассматривать как модель либо тех или иных явлений жизни, либо определенных форм сознания. Следует подчеркнуть, что речь идет не о научных моделях литературного процесса, процесса развития искусства, а о самих литературных явлениях, художественных произведениях, как моделях того или иного рода. Вопрос о сущности художественного творчества, об отношении литературы, искусства к действительности — один из важнейших в эстетике,— поэтому представляется необходимым выяснить правомерность идей моделирования в сфере образного освоения мира.

Идеи эти тесно соприкасаются, с одной стороны, с символической, знаковой теорией литературы и искусства, а с другой — с защитой эстетического натурализма. Если сторонники всеобщной знаковости художественной культуры, абсолютизируя условность, присущую искусству, стремятся обосновать понятие модели как символа, кода, то защитники эстетического натурализма, упрощенно понимая образное творчество, видят в художественной модели лишь простое подобие явлениям жизни. Как те, так и другие игнорируют существенные качества искусства.

Символическое, кодовое истолкование художественной культуры в последние десятилетия пытаются обосновать представители разных течений философской, эстетической мысли, отрицающие принципы отражения действительности в произведениях искусства и литературы. Одним из создателей символической теории культуры, человеческого сознания вообще был Э. Кассирер. Он писал: «Искусство может быть определено как символический язык» [1]. При этом для Кассирера символы, символический язык не являлись средством раскрытия, познания реального

---

[1] *E. Cassirer.* An Essay on Man. New Haven, 1945, p. 168.

мира. Они представляют собой, с его точки зрения, лишь знаки духовной жизни людей, знаки, имеющие конвенционально-коммуникативный характер и входящие в сложную систему других символов, создаваемых человеком.

Взгляды Э. Кассирера оказали значительное влияние на многих философов, теоретиков искусства, критиков. В книге «Чувство и форма» Сусанна Лангер заявляет: «Искусство — это создание символических форм человеческого чувства...»[2]. Французский литературовед и критик Ролан Барт пишет: «... символический язык, к которому принадлежат литературные произведения, *по самой своей структуре,* является языком множественным, код которого составлен таким образом, что всякое слово (всякое произведение), им порожденное, обладает многочисленными смыслами»[3]. К идеям Кассирера близки взгляды различных представителей «новой критики», сторонников глобальной семиотики, которые кодовое истолкование художественных произведений распространяют решительно на все явления литературы и искусства.

Символико-знаковая теория искусства развивается в разных своих видах и вариантах. Но почти все защитники этой теории подчеркивают системный характер символов, знаков. С этим тесно связано и понятие художественной модели как определенного единства, структурно-системного образования, понятие, которым постоянно пользуются семиотики, опирающиеся на идеи структурализма. Основной вопрос, возникающий здесь, состоит в том, каковы отношения символов, знаков и объектов, явлений, которые они обозначают, каковы их связи с реальной действительностью. Но тут как раз и вскрываются коренные изъяны символико-знаковой теории искусства.

Касаясь темы символ и символиризуемый объект, С. Лангер писала: «...формальная аналогия или соответствие логических структур — первая необходимость для отношений между символом и тем, что он должен означать. Символ и символизируемый объект должны иметь некоторую общую логическую форму»[4]. В этой связи С. Лангер высказывала следующую мысль применительно к музыке: «Тональная структура, которую мы называем музыкой, несет в себе тесное логическое сходство с формами человеческого чувства... Музыка — тональная аналогия эмоциональной жизни»[5]. Близкие к этому суждения принадлежат и Ч. Моррису, который утверждал, что произведение искусства «является знаковым соответствием любого объекта, имеющего те же свойства... что и оно само»[6].

---

[2] *S. Langer.* Feeling and Form. N. Y., 1953, p. 40.
[3] *R. Barthes.* Critique et verité. Paris, 1966, p. 53.
[4] *S. Langer.* Feeling and Form, p. 27.
[5] Там же.
[6] *Ch. Morris.* Sing. Language and Behaviour. N. Y., 1946, p. 191.

Соотношение знаков, символов и объектов действительности, выражающееся в их внешнем сходстве, в формальной аналогии, конечно, мало что может объяснить в природе эстетического освоения мира. Если полагать, что основное свойство художественных символов и знаков состоит в том, чтобы передать лишь это некоторое сходство, функция литературы и искусства неизбежно сводится к чему-то, не имеющему большого значения в общественной жизни людей.

Однако сущность эстетических символов и знаков часто понимается совсем по-иному, им придается важное значение, но отнюдь не в плане сходства с явлениями жизни. Большинство сторонников символико-знаковой теории не признает какой-либо зависимости между объектами действительности и художественными символами. «Вместо того, чтобы иметь дело с самими вещами,— писал Кассирер,— человек постоянно находится в состоянии собеседования с самим собой. Он так развил себя в лингвистических формах, в художественных образах, в мифических символах или в религиозных обрядах, что не может видеть или знать ничего, кроме посредничества этого искусственного средства связи» [7].

Отрицание прямых соответствий между символом, кодом и процессами жизни неизбежно вытекает из основных постулатов символико-знаковой теории. К такому выводу в конце концов и пришел Ч. Моррис, заявивший в своей книге «Signification and Significance», что эстетические знаки обладают ценностью сами по себе — вне зависимости от их соотношений с явлениями реального мира. Аналогичную эволюцию претерпели и взгляды С. Лангер. В работе «Проблемы искусства», характеризуя художественный символ, она пишет: «Это — символ особого рода, так как он осуществляет некоторые функции символа, но не все, а именно: он не замещает ничего и не соотносится ни с чем, существующим отдельно от него самого» [8].

Стремление превратить литературу и искусство в систему символов, знаков, не имеющую глубоких связей с действительностью, рассмотрение художественных произведений как моделей тех или иных форм сознания, независимо от реального мира, противоречит истории, опыту мировой художественной культуры. Этот опыт создатели символической теории подменяют практикой некоторых школ современного искусства, не обогативших, однако, мировую культуру сколько-нибудь заметными эстетическими ценностями. Забвение жизненных истоков художественного творчества ведет и в самом искусстве и в его теории не только к утрате его содержательных начал, но и к стиранию его специфики.

Сторонники символико-знаковой теории — при всем их кажу-

---

[7] *E. Cassirer*. An Essay on Man, p. 25.
[8] *S. Langer*. Problems of Art. N. Y., 1957, p. 132.

щемся понимании особенных качеств искусства — чаще всего обращают внимание на то общее, что объединяет самые различные символы и знаки. Эту общность — символизм человеческого мышления — постоянно подчеркивал Э. Кассирер. О ней обычно говорят и представители современной глобальной семиотики. «Произведение искусства,— пишет Б. Успенский,— можно рассматривать как текст, состоящий из символов, в которые каждый подставляет собственное содержание (в этом отношении *искусство аналогично гаданию, религиозной проповеди и так далее*)»[9]. Уравнение искусства с гаданьем, религиозной проповедью, совершенно несостоятельное с социально-исторической и методологической точек зрения, означает, помимо всего иного, перечеркивание того огромного и своеобразного вклада, которое вносит искусство в духовную жизнь людей, в познание окружающего нас мира.

Необходимо вместе с тем отметить, что некоторые представители глобальной семиотики, опираясь на теорию информации, пытаются соединить кодовое понимание явлений искусства с признанием его специфической познавательной роли. Это определенным образом сказывается и на концепции художественной модели, которая предлагается этими исследователями. Ю. Лотман развивает ту точку зрения, что искусство представляет собой одновременно коммуникативную и моделирующую систему. Произведения искусства являются одним из средств массовой коммуникации, несут в себе определенную информацию и в то же время выполняют функции моделирования действительности.

Самое главное в произведениях любого вида искусства, по мнению Ю. Лотмана,— это их язык, понимаемый как система знаков, или точнее — языки, которыми пользуются в различных областях художественного творчества. Язык литературы — с этой точки зрения — не просто речь, совокупность языковых явлений, характерных для литературы определенного периода. Это система эстетических кодов, которая надстраивается над естественным языком как вторичная система.

Но именно этот «вторичный» язык и играет определяющую роль. Он прежде всего и осуществляет коммуникативную и моделирующую функции литературы. «Всякий язык,— пишет Ю. Лотман,— есть не только коммуникативная, но и моделирующая система, вернее обе эти функции неразрывно связаны»[10]. В художественном произведении, согласно взглядам Ю. Лотмана, представлены модели двоякого рода. Одну из них создает сообщение, касающееся какого-либо конкретного явления. Но эта модель имеет частный характер. Всеобщую модель мира заключает в себе художественный язык как определенным образом органи-

---

[9] «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 125. Курсив мой.— *М. Х.*

[10] *Ю. М. Лотман.* Структура художественного текста. М., 1970, стр. 22.

зованная система. «Язык художественного текста,— пишет Ю. Лотман,— *в своей сущности* является определенной художественной моделью мира и в этом смысле всей своей структурой принадлежит «содержанию» — несет информацию... модель мира, создаваемая языком, более всеобща, чем глубоко индивидуальная в момент создания модель сообщения» [11].

Если модель конкретного сообщения так или иначе опирается на реальный материал действительности и о ней можно судить в понятиях истины или заблуждения, то свойства универсальной модели мира, выраженной «вторичным» языком, совсем иные. Согласно взглядам Ю. Лотмана, к художественному языку неприложимы критерии истинности. «О каждом сообщении на русском или любом другом из естественных языков, можно задать вопрос: истинно оно или ложно. Но этот вопрос совершенно теряет смысл применительно к какому-либо языку в целом. Поэтому часто встречающиеся рассуждения о художественной непригодности, неполноценности или даже «порочности» каких-либо художественных языков... заключают в себе логическую ошибку — результат смешения понятий» [12].

Но отсюда следует, что критерии истинности, или, иначе, принципы соотношения с реальной действительностью, нельзя приложить и к той модели мира, которую содержит в себе художественный язык. Ведь он не просто служит передатчиком тех или иных сведений о действительности, а благодаря своим структурным особенностям сам предстает в качестве всеобщей модели мира. Между тем для всякой модели соотношения с процессами действительности — исходный, определяющий принцип ее существования. Понятия модель, моделирование основываются на признании того, что создаваемые учеными конструкции, схемы, гипотезы относительно верно раскрывают существенные свойства изучаемых явлений. Вне постижения этих свойств, законов движения объективного мира, вне все большего приближения к истине моделирование лишается смысла.

Художественная модель мира, как ее представляют себе защитники глобальной семиотики, не только обособлена от действительности, но во многом и противопоставлена ей. В этом смысле использование понятий — модель и моделирование — сторонниками всеобщей семиотики является в значительной мере произвольным. Понятия эти могут быть отнесены лишь к модели конкретного сообщения. Но она как раз и не определяет сущности художественного произведения, которая, по их мнению, выявляется в сфере эстетических знаков.

Само по себе разделение творческих созданий на две неравные и совершенно неоднородные части ничем не оправдано. Оно лишь

---

[11] *Ю. М. Лотман.* Структура художественного текста, стр. 26. Курсив мой.— *М. Х.*

[12] Там же, стр. 23.

подчеркивает неубедительность попыток более или менее механически включить в символико-знаковую систему сообщения реального характера. Однако не только в этом заключаются основные недостатки знаковой художественной модели. Они состоят в том, что неверно интерпретируется сам процесс художественного творчества, важнейшие особенности литературы и искусства. И то и другое рассматривается вне отражения реальной жизни и деятельности человека.

По самой его сути моделированию действительности свойственна ясно выраженная сознательная целеустремленность; оно появляется лишь на определенной ступени роста человеческой культуры. В то же время в работах структуралистов-семиотиков моделирующая функция литературы и искусства характеризуется как их природная особенность, как явление, которое возникает и развивается в полной мере стихийно, неосознанно. Функция эта распространяется на все периоды эволюции художественной культуры.

Многие семиотики с особым увлечением занимаются исследованием моделирующей способности искусства первобытного общества, древнего мира, оставляя в стороне художественное творчество нашего времени. Казалось бы, эта способность с наибольшей полнотой и рельефностью должна была бы выявиться в современной литературе и искусстве. Для проверки теории знаковой художественной модели, несомненно, было бы целесообразно проанализировать, например, абстрактное искусство, так же как, скажем, и прогрессивную реалистическую литературу. Но этой проверки защитники знаковых моделей упорно избегают.

Концепции символико-знакового моделирования присущ открытый антиисторизм. Он выражается, в частности, в том, что явления, характерные для современного мышления, современной культуры безосновательно переносятся в прошлое, в то время как художественная культура нашей эпохи — в общетеоретическом плане — оказывается совсем неотличимой от литературы и искусства давних эпох. Такого рода модернизация и одновременно архаизация никак не углубляют наше понимание закономерностей исторического развития художественной культуры.

2

В отличие от символико-знаковой интерпретации литературы и искусства теория эстетической модели, основанная на принципе подобия, подчеркивает непосредственную связь художественных произведений с жизнью. И эта теория существует в различных своих видах. Рассматривая художественное творчество как моделирование действительности, М. Каган выдвинул идею образного удвоения мира. «Искусство,— пишет он,— было создано человечеством как некое удвоение его реальной жизнедеятель-

чости, призванное расширить опыт практической жизни человека и дополнить этот последний опытом «жизни в искусстве», организованным более эффективно, чем стихийно складывающийся реальный опыт»[13].

Каган исходит из того, что литература, искусство одновременно выполняют многие функции. Но среди этих различных функций главенствующее значение имеет моделирование жизни; оно объединяет, сливает различные свойства произведений литературы, искусства в неделимое целое. Равно, как и сторонники знакового моделирования, Каган рассматривает моделирующую способность литературы, других видов искусства в качестве их природного свойства, проявляющегося в любых исторических условиях. С самого начала своего существования, на протяжении всей истории своего развития искусство было «не только отражением и познанием жизни, не только воплощением ценностной ориентации человека в жизни, не только средством хранения и передачи познавательно-ценностной информации, но и *своеобразной моделью жизни*. Независимо от того, большей или меньшей степенью условности обладало то или иное художественное действо, оно всегда было *иллюзорным удвоением и продолжением жизненно-реального действия*...»[14].

Условность, присущая многим явлениям искусства, по мнению Кагана, не является препятствием для образного удвоения мира. Вместе с тем он подчеркивает, что «художественно-образная модель жизни должна при всем своем отличии от жизни подлинной обладать *структурным сходством с реальным прообразом, должна быть изоморфна жизненной реальности*»[15].

Теория художественного моделирования, развиваемая Каганом, также лишена реальных оснований, она не выдерживает испытания фактами истории искусства. Оставляя в стороне вопрос о том, каким образом моделируют действительность архитектура, прикладные искусства, музыка, следует сказать, что теория эта находится в явном противоречии и с разнообразными явлениями, фактами исторического развития литературы.

Очевидно прежде всего, что весьма затруднительно признать художественной моделью действительности те литературные явления, сущность которых заключается в уходе от противоречий жизни, в отрицании ее как объекта творчества. А именно это свойственно ряду нереалистических направлений в литературе.

С позиций художественного «удвоения» мира не только можно, но и необходимо рассматривать в качестве художественной модели жизни, скажем, романы: «Мельмот-Скиталец» Мэтюрина, «Эликсир дьявола» Гофмана, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса, произведения символистов, пьесы Ионеско, Беккета и т. д.

---

[13] *М. Каган.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971, стр. 274.
[14] Там же, стр. 263—264.
[15] Там же, стр. 276.

Но дает ли это что-нибудь для верного понимания названных здесь и многих других, сходных с ними по своему отношению к миру литературных явлений? Конечно, нет. Такой подход способен лишь серьезно затруднить их научное изучение и истолкование. Ведь Мэтюрин, Гофман, Новалис, символисты, Ионеско, Беккет и не ставили перед собой задачу воспроизвести действительность во всей ее конкретной сложности и противоречивости. Их произведения не обладают структурным сходством с реальными прообразами.

Это, разумеется, не значит, что творческие создания писателей, принадлежащих к нереалистическим направлениям, по-своему не связаны с жизнью и не содержат в себе ценных художественных обобщений. Но связи эти, во-первых, весьма различны, а во-вторых, что очень существенно, они меньше всего могут быть охарактеризованы в категориях образного воссоздания жизни в ее целостном облике.

Теория художественных моделей, исходящая из идей подобия, игнорирует многообразие отношений литературы и действительности. Она не учитывает различных путей и меру постижения жизни, которые выявляются в произведениях разных литературных направлений, не учитывает неоднородный характер эстетического освоения мира. М. Каган пишет о преображении действительности в литературе, об идеализированном ее отражении, деформации, которая нередко наблюдается в искусстве, о мифологических, фантастических образах и т. д. Однако и во всем этом он находит не что иное, как образную модель жизни: «... какой бы характер ни имела взаимосвязь отражения и преображения жизни, ее наличие есть *непреложный закон* художественного освоения человеком мира, и это прежде всего позволяет видеть в искусстве способ *образного моделирования* действительности, поскольку *моделирование* — не адекватно-копийное отражение эмпирической данности, а отражение, лишь изоморфное действительности, т. е. *воссоздающее только некоторые ее связи и отношения*» [16].

Если ранее наш автор говорил о *структурных* соответствиях между художественным произведением и явлениями жизни, то на сей раз он считает достаточным воссоздание лишь некоторых связей и отношений действительности. Однако есть отношения и связи, которые не характеризуют сущности тех или иных процессов жизни и касаются лишь внешней их стороны. Согласно принципам рассматриваемой нами теории, воспроизведение этих отношений также образует художественную модель. Более того, сама по себе взаимосвязь отражения и преображения действительности, *какой бы она ни была,* предопределяет образное моделирование жизни. Но ведь известно, что взаимосвязь эта

---

[16] Там же, стр. 332.

нередко выступает в таком виде, когда относительно верное отражение некоторых сторон действительности составляет лишь малую долю содержания литературного произведения, в главном оно же дает ложное ее освещение. Если следовать логике концепции, то и такого рода «преображение» жизни необходимо считать художественным ее моделированием. Ведь теория соответствий в этом плане не признает каких-либо исключений.

Здесь заключено одно из существенных внутренних противоречий этой теории. Становится очевидным ее столкновение с реальным литературным материалом. Принцип подобия — при распространении его на все явления мировой литературы — означает, что любые виды творческой фантазии, любой отлет от жизни являются воссозданием ее конкретных черт и свойств. Бесспорно, что в каждом самом причудливом фантастическом образе *так или иначе* отражается историческая действительность. Отсюда, однако, никак не следует, что многие фантастические образы или, скажем, мистические «прозрения» ряда романтиков, символистов открывают в ней новое, дотоле неизвестное. Образное познание жизни и различные, часто весьма опосредованные формы отражения в литературе условий человеческого существования, тех или иных явлений духовного мира людей — вовсе не одно и то же. В одном случае можно говорить о степени, глубине постижения реального, во втором — о характере и мере отхода от него.

Сближение и даже отождествление неоднородных путей художественного творчества в анализируемой нами теории эстетических моделей тесно связано с принципом иллюзорного удвоения мира. Не забывая о тех уточнениях и дополнениях, которые делаются в этой связи относительно «не копийности» отражения, условностей в литературе, следует тем не менее сказать, что сам по себе принцип этот означает ориентацию на натуралистическую описательность. В общем контексте положений, составляющих теорию соответствий, удвоение весьма близко к повторению, копированию.

Однако подлинное искусство, как известно, вовсе не стремится к простому воспроизведению объектов и явлений жизни, к их удвоению, оно открывает характерное, типическое, выявляет тенденции развивающейся действительности. Гёте справедливо отметил, что вылепить мопса в соответствии с натурой — значит лишь, что на одного мопса станет больше. Общество духовно никак не обогащается оттого, что наряду с подлинными объектами появляются их копии. Смысл художественных обобщений состоит вовсе не в том, чтобы повторить известное, охарактеризовать очевидное; он заключается в раскрытии глубинных процессов социальной, духовной жизни людей.

С точки зрения образного удвоения действительности представляется непонятным, например, постоянное обращение писателей, художников к явлениям, событиям, духовному бытию че-

ловека прошлых эпох. Какая необходимость в их воссоздании и что в этом случае моделируется? Включение художественно осмысленного исторического опыта в эстетическую модель, построенную по принципу соответствий, в сущности невозможно. А между тем эстетическое освоение современности всегда тесно переплетается с новым художественным проникновением в историческое прошлое. И это еще раз подчеркивает необоснованность рассматриваемой концепции художественного моделирования.

Как было уже отмечено, теория эстетических моделей, исходный момент которой составляют непосредственные связи искусства и действительности, существует в различных своих видах. В отличие от универсальных построений М. Кагана — немецкий ученый (ГДР) Х. Редекер защищает ту точку зрения, что эстетической моделью мира является лишь реалистическое художественное творчество и прежде всего реалистическая литература. Это, естественно, снимает некоторые противоречия теории соответствий, но никак их не устраняет полностью, а в известном смысле даже и обостряет их, особенно если иметь в виду то освещение проблем художественного отражения, которое дается в книге Редекера. «Литературная модель,— пишет он,— являясь по структуре аналогом «механизма» «мира» ... не просто высказывание о мире, она «позирует для мира» и, *как каждая модель*, соотносится со своим оригиналом, требуя и к самой себе отношения как к оригиналу» [17].

Для Редекера художественная модель не равнозначна простому воспроизведению действительности, ее удвоению. Но тем не менее она выступает как *аналог* механизма мира. И в этом своем качестве она *подобна* любой другой модели, в том числе, разумеется, и научной. Своеобразие художественного творчества при этом, несомненно, утрачивается, так же, как в немалой степени стирается различие между структурой объекта и структурой модели. Та и другая требуют к себе одинакового отношения.

Между тем конкретные попытки рассматривать структуру литературных произведений как прямое, непосредственное отражение общественной структуры всегда приводили к вульгарно-социологическим схемам и выводам. Памятны, например, доказательства того, что известная обособленность отдельных глав первого тома «Мертвых душ», «центробежная» композиция поэмы-романа Гоголя обусловлены раздробленностью натурального, помещичьего хозяйства. В этом же плане повествовательный динамизм, острота и сложность сюжетного развития в повестях и романах Достоевского иногда объяснялись усилением социальных противоречий в городе, ускоренным темпом городской жизни.

---

[17] *Х. Редекер.* Отражение и действие. Диалектика реализма в художественном творчестве. М., 1971, стр. 27. Курсив мой.— *М. Х.*

Х. Редекер отмечает, что «реализму угрожает не только поверхностное копирование, но и абсолютизация общего, что может выродиться в абстракцию, клише»[18]. Но одновременно он настойчиво утверждает мысль о чисто гносеологическом характере художественной модели. «Рассмотрение художественного отображения как модели вообще не предполагает связи с определенными художественными средствами. Оно (отображение) находится на более глубоком, обобщенном, на гносеологическом уровне. Оно определяет сущность художественного обобщения как структурной аналогии модели и оригинала...»[19].

Но это как раз и ведет к абсолютизации общего, к стиранию граней между наукой и искусством, к забвению его специфики. Если художественное обобщение, литературное произведение в целом представляют собой преимущественно гносеологическую структурную аналогию объекту, то нет никакого труда заменить их научным исследованием, трактатом, в которых эта аналогия выступает не менее, а вероятно, даже более ясно, чем в литературно-художественном произведении. Кроме того, и художественные средства, без которых, оказывается, как-то можно и обойтись, не будут задерживать на себе внимание читателей, вследствие чего модель предстанет в своем «незамутненном» виде.

Но возможность замены художественной модели научной предполагает необязательность первой. Это вместе с тем означает, что литература и искусство могут и не существовать в пору высокого развития науки. Такого рода умозаключения не являются чуждыми концепции Х. Редекера, не навязываются ей извне, а в немалой степени «соответствуют» духу положений о чисто гносеологической природе художественной модели.

Особые трудности возникают перед теорией эстетического моделирования при освещении вопроса о роли личности писателя в литературном процессе, о влиянии его на результаты моделирования. И это касается различных концепций художественных моделей. Одни из авторов уходят от решения этой проблемы, другие так или иначе ее касаются. Редекер особо отмечает значение субъективного фактора в искусстве и литературе. «Действительность, прежде чем стать образом,— пишет он,— должна пройти через художника». Жизненный процесс писателя является «существенным содержательным компонентом художественного произведения»[20]. Однако, как происходит слияние субъективного начала и модели объекта, отношения художника к действительности и ее образной аналогии, остается во многом неясным. Редекер стремится найти решение этой проблемы прежде всего в характере творческой активности писателя. Для того чтобы достичь глубокого отражения процессов действительности, ему необходимы

---

[18] *Х. Редекер.* Отражение и действие, стр. 42.
[19] Там же, стр. 34.
[20] Там же, стр. 58.

наблюдения над ними, отбор из множества явлений тех, которые отчетливо характеризуют «механизм» «мира».

Но этого еще недостаточно. Отличительное свойство художника — эмоциональное восприятие жизни. «Специфически эстетическая сторона события объяснима тогда, когда художник выступает как субъект в историческом процессе, а его жизнь представляет собой добросовестное и осознанное переживание в главном потоке эпохи, переживание, которое в соответствующем материале соответствующего произведения сконцентрировано в модель...[21]

Соображения эти о наблюдениях и переживаниях художника также не приближают нас к пониманию связей объективного и субъективного в эстетических моделях. Наблюдения являются лишь условием их возникновения, а переживания, входящие в художественное произведение в обобщенном виде, спонтанно сконцентрироваться в модель никак не могут. В суждениях автора книги «Отражение и действие» эстетическая модель остается сама по себе, а переживания художника, его индивидуальность находятся отдельно, сами по себе. Они не сочетаются, не сливаются в единое целое, и в этом нет ничего удивительного.

Понятие «модель действительности», широко используемое в современной науке, предполагает, что субъективный фактор не должен оказывать никакого влияния на процесс исследования и его результаты. Научная модель только тогда обладает достоверностью, когда она, отражая объективные процессы жизни, свободна от «присутствия» воздействия индивидуальных особенностей исследователя.

В сущности художественная модель также требует устранения писателя из той системы структурных соответствий, образных аналогий мира, которую, по мнению ряда эстетиков, представляют собой отдельные художественные произведения, литература в целом. Из теоретического обоснования эстетических моделей со всей неизбежностью вытекает то положение, что личность писателя — сама по себе — не играет сколько-нибудь значительной роли в литературном процессе. Эту точку зрения, как известно, полностью разделяют структуралисты, для которых любые художественные структуры, такие семиотические системы, как литература, имеют внеличностный характер.

Не случайно поэтому в кодовых теориях эстетического моделирования художник решительно отодвигается на задний план. Не он моделирует мир, а «вторичный» язык, язык искусства моделирует позицию художника. Именно так об отношениях между языком и художником пишет Ю. М. Лотман: «... язык моделирует не только определенную структуру мира, но и точку зрения наблюдателя»[22].

---

[21] *Х. Редекер.* Отражение и действие, стр. 53.
[22] *Ю. М. Лотман.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике, стр. 27.

И в теории эстетических моделей, как иллюзорного подобия, структурных соответствий действительности, личность художника либо чисто внешне соприкасается с этими структурными соответствиями, иллюзорными подобиями, либо оказывается совсем непричастной к их появлению. Художественное моделирование не «приемлет» творческой индивидуальности писателя, а творческая индивидуальность мастера не может согласиться с эстетическим моделированием. В этих концепциях художник предстает как простой передатчик образной информации о мире, особого рода канал связи или же как своего рода медиум. Но он — ни то, ни другое, ни третье, он — творец идейных, эстетических ценностей, создатель художественных обобщений, без которых не существовала и не существует подлинная человеческая культура.

Образное раскрытие действительности происходит не вне и помимо индивидуальности художника, его ви́дения жизни, а в неразрывной связи с ними. Общезначимые результаты художественного творчества возникают не вследствие обособления его объективного содержания от «нежелательного» субъективного фактора, а в процессе их органического слияния. Путь, по которому идет крупная творческая индивидуальность, открывая новое, является не нарушением каких-то общих законов эстетического освоения мира, а естественным и необходимым способом его художественного постижения.

Вместе с тем это, естественно, не означает обособления художников, их индивидуальных творческих путей друг от друга. В их произведениях и прежде всего в творческом методе, которым они пользуются, обычно раскрываются общие начала, которые и являются основой для формирования и развития литературных, художественных направлений. И так же, как индивидуальный путь писателя не исключает его идейной, творческой общности с другими художниками слова, принадлежность к определенному направлению не мешает самому широкому проявлению его творческого «я».

Личность писателя — это не только своеобразное ви́дение жизни, эстетическое ее освоение, но и определенное отношение к ней, это и идеи, художественные концепции, составляющие неотъемлемую часть литературных произведений. Образное раскрытие мира и творческие идеи находятся в тесном взаимодействии между собою. И хотя соотношение художественных обобщений и идей может быть разным, их постоянные связи несомненны. Различные формы творческого выражения индивидуальности писателя открывают не только огромное значение субъективного фактора в литературе, но и особое качество ее объективных ценностей. И что бы ни говорили некоторые сторонники эстетических моделей о возможностях «сосуществования» структурных аналогий и личности писателя, остается несомненной их несовместимость. Непреложным законом развития литературы, искусства является не бесстрастное, безличное моделирование мира, а взволнован-

ное, глубоко эмоциональное его постижение. Неотъемлемая особенность литературы и искусства — те многообразные способы образного освоения жизни, в формировании которых творческая индивидуальность художника играет очень важную роль.

3

Необходимо иметь в виду и некоторые другие важные аспекты темы, касающейся эстетического моделирования. Как уже отмечалось, художественная модель для сторонников теории структурных соответствий является преимущественно познавательной, гносеологической категорией. Но хорошо известно, что художественное произведение *создается* отнюдь не только для того, чтобы запечатлеть результаты образного осмысления и познания действительности, нарисовать целостную картину жизни, как это встречается, скажем, в реалистической литературе, но и с целью выразить взгляд писателя на мир, сложный комплекс эмоций, которые вызывают у него явления действительности. Свою важнейшую задачу подлинный художник видит в том, чтобы *впечатляюще* воплотить в слове всю совокупность идей и образов, оказать живое, активное воздействие на тех, кто воспринимает литературно-художественное произведение.

В данном случае речь идет не столько о различных функциях явлений литературы, сколько об ориентации ее на читателя. В своем динамическом единстве, разнообразии и неоднородности содержания художественные произведения обращены к «потребителям» литературы и искусства.

Внутренний строй творческих созданий, связи и соотношения различных компонентов, их функциональная определенность и выразительность, пафос, эмоциональная, идейная устремленность этих творческих созданий обусловлены не только отражением действительности, но и теми принципами, способами эстетического воздействия, которые использует мастер, то или иное художественное направление, искусство его времени.

Защитники «реалистического» моделирования чаще всего говорят о *восприятии* художественной модели. И это не случайно. В том виде, как обычно характеризуется эта модель, она лишена в сущности энергии эстетического воздействия и является во многом статической величиной. Видеть главное назначение литературы и искусства в том, что они моделируют мир, значит, помимо всего прочего, существенно преуменьшать возможности их активного влияния на человека и общество.

Выдвигаемая иногда дилемма относительно литературного произведения — символ (код) или модель[23] — представляется мне неоправданной не только потому, что система символов — кодов нередко рассматривается в качестве художественной модели, но и вследствие того, что верное понимание литературных

[23] См., например: *Р. Шобер.* Литературное произведение: символ или модель.— «Иностранная литература», 1972, № 4.

явлений находится за пределами этой дилеммы. Будучи открытием нового, образным обобщением ранее не известного, значительное литературное произведение обладает свойствами глубокой эмоциональной «заразительности», которая проистекает прежде всего из необычности, оригинальности самого открытия, а затем из особенностей его воплощения. Каждый крупный художник слова, выражая свое ви́дение, понимание явлений действительности, стремится убедить читателей в его истинности, стремится увлечь их вновь открывающимся перед ними миром образов, эмоций, идей. Свойства истинности и заразительности присущи значительному творческому созданию в целом и отдельным его художественным обобщениям — открытиям.

В то время как эстетическая модель одномерна и заключает в себе однозначное соотношение с явлением действительности, художественное обобщение-открытие выступает в разном своем эстетическом качестве. Оно может быть разного диапазона, неодинаковой степени проникновения в сущность жизненных явлений, различной впечатляющей силы и т. д. Но всего этого нельзя сказать об эстетической модели. Нередко достаточно «удачно» действительность «моделируют» произведения очень слабые в художественном отношении. Для прямых соответствий необходимы не столько яркие творческие создания, сколько те, в которых рельефнее предстают копирование жизни, натуралистическое правдоподобие. Тогда же, когда писатель с целью более глубокого выявления тенденций жизни пользуется «смещениями», прибегает к условности, художественная модель теряет свои свойства достоверного воссоздания реального.

С этой точки зрения, например, сатиру, гротеск трудно рассматривать иначе, как искажение необходимого правдоподобия жизни. Сатирические, гротесковые образы нарушают «модельные» связи и соотношения. В самом деле, каким образом можно распространить принципы моделирования на такие произведения, как «Гаргантюа и Пантюгрюэль» Рабле, «Нос» Гоголя, «История одного города» Салтыкова-Щедрина и др. Если это и осуществимо, то только посредством обращения к «чистой» гносеологии. Главное, что при этом окажется ненужным,— это сама сатира, гротеск. Признание художественной модели здесь связано с утратами, касающимися самой сущности литературы. Жизнь литературных произведений показывает, что заключенные в них художественные обобщения соотносятся не только с объектами, послужившими первоначальным источником их возникновения, но и со многими иными явлениями, часто весьма далекими от этих объектов. Содержание художественного обобщения-открытия вовсе не ограничивается той средой, теми обстоятельствами, которые изображены в произведении. Смысл такого обобщения неизмеримо более широк и объемен.

Хлестаков, например, разумеется, вовсе не только мелкий петербургский чиновник прошлого века, страстно желавший «по-

рисоваться», «сыграть роль чином повыше собственной». Качества этого героя и в ту пору, когда появился «Ревизор», были свойственны людям различных социальных групп. «И государственный муж,— писал Гоголь,— окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым. Словом, редко кто им не будет, хоть раз в жизни...» В наши дни черты Хлестакова присущи людям, также несходного между собой положения в обществе, людям различных национальностей.

И, скажем, духовная драма Григория Мелехова, его судьба типичны, конечно, не только для определенной части казачества, крестьянства периода Октябрьской революции и гражданской войны. Ограничение содержания этого большого, очень яркого художественного обобщения рамками лишь данной среды и данного времени — крайне сужает его идейно-эстетическое значение.

При появлении на свет крупного литературного произведения неоднозначность предмета изображения и внутренней объемности художественных обобщений далеко не всегда ощущается с достаточной отчетливостью. Однако в том случае, если перед нами значительное творческое открытие, это несовпадение с течением времени становится все более и более ясным. Оно позволяет понять как масштабность конкретных художественных образов, так и общие начала, касающиеся жизни литературных произведений. Неоднозначность предмета изображения и объективного смысла большого творческого обобщения является своеобразной закономерностью развития литературы и искусства. Но этого как раз и не учитывает теория эстетического моделирования.

Иногда высказывается та точка зрения, что «реалистическая» художественная модель приложима к разным жизненным ситуациям. Однако это совершенно не вытекает из ее существа. Содержание такого рода модели, как явствует из суждений ее защитников, определяется образным раскрытием *конкретных* явлений, событий, конфликтов, которые составляют объект творческого внимания писателя. И так как главное в этой эстетической модели — выявление структурных соответствий с изображаемым, воссоздание его локальных особенностей — она не может быть соотнесена с другими — несхожими с этим изображаемым — жизненными явлениями и ситуациями. Основываясь на теории художественного моделирования, невозможно понять социальное функционирование, жизнь литературных произведений.

Теория эстетических моделей возникла из стремления сблизить искусство и науку, тем самым как бы «приподнять» значение художественного творчества. И в то же время эта теория, пытаясь устранить своеобразие искусства как особого вида духовной деятельности человека, серьезно принижает общественную роль литературы и искусства, тех идейных, эстетических ценностей, которые они заключают в себе. «Принципиальное различие между научным и художественным подходом к отображению действительности,— пишет, например, Л. Б. Переверзев,—

связано с *количественными* различиями в полноте и способах кодирования информации»[24]. Рассматривать искусство лишь как один из видов информации — значит не видеть и не понимать в нем очень многого. Настойчивые попытки проанализировать с этих позиций шедевры мирового искусства, такие, как Венера Милосская, картины Рембрандта, симфонии Моцарта, Бетховена и многих других композиторов, не привели к каким-либо содержательным результатам (см., например, книгу А. Моля «Теория информации и эстетическое восприятие»). И, конечно, совершенно непродуктивно оценивать различия между наукой и искусством прежде всего как количественные.

Впрочем, Переверзев считает, что их несходство все же этим не ограничивается. «Качественное различие между ними,— заявляет он,— связано с тем, что художественное описание строится преимущественно на базе субъективного эстетического опыта, что резко ограничивает степень его применимости в тех случаях, когда необходима объективная точность и надежность передачи информации»[25]. Начав за здравие, автор кончает за упокой. Оказывается, что субъективный эстетический опыт, составляющий важнейшую особенность искусства,— огромный его недостаток. И тогда, когда требуется в полной мере объективная и *точная* информация, к произведениям искусства, по его мнению, не следует обращаться. В этом есть, вероятно, доля истины. Но отсюда как раз и следует тот неоспоримый вывод, что сводить литературу и искусство к информации совершенно неправомерно.

Вместе с тем очевидно, что художественные обобщения обладают той поразительной способностью проникновения в глубинные процессы жизни человека, его духовного мира, той огромной силой эмоционального, идейного воздействия, с которыми трудно сравнивать и самые объективные виды информации. Отмечая это, некоторые исследователи художественной культуры склонны полагать, что литература и искусство обладают существенными преимуществами в сравнении с наукой и нередко в своем развитии идут впереди нее. И такого рода суждения не соответствуют действительности. «Каждому — свое» — гласит старое изречение, и оно справедливо.

Признание того, что различные формы духовной деятельности человека обладают своими специфическими чертами и особенностями, представляется очень важным для преодоления унификаторского подхода к явлениям культуры, научному и художественному творчеству. Подход этот — какими бы благими намерениями ни руководствовались его сторонники — вносит немалую путаницу в теоретическое осмысление проблем развития литературы, в творческую практику. Теория художественных моделей — одно из проявлений такой унификации.

---

[24] *Л. Б. Переверзев.* Искусство и кибернетика. М., 1966, стр. 85. Курсив мой.— *М. Х.*

[25] Там же, стр. 85.

М. П. АЛЕКСЕЕВ

ПОСТРОЕНИЕ ИСТОРИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СТРАНАХ ИНОГО СЛАВЯНСКОГО ЯЗЫКА

Литературоведение последних десятилетий, в том числе и в славянских странах, все чаще сосредоточивает свои усилия на составлении и издании общих очерков истории той или иной национальной литературы в странах иного национального языка; применительно к литературам славянского мира речь идет об историях литературы для читателей иноязычного народа, например, русской — для поляков или сербов, польской — для чехов, чешской — для болгар, болгарской — для сербов и хорватов и т. д. во всех многоразличных сочетаниях этих национальных определений. В подобных пособиях всегда ощущался недостаток, но в настоящее время он особенно чувствителен в силу исторических отношений, в которых находятся ныне славянские народы и созданные ими и продолжающие свое развитие литературы. Подчеркнем особо, что мы имеем в виду не популяризаторские или справочные издания, очередные перечни имен писателей и их произведений, расположенные в хронологической последовательности (на подобных, не отобранных критически и произвольно истолкованных, а то и никак не поясненных фактических данных и составлялись очерки литературы какой-либо страны или языковой общности), а имеющие серьезные исследовательские задачи систематические, обобщающие построения целой истории той или иной литературы в перспективе исторической эволюции данной страны, развития ее социальных сил и общественного сознания. Проблематика и методика подобных историко-литературных построений едва начата научной разработкой, между тем она представляет значительный не только теоретический, но и практический интерес, поскольку именно в последнее время заново составляются и выходят в свет разнообразные исторические очерки литературы указанного типа, исследования, долженствующие улучшить взаимопонимание между отдельными славянскими народами, их соседями и т. д.

Теоретические дискуссии вокруг указанных вопросов начали возникать лишь недавно[1]; дальнейшее их обсуждение не только желательно, но и необходимо, в особенности в связи с той проблемой, которая в полной мере поставлена была лишь недавно сравнительным литературоведением — о различии восприятий

[1] Укажем здесь, например, на весьма интересную дискуссию о проблемах изложения истории литературы, начатую в чешском журнале «Československá rusistika», Praha, 1962, r. VII, č. 1, str. 9—42.

всякого литературного произведения в родной или чужеродной ему культурной среде [2].

Мы знаем теперь, что различия, возникающие в восприятии любого художника или его соотечественниками или читателями другого языка, заключаются прежде всего в том, что у тех и других находятся перед глазами разноязычные тексты какого-нибудь художественного произведения, не всегда совпадающие друг с другом. Эта проблема — проблема перевода и восприятия переводческих текстов — во всех ее многоразличных аспектах, как известно, только недавно стала привлекать усиленное внимание исследователей и все еще не может считаться исчерпанной или решенной в методологическом или методическом отношениях. Однако в интересующем нас аспекте, применительно к историко-литературным построениям, она ставилась вовсе недостаточно. Можно ли построить для иноземных читателей литературный ряд из произведений, даже заглавия которых не могут быть воспроизведены достаточно точно или удовлетворительно? В состоянии ли эти читатели принимать на веру оценку какого-либо произведения литературы, если они лишены возможности опираться на свой эстетический опыт? Разумеется при этом, что особенности восприятия читателями и поэтами иного классического текста всецело зависят не только от суммы общих культурно-исторических сведений о породившей его стране, но в значительной мере от тех стилистических качеств, которые приданы данному произведению его переводчиком.

Еще Гёте говорил, что для понимания поэтического произведения необходимо побывать в стране, где оно создалось:

Wer das Dichten will verstehen,
Muß ins Land der Dichtung gehen,
Wer den Dichter will verstehen
Muß in Dichters Lande gehen [3].

Это составляет существенную, но, вероятно, не главную причину расхождений в критических оценках тех или иных художественных произведений читателями, говорящими и думающими на разных языках. Причины эти многочисленны и разнообразны: следует учитывать также противоречивые ощущения исторического опыта, органические недостатки критического метода, если он не продуман и не избран предварительно; власть национальных эстетических вкусов или традиций и т. п., порою в очень сложных

---

[2] *К. И. Ровда.* Чехи и русские в их литературных взаимосвязях 50—60-х гг. XIX в. Л., 1966, стр. 25—26; см. также «Литература славянских народов», вып. 8, М., 1963, стр. 70—97 и кн.: «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур», М., 1961 (статьи С. В. Никольского, В. И. Злыднева, Л. С. Кишкина: стр. 375—377, 377—380, 380—384).

[3] Это четверостишие — эпиграф к известному труду Гёте: «Noten und Abhandlungen zu besserem Verständis des West-östlichen Divans.— (Goethes Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe; Cotta, o. J., Bd. 5, S. 14).

переплетениях, предопределяет довольно резкие несовпадения в восприятиях выдающихся писателей на их родине и за ее пределами. В особенности важно то, что любой писатель воспринимается его иностранными читателями в некоей искусственной изоляции от создавшей его исторической и литературной среды, получает значение вневременного явления, сопоставляемого не с его современниками или предшественниками, но с писателями близкими, знакомыми для данного читательского круга. В иностранных восприятиях такой писатель похож на горную вершину, которой можно любоваться издалека, но к которой трудно найти настоящие пути. Весь вопрос и состоит в том, как найти эти пути, как избежать этой искусственной изоляции восприятия.

В статье «K problematice literárnich dějin, určenych čtenářům jiného národa» К. Крейчи между прочим задавался чисто практическим вопросом: «Нужно ли отдать предпочтение созданию собственного труда по истории литературы другой нации или лучше перевести литературно-исторический труд, написанный специалистами страны, чья литература излагается?» По его мнению, данный вопрос нельзя решить однозначно: «Изложение определенной литературы с точки зрения перспектив другой нации имеет смысл, если авторы подобного труда придерживаются определенной концепции, на основании которой они могут дать ценные сведения, принимая также во внимание различия круга интересов и знаний читателей иной науки»[4]. Однако в последнем случае, справедливо считает Крейчи, составителям подобной истории необходимо также в надлежащей степени изучить исследовательские литературоведческие труды, написанные на языке той литературы, которая служит предметом изложения.

В связи с этим стоит напомнить, что в XIX в. в науке о литературе первоначально, безусловно, господствовала точка зрения, что иностранные (и в то же время иноязычные) историки какой-либо национальной литературы большей частью объективнее, справедливее, удачнее излагали историю той или иной (не родной для них) литературы, чем литературоведы-соотечественники. Хорошими примерами этого положения могут служить несколько знаменитых историко-литературных книг, вышедших в течение XIX столетия. Книгу английского историка Генри Галлама (1777—1859) «Введение в изучение литератур южной Европы» («Introduction to the Literature of Europe during the Fifteenth, Sixteenth, and Seventeenth Centuries», 1837—1839) еще Байрон считал «классической». «История испанской литературы» (1849) североамериканца Джорджа Тикнора (1791—1871), читавшего лекции по истории испанской и французской литератур в Гарвардском университете (между 1819—1831 гг.), была переведена на испанский язык и считалась незаменимой именно потому, что подобных ей (по обилию фактических данных, ясности изложе-

[4] «Československá rusistika», 1962, r. VII, č. 1, str. 64.

ния и обоснованности выводов), не было в то время в самой Испании. Можно сослаться здесь также на получивший широкую популярность многотомный труд французского историка и критика Ипполита Тэна (1828—1893) — «История английской литературы» (1856—1859), которая долго считалась образцовой, если не обилием самостоятельно собранных здесь фактов, то по новизне своих формулировок и методологических принципов (о воздействиях на литературу той или иной страны — национальности, ее создающей, географической и социальной среды, исторического момента, в которой она возникает). Эта книга И. Тэна была переведена на английский язык (1873), а также на многие другие языки (в том числе и на русский) [5]. Позднее, после основательной проверки и дополнительных исследований, выяснилось, что многие из данных Тэном в этой книге блестящих по своему стилю характеристик как целых эпох английской литературной истории (например, средневековья или французского классицизма на английской почве и т. д.), так и «литературных портретов» отдельных писателей отличается явной тенденциозностью изложения или недопустимым субъективизмом в оценках. Менее погрешили против истины более поздние работы французских историков иностранных литератур, например, А. Жюссеран («История английского народа в его литературе», 1892) или Анри Оветт (Hauvette). Однако его «История итальянской литературы» чрезмерно конспективна, хотя автор в то же время стремился не пропустить ни одной, даже незначительной детали в изображаемой картине.

В большинстве названных трудов каждый их автор при изложении общих процессов развития какой-либо национальной литературы должен был считаться с взаимосвязанностью всех европейских литератур, с фактами непосредственных воздействий одной литературы на другую. Однако именно в этой области сравнительных сопоставлений могли сказываться в ряде случаев и личные пристрастия историков и недостаточное (или чрезмерное) знакомство с несколькими литературами, помимо той, история которой излагалась. Отсюда вели свое происхождение нежелательные особенности в отдельных трудах по истории

---

[5] «История английской литературы» И. Тэна в русской литературе появилась вскоре после выхода в оригинале — 1867 г., второй раз — в 1871 г. под произвольным заглавием «История развития гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы». Следует сказать, что в России последовательно появлялись в переводе все сочинения иностранцев об иноземных для них литературах, что явно соответствовало утверждению у нас принципа, что таковые являются лучшими. Так, у нас Галлама перевели еще в 1839 г., труд Дж. Тикнора (перев. К. Бальмонта под ред. Н. И. Стороженко) появился в 1883—1891 гг.; отдельно выходили «История английской литературы» немецкого исследователя Карла Вейзера (СПб., 1899), «Краткая история французской литературы» англичанина Д. Сентсбёри (СПб., 1883), «История французской литературы» англичанина Э. Даудена (СПб., 1909) и т. д.

иностранных литератур, позволявшие даже ставить вопрос, что́ следует признать более желательным — создавать ли истории национальных литератур или предпочитать им сравнительные истории нескольких литератур одновременно (родственных или даже неродственных) [6].

Имея, вероятно, в виду упреки такого рода, английский историк испанской литературы Джеймс Фицморис Келли писал в предисловии к своему труду (1904): «В общем нельзя отрицать, что испанская литература, так же как и английская, коренится в плодотворной почве Франции и Италии: в эпосе, в романах так называемого бретонского цикла, в фабльо, в произведениях Данте, Боккаччо, Петрарки и их последователей. Излишний патриотизм, еще менее извинительный в отношении истории, чем в какой-либо другой области, увлекает всюду понемногу исследователей, которые необдуманно переоценивают значение духовных ценностей, вложенных в общую умственную сокровищницу страны. Мое основное положение менее честолюбиво: я не слишком претендую на многое, восстанавливая в отношении Испании, как и Англии, мысль, что заимствования с чужих образцов не бросают тени на природное историческое развитие, когда в одном случае происходит заимствование, в другом — поглощение, в третьем — приобретение, причем результатом является независимое развитие, затем личная оригинальность и, наконец, в известные моменты или под известным углом зрения достигается превосходство над образцами».

Нечто подобное мог бы, очевидно, сказать про себя какой-либо историк славянских литератур, процессы развития которых, как известно, отличаются общностью; воздействия же одной славянской литературы на другую составляют столь приметные особенности их, что они никак не могут быть устранены из цельной истории каждой из них; на беду взаимосвязи между ними осложняются также весьма сложными соотношениями любой из славянских с неславянскими литературами и учитывать эти отношения другого рода в общей картине столь же обязательно.

В силу отмеченных особенностей отдельных историй национальных литератур, в переводах их текстов на иностранные языки прибегали к сокращениям, пропускам неудачных мест или даже к заменам авторского текста. В 1905 г. в Лейпциге появилась написанная на немецком языке «История русской литературы» берлинского слависта, прежде всего полониста, Александра Брюкнера (1856—1939); этот труд вскоре же был переведен на русский и польский языки. Один из этих переводов А. Савинского появился в Петербурге в 1906 г., другой, выполненный М. Баратынской, опубликован был через несколько лет в Москве (1908).

[6] Ср. *F. Baldensperger.* Littérature comparée et prédilections nationales.— «Revue de Littérature Comparée», 1932, N 2, p. 362—364; *J. Petersen.* Nationale oder vergleichende Literaturgeschichte» — Deutsche Vierterjahrschrift für Geistesgeschichte», Bd. VI, 1928, S. 36—61.

Эти переводы не совпадают друг с другом, хотя они сделаны с одного оригинала: в ответственных местах, например, там, где Брюкнер утверждает, что русская литература совершает «триумфальное шествие на Западе» «не по своему почтенному возрасту, так как она самая младшая из великих литератур», и не по своему художественному совершенству («она ведь часто отказывается от эстетического воздействия»), а по «значению, которое она занимает в духовной жизни своего народа»,— переводчики каждый по-своему истолковали авторский текст, очевидно, в соответствии с собственными представлениями о русской литературе и ее международном значении. Иначе сформулированы были выводы в более поздней книге того же А. Брюкнера «Русская литература» («Russische Literatur», Breslau, 1922). В этой работе шире, чем он это сделал в 1905 г. (в период первой русской революции), дана обобщающая характеристика русской литературы, которая стала «голосом общественной совести» («die Stimme des öffentlichen Gewissens»), «протестом во имя человечности» («der Protest im Namen der Menschheit») в пору «всеобщего безмолвия» («das alles Mundtot war»); именно поэтому «своим реализмом, проницательностью, откровенностью, проникновенностью она завоевала разум и сердце нации...» Польский перевод (1922) книги А. Брюкнера имеет, однако, сокращения, сделанные, вероятно, с ведома самого автора; они были явно тенденциозными, если не прямо враждебными по отношению как к царской России, так и к молодому советскому государству. Напомним в связи с этим, что А. Брюкнер был автором книги «О русской литературе и о нашем отношении к ней сегодня и триста лет назад» («O literaturze rosyjskiej i naszym do niej stosunku dziś i lat temu trzysta», Lwów, Warszawa, 1906), обосновывавшей закономерность кардинальных исторических видоизменений в отношениях одной славянской литературы к другой.

Наряду с отмеченным выше предпочтением в XIX в. истории национальных литератур, написанных инонациональными авторами, а не отечественными наблюдателями их исторических судеб, существовала, однако, и другая точка зрения. Она восходила, очевидно, к известным взглядам немецкого историка Леопольда Ранке, который считал, что только отечественные историки, занимающиеся судьбами своей собственной страны, могут дать полноценные исторические исследования. Это положение цитировал в конце XIX в. русский историк В. А. Бильбасов по поводу обширной коллекции иноязычных сочинений о России, в частности, по поводу многотомной «Истории Польши», написанной немецким историком-славистом И. Каро[7].

Разумеется, мы знаем сейчас, что этот спор бесплоден, что достоинства обобщающего историко-литературного труда зависят не от национальности автора, а от усвоенной им научной

[7] *В. А. Бильбасов*. История Екатерины II, т. XII, ч. 2. Берлин, 1898, стр. 442.

методологии и тонкой, технически совершенной методики исследования. Тем не менее и сейчас еще неоднократно приходится встречаться с рецидивами традиционных воззрений на предмет и со следами прямого влияния старых историко-литературных концепций; поэтому хорошо продуманные принципы создания подобных работ и сознательно примененные методические приемы изложения должны стать предметом специального изучения. Особому критическому рассмотрению и обсуждению подлежат также все старые и все новые попытки в этом роде, чтобы будущие составители историй национальных славянских литератур могли бы своевременно учесть все прошлые упущения и все новейшие завоевания в этой научно-литературной области.

Так, интересно взглянуть глазами историка-слависта наших дней на старый, более чем столетней давности, классический труд А. Н. Пыпина и В. Д. Спасовича «История славянских литератур»[8] и дать ему новую историческую оценку. Такая задача выполнена лишь частично и только по отношению к отдельным славянским литературам, обозрение которых дается в этой старой работе (например, в чешской). Как известно, эта книга вызвала по своем появлении не только восторженные отзывы видных деятелей (с русской стороны, например, И. С. Тургенева)[9], но и несогласия с авторами, споры, полемику. Изучение всех отзывов об этом труде как положительных, так и отрицательных, в особенности в связи с отличиями второго его издания от первого, представляется очень поучительным. Эти отличия обусловлены в значительной мере изменением роли славянских народов в общеевропейской жизни в период, протекший между двумя ее изданиями. Один из русских рецензентов «Истории славянских литератур» Пыпина и Спасовича, вспоминая старое изречение Гердера, будто бы «славянские народы занимают больше места на земле, чем в истории», отмечал, что в конце 70-х годов XIX в. это изречение потеряло всякий смысл и стало малозначащей фразой: «...в последние годы славяне занимали Европу едва ли более, чем сама Европа»[10].

В тесных рамках короткого доклада трудно затронуть все стороны проблемы построения истории национальной литературы в странах иного славянского языка. По своему теоретическому и практическому значению эта проблема заслуживала бы обсуждения на особой, желательно международной, научной сессии.

---

[8] Первое издание этой книги (под заглавием «Обзор истории славянских литератур») вышло в Петербурге в 1865 г.; второе (озаглавленное «История славянских литератур», переработанное и дополненное) появилось там же в 1879 г.

[9] В письме от 12 марта (28 февраля) 1866 г. И. С. Тургенев просил передать авторам, что он «с истинным наслаждением прочел их историю литературы славянских народов» и что он «готов почти под каждое слово подписаться» (*И. С. Тургенев.* Полн. собр. соч., в двадцати восьми томах, Письма, т. VI, стр. 58).

[10] *Д. Л. Мордовцев.* Исторические пропилеи, т. II. СПб., 1888, стр. 395.

В заключение я лишь назову вопросы, которые, с моей точки зрения, подлежали бы обсуждению: таковы, например, вопросы о пояснительных исторических экскурсах при изложении истории литературного процесса в какой-либо стране, о значении сравнительно-исторических сопоставлений, делающих изложение такой истории более ясным и убедительным, о задачах и границах подобных сопоставлений, перемежаемых историческим повествованием, о наглядном значении вставляемых в текст графических иллюстраций, о допустимости вольных стихотворных цитат из иноязычных подлинников и др.

Д. Ф. МАРКОВ

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И МЕТОДОЛОГИИ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР

Марксистская теория сравнительного изучения литератур в современной советской науке имеет немалые завоевания (работы М. П. Алексеева, В. М. Жирмунского, Н. И. Конрада, Д. С. Лихачева, М. Б. Храпченко, И. Г. Неупокоевой, Р. М. Самарина и других ученых). Приходится, однако, удивляться, что ряд известных западных компаративистов до сих пор не видит этих завоеваний, склонен не считаться с ними, хотя и претендует на объективную характеристику общего состояния сравнительных литературных исследований в международном масштабе[1]. Между тем такая характеристика — действительно объективная и широкая — сегодня решительно невозможна без учета исследований советских ученых.

Сделано у нас поистине много. Но задача данного доклада не в том, чтобы говорить о многочисленных опубликованных работах. Это особая большая тема, которой я коснусь лишь частично. Главная же цель доклада — поставить некоторые теоретические, как мне кажется, актуальные проблемы, связанные с современным состоянием сравнительного литературоведения вообще, сравнительного изучения славянских литератур в частности.

У нас еще много нерешенных, спорных вопросов, имеющих важное теоретическое значение и требующих дальнейшего обсуждения. К кругу этих вопросов относятся: понятие сравнительного изучения литературы, основные типы сравнительных исследований, их разграничение и связь, их методологические принципы.

Прежде всего надо более точно определить предмет сравнительных литературных исследований, термин и понятие «сравнительное изучение литературы». Невнимание к этим вопросам глубоко ошибочно. Термин связан с понятием, а без понятий нет науки.

Западная компаративистика нередко разделяет и противопоставляет так называемое сравнительное литературоведение, сводимое чаще всего к изучению литературных связей, влияний, и общее литературоведение, включающее изучение типологических литературных явлений. Подобная позиция лишена конкретно-исторического подхода к литературе и, разумеется, неправомерна — она механически разъединяет единый процесс.

В советском литературоведении высказываются различные мнения о предмете сравнительного изучения литератур. Наиболее

---

[1] См., например: *Cl. Pichois* et *A. M. Rousseau.* La litterature comparée. Paris, 1967, p. 38.

приемлемой представляется точка зрения, содержащаяся, например, в работах В. М. Жирмунского,— о различных типах литературных отношений. Разграничивая, но не противопоставляя литературные связи и типологические схождения, ученый считает и то и другое объектом сравнительного литературоведения [2]. Однако эта точка зрения не является общепринятой. Сложность, многоаспектность предмета вызывает иногда абсолютизацию какой-либо одной его стороны. Так, Б. Г. Реизов фактически сводит понятие сравнительного изучения литературы лишь к литературным влияниям [3]. Н. К. Гудзий, наоборот, писал: «Под сравнительным методом в литературоведении в собственном смысле мы будем понимать такой способ исследования, при помощи которого сопоставляются однородные или сходные литературные факты и явления независимо от их генетического родства или влияний, заимствований, взаимосвязей и взаимодействий, возникающих в результате культурно-исторического общения различных народов» [4].

Между тем литературные влияния и сходства явлений, возникающие независимо от связей и взаимодействий литератур,— две стороны единого процесса. Литературное влияние невозможно без сходства ситуаций в литературе влияющей и литературе воспринимающей. А. Н. Веселовский называл это «встречными течениями». В свою очередь, сходство явлений создает реальные предпосылки для литературных связей и влияний, которые нельзя понять без сравнительного изучения литератур. Ярким примером единства этих различных явлений могут быть, например, отношения советской и зарубежных революционных литератур в первые годы после Октября, в период революционного подъема в ряде стран мира. Под воздействием революционной действительности в различных национальных литературах возникали сходные типологические тенденции, которые и послужили импульсом для развития связей революционных литератур. И вполне понятно то огромное влияние, какое оказывала советская литература, прежде всего творчество Горького и Маяковского, на литературы других стран,— влияние это отвечало внутренним потребностям литературного движения в самих странах.

Сравнительное изучение литератур предполагает установление и сходства и различий сравниваемых явлений. Отсюда — многоаспектность сравнительных исследований, соответствующая

---

[2] *В. М. Жирмунский.* Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса.— «Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике». М., 1960, стр. 253 и др.

[3] См.: *Б. Г. Реизов.* Сравнительное изучение литературы.— «Вопросы методологии и литературоведения». М.— Л., 1966, стр. 170—217.

[4] *Н. К. Гудзий.* Сравнительное изучение литератур в русской дореволюционной и советской науке.— «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур». М., 1961, стр. 68.

различным формам литературных отношений[5]. В поле зрения исследователей могут быть: литературное влияние, перевод, функция традиций, историко-типологические схождения и др. Все это входит в общее понятие «сравнительное изучение литературы». В то же время мы должны разграничивать и учитывать специфику каждой формы литературных отношений и, следовательно, каждого аспекта исследований. Необходимость такого подхода понятна. Но этому мало содействует терминологическая неопределенность в работах некоторых наших ученых. Так, И. Г. Неупокоева неправомерно включает весь комплекс сравниваемых явлений в понятие литературных связей и взаимодействий — она говорит о «связях контактных и связях по исторически обусловленному сходству литературных процессов»[6]. Думается, правы те литературоведы, которые возражают против подобного объединения[7]. В самом деле: почему сходные явления, возникающие в разных литературах независимо, самостоятельно, понадобилось все же называть связями? Нелогично, конечно, и надо от этого отказаться. Ведь Неупокоева по существу не смешивает два аспекта — литературные связи и типологические явления, напротив, разграничивает их. Речь, следовательно, идет о терминологическом несоответствии, о неправомерном стремлении определить все аспекты литературных отношений термином и понятием «литературные связи и взаимодействия». Это объясняется, очевидно, неприятием термина «сравнительное литературоведение», которым оперирует западная компаративистика. Но у нас нет оснований отказываться от понятия «сравнительное изучение литератур», как от одного из путей, приемов литературоведческой науки, ибо и изучение литературных связей, и изучение типологических явлений немыслимы вне сравнительных исследований.

Я привожу формулировки Неупокоевой, данные ею в докладе на конференции «Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур», состоявшейся в 1960 г. в Институте мировой литературы им. А. М. Горького, которая, несомненно, была этапной и повлияла на литературоведческую мысль. Формулировки, о которых только что шла речь, вошли во многие работы советских и

---

[5] Ср.: *А. Н. Робинсон.* Задачи литературно-исторической типологии при изучении древнейшей русской литературы (факторы литературной однотипности и разнотипности).— «Пути изучения древнерусской литературы и письменности». Л., 1970, стр. 19—30.

[6] *И. Г. Неупокоева.* Некоторые вопросы изучения взаимосвязей и взаимодействия национальных литератур.— «Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур», стр. 21.

[7] См.: *Н. И. Кравцов.* Вопросы сравнительно-исторического изучения славянских литератур.— «Вестник Моск. ун-та». Серия VII.Филология и журналистика, 1964, № 2, стр. 16; *Л. С. Кишкин.* О современном содержании понятия «сравнительное литературоведение».— «Советское славяноведение», 1968, № 4, стр. 37.

зарубежных литературоведов, притом и в работы теоретического плана, какой является, например, статья Г. Д. Вервеса[8].

Спор о разграничении двух основных типов литературных отношений — связей и влияний, с одной стороны, и типологических тенденций, с другой, а, значит, и о разграничении различных аспектов исследований — это отнюдь не формально-терминологический спор. Понятия эти вновь и вновь вызывают баталии, иногда очень бурные, так как вопрос касается существа. Приведу некоторые примеры.

Известный наш славист В. И. Злыднев, многие годы занимающийся проблемами литературных связей и немало сделавший в этом направлении, решительно выступает против смешения понятий связей и типологии[9]. Говоря о том, что это смешение бывает иногда выражено даже в некоем гибридном определении: «контактно-типологические связи», В. И. Злыднев справедливо указывает на методологические срывы, являющиеся следствием такого смешения. Но разграничив два аспекта литературных отношений, ученый склонен рассматривать их изолированно, без учета точек пересечения этих аспектов, что, конечно, ошибочно. Кстати, в приводимом выше парадоксальном определении: «контактно-типологические связи» стихийно выражено, на мой взгляд, именно ощущение взаимосвязи двух типов литературных отношений, и это соответствует действительному положению вещей, с которым нельзя не считаться, если, конечно, не допускать их смешения.

Злыднев относит к области сравнительных исследований только типологическое изучение литературы, исключая изучение литературных связей[10]. Другие ученые, наоборот, считают предметом сравнительного исследования литератур лишь связи и влияния, выводя за эти рамки литературную типологию.

Остановлюсь в этой связи на работе М. Б. Храпченко «Типологическое изучение литературы», которая, безусловно, представляет большой научный интерес. Содержащаяся в ней теоретическая разработка многих проблем имеет важное значение, о чем я еще скажу позже. Но пока — о разграничении понятий. Определяя сравнительное изучение литературы как исследование связей между различными литературами, как раскрытие влияний и взаимодействий, Храпченко пишет: «Близость типологического и сравнительного изучения литературы состоит в том, что то и другое предполагает сопоставление литературных явлений как исходное начало их научного анализа. Однако не всякое сравнительное исследование литературных фактов представляет собой

---

[8] См.: *Г. Д. Вервес.* Про єдність національного і інтернаціонального (до теорії літературних взаємин).— «Радянське літературознавство», 1970, № 4, стр. 45—55.

[9] *В. И. Злиднев.* Извори на дружбата. София, 1968, стр. 17.

[10] Там же, стр. 19.

исследование типологическое»[11]. Но сопоставление есть сравнение, которое может вести как к исследованиям литературных влияний и взаимодействий, так и к исследованиям типологических тенденций, т. е. к различным аспектам именно сравнительного изучения литературы. И потому неправомерно, когда типологическое изучение литературных явлений рассматривается «в отличие от сравнительно-исторического подхода к литературе»[12], ибо, на мой взгляд, без такого подхода типологическое изучение вообще невозможно.

Мои замечания по поводу статьи Храпченко не умаляют ее в целом большого теоретико-методологического значения. Автор отстаивает принципы типологического изучения литературы. Выступая против простого описания изолированных литературных фактов, против тех, кто под видом защиты специфики и национального своеобразия литератур, отрицает всякую возможность установления закономерностей литературного процесса, Храпченко справедливо замечает: «Отрицание литературной типологии означает в лучшем случае господство исторического эмпиризма, а в своих крайних формах и прямой уход от научного изучения процессов литературного развития»[13].

Очень интересны поиски принципов типологических исследований. Говоря о том, что «необходимо обратиться к чертам и особенностям структурного характера»[14], Храпченко раскрывает марксистское понимание художественной структуры, подвергает критике структурализм, рассматривающий литературное произведение как замкнутую в себе структуру.

В отличие от формалистического понимания структурных отношений, М. Б. Храпченко говорит о «социально-структурном принципе»[15] в качестве основы литературно-типологических исследований. Такой вывод интересен и важен, ибо он нацеливает на учет специфики художественной литературы, сообразуясь с фактом единства формы и содержания.

Стремление глубже проникнуть в специфику художественной литературы за последние годы все более заметно в работах ученых Советского Союза и в исследованиях литературоведов других социалистических стран.

Интересны в этой связи труды М. Бакоша. Ученый сосредоточивает свое внимание на художественной структуре. Он говорит о необходимости «синтеза структурного и исторического подхода к явлениям литературы»[16], задаче «объединения истории литера-

---

[11] *М. Б. Храпченко.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970, стр. 255.
[12] Там же, стр. 256.
[13] Там же, стр. 255.
[14] Там же, стр. 264.
[15] Там же, стр. 267.
[16] *М. Бакош.* Историческая поэтика и история литературы.— «Slavica slovaca», 1968, № 4, стр. 366.

туры с исторической поэтикой»[17]. Автор раскрывает функции литературных связей и влияний, эстетические функции различных компонентов литературной структуры.

Но, к сожалению, в работах М. Бакоша есть, на мой взгляд, непоследовательность. Его в общем вполне логичное стремление к раскрытию специфики художественной литературы нередко оказывается в тисках узких рамок. М. Бакош пишет: «Если литература имеет свою внешнюю историю, объясняющую ее обусловленность внелитературными (социологическими, идеологическими, психологическими и другими) факторами, то историческая поэтика является областью ее внутренней истории, объясняющей имманентную обусловленность ее развития»[18].

Заметим, что вряд ли основательно деление истории литературы на внешнюю и внутреннюю, тем более, что «внешняя история» фактически выводится за пределы эстетического, которое определяется им имманентностью литературного развития. В результате понятие структуры выступает как чисто формальная категория. Между тем идеологические и психологические факторы — неотъемлемая часть эстетического, так как они самым непосредственным образом связаны с концепцией человеческой личности, а без этой концепции вообще нет литературы. Существует совершенно определенная связь между проблематикой произведений и характером их образности, их поэтикой. Художественная структура представляет собой единство содержательных и формальных сторон, и из этого надо исходить.

М. Бакош говорит об «эстетическом каноне стиля данной эпохи»[19], который определяет собой жанры и другие подсистемы. Но сам стиль — не первопричина, а следствие, и потому необходимо объяснение его детерминированности; как категория динамическая, стиль требует к себе конкретно-исторического подхода.

Д. С. Лихачев справедливо пишет о «стиле эпохи» по отношению к древним славянским литературам, когда в них еще не существовало четкой жанровой дифференциации, когда еще не было определенных границ и между отдельными видами искусства[20]. Однако в более позднее время «стиль эпохи» утрачивает свое значение. Понятие это по отношению к новому времени нивелирует сложное переплетение различных идейно-эстетических тенденций. Точнее было бы говорить о литературных направлениях (или течениях). Советские литературоведы пишут о различных направлениях и художественных методах, с которыми связаны и различные стилевые образования. Борьба и смена методов и

---

[17] *М. Бакош.* Историческая поэтика и история литературы.— «Slavica slovaca», 1968, № 4, стр. 367.

[18] Там же, стр. 366.

[19] Там же, стр. 369.

[20] *Д. С. Лихачев.* Древнеславянские литературы как система.— В сб.: «Славянские литературы. VI Международный съезд славистов (Прага, август 1968). Доклады советской делегации». М., 1968, стр. 40—43.

направлений, определяя собой динамику литературных процессов, не может быть понята без учета социально-классовой дифференциации общества. Связь между формированием литературного стиля и определенными общественными настроениями, своеобразной моделью которых он и выступает, очевидна. И я попытаюсь показать это ниже на примере славянских литератур.

Еще Гёте заметил, что «стиль покоится на глубочайших твердынях познания»[21]. Трактовка художественной структуры вне связи с человеческим познанием ошибочна. Разрыв этих двух начал, абсолютизация любого из них ведут к однобокости — в одном случае к формально-замкнутому анализу явлений, в другом — к абстрактно-социологическим построениям, к схематизму. В марксистской эстетике нет подобного разрыва. И потому именно на марксистской основе возможен самый глубокий и многосторонний анализ художественных структур.

Только последовательный историзм в сочетании с конкретно-эстетическим анализом является надежным принципом, опираясь на который можно успешно вести сравнительное исследование литературных явлений, широко охватывая как сферу их идейного содержания, так и сферу художественных форм. Каждый литературный факт должен быть рассмотрен и в связи с целостной структурой, в которую он входит, и в связи с его спецификой. Именно так возникает разветвленная система различных аспектов сравнительных литературных исследований, воссоздающая на всех уровнях реальную картину частных и общих закономерностей литературного процесса.

По отношению к социальной истории В. И. Ленин говорил об «общенаучном критерии повторяемости»[22], что, несомненно, важно и для истории литературы. Речь идет, конечно, не о копировании, подражании, не о простом повторении, переносе определенного литературного образца из одной обстановки в другую, а о действии общих законов общественного и литературного развития человечества. Исторические сходства находят свое отражение и в национальных литературах, и это является отправной точкой сравнительных исследований. Историзм вовсе не означает механического выведения литературы из политической истории. Если бы искусство (а значит и художественная литература) было лишь иллюстрацией политической истории, оно не имело бы значения особой, специфической формы общественного сознания, каким является в действительности. Художественная структура имеет для нас первостепенное значение, но не как замкнутая в себе формальная структура, а именно как специфическое выражение общественного сознания.

И литературные связи, и типологические схождения носят исторический характер, по-разному выступают в разные периоды.

---

[21] *И. Гёте.* Сочинения, т. X. М., 1937, стр. 401.
[22] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 137.

Это служит основой для возможного построения истории литературных отношений двух или более стран. Притом следует подчеркнуть, что историзм не требует непременной синхронности сравниваемых фактов и процессов, он требует установления сходства, родственности и общественно-исторической и литературной обстановки. А родственность в двух или нескольких литературах может проявляться в разное время, с интервалами в десятки лет, что, конечно, зависит от уровней общественного и литературного развития в отдельных странах.

В настоящее время большинство литературоведов справедливо считает, что литературные связи и типологические схождения неотделимы от литературного процесса в национальных литературах. Поэтому нет оснований говорить о какой-то их особой периодизации. Об этом ясно и четко пишет М. Бакош: «Периодизация межлитературных связей носит подчиненный характер, зависит от общей периодизации литературы» [23].

Каждый историк национальной литературы, если он не простой регистратор фактов, в той или иной степени опирается на методологию сравнительных исследований, поскольку с нею связаны важные проблемы, мимо которых он не может пройти (традиции и новаторство, литературные влияния, направления, методы, стилевые течения и т. д.). Правомерно, например, исследовать системы жанров определенных периодов, типологию направлений, стилей и др. Во всех этих и подобных им случаях неизбежен сравнительный подход к литературным явлениям — их сопоставление, соотнесение единичного с общим, установление закономерностей исторического развития литературы. В качестве примера можно назвать книгу «Проблемы типологии русского реализма», в которой реализм рассматривается в его разновидностях и последовательности этапов исторического развития. Редакция сборника пишет: «Изучение типологии реализма в русской литературе — настоятельная задача нашей науки. До сих пор понятие реализма остается недифференцированным и применяется к определению творческого метода подавляющего числа писателей — от Радищева до А. Блока, от Лермонтова до Гончарова. Выявляется лишь индивидуальное своеобразие творческого метода отдельных писателей — Пушкина, Гоголя, Толстого, но не изучаются те общие процессы развития и становления реализма, которые определяют типологическую сущность этих писателей, разные этапы в развитии реализма» [24].

Раскрытие закономерных процессов в данной литературе, родственных, исторически сменяющихся тенденций, вообще историческая типология литературно-художественных структур —

---

[23] *М. Бакош.* К проблеме периодизации межлитературных связей.— В сб.: «Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения». М., 1968, стр. 39.

[24] «Проблемы типологии русского реализма». М., 1969, стр. 6.

важнейший путь исследований, проведение которых является условием создания подлинной истории отдельной национальной литературы и вместе с тем — базой для ее изучения в широком сравнительно-типологическом плане — в соотношении с историческим развитием других национальных литератур.

Сравнительное изучение нескольких литератур и связанное с ним изучение закономерностей мировой литературы, как правило, широко опирается на научные истории национальных литератур, но эти последние, к сожалению, крайне недостаточно используют результаты исследований межнациональных литературных отношений. Далеко не всегда возникает взаимодействие различных областей литературоведения. О связях и литературных влияниях историк национальной литературы, как правило, не забывает, ибо связи эти часто являются очевидными фактами национального литературного развития. Но он мало использует выводы о типологических тенденциях разных литератур, в том числе своей национальной литературы. Между тем это способствовало бы широте научных обобщений, раскрытию места литературы данной страны в контексте мирового литературного процесса.

Главная задача сравнительного исследования литератур состоит в установлении закономерностей литературного развития во всей его сложности и противоречивости, в многообразных соотношениях и борьбе различных идейно-эстетических тенденций в границах одной национальной литературы, а затем и в широких рамках всемирной литературы. Очень важным в этой связи представляется раскрытие содержания трех, как мне кажется, исходных взаимосвязанных понятий, без ясного представления о которых невозможны объективные сравнительные исследования: «художественный прогресс», «мировая литература», «единство национально-специфического и общего».

Мы воспринимаем искусство как художественное познание мира. Процесс непрерывного расширения и обогащения такого познания есть в сущности процесс поступательного развития литературы, и в этой поступательности, собственно, и заключается общее содержание художественного прогресса. И так как в центре искусства — изображение человека в его общественном, нравственном и духовном развитии, то, разумеется, многое зависит от того, как видится это развитие человеческой личности. Ведь, по словам Маркса, «история — не что иное, как деятельность преследующего свои цели человека»[25]. Передовая мысль человечества всегда стремилась к лучшим формам жизни. Мечта о свободном проявлении творческих возможностей человека, поиски прекрасного — с этим связаны эстетические идеалы всех значительных художников прошлого и современности. История литературы — это, в сущности, история смены литературных направ-

---

[25] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс.* Сочинения, т. 2, стр. 102.

лений, различных уровней художественного сознания, различных человеческих типов, характеров, в которых образно преломлена движущаяся историческая действительность. Главным фактором на всех этапах развития литературы выступает концепция человеческой личности.

Марксизм ответил на запросы истории, наиболее последовательно решив проблему гуманизма,— он открыл законы развития общества и указал реальные пути к его преобразованию на подлинно человеческих началах. Вбирая прогрессивные традиции, марксистская концепция противостоит субъективистско-идеалистическим взглядам. Человек, согласно марксизму, представляет собой совокупность общественных отношений, понятую не только как зависимость человека от общественных условий, но и как его способность изменять их, если они античеловечны. Понимание человеческой личности как силы, способной преобразовывать мир, соответствует поступательному развитию истории. Художественный показ постепенного возвышения человека — от первого пробуждения чувства собственного достоинства до уровня исторической сознательности, движение ко все более многостороннему раскрытию его духовных и нравственных богатств, чему неизбежно сопутствует обличение уродств и пороков в человеческом обществе,— это и есть главная линия художественного прогресса, путь которого, конечно, осложнен столкновением различных тенденций, нередко тормозящих, отклоняющих от прогрессивного развития.

Но каково соотношение понятий «художественный прогресс» и «мировая литература»? Мы решительно отвергаем весьма распространенные в буржуазной литературоведческой науке взгляды, представляющие мировую литературу в одном случае как механическую сумму национальных литератур, в другом — как явление универсально-наднациональное, т. е. исключающее всякое национальное своеобразие.

При раскрытии понятия «мировая литература» мы исходим из общих законов развития человеческого общества, обоснованных Марксом в его учении об общественно-экономических формациях, из марксистской теории социально-исторической обусловленности искусства. Это наиболее объективный путь к определению содержания мировой литературы — сложнейшего процесса, полного противоречий и острой борьбы самых различных, нередко взаимоисключающих, идейно-эстетических тенденций. Мера историзма позволяет объяснить каждое литературное явление и в его специфике, и в том общем, что сближает его с другими явлениями. Подобно тому, как в одной национальной литературе существует близость разных художников, образующих целые направления, по той же логике проявляется объективная близость соответствующих направлений в литературах ряда стран. Возникают межнациональные схождения, в которых и выражаются общие закономерности мирового литературного развития.

Но далеко не все в мировой литературе связано с созданием новых эстетических ценностей. Конкретно-исторический, дифференцированный подход к явлениям литературного процесса должен выделить в нем то, что определяет его поступательное развитие, в котором мы и видим главное содержание всемирной литературы. Понятие «мировая литература» шире понятия «художественный прогресс», но именно художественный прогресс является мерой поступательного развития мировой литературы.

Отдельная национальная литература входит в мировую литературу прежде всего теми своими завоеваниями, которые способствуют указанному поступательному развитию. Конечно, и в одной стране, и в ряде стран возможно развитие, иногда довольно широкое, реакционных литературных течений, ибо культура в классовом обществе не может быть единой. Но течения эти находятся в стороне от художественного прогресса или прямо противостоят ему. Они не могут служить предметом национальной гордости для действительно передовых представителей той или иной литературы. В борьбе двух культур рано или поздно исторически побеждает та, истоки которой связаны именно с поступательным движением истории, с борьбой народных масс, с прогрессивными идеями эпохи.

Противники общих закономерностей литературного процесса не раз становились на путь абсолютизации национально-специфического, заявляя при этом, что они якобы выступают против нивелировщиков, в защиту национальных культурных завоеваний и т. д. На самом деле их выступления направлены против подлинного понимания указанных завоеваний, в них ясно проступает стремление уйти от общих закономерностей исторического развития, оторвать ту или иную национальную литературу от художественного прогресса современной эпохи.

Марксизм отметает как абсолютизацию единичного, так и абсолютизацию общего. Ему чужды националистические, расистские и подобные им теории. Нет избранных, высших и низших наций. «В области культуры,— отмечал Г. Димитров,— нет более или менее способных народов. Нет полноценных и неполноценных народов. Каждый народ, как бы мал он ни был, способен и может внести свой ценный вклад в общую сокровищницу культуры» [26].

Выше мы уже говорили о критериях эстетических ценностей, подчеркнем и здесь: место отдельной национальной литературы в общемировом литературном процессе измеряется степенью ее вклада в историко-поступательное литературное развитие. Чем богаче отражает литература национальную историю своего народа, тем значительнее ее вклад в мировую литературу. Специфическое, неповторимое не противостоит общему, а именно в нем полнее раскрывает свое значение. Подлинно авангардными лите-

---

[26] *Г. Димитров.* Избранные произведения, т. 2. М., 1949, стр. 676.

ратурными течениями являются те, которые находятся на главном пути поступательного развития национальной и мировой литературы.

Это подтверждается опытом национальных литератур любой страны. Так, например, мировое значение русской литературы конца XIX — начала XX в. измеряется отнюдь не творчеством писателей типа Д. Мережковского и З. Гиппиус, а произведениями выдающихся реалистов — Л. Толстого, А. Чехова, М. Горького и др. Указав на связь творчества Толстого с настроениями многомиллионных масс крестьянства, В. И. Ленин писал: «Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества»[27].

В мировой литературе современной эпохи главное направление художественного прогресса определяют социалистические литературы, ибо в них воплощаются наиболее передовые идеи гуманизма, утверждается новый, высший тип человеческих отношений.

Одной из важнейших областей литературоведческой науки является сравнительное изучение славянских литератур. В них с особенной глубиной и яркостью проявляются существенные закономерности мирового литературного развития. Объясняется это, во-первых, исключительной интенсивностью связей этих литератур, обусловленных исторической и языковой близостью славянских народов, уходящей в глубокую древность; во-вторых, тем, что литературы эти входят ныне в новую общность социалистических литератур мира, находятся в авангарде борьбы за подлинный художественный прогресс современной эпохи. И потому их сравнительное исследование имеет принципиально важное теоретическое и методологическое значение.

Западная компаративистика и в прошлом, и теперь недооценивает значение и роль славянских литератур. Как известно, состоялось уже шесть конгрессов Международной Ассоциации по сравнительному литературоведению, и ни на одном из них проблемы сравнительного изучения славянских литератур не занимали сколько-нибудь подобающего им места. Объясняется это, очевидно, с одной стороны, все еще довольно распространенной концепцией западно-европоцентризма, с другой — неприятием социалистической идеологии, что иногда выливается в открытые нападки на литературу и литературную науку социалистических стран.

Все более значительным международным форумом ученых, исследующих теоретические проблемы сравнительного изучения литератур и непосредственно — проблемы разнообразных отно-

---

[27] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 19.

шений славянских литератур, становятся международные конгрессы славистов.

Уже на IV конгрессе славистов в Москве проблемы эти заняли довольно большое место; на V конгрессе в Софии интерес к ним еще более возрос[28]; на VI съезде в Праге они, несомненно, занимали центральное место в работе литературоведческих секций и подсекций[29]. Программа VII Международного съезда славистов также в значительной степени ориентирована на эту проблематику.

На славистических съездах намного шире, чем на других международных филологических форумах, представлено марксистское литературоведение. И это, разумеется, позитивно сказывается на обсуждении научных проблем. У ученых-марксистов есть крупные завоевания в области сравнительного изучения литератур вообще, славянских литератур в частности. Коснемся некоторых аспектов наших исследований, притом обобщенно и в порядке постановки проблем.

В обширной области сравнительного изучения славянских литератур, очевидно, больше всего работ посвящено их связям. Сделано в этом направлении много по всем периодам, начиная с древности и до наших дней. Авторы работ опираются на конкретный анализ произведений; в обиход вводится богатый документально-архивный материал. Созданы самые разнообразные работы — от сопоставлений отдельных произведений и писателей до постановки широких проблем о месте славянских литератур в мировом литературном процессе. Есть среди этих работ статьи, монографии, сборники. Большое место в них, если не самое большое, занимает тема связей различных славянских литератур с русской литературой. По этой теме во всех славянских странах, да и в ряде неславянских стран, проделана поистине гигантская работа, которую, к сожалению, мы еще не знаем в собранном виде и не имеем обобщенной оценки ее результатов. Возникает заманчивая мысль о создании единой, хотя бы выборочной библиографии основных исследований по данной теме. Это, несомненно, представило бы большой интерес для литературоведов всех славянских стран, притом не только для тех, кто занимается непосредственно русско-славянскими литературными связями, но и вообще для историков национальных литератур, каждый из которых стремится не к изолированному рассмотрению своей отечественной литературы, а к установлению ее связей с другими литературами, ее места в мировом литературном движении того или иного исторического периода.

---

[28] Сразу после съезда, подводя некоторые его итоги, эту его особенность подчеркнул Э. Георгиев в ряде своих статей, опубликованных в болгарской периодической печати осенью 1963 г.

[29] См. пространный обзор литературоведческой проблематики съезда в статье С. Вольмана («Slavia», 1969, № 1).

В последние годы разработка проблемы связей славянских литератур приобретает все больший размах. Притом издаются совместные работы ученых Советского Союза и других социалистических стран. Таковы, например, сборники: «Чехословацко-советские литературные связи», 1964; «Октябрь и развитие болгарской литературы», 1967; «Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения», 1968; «Революционная литература Польши 20-х — 30-х годов», 1969 — книга, включающая вопросы советско-польских литературных связей этого периода, «Польско-русские литературные связи», 1970; совместные издания такого типа готовятся также советскими и югославскими учеными (имеются в виду, например, планы совместных сборников Института славяноведения и балканистики и Матицы Сербской).

В области изучения литературных связей у нас немало завоеваний. Но мы все еще не избавились от многих недостатков, например, от фактографии, от описательства. В иных работах сталкиваешься с нескончаемыми перечнями фактов и не ощущаешь целенаправленной концепционной мысли автора.

В научной литературе не раз подвергались критике две характерные ошибки: в одном случае о литературном влиянии говорится на основании внешнеформальных совпадений, в другом — на основании похожих, сходных мотивов в сравниваемых явлениях. А. С. Бушмин справедливо заметил, что «самая методика выявлений «похожих» мест для сближений последователей с предшественниками страдает то буквализмом, то абстрактностью аналогии»[30]. Как отмечается в статье Бушмина, действительно курьезно видеть в словах «скучно и грустно», встречающихся у Чехова, влияние лермонтовского стихотворения «И скучно, и грустно», или на основе некоторых похожих мотивов говорить о влиянии на творчество Елина-Пелина многих писателей — и Л. Толстого, и Салтыкова-Щедрина, и Чехова, и Горького... В данном случае отсутствуют какие-либо определенные критерии, выводы весьма произвольны. И дело не только в том, что здесь не разграничиваются два типа литературных отношений — связи и влияния, с одной стороны, и типологические процессы — с другой, а в том еще — и это главное,— что в работах подобного характера не выясняются причины литературных связей. Так, например, Елин-Пелин действительно испытал влияние Горького. Но смысл этого влияния отнюдь не во внешнем сходстве отдельных мест и ситуаций с горьковскими произведениями, а в обогащении и развитии художественного метода болгарского писателя. Елин-Пелин воспринял у Горького утверждение активного начала в человеке — изображение духовного роста личности, ее

---

[30] *А. С. Бушмин.* Преемственность в истории литературы как проблема исследования (на материале восточнославянских литератур).— «Славянские литературы. VI Международный съезд славистов (Прага, август 1968). Доклады советской делегации», стр. 281.

мятежного протеста против уродств жизни, высокой романтики ее гуманистических идеалов. Для Елина-Пелина, по его словам, Горький был неоценимой школой понимания жизни, реального хода истории. Произведения Елина-Пелина резко отличаются от произведений писателей-народников с их иллюзией «патриархального романтизма», он вносил новые черты в развитие болгарского критического реализма конца XIX — начала XX в., значительно обогащал его.

Говоря о связях литератур двух или нескольких стран, следует иметь в виду частое переплетение собственно литературных связей с общественно-политическими, которые прямо или опосредованно служат предпосылкой для развития и литературных контактов и сходств, возникающих независимо от литературных связей.

Таким образом, выделяется важное направление сравнительных исследований, которое логично было бы назвать исследованием общественно-литературных отношений, имеющих ряд внутренних аспектов.

Социально-исторические события одной страны могут непосредственно влиять на литературу другой страны, расширяя сферу типологических процессов мировой литературы. Так, после Октябрьской революции прогрессивные литературы многих стран находились под сильным воздействием самой действительности революционной России. Поэтому тема Октября стала одной из ведущих в творчестве крупнейших революционных писателей мира, что в свою очередь вело к разносторонним общениям с советской литературой, к формированию интернационального единства революционных художников.

Важно отметить и еще один аспект — влияние литературы одной страны непосредственно на общественную и духовную атмосферу другой. Это особенно сильно проявилось, например, после Октябрьской революции: советская литература вот уже более 50 лет оказывает влияние не только на литературное развитие зарубежных стран, но и на общественную жизнь этих стран, на сознание людей — ее читателей. Она способствовала их воспитанию в социалистическом духе. Об этой ее миссии на примере Болгарии справедливо и взволнованно говорят болгарские литературоведы С. Божков и Хр. Дудевский в своем докладе на VI Международном съезде славистов в Праге: «Обыкновенно не учитывается или мало принимается в расчет такая немаловажная сторона, как непосредственное влияние советской литературы еще в начале 20-х годов на сознание тысяч читателей, ее значение для революционизирования крестьянских и рабочих масс, трудовой интеллигенции. А советская литература широко воспринимается народом... Советская книга помогает в самой революционной борьбе — ее образы и идеи формируют представление о советском человеке и о советском обществе. В результате этого влияния в Болгарии создается особая национально-специфиче-

ская обстановка, которая благоприятно сказывается на развитии самой литературы»[31].

С. Божков и Хр. Дудевский являются составителями трехтомного издания «Советская литература в Болгарии» — богатейшего собрания документов и других материалов. Невозможно без волнения читать эти книги, в которых воссоздана картина в буквальном смысле слова героического участия советской литературы в революционном движении Болгарии. Против распространения советской книги вела жестокую борьбу вся полицейская машина страны — советскую книгу конфисковывали, стремились избавиться от ее влияния, и это убедительно свидетельствует о силе ее воздействия. А сила эта, несомненно, связана с тем, что советская литература несет идеи революции, показывает созидание социалистического общества, раскрывает облик нового человека.

Приведенные примеры относятся к Болгарии. Но подобное восприятие советской литературы в той или иной степени характерно и для других стран. Многостороннее раскрытие советской литературы как фактора международного литературного процесса — одна из важнейших наших задач.

В изучении литературных связей нам необходимо идти к широким обобщениям, в которых бы выступали определенные закономерности литературного процесса — к исследованию своеобразия литературных связей в разные исторические периоды, к установлению функций связей целых литературных направлений. Особенно важно проследить роль связей различных славянских литератур с русской в процессе формирования в этих литературах самого прогрессивного литературного направления — реализма. Такой подход к литературным связям все чаще встречается в исследованиях. Я имею в виду, например, книгу В. И. Злыднева «Русско-болгарские литературные связи XX в.» (М., 1964), статьи Г. Д. Вервеса «Основные проблемы украинско-польских литературных взаимоотношений», «О традиционном и новаторском в славянской поэзии XX в.» и др., книгу К. И. Ровды «Чехи и русские в их литературных взаимосвязях» (Л., 1968). Широтой постановки проблем связей славянских литератур, их места в мировом литературном процессе отличаются работы А. И. Белецкого[32].

Свой вклад в разработку этих проблем вносят ученые-слависты не только Советского Союза, но и других социалистических стран. Назовем книгу Э. Георгиева «Общее и сравнительное славянское литературоведение» (1965), работы Ф. Вольмана, Г. Маркевича, например, его доклад на последнем Международ-

---

[31] *С. Божков* и *Х. Дудевски.* Някои типологически и контактни особености в отношенията на българската и съветската литература.— «Славянска филология», т. XI. София, 1968, стр. 97—98.

[32] См., например, *О. І. Білецький.* Українська література серед інших слов'янських літератур. Київ, 1958.

ном съезде по компаративистике в Бордо — «Марксистская теория социальной дифференциации литературы»; работы К. Выки «Польская литература в европейском контексте»[33], Зб. Бараньского «Польская литература в России на рубеже XIX—XX вв.»[34], К. Крейчи «Героикомика в поэзии славян»[35], Й. Бадалича «Русские писатели в Югославии»[36], книги В. Колевского, исследующего советско-болгарские литературные отношения в связи с формированием и развитием социалистического реализма в болгарской литературе[37]; большой интерес представляют исследования А. Флакера, стремящегося к решению важнейшей проблемы соотношения отдельной национальной литературы и мирового литературного процесса. Болгарские ученые Г. Димов и Б. Ничев в своих последних работах стремятся к обобщенной характеристике реализма в южнославянских литературах, о значении литературных связей с Россией для развития реализма в сербской литературе пишет В. Вулетич.

Я называю для примера лишь отдельные имена. Приношу свои извинения за неполноту. Но и названные работы, хотя и содержат, на мой взгляд, немало дискуссионного, спорного, несомненно, свидетельствуют о широте постановки проблем, о симптоматичной динамике литературоведческой мысли к многостороннему анализу реальной функции литературных связей в историко-литературном процессе, к рассмотрению типологических литературных тенденций как показателя общих закономерностей литературного развития. На этом пути возможна наибольшая результативность.

Хотелось бы отметить еще одну линию наших исследований. Имеется в виду изучение связей славянских литератур с неславянскими. Ведь не существует какая-то замкнуто-славянская литературная сфера. Решающую роль играет здесь историческое развитие народов. Славянские литературы, конечно, связаны с другими литературами Европы. И у нас ведется освещение этих связей. Назовем, например, сборники «Венгеро-русские литературные связи» (М., 1964), «Румыно-русские литературные связи» (М., 1964), изданные совместно учеными Венгрии, Румынии и Советского Союза. Следует особо подчеркнуть большую работу, проделанную литературоведами Ленинграда под руководством М. П. Алексеева («Русско-европейские литературные связи»,

---

[33] *K. Wyka, H. Markiewicz i inni.* Literatura polska w perspektywie światowej. Wrocław — Warszawa — Kraków, 1963.

[34] *Zb. Barański.* Literatura polska w Rosji na przełomie XIX i XX wieku. Wrocław, 1962.

[35] *K. Krejci.* Heroikomika v básnictví slovanů. Praha, 1964.

[36] *И. Бадалич.* Русские писатели в Югославии. Из истории русско-югославских литературных связей. М., 1966.

[37] См., например, книгу: *В. Колевски.* Патосът на Октомври. Съветската литература в българския пролетарски и антифашистски литературен печат. София, 1967.

М.— Л., 1966, «От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы», Л., 1970). В других странах также выходят статьи и книги, посвященные связям славянских литератур с европейскими неславянскими литературами. И надо полагать, что работа эта будет продолжаться. Она с особой силой подчеркивает единство мирового историко-литературного процесса.

Общность исторических судеб балканских народов на протяжении веков вела к общности и в области их духовной культуры. Национально-освободительная борьба против османского ига объединяла, сплачивала разные нации. Это отражалось и в фольклоре, и в письменной литературе. Возникали исторически сходные концепции литературного развития. Их рассматривают в своих работах болгарские литературоведы И. Конев, П. Русев, некоторые румынские ученые. Но таких работ еще мало, мы стоим перед необходимостью всестороннего развития подобных исследований.

Историческая и культурная близость народов представляет особый научный интерес — в ней конденсированно, с большой глубиной выражены важные закономерности развития мировой культуры. Понятно в этой связи то внимание, какое уделяет наша наука древнеславянским литературам. Решение ряда проблем в работах видных советских и зарубежных ученых выходит по своему значению за рамки собственно славянских литератур (речь идет об исследованиях Д. С. Лихачева, П. Н. Динекова, Н. К. Гудзия, Б. Ангелова, А. Н. Робинсона и др.). Работы эти раскрывают реальный процесс переплетения взаимодействия литературных связей, влияний, с одной стороны, и типологических тенденций, с другой. Они охватывают как славянские литературы, так и их соотношение с другими европейскими литературами.

С точки зрения методологии особенно хотелось бы подчеркнуть плодотворность историзма в изучении древнеславянских литератур. Выводы Д. С. Лихачева о том, что в древний период «литература в какой-то мере диффузна культуре, не успела еще приобрести четких границ, отделяющих ее от других, близких ей сторон культуры[38], опираются на конкретный анализ духовной жизни ряда славянских стран. С этим связаны и в высшей степени результативные исследования поэтики древнеславянских литератур[39]. В исследованиях Д. С. Лихачева ясно ощущается историческое своеобразие эпохи. От него автор идет к своеобразию литературного развития. Анализ раскрывает и обусловленность литературных структур, и их динамику. Ученый формулирует важнейший вывод: «В структуре древнеславянских культур доминируют открытые вовне формы и открытые формы внутри (нечет-

[38] *Д. И. Лихачев.* Древнеславянские литературы как система.— «Славянские литературы. VI Международный съезд славистов (Прага, август 1968). Доклады советской делегации», стр. 42.

[39] См.: *Д. С. Лихачев.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.

кие границы между жанрами, их иерархический строй, отсутствие четких границ между произведениями, стушеванность индивидуально-авторского начала и пр.)»[40].

В более поздний период характер литературных структур меняется. Задача исторической поэтики в том и состоит, чтобы показать это непрерывное развитие — исследовать литературные структуры в разные исторические периоды.

Коснусь еще одного вопроса, который, как мне кажется, в широком плане (не только в границах древнеславянских литератур) интересует многих славистов.

Д. С. Лихачев, как известно, выдвинул идею создания единой истории древнеславянских литератур, которую он отстаивал в ряде своих выступлений. Этому посвящен и его доклад на VI Международном съезде славистов в Праге «Древнеславянская литература как система». Хотя эта идея и встретила возражения, она, на мой взгляд, интересна и научно обоснована. Опираясь на опыт развития южнославянских и восточнославянских литератур, Лихачев вернулся к ее обоснованию в недавней дискуссии на страницах болгарского журнала «Литературна мисъл»[41].

Мне кажется, что возражения П. Н. Динекова на VI съезде славистов в Праге и в журнале «Литературна мисъл» (1970) против некоторых положений Д. С. Лихачева о создании единой истории древнеславянских литератур носят характер крайнего заострения одной стороны вопроса. Болгарский ученый пишет: «Характеристика славянских литератур должна опираться прежде всего на то новое, оригинальное, своеобразное, которое создается в местных условиях, в среде отдельных славянских народов»[42]. Но дело в том, что новое, своеобразное, непременно связано с общим, часто выступает как его преломление. Собственно, общее было бы чистейшей фикцией, если бы оно не выражалось в конкретных звеньях литературного развития. Историю литературы невозможно представить себе без конкретных и ярких явлений. Но ее также невозможно понять без установления закономерностей литературного процесса. Д. С. Лихачев справедливо пишет о культурном единстве южных и восточных славян, которым не следует пренебрегать, как не следует закрывать глаза и на существующие различия[43].

Вообще, по-видимому, в центре спора не столько вопрос о возможности или невозможности создания истории славянских литератур, сколько о принципах ее построения, среди которых на первое место выдвигается принцип соотношения общего и особенного. Это, действительно, один из самых сложных вопросов. Но есть и другие сложные проблемы, связанные с особенностями литературного развития в разные исторические периоды. Если идея

---

[40] «Славянские литературы». М., 1968, стр. 44.
[41] См.: «Литературна мисъл», София, 1970, № 1, 2.
[42] «Литературна мисъл», София, 1970, № 2, стр. 60.
[43] Там же, стр. 82.

создания истории древнеславянских литератур опирается на историческую близость славянских народов — и это особенно важно,— на их культурную близость (языка и памятников культуры), то в более позднее время объединяющим фактором становится борьба за национальную независимость, сближавшая не только славянские, но и неславянские народы, находившиеся под гнетом Османской и Австро-Венгерской империй. Национальная дифференциация славянских культур в эпоху Возрождения, выдвижение на первый план социально-классового фактора как определяющего литературную борьбу и своеобразие художественных направлений конца XIX и всего XX в.— эти вопросы требуют к себе пристального внимания и обсуждения, ибо с ними связаны существенные, пожалуй центральные, закономерности литературного развития, вне учета которых невозможна подлинная история ни одной национальной литературы.

Формирование славянских литератур как литератур национальных, неравномерность и своеобразие этого процесса в отдельных литературах — проблемы, которыми занимались многие литературоведы. Назовем прежде всего известных славистов Ф. Вольмана и Э. Георгиева. Их работы сравнительно широко охватывают вопросы славянского Возрождения. У нас немало трудов о связях славянских литератур этого периода, прежде всего о их связях с русской литературой. Есть отдельные исследования сравнительно-типологического характера, посвященные таким крупным направлениям, как романтизм, реализм. Очевидно, исследования такого типа следует и дальше развивать; важно также создание работ, раскрывающих своеобразие становления национальных литератур в славянских странах в связи с мировым литературным процессом. Новых обобщений требует проблема взаимодействия славянских литератур, общности идейно-эстетических тенденций, обусловленных фактором национально-освободительной борьбы, которую вели многие народы. Вообще, мне кажется, интересно проследить качественные грани Возрождения в сравнении с предшествующим периодом, живую связь истории и культуры — ведь культура выступает как одна из самых действенных сфер Возрождения. Сложный процесс формирования нации и национальной культуры был, конечно, процессом национального самоопределения, но в условиях национального гнета он опирался в то же время на идею «славянской взаимности» (близости и взаимной поддержки). Идея эта, утопичная и антиисторическая как отвлеченно теоретическая идея создания единой славянской нации, в тогдашних конкретных условиях сыграла определенную положительную роль.

Для ряда славянских литератур характерно ускоренное развитие. Проблема эта нуждается в широком освещении. Ее ставит Г. Гачев на материале болгарской литературы и, несомненно,

вносит значительный вклад в ее разработку прежде всего тем, что рассматривает болгарскую литературу в контексте мирового литературного процесса[44]. Многое в книге интересно и убедительно. Но в ней есть известное накладывание эталонов развития западноевропейских литератур на болгарскую, которая выступает лишь как иллюстрация неизбежного повторения пройденных другими литературами этапов, в то время как своеобразие самой болгарской литературы, как литературы национальной, осталось в тени. Между тем именно специфический характер многих процессов, неповторимое преломление общих закономерностей литературного развития определяет значительность места славянских литератур в мировой литературе. Вековая освободительная борьба славянских народов за национальную независимость была, пожалуй, главным фактором, обусловившим многие особенности их литератур — своеобразие направлений, стилей, жанров.

В изучении славянских литератур нового и новейшего времени одно из центральных мест занимает, несомненно, проблема реализма. Важно проследить его на протяжении длительного периода в отдельных национальных литературах, изучить его типологические черты в разных литературах. И мы увидим в нем живой процесс развития, связанного с ходом истории. Национально-патриотическая идеология, пафос борьбы за национальную независимость в литературах южных и западных славян придавали реализму героико-романтическую окраску. В конце XIX в. в нем усиливается социально-обличительное начало — критика буржуазии сочетается с поисками путей к социальной справедливости. И в процессе этих поисков многие писатели-демократы славянских стран оказываются под влиянием социалистических идей — в критическом реализме возникают качественно новые тенденции, в которых объективно утверждается историческая необходимость возникновения реализма нового типа — социалистического.

В разработке всех этих и многих других вопросов у нас еще широкое поле деятельности. С точки зрения закономерностей мирового литературного процесса славянские литературы дают в руки исследователю богатый и в высшей степени важный материал.

Одна из первоочередных задач марксистской литературоведческой науки — сравнительное, прежде всего типологическое, изучение революционно-социалистических литератур, с которыми связаны существенные закономерности литературного процесса XX в.

Изучение революционных литератур в национальных рамках отдельных стран ведется неравномерно. В некоторых социалисти-

---

[44] *Г. Д. Гачев.* Ускоренное развитие литературы. М., 1964.

ческих странах оно, к сожалению, крайне недостаточно. А сравнительное изучение этих литератур вообще только начинается.

В силу исторических обстоятельств, в которых развивались славянские литературы, их опыт имеет принципиальное значение для характеристики важных сторон мировой литературы в XX в Известно, что в России еще в начале нашего столетия утвердились принципы литературы нового типа — социалистического реализма. Интенсивно развивались эти процессы и в других славянских странах, в особенности после Октябрьской революции. В советском литературоведении проблемы развития социалистического реализма в национальных рамках отдельных литератур — русской, украинской, белорусской, а также в западнославянских и южнославянских литературах — разрабатываются широко и основательно. Немало значительных работ такого характера написано и издано также в Болгарии, Венгрии, ГДР. Результаты всех этих исследований убедительно говорят о важных закономерностях литературного процесса XX в.

Возникновение социалистических литератур в разных странах (разумеется, не только славянских) связано с внутренними условиями этих стран — они всюду возникали как органическая тенденция национального литературного развития, как художественное выражение новых процессов общественной жизни. Представители социалистических литератур выступали глашатаями революционной борьбы в своих странах, защитниками социалистического ви́дения мира. Отсюда — их глубокий интернационализм, основанный на единстве мировоззрения. Отсюда — их сильная тяга к взаимным связям, и прежде всего к широким связям с советской литературой. Опора на опыт советской литературы выступает как одна из важнейших особенностей развития других социалистических литератур. И это понятно: советская литература имеет наиболее значительные традиции социалистического реализма, она — выразительница идей Октябрьской революции.

Советская литература — важнейший фактор мирового литературного процесса. При определении ее места мы исходим из логики исторического развития художественной культуры человечества. Как известно, некоторые западные компаративисты выдвигают иные критерии: определяются, например, главные географические зоны, области литератур («генеральные литературы», по терминологии П. Ван Тигема), куда входят литературы Западной Европы и Америки. На VI Международном съезде славистов в Праге Ф. Вольман назвал в качестве третьей «генеральной литературы» советскую [45]. Он с полным основанием исходил из исторического значения советской литературы, которое и стре-

---

[45] *F. Wollman.* Generální literatura, její funkce světová a mezislovanská.— «Československé přednášky pro VI mezinárodní sjezd slavistů v Praze». Praha, 1968.

мился подчеркнуть, что само по себе, разумеется, важно. Но общая схема предложенной литературной «генерализации» не соответствует объективному положению вещей. Литературный процесс есть борьба и смена различных направлений, различных типов художественного сознания, различных концепций человеческой личности. И только в соотношении с этим возможно объективное определение роли и значения различных литератур. Социалистические литературы вообще, советская литература в особенности, выражают наивысший тип художественного сознания. Человек выступает в них в реальных связях с миром — и в своей обусловленности, и как активная сила, действия которой опираются на объективное знание законов общественного развития. Этим объясняется особо значительное место советской литературы в мировом литературном процессе.

Опыт советской литературы не всегда достойным образом оценивался и оценивается. Есть литературоведы, которые склонны принизить и даже, если это возможно, зачеркнуть его значение. С этой целью раздуваются неудачи некоторых советских писателей, ошибки в советских историко-литературных и теоретических работах. Ошибки, конечно, имели место. Но только косой взгляд может застрять в них. Передовые литераторы разных стран с первых дней революции с пристальным вниманием следили за советской литературой, умели видеть главный путь ее развития, ее завоевания, чувствовали свою близость к ней и своей собственной творческой деятельностью содействовали росту и обогащению социалистических литератур мира. Именно эту закономерную тенденцию нам и надо всесторонне раскрывать.

О чем еще говорит опыт социалистических литератур?

В литературном движении XX в. социалистические литературы составляют наиболее новаторскую, авангардную линию развития. Для них характерен осознанный историзм, позволяющий видеть и последовательно правдиво изображать жизнь во всей ее сложности; их особо важные эстетические открытия — образ нового героя, человека социалистических убеждений, изображение революционной народной массы. Обо всем этом подробно и убедительно сказано в многочисленных исследованиях, и здесь нет надобности приводить историко-литературный материал.

Сравнительно-типологическое изучение социалистических литератур ведет и к другим важным выводам. У самых своих истоков эти литературы формировались как литературы широкой эстетической платформы. Течения пролетарской литературы, возникавшие в конце XIX — начале XX в., составили ядро новых литератур, которые в то же время опирались на богатый опыт критического реализма. В каждой национальной литературе мы наблюдаем и глубокие качественные изменения в творческом методе критических реалистов, происходившие под влиянием социалистических идей. Некоторые из писателей-демократов эволюционировали в сторону социалистического реализма. В новую

литературу приходили и художники, порывавшие связи с модернистскими течениями.

Широкое изучение социалистических литератур в разных странах ярко и убедительно раскрывает процесс формирования нового типа реализма, новой эстетической системы, которой чужда нормативность, регламентация форм. Еще первые социалистические писатели отличались свободным переходом от одних форм и стилевых структур к другим, например, от предметно-пластического изображения к условным и иным формам. Примеров можно привести много. Важнее ответить на вопрос, на чем это основано? Конечно же, на объективных, практически неограниченных возможностях марксистского познания мира. Поэтому понятие социалистического реализма неправомерно сводить к какому-либо одному типу художественных обобщений, к одной поэтике или стилю. Социалистическому реализму присущи многообразные формы художественной правдивости. Другое дело — соотношение форм. Их удельный вес различен, они всегда обусловлены объектом и замыслом изображения. И можно конкретно говорить о более или менее значительной роли той или иной формы. Но абсолютизация какой-либо одной из них находится в кричащем противоречии с практикой литературы социалистического реализма, социалистического искусства вообще. И задача заключается в том, чтобы раскрывать подлинные возможности нашего художественного метода.

Категории форм и стилей всегда историчны. Исключительно важно изучить движущуюся поэтику социалистического реализма, характер смены стилевых образований, в которых ясно видна динамика образа развивающейся революционной действительности. Так, в период первых лет после Октября в социалистических литературах отразились общественные настроения революционного подъема. Во многих литературах доминировал стиль, который можно назвать героико-романтическим. В конце 20-х — начале 30-х годов заметно усиление аналитического начала. Литература шла к углублению художественной конкретизации в изображении героического. В связи с этим возникают и новые жанровые соотношения: преобладание поэзии в начале 20-х годов сменяется теперь широким развитием художественной прозы. Жанры репортажа, очерка, как первые отклики на революционную действительность, служат мостом для перехода к большим обобщениям, например, к социально-психологическому роману, который идет к многостороннему изображению революционных изменений в жизни общества. Меняется и характер изображения положительного героя: в начале 20-х годов он рисуется еще в масштабе «вселенском», в отвлечении от конкретно-человеческих черт; позже — все глубже раскрывается его внутренний мир, его психология. И мы видим это как живой процесс, в котором возникающая новая проблематика, новый строй мыслей и чувств человека находят каждый раз свое образное воплощение.

Вопросов, связанных с изучением славянских литератур в различные периоды их развития, разумеется, много. Моя задача состояла в том, чтобы подчеркнуть методологическое значение разработки некоторых из них. Объединение усилий ученых, международное научное сотрудничество, основанное на объективном анализе литературного процесса,— важное условие для широкого развития наших исследований в области сравнительного литературоведения. И этому должны способствовать наши встречи, деловой обмен мнениями на международных научных форумах, каким является и настоящий съезд славистов.

А. И. ОВЧАРЕНКО

ТЕОРИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА СЕГОДНЯ
(Позиции, проблемы, перспективы)

1

Большой спор о социалистическом реализме, с новой силой вспыхнувший почти 20 лет тому назад, все еще продолжается. Но, кажется, можно подвести кое-какие итоги.

Никогда еще теоретическая мысль в этой области не работала с такой интенсивностью, как в последние десятилетия. И никогда не выдвигалось столько интересных положений.

Это признается не только нами. Римское издательство Убалдини в 1969 г. выпустило в свет книгу Армандо Плебе «Что такое советская эстетика?» Перейдя с крайне левых на крайне правые позиции, итальянский профессор все же вынужден назвать ленинскую теорию отражения «новым, довольно плодотворным ядром советской эстетики», отметить, что советскими учеными она успешно трансформирована «в проблему форм, методов и структуры эстетического воспитания», и, признав позитивный характер наших последних дискуссий, констатировать, что социалистический реализм остается «знаменем современной советской эстетики» [1].

Невиданно ожесточенные на раннем этапе их развития, споры о теоретических основах искусства нового мира затем как бы уходят в глубину. Их участники стремятся к фундаментальной разработке дискуссируемых проблем, что подтверждают, в частности, и конференции «Ленинизм и развитие метода социалистического реализма в литературах СССР» (Киев, 1969), «Актуальные проблемы социалистического реализма в литературах народов Прибалтики» (Вильнюс, 1969), «Проблемы социалистического реализма в ГДР» («Weimarer Beiträge», 1969, № 3). Уже после дискуссии, состоявшейся в Институте мировой литературы им. А. М. Горького в ноябре 1966 г., у нас вышли в свет монографии: «Методологические вопросы литературоведческих исследований» А. Бушмина (1969), «Социалистический реализм и модернизм» Н. Малахова (1970), «Возникновение и формирование социалистического реализма» С. Петрова (1970), «Генезис социалистического реализма» Д. Маркова (1970), «Романтическая битва» Е. Кошиной (1970), «О народности» Ю. Барабаша (1970), «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» М. Храпченко (1970), «Кровное, завоеванное» А. Метченко (1971), «Проблемы типологии социалистического реализма» Л. Егоровой, «Мера истины» Ю. Кузьменко

---

[1] *Armando Plebe.* Che cosa e l'estetica Sovietica. Roma, 1969, p. 8, 25.

(1971), «Художественная правда и диалектика творчества» В. Новикова (1971), «Идейно-эстетические принципы советской литературы» В. Иванова (1971).

Называю только монографии советских ученых. Исследование проблем социалистического искусства, социалистического реализма с неменьшей интенсивностью продолжалось и в странах социалистического содружества, и прогрессивными литераторами в капиталистическом мире. В 1970 г. ученые ГДР выпустили в свет обобщающую монографию «Социалистический реализм. Позиции. Проблемы. Перспективы». Энергично разрабатывают эстетические основы социалистического искусства теоретики, критики, литературоведы Болгарии. Назову «Структурализм, литературоведение и эстетический идеал» и «Психологию народа и литературы» П. Зарева, «Эстетическое самочувствие победившего рабочего класса» Б. Михалкова. Из работ венгерских коллег упомяну двухтомную антологию «Социалистический реализм» с обширной вступительной статьей Бела Кепеци (1970), а также цикл работ, появившихся в 1971 г. на страницах газеты «Непсабадшаг» и в начале 1972 г. в журнале «Критика».

Какие аспекты проблемы больше всего обсуждаются на современном этапе дискуссии? Коротко говоря, по-прежнему обсуждается все, начиная с основ нашей теории и кончая вопросом об индивидуальных стилях.

Признавая ленинскую теорию отражения в ее специфическом преломлении основой нашей науки, советские ученые придают исключительное значение гносеологическому аспекту, рассматривая искусство как своеобразное познание действительности, но не ограничивая его только этим, не снимая всей важности ценностного, моделирующего, коммуникативного и других аспектов. На этой основе они и исследуют, по верному утверждению Ю. Суровцева, многосложную сущность понятия «художественный метод». Здесь, как справедливо отмечал тот же исследователь, первостепенное значение имеет категория «художественное направление» в связях с художественным методом[2]. Не менее важна проблема стиля во взаимообусловленности с категорией художественного метода.

Исследуя формирование метода социалистического реализма, ученые стремятся идти к решению проблемы из глубин истории литературы, прежде всего — национальных литератур, шире — национальных культур, преодолевая то «узкое спецификаторство», о котором с такой горечью однажды говорил М. Бахтин, и памятуя тонкое замечание этого ученого о таящихся в каждом подлинном феномене искусства «огромных сокровищах потенциальных смыслов»[3].

---

[2] *Ю. Суровцев.* Сегодняшние рубежи.— «Новый мир», 1971, № 2, стр. 245, 246.

[3] *М. Бахтин.* Смелее пользоваться возможностями.— «Новый мир», 1970, № 11, стр. 238.

Нельзя сказать, что советское литературоведение и эстетика уже преуспели в этом направлении, но сам подход, постановка проблемы в качестве перспективы радуют. Открывается необозримое поле для выдвижения самых дерзких гипотез, самых неожиданных сопоставлений и противопоставлений как целых культур, так и отдельных художественных феноменов для увлекательной борьбы мнений.

Стремясь идти к решению вопросов социалистического реализма из глубин развития той или иной национальной литературы, шире — культуры, советские ученые не вырывают ее, национальную культуру, из общего процесса художественного развития человечества вообще, из содружества, сообщества социалистических культур в частности, учитывают влияние их взаимодействия на творческий метод. Тут одинаково важны и вертикальный и горизонтальный срезы.

Как справедливо писал академик Н. Конрад, нашему приближению к правильному, глубокому, плодотворному пониманию сущности социалистического реализма содействует перманентное расширение поля наших наблюдений: «Если в течение предшествующих десятилетий наш творческий опыт, а в связи с ним и наша теоретическая мысль вращались в кругу литератур народов нашей страны, то с середины сороковых годов этот круг стал расширяться: в него стали входить литературы других народов, вступивших на путь социализма. И если уже история литературы в нашей стране показала, что в определении содержания и формы литературного произведения огромную роль играют особенности исторического пути каждого народа, его культурные и литературные традиции, то в еще большей мере показали важность всего этого литературы новых членов мировой семьи социалистических наций. Их опыт подтвердил нашу мысль, что однообразия социалистических литератур быть не может; может быть только их единство, и притом — в самом глубинном слое; в отношении к действительности, как к «муке» истории».

В той же работе академик Н. Конрад горячо приветствовал стремление советских литературоведов не ограничиваться этим, а строить свои выводы на глубоком учете взаимосвязей и взаимовлияний литератур нового мира с литературами всей земли. Он говорил: «Подойти к этим литературам следует через концепции современности и гуманизма» [4]. Правильность этого призыва была подтверждена всем ходом дискуссии о реализме. Выделив лейтмотивы ряда новейших исследований, посвященных социалистическому реализму, Л. Тимофеев писал: «Все это примеры того, что представление о социалистическом реализме как явлении интернациональном, имеющем определяющее значение для мирового литературного процесса, становится в теории социалистичес-

---

[4] *Н. И. Конрад.* Октябрь и филологические науки.— «Новый мир», 1971, № 1, стр. 216—217, 218.

кого реализма существенной предпосылкой дальнейшей работы... В нашей теории по сути дела открывается новая глава, вернее, устанавливается новая историческая перспектива понимания развития социалистического реализма и его значения для современного мирового процесса развития искусства и литературы, осмысляющая его в широком интернациональном плане эстетического прогресса современности» [5].

Как уже было сказано, дискуссия о реализме быстро переросла в обсуждение судеб социалистического искусства, места его в мировом литературном процессе. Дифференцируя проблему, участники международного спора выделили такие вопросы, как специфика социалистического искусства, цели и назначение его, социалистическое искусство и общество, социалистическое искусство и мировоззрение, коренной характер принципов партийности и народности в социалистическом искусстве, технический прогресс и идеологические основы социалистического искусства, классовое и общечеловеческое, национальное и интернациональное в нем соотношения между естественноэстетическим и художественноэстетическим, между прекрасным в природе и прекрасным в искусстве, отношения между философией и эстетикой. Как лучи, эти и многие другие линии соединяются в едином фокусе, именуемом «социалистический реализм», и снова дифференцируются на иной ступени, предстают перед читателем в серии новых вопросов: история и реализм? социализм и реализм? формы жизни и деформация в искусстве? этапы развития социалистического реализма? направление — метод — стиль?

Внесла ли международная дискуссия что-либо новое в решение проблемы в этом плане? Да, внесла. Приведу заявление академика Тодора Павлова: «Я хочу подчеркнуть, что социалистический реализм сегодня, не только потому, что его атакуют с разных сторон, но прежде всего потому, что он должен решить множество новых, все более усложняющихся социальных, идеологических и эстетических задач, мы не можем больше представлять себе так, как мы представляли его себе несколько десятилетий назад. Это, однако, не означает отступления от позиций социалистического реализма» [6].

Это — и наша позиция. Подчеркиваю это, хотя хорошо знаю, что в решении многих конкретных вопросов пока еще между нами нет полного единства. Бела Кепеци имел веские основания для того, чтобы в предисловии к антологии «Социалистический реализм» заявить: «Трудно назвать другое такое понятие, вокруг которого за прошедшие десятилетия велось бы столько споров, как вокруг понятия «социалистический реализм». Представители буржуазии — и консервативно настроенные деятели, и приверженцы «третьего пути» — воспринимают «социалистический реа-

[5] *Л. И. Тимофеев.* Новые книги о социалистическом реализме.— «Русская литература», 1971, № 3, стр. 198.
[6] «Иностранная литература», 1970, № 11, стр. 196.

лизм» как обозначение некоей системы эстетических норм, якобы навязанной искусству коммунистическими партиями. Спекулируя на вредных последствиях схематизма, они объявляют все произведения социалистического реализма художественно малоценными, отождествляют их с политической пропагандой. Что же касается сторонников социализма, то они, помня об извращениях, допущенных догматической культурной политикой, пытаются найти новое толкование этого понятия или предлагают совсем отказаться от него. Многие возражают против понятия «социалистический реализм» еще и потому, что не видят с достаточной ясностью значения слова «реализм», не знают, что следует под этим понимать: стиль, метод или, может быть, общественную позицию. Ориентироваться здесь чрезвычайно трудно еще и потому, что в международном рабочем движении наших дней реалистическими называют порой совсем разные художественные направления, а также потому, что даже в странах, строящих социализм, существуют рядом друг с другом разнообразные — в том числе и не социалистические — тенденции, которым тем не менее свойственны определенные реалистические черты»[7].

В результате дискуссии мы достигли в этом, так же, как и в других спорных вопросах, бо́льшей ясности. Продолжается процесс, замеченный не одним мною. Если в некоторых социалистических странах видные теоретики искусства какое-то время избегали пользоваться понятием «социалистический реализм», предпочитая ему более широкое понятие «социалистическая литература» и даже «литература нового гуманизма», то сегодня они все увереннее напоминают: социалистический реализм — наиболее плодотворный метод художественного познания мира и человека. Систематически печатаются статьи о социалистическом реализме в центральных партийных газетах и журналах Венгрии, Чехословакии.

Следует отметить, что эти сдвиги связаны и с развитием теоретической мысли как в СССР, так и в других социалистических странах. В частности, для меня, например, вне сомнения тот факт, что цикл теоретических статей о социалистическом реализме, появившийся в центральном органе ВРП — газете «Непсабадшаг» — весной 1971 г., положил начало новому этапу не только в возвращении к плодотворным основам теории социалистического реализма, но и к развитию ее в тех странах социализма, где она одно время считалась чуть ли не скомпрометированной.

Возвращаются ныне к творческому исследованию художественного и теоретического опыта социалистических литератур в Чехословакии. В известном программном заявлении чешских писателей принятом на заседании в Доме творчества Добржиш под Прагой, говорится: «... Мы хотим в духе решений XIV съезда КПЧ поддерживать и развивать литературу во всем ее художест-

---

[7] «A szocialista Realizmus», t. I. Budapest, 1970, 7—8o.

венном многообразии, богатстве жанров, творческих открытий, чему способствует социалистический реализм — наш основной творческий метод». В этом же документе передовые чешские писатели заявляют: «Мы пойдем по пути, намеченному нашей авангардной литературой 20-х годов, начиная с движения пролетарской культуры и ее творческих принципов, сформулированных Иржи Волькером и С.-К. Нейманом. Наша литература должна обратиться к заветам Берджиха Вацлавека и Юлиуса Фучика, к своей общественной миссии. Поэтому мы обращаемся также к заветам Владислава Ванчуры и Зденека Неедлы, к плеяде писателей, творчество которых отразило тяжелую борьбу за революционное преобразование нашего общества после 1945 г., после освобождения нашей страны Советской Армией, вдохновляло и помогало сплачивать силы трудящихся в период социализма. Поэтому мы обращаемся к славным именам: В. Незвал, И. Ольбрахт, М. Майерова, М. Пуйманова, Ф. Грубин, В. Ржезач, К. Библ» [8].

Надо отдать должное нашим чешским и словацким коллегам — с беспощадной откровенностью исследуют они и тот этап, когда ревизионисты пытались пустить эти бесценные богатства на распыл. Знаменательна публикация в чешской печати статей о социалистическом реализме в связи с V съездом писателей СССР. «Усиливать социалистический реализм» — так назвал в «Руде право» свою корреспонденцию со съезда Йозеф Кайнар. По его признанию, слушая выступления советских писателей, он, по контрасту, вспоминал, «сколько псевдолиберальных теорий у нас (в Чехословакии в 1968 г.— *А. О.*) возникало, а главное, было занесено к нам в прошлые годы». И продолжает: «Какими бы разнообразными они ни были, все они сходились в одном: реалистическое искусство — дело прошлого, искусство — это все, что угодно, только не средство общения. Молодые «необщительные» и «нерасшифровываемые» авторы сознательно рисковали тем, что потеряют читателя, и так и не дождались его. Я не сомневаюсь, что мы на пороге новой волны реализма. Признаки этого уже есть и условия для этого возникают... Для нас пришло время перестать бояться термина («социалистический реализм».— *А. О.*). Правда, в пятидесятые годы это направление было скомпрометировано у нас некоторыми скверными конъюнктурными книгами, которые под этим определением скрывали поверхностность и пустоту. Но продолжать избегать его — означало бы отказаться от хорошего инструмента лишь потому, что мы сами не научились с ним обращаться...» [9]

Интересную статью «Судьбы социалистического реализма у нас» напечатал на страницах чешского еженедельника «Творба» Владимир Достал. Показав, что антисоциалистические силы в

---

[8] «Rudé právo», 19.XI 1971.
[9] Там же, 17.VII 1971.

Чехословакии использовали борьбу против социалистического реализма как прикрытие ведшегося ими подкопа под социализм, он вскрыл также те объективные и субъективные причины, в силу которых многие «ответственные учреждения» в Чехословакии, «от которых — пусть даже по долгу службы — ожидали марксистской принципиальности, забили отбой перед волной стихийного мелкобуржуазного разочарования» [10]. «Постулат социалистического реализма,— с горечью продолжает Владимир Достал,— понемногу исчезал из официальных документов... Отступление должно было проходить как можно незаметнее. Вместо «профанированного» и «дискредитированного» социалистического реализма поэтому стали употреблять компромиссный термин «искусство социалистическое и реалистическое». Но затем, рассказывает автор статьи, и этот «примирительный термин начал постепенно исчезать и заговорили уже только о «социалистическом искусстве», истолковывая его так, чтобы «в бездонный мешок попало все что угодно, в особенности в руках соответствующего владельца». Однако и этого показалось мало. «Выхолощенный лозунг социалистического искусства был поэтому постепенно заменен постулатом авангардизма, т. е. понятием еще более неопределенным, противоречивым и проблематичным. Наконец и авангардизм вышел из моды и наступила желанная пора неограниченной «творческой свободы». И сразу стало ясно — для кого. Более наглядного урока нельзя себе представить» [11].

Указав далее, что главным аргументом в руках тех, кто пытался развенчать принципы социалистического реализма, являлся отнюдь не анализ литературного процесса XX столетия, а беспочвенная легенда о навязывании этого метода сверху, Владимир Достал обращает внимание на следующее: «Сегодня мы уже имеем в своем распоряжении целую литературу о том, как из не ладивших в двадцатых годах друг с другом групп советских писателей родилась единая организация и как в полемике послереволюционного пятнадцатилетия постепенно и естественно шлифовалась теория новой литературы, которая шаг за шагом — также не без крайностей, ошибок и неразберихи — обобщала накопленный творческий опыт и искала для него как можно более точное выражение. Социалистический реализм и как широкое художественное направление, и как название имеет за своими плечами богатую традицию, связанную, разумеется, прежде всего с рождением и развитием советской литературы, но совершенно не ограничивается ею. И другие литературы внесли и еще могут внести свой вклад в разъяснение истории этого направления изучением собственного национального опыта» [12].

Анализируя состояние современной чешской и словацкой ли-

[10] «Tvorba», 9.VII 1971.
[11] Там же.
[12] Там же.

тератур, Владимир Достал, Ладислав Штолл, Ян Козак, Вацлав Пекарек убедительно доказывают, что и в критический момент, связанный с известными событиями в Чехословакии, литература социалистического реализма не исчезла [13].

2

Пути развития теории социалистического искусства непрямы и нелегки. Острейшие споры связаны не только с обретениями, но и с утратами. И все-таки в результате споров наша теория значительно продвинулась вперед: творческие принципы социалистического искусства упрочились, спорные проблемы и перспективы прояснились, писатели и теоретики работают с уверенностью в правильности найденного пути.

Сказанное совсем не означает, будто в этой области нет противоречий, нет вопросов, которые кажутся порой неразрешимыми. Даже если читать только то, что пишется о социалистическом реализме в прогрессивной печати разных стран, может создаться впечатление, что теории социалистического реализма как единого целого просто не существует. V съезд советских писателей подчеркнул, например, что советская литература развивается в русле единого художественного метода социалистического реализма. Сопоставим этот факт с другим, но относящимся к социалистической литературе не нашей страны. Когда в марте 1967 г., выступая на съезде Союза демократической литературы Японии, Цуда Такаси отверг идею соревнования разных литературных направлений на революционной основе и призвал к поиску единого творческого метода, названного им методом революционно-демократической литературы, стоящей на позициях рабочего класса,— эта платформа была тотчас подвергнута критике в выступлении известного не только в Японии, но далеко за ее пределами теоретика социалистической литературы Корехито Курахары. Он сказал, что пусть у одних японских революционных писателей будет метод социалистического реализма, у других — критического реализма, у третьих — революционного романтизма...

Противоречие? Ничего подобного. Строго конкретно-историческое, дифференцированное решение проблемы, исходя из особенностей данной национальной литературы, ряда литератур, родственных течений в них, возникающих и развивающихся на социалистической основе, в определенных исторических условиях,— вот одно из важнейших завоеваний международной дискуссии о социалистическом реализме. И совершенно прав был Д. Марков, когда писал: «В результате ясно показаны и специфика нового явления в разных странах, неравномерность его фор-

---

[13] См., напр.: *Ян Козак.* За социалистическую литературу, за нового человека.— «Иностранная литература», 1972, № 9.

мирования, и в то же время непреложная закономерность его развития»[14].

Спрашивается, в чем выражается общность эстетической платформы литератур нового мира, литератур, вдохновляющихся идеями и практикой социалистического движения? Она выражается в следующем.

Проникновение социалистических идей в литературу, происходившее задолго до того, как рабочий класс приступил к практическому историческому действию, приводит в XX столетии к формированию социалистической литературы как планетарного (всемирного) явления. Процесс этот — сложный, неравномерный, по чьему-то удачному слову, порой несинхронный и многоступенчатый. Зарождаясь, складываясь, развиваясь в недрах отдельных национальных литератур, социалистическое направление обусловливается наличием определенных исторических — экономических, социальных, политических — причин в отдельной стране, в ряде стран, с одной стороны, и уровнем художественного развития — с другой. Это верно не только по отношению к началу XX столетия, но и по отношению к нашему времени, когда существует могучий социалистический лагерь, самим фактом своего бытия оказывающий влияние на расширение, углубление социалистического направления в мировой литературе.

Рассматривая социалистическое направление в мировой литературе как целостное (хотя и очень сложное, многоступенчатое, в отдельных звеньях даже противоречивое, со множеством внутренних течений, этапов, градаций) направление, следует подходить сугубо исторически к вопросу о путях его становления как в ряде литератур, так и в каждой отдельной национальной литературе, учитывать сложность так называемых переходных периодов и связанных с ними «пограничных явлений» в искусстве. На это своевременно обратил внимание Л. Тимофеев, когда подчеркнул, что социалистический реализм — «явление исторически необычайно многообразное прежде всего потому, что оно необходимо приобретает в своем развитии национально-историческую обусловленность, вне ее не может развиться. Это относится и к перспективам его развития, и к его формированию, к возникновению переходных форм, к неравномерности проявления различных его сторон»[15].

Устанавливая основные закономерности формирования социалистической литературы, социалистического реализма как всемирного явления, не следует спрямлять пути отдельных литератур к социалистическому этапу вообще, к социалистическому реализму преимущественно. Строго исторический, сугубо дифференцированный подход обязателен в особенности при рассмотре-

[14] *Д. Ф. Марков.* Всесторонне исследовать социалистические литературы.— «Новый мир», 1970, № 12, стр. 215.

[15] *Л. И. Тимофеев.* Новые книги о социалистическом реализме.— «Русская литература», 1971, № 3, стр. 198.

нии социалистического искусства как единого, все усиливающегося направления в художественном развитии человечества. Одно дело — центральная в этом массиве советская литература с ее более чем полувековым опытом, литература развитого социалистического общества, другое — более молодые литературы государств социалистического содружества, третье — социалистические течения в литературах стран, где и сегодня пока господствует капитализм. Причудливыми путями пробиваются на свет побеги социалистической литературы в странах так называемого третьего мира. Да и в каждом из этих «регионов» были и есть разные этапы, периоды становления, формирования, утверждения. Обязательно учтем также силу литературных традиций, влияний и многое другое, что существенно сказывается на общих путях литературного развития.

И все-таки остается бесспорной главная закономерность: с проникновением в искусство социалистических идей, которые усиливаются по мере формирования исторически нового человека, все активнее включающегося в борьбу за переустройство мира на социалистических началах и, естественно, выдвигающегося на место главного положительного героя, внутри литературы происходят переакцентировки, утрата одних и образование других доминант, что приводит к возникновению нового художественного качества. Всеопределяющим становится «изображение *положительно* прекрасного», что еще Ф. Достоевский называл «задачей безмерной» [16]. Почему это связано с социалистическими идеями? Потому, что только их практическая реализация ведет *к действительному* обновлению мира и человека, только с социализма начинается «быстрое, настоящее, действительно массовое, при участии *большинства* населения, а затем всего населения, происходящее движение вперед во всех областях общественной и личной жизни» [17].

Подлинное обновление человека и человечества началось в России. Рост, формирование нового человека советские писатели вначале пытались художественно воссоздать с помощью тех средств, которые были накоплены предшественниками в арсенале мирового искусства. Многие из этих средств оказались действенными. Правда, под влиянием формируемого материала они значительно трансформировались, дополнялись новыми. Вопрос этот не так прост, как кажется с первого взгляда.

В советской науке подробно освещены поиски нашими писателями наиболее плодотворного художественного метода. Романтизм? Футуризм? Импрессионизм? Конструктивизм? Или реализм? И если реализм, то какой? Социальный? Тенденциозный? Монументальный? Спорили до изнеможения. Расходились чуть ли не навсегда, хотя для писателей, по-настоящему талантливых,

---

[16] *Ф. М. Достоевский.* Письма, т. II, 1867—1871. М.— Л., 1930, стр. 71.
[17] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 33, стр. 99—100.

причисляли ли они себя к футуристам, или к романтикам, или к реалистам, главным оставалась верность героической советской действительности, стремление достойно показать ее величие и неповторимость. Добавим, что в сущности уже в то время понятия «реализм», «романтизм» и т. п. не выражали адекватно настоящего нового качества, которое вольно или невольно врывалось в искусство, занимало в нем все большее место. Отсюда — цепь эпитетов, которыми предварялось понятие «реализм». Нечто похожее наблюдалось и тогда, когда, скажем, Горький говорил о романтизме как о будущем советской литературы: «активный», «новый», «героический», «революционный», «не такой, как у Шиллера или Гюго» и т. п.

Старые понятия употреблялись из-за отсутствия новых в сугубо условном значении. Между тем реализм, особый тип реализма, все усиливался в советской литературе, выдвигался на первый план, завоевывал доминирующее положение. Одним из первых это приветствовал Луначарский. «Наша литература,— говорил он в 1925 г.,— растет быстро и правильно. Еще в начале прошлого года один из зорких наблюдателей ее отметил, что в главном литература наша повернула на общественно-реалистический путь с оглядкой на классиков. Я думаю, что для ближайшего времени это, конечно, самый лучший и самый плодотворный путь. Поэтому могу только пожелать литературе идти по этому пути семимильными шагами и как можно скорее достигнуть настоящих шедевров современной социально-реалистической литературы...» [18]

Оплодотворенный могучим социалистическим идеалом, обогащенный в результате восприятия писателями действительности, по словам Горького, «с высочайшего интеллектуального плоскогорья» [19], социальный реализм стал приобретать невиданную до того синтегичность — всеохватность. Новые же соотношения между реальностью и ее возможностями — результат величайших исторических изменений — еще сильнее раздвигали его рамки. Вот почему именно реализм, точнее сказать, новый тип его, впоследствии названный социалистическим, уже к началу 1930-х годов стал основным методом советской литературы. Это не значит, говорят ученые, что другие течения, например, романтизм, были задавлены им или вообще не существовали. «Сейчас становится почти общепризнанным,— утверждает Ю. Кузьменко,— что по крайней мере применительно к 20-м годам необходимо различать понятия «советская литература», «социалистическая литература» и «литература социалистического реализма». В советской литературе этого десятилетия играли важную роль произведения писателей-демократов, нашедших свое место по эту сторону баррикады, но не поднимавшихся еще до художественного утверждения

---

[18] *А. В. Луначарский.* Собр. соч. в восьми томах, т. 2. М., 1964, стр. 633.
[19] *М. Горький.* Собр. соч. в тридцати томах, т. 26. М., 1953, стр. 49.

социалистических идеалов. Вместе с тем известны попытки выражения пафоса революционного преобразования в романтических, условно-гиперболических, фантастических формах, с помощью крайне противоречивой эстетической системы художественного авангарда. В целом ряде случаев это бесспорно социалистическая литература, хотя ее и невозможно отнести к реалистическому типу художественного творчества. В соревновании с этими тенденциями, в борьбе идейно-творческих концепций, в сложных отношениях с другими течениями набирала силы литература социалистического реализма»[20]. Внутренне родственные социалистическому реализму течения, такие, как романтизм, в новых исторических условиях совершали быстрое развитие, приведшее к слиянию с социалистическим реализмом или к превращению, как выразился Горький, в «псевдоним социалистического реализма»[21]. Эволюция эта завершается в 1930-х годах.

Так думают в большинстве своем теоретики, историки, исследующие советскую литературу. Они утверждают, что с 1930-х годов метод социалистического реализма становится единым методом советской литературы. Они подчеркивают также, что к этому времени исчезает разница между романтизмом и романтикой, составляющей органическую часть социалистического реализма. Самым веским аргументом, выдвигаемым ими, служит тот факт, что в условиях побеждающего социализма романтическое и реалистическое приобретают новое качественное наполнение и не противостоят друг другу, а взаимосвязаны неразрывно. Другой аргумент: многие писатели, начинавшие свой путь с романтизма (Б. Лавренев, М. Светлов, К. Паустовский), постепенно, но неотвратимо, под влиянием развития социалистической действительности, эволюционировали к реализму.

Все это приобретет доказательность, если советская литературная наука сделает следующий шаг и на конкретном анализе покажет, что на разных этапах развития литературы меняется историческое и художественное наполнение критического реализма, революционного романтизма и др., раскроет суть сложного и многогранного процесса сближения, вернее, эволюции критического реализма, революционного романтизма в сторону социалистического реализма, выявит, как по мере развития социалистической действительности и идейно-творческого роста писателей критическое начало в одних случаях, романтическое в других приобретали новое качество, сближались, взаимообогащаясь, с социалистическим реализмом, а вернее сказать, перерастали в него. Соответственно, будет, вероятно, показана историческая обусловленность этого превращения и связанная с ним неоднозначность понятия «критический реализм», «революционный ро-

---

[20] *Ю. Кузьменко.* Мера истины. М., 1971, стр. 314.
[21] *М. Горький.* Собр. соч. в тридцати томах, т. 27, стр. 159.

мантизм» по отношению к русской литературе конца XIX в., начала XX в., первых лет Октября.

В этом плане первостепенное значение приобретает исследование вопросов стилевого, жанрового многообразия социалистического реализма. Внимание к многообразию форм и стилей, вырабатываемых на основе социалистического реализма, которое проявлено в Отчетном докладе ЦК XXIV съезду КПСС, несомненно, будет способствовать подъему культуры анализа конкретного художественного процесса, поможет найти плодотворный путь к решению множества вопросов, поставленных в ходе длительной международной дискуссии.

Решение этих вопросов наполнит конкретным смыслом идею синтетичности социалистического реализма, получающую все более широкое признание в науке.

3

В результате международной дискуссии отчетливее выявились специфические особенности становления социалистического реализма и в литературах стран, вступивших на новый путь исторического развития позднее России. Тут нет места калькированию. Одно дело, скажем, немецкая литература с формирующимся в ней к началу XX в. могучим реалистическим стержнем, другое — польская, в которой всегда была сильна романтическая струя. В Чехословакии становление социалистического реализма осложнялось авангардистскими влияниями. Пути социалистической литературы в Болгарии во многом напоминают то, что наблюдалось в России.

Попытки некоторых ученых упростить процесс становления социалистических литератур в России и Болгарии побудили Тодора Павлова выступить в 1972 г. со статьями «Социалистический реализм не догма, а творческий метод» («Работническо дело», 29.III 1972) и «Продолжим разговор о реализме и романтизме» («Литературен фронт», 13.IV 1972). Здесь будет уместно остановиться на этих статьях еще и потому, что они касаются не одной только болгарский литературы, а также потому, что автор их затрагивает все еще вызывающий острые споры вопрос о романтизме.

Определив сущность художественного метода в свете ленинской теории отражения, показав, что реализм в искусстве не имеет ничего общего с механическим копированием действительности, а предполагает активный творческий отбор и художественное сгущение характерных общезначимых впечатлений бытия в конкретно-чувственной форме, Т. Павлов утверждает далее, что социалистический реализм, пути его становления значительно сложнее, чем порой кажутся. Об этом, по его мнению, свидетельствуют и все острее дискуссируемые в среде марксистских эстетиков, историков и критиков проблемы отношения социалисти-

ческого реализма к моментам деформации в искусстве, символам, параболам, к экспрессионизму, импрессионизму, неореализму и, особенно, к романтике и романтизму.

Подробно останавливаясь на данных проблемах, Т. Павлов подчеркивает, что «социалистический реализм не только иногда включает, но при определенных исторических и индивидуальных условиях должен содержать (включать) моменты, или элементы, или стороны, романтики, но его нельзя сводить к романтизму; он может содержать символы художественно-познавательного значения, но его нельзя сводить к символизму и т. п. «Двенадцать» Александра Блока, «Сентябрь» Гео Милева, «Свадьба» Венко Марковского и многие другие художественные произведения — наилучшее доказательство, что вопрос этот поистине довольно сложен и очень важен...» [22]

К решению его Т. Павлов предлагает идти строго исторически, дифференцированно и конкретно. В частности, обращаясь к творчеству ряда советских писателей, он указывает на наличие в нашей литературе на определенном этапе ее развития того, что ученый определяет как социалистический романтизм. (Как известно, этот термин в научный обиход ввел еще Луначарский, но в последние годы П. Николаев и др. придали ему одиозный оттенок, увязав его с действительно одиозным понятием «плюрализм». Это излюбленное ревизионистами всех мастей понятие, без каких-либо оснований, было введено в споры советских ученых о романтизме и очень сильно помешало творческому развитию этих споров.) По мнению болгарского ученого, творчеством советских романтиков советская литература по праву может гордиться. «И все-таки,— продолжает он,— между этим творчеством и социалистическим реализмом имеется существенное различие, которое марксистско-ленинская эстетика — теория, история, литературная критика — не может не учитывать и не оценивать дело по достоинству» [23].

И далее Т. Павлов формулирует следующее положение исключительной принципиальной важности: «С общественно-исторической и диалектико-логической точек зрения необходимо напрашивается вопрос: можно ли и нужно ли ставить знак равенства между понятиями «социалистическая литература» (например, в СССР и у нас) и «социалистический реализм»? Из сказанного выше и в свете опыта развития советской, болгарской и других социалистических литератур очевидно, что такое равенство нельзя и не требуется устанавливать [24].

Считая, что намеченная им платформа позволяет правильно решить и волнующие болгарских ученых вопросы (вроде того, можно ли отнести к социалистическому реализму «Сентябрь» Гео Милева или это произведение экспрессионистское?), Т. Пав-

[22] «Работнническо дело», 29.III 1972.
[23] Там же.
[24] Там же.

лов вновь повторяет, что формирование социалистического искусства — процесс сложный, что в нем рядом с яркими, полнокровными произведениями социалистического реализма есть также произведения переходные, близкие к социалистическому реализму, но не тождественные ему: они относятся к социалистическому искусству, хотя по своей внутренней природе и характеру не могут быть квалифицированы как произведения социалистического реализма. Это не исключает, а, наоборот, подтверждает то положение, говорит ученый, что социалистический реализм является «главным, основным, самым существенным и, так сказать, решающим направлением и методом многогранного социалистического искусства...» [25]

Знаменательно, что в России, Болгарии, Венгрии и в других странах нового мира зарождение социалистических литератур, социалистического реализма предшествует победе социалистических революций. Становление же социалистического реализма как доминирующего метода творчества происходит по-разному и, я бы сказал, в ряде литератур сложнее, чем у нас. Процесс этот не только не прост, но и, как показывает опыт некоторых литератур, иногда довольно длителен. Во всяком случае, теоретики из Польши, Чехословакии, Венгрии резонно утверждают, что их литературы и по сию пору переживают *переходный* период. Более того, подчеркивают те же теоретики, недооценка этого факта, попытка перепрыгнуть через определенный этап в развитии литературы, сделанная в свое время, в их условиях нанесла ущерб прежде всего самому социалистическому реализму.

Особую позицию в решении интересующей нас проблемы применительно к своим литературам занимают многие югославские ученые. Александр Флакер как-то заявил, что в Югославии социалистического реализма не было и пока нет. А поклонявшийся в свое время социалистическому реализму Света Лукич попытался поставить под сомнение его теоретические основы в советской науке. В нескольких номерах журнала «Дело» за 1970—1971 гг. напечатан его «Взгляд на теорию и практику социалистического реализма». Утверждается, что социалистический реализм был призван сменить у нас якобы осужденную на смерть литературу Октября, что с самого начала теория этого направления носила дилетантский характер, чаще говорилось о том, чем социалистический реализм не является, чем о том, чем он является [26]. Формулируя собственный позитивный взгляд, в частности на проблему партийности, критик берет себе в авторитеты... Троцкого, его утверждение, что до свершения мировой революции идея создания новой культуры нереальна, пролетарского искусства нет и не должно быть [27].

---

[25] «Работническо дело», 29.III 1972.
[26] См.: «Delo», 1970, № VIII—IX, str. 968; № X, str. 1136.
[27] См.: там же, № X, стр. 151.

Ликвидаторская позиция С. Лукича, несомненно,— крайность. Сделать такую оговорку необходимо тем более, что в самой Югославии давно и энергично защищается иное мнение. М. Крлежа, Р. Зогович и др. считают, что у социалистического реализма в Югославии глубокие корни и несомненные достижения. Социалистический реализм видится им как плодотворная перспектива будущего развития всех югославских литератур. Но они не отрицают, что социалистический реализм пока не завоевал гегемонии в югославских литературах и что эти литературы находятся на переходном этапе своего развития. Так мы снова упираемся в проблему переходных форм и этапов.

Ученые Чехословакии, повторяю, извлекая уроки из исторического опыта своей страны, защищают мысль об опасности искусственно форсировать процесс художественного развития в переходный период (что отнюдь не означает, будто не следует или невозможно предвидеть его пути и направлять развитие). Нас, говорят они, многому дожны научить ошибки теоретиков и литературных критиков, которые сразу же после победы социалистической революции в Чехословакии, Венгрии, Югославии, Польше, желая как можно быстрее добиться господства социалистического реализма, пытались перепрыгнуть через объективные и субъективные обстоятельства и невольно заставляли художников относиться к этому методу с величайшей настороженностью.

Аналогичную идею развивают венгерские теоретики и литературные критики, отвергая любые формы волюнтаризма и догматизма. «Всякий доктринерски-волюнтаристский подход,— писал Пал Панди в статье «Искусство и социализм», опубликованной в 1971 г. на страницах газеты «Непсабадшаг»,— игнорирует подлинные процессы возникновения социалистического искусства, условия его формирования, сложный, часто противоречивый ход его становления» [28]. Показывая на конкретных примерах существование в венгерской литературе последней четверти века и «художественно зрелых, непреходящих, социалистических произведений», и произведений «не целиком социалистических», и произведений эклектических, и, наконец, произведений несоциалистических (однако не антисоциалистических), П. Панди объясняет все это так: «Мы живем в эпоху перехода от капитализма к социализму, и это переходное состояние отражается в умах и в искусстве эпохи — как объект и как определяющий фактор. Переходное состояние, разумеется, не означает, что все обязаны «поддерживать свое сознание» в переходном состоянии» [29].

Автор цитируемой статьи без колебаний причисляет к социалистической литературе стихи Аттилы Йожефа, многие произведения Лайоша Надя, роман «Внуки Олтянов» Иштвана Надя,

---

[28] «Népszabadság», 20.III 1971.
[29] Там же.

«Карпатскую рапсодию» Белы Иллеша, «Волшебника» Йожефа Лёндьела. К социалистической литературе относит он также «Испытание», «Историю семьи Балог», «Яблоневый сад» Петера Вереша, «Неоконченную фразу» и «Ответ» Тибора Дери (другие произведения Т. Дери вызывают у него критическое отношение).

Классическими образцами венгерской поэзии переходного периода Пал Панди считает произведения Дюлы Ийеша, в которых «отразились не только оговорки, соблюдение дистанции, сдерживаемые страсти и эмоции по отношению к истории минувшего двадцатилетия, но и художественно, мастерски реализованные симпатии к социализму» [30].

Общая постановка проблемы представляется симптоматичной, так же, как принципиальный вывод о необходимости очень осторожного, очень гибкого подхода к анализу социалистических тенденций в литературах переходного периода. «...Если исследовать черты социалистического реализма, проявившиеся в ткани произведений,— заключает Пал Панди,— то станет очевидным, что социалистическое искусство не возникает из духовной жизни внезапно, как Афина Паллада из головы Зевса, а формируется в процессе более продолжительного развития. Одних жизненный опыт, мировоззрение и художественные склонности сравнительно быстро приводят к современному социалистическому искусству, у других этот процесс происходит медленно, с противоречиями, отклонениями (или вообще не происходит, если писатель застывает на стадии мелкобуржуазного миросозерцания, опираясь на буржуазные идеологические учения, имеющие хождение в нашу эпоху и в нашем мире). На основании всего этого мы вправе сделать вывод о том, что в том или ином произведении характерные черты социалистического искусства проявляются не обязательно монолитно, преодолевая одним махом все и вся, а нередко лишь частично, в качестве отдельных моментов художественных конфликтов, во внутреннем столкновении с прочими особенностями произведения. «Не обязательно», «зачастую» — эти слова указывают на то, что мы говорим здесь о едином типе творчества, а не на то, что может существовать только такое «разнородное» творчество. История мировой литературы, в том числе и венгерская, знает немало классических образцов произведений социалистического реализма».

Существенно и другое заключение: «...Во всем мире все более распространяется такое понимание социалистического искусства, которое уже не считает это искусство одномодельным. Под этим я имею в виду то, что социалистический реализм предполагает в рамках общей социалистической тенденции (которая не является идеологией, отвлеченной от художественной сферы) в принципе бесконечное число вариантов художественного ви́дения, творческого подхода, стиля. Обращая внимание на социальную среду,

---

[30] «Népszabadság», 20.III 1971.

посылки и обусловленный ими акцент произведения, мы можем констатировать, что в творчестве художников осуществляется социалистический реализм, причем не одного, а разных видов...»[31]

Полагаю, что некоторые положения статьи Пала Панди могут оспариваться не только в терминологическом отношении, но и в отдельных звеньях по существу. Так, лично мне кажется, что автор кое-где несколько поспешно уравнивает проявление социалистических тенденций в искусстве с социалистическим реализмом, а говоря о многомодельности последнего, не уточняет своего взгляда, хотя, вероятно, подразумевает безграничие типов его, жанровое, стилевое многообразие. В целом же статья Пала Панди может считаться по-своему типической. Она взята в качестве примера потому, что широко очерчивает круг проблем, которые волнуют сегодня теоретиков и литературных критиков, занятых осмыслением становления социалистической литературы в странах, вступивших на путь нового исторического развития после второй мировой войны, литературы, находящейся на ином этапе, нежели советская литература.

4

В самый разгар большого спора о социалистическом реализме американский ученый Норман Рудич заявил: «Идея социалистического реализма содержит серьезную заявку на глубокую истину и имеет важное значение для развития мировой культуры»[32]. Другой американский ученый, анализируя литературный процесс в США, писал: «Несмотря на то что достижения социалистического реализма в основном лежат за пределами нашей страны, все же и мы кое-чего достигли в этой области. Что бы ни говорили о пролетарской литературе 30-х годов, одно безусловно: ее значение гораздо больше, чем это признавали критики 50—60-х годов... Есть ли сегодня шансы на возрождение социалистического реализма в нашей стране? Поскольку у нас продолжается борьба за социализм, у нас есть базис для литературы этого типа. Чем шире и интенсивнее будет борьба, чем больше людей втянется в нее, тем лучшие условия будут создаваться для развития такой литературы»[33].

В принципе эта постановка проблемы не потеряла своей актуальности и сегодня. Примерно так стоит вопрос и применительно к литературам других капиталистических стран.

Существует целый комплекс причин, затрудняющих рост социалистических литератур в цитаделях «свободного мира». Но погасить их очаги империализму не удается. Собственно, даже в самые «критические» моменты идеологической реакции (вроде периода «охоты на ведьм» в США) они не затухали. Напряженно

[31] Там же.
[32] «American Dialog», 1967, № 1, p. 25.
[33] *Gaylord C. Leroy.* Marxism and Modern Literature. New York, 1967, p. 37.

продолжает работать и теоретическая мысль в этих странах. Больше того, сегодня мы наблюдаем резкое усиление интереса к проблемам социалистического реализма и в Японии, и во Франции, и в ФРГ. Сошлюсь, как на знамение времени, на дискуссию о социалистическом реализме, состоявшуюся осенью 1970 г. на страницах органа Союза писателей Франции «Аксьон поэтик».

Указывая на появление новых работ, в которых делаются попытки либо развенчать социалистический реализм, либо защитить его, называя, в частности, работы Элен Пармелен и Анри Арвона, главный редактор журнала Анри Делюй писал, что проблема социалистического реализма опять приобретает исключительную актуальность, несоизмеримую с тем легкомыслием, с той поспешностью, с какими от нее пытаются отмахнуться некоторые буржуазные теоретики и литературные критики во Франции. Между тем, продолжает А. Делюй, социалистический реализм — «исторически обусловленный художественный метод и попытка создания теории искусства в период, когда самим развитием человечества ставится во всей сложности вопрос о связи новой идеологии и литературы, о новых взаимоотношениях политической власти и писателей» [34]. И еще: «Социалистический реализм имеет свои достижения, свой опыт, успехи и поражения и должен подвергнуться критическому осмыслению, его нельзя игнорировать».

А. Делюй решительно выступил против демагогических попыток смешивать социалистический реализм с тем, что называют «следствиями культа личности», видеть в нем «случайное явление, возникшее на чисто политической основе в узком смысле этого слова». Отвергнув утилитаристские толкования социалистического реализма, он подчеркнул, что в определенных исторических условиях социалистический реализм — факт художественного развития человечества, что «социалистическим становится не только реализм одного Горького». По мнению А. Делюя, «социалистический реализм пытается разрешить вопросы, которые стоят перед всей литературой: является ли реализм единственным и лучшим методом литературы, методом, отвечающим социальным нуждам? Связана ли революция, хотя бы отчасти, с реализмом в литературе, или это не более чем иллюзия? И в чем заключается революционный характер литературы?» [35]

Главный редактор «Аксьон поэтик» призвал продолжить на страницах журнала обсуждение проблемы социалистического реализма. Тут же были приведены высказывания советских писателей, эстетиков, критиков, запечатлевшие процесс поисков нового творческого метода. Затем слово получили современные французские писатели и критики. Характерно, что большинство из тех, перед кем был поставлен вопрос о том, в какой мере со-

---

[34] «Action poétique», 1970, № 44, p. 21.
[35] Там же.

циалистический реализм связан с историей развития литературы, предостерегало как от нигилистического отношения к проблеме, так и от упрощенного решения ее (исключение составил Пьер Дэкс, по всем вопросам занявший негативную позицию).

В анкете «Аксьон поэтик» приняли участие Жан Перюс, Андре Жиссельбре, Роже Бордье и др., и если я здесь привожу высказывания только А. Делюя, то лишь потому, что в них заключены многие идеи, отстаиваемые и другими участниками беседы. Так, Жиссельбре категорически отверг модную попытку истолковать социалистический реализм как «установку сверху». Он подверг также критике обывательские, в существе своем провокационные, утверждения, будто бы «ни один крупный писатель — коммунист или хотя бы симпатизирующий социализму не считал себя социалистическим реалистом, а многие из них прямо заявляли, что им не понятно, что́ такое реализм». «Мы обязаны,— утверждал он,— отличать теорию и критику от собственно художественных произведений, ибо такие художники, как Элюар, Брехт, Мейерхольд, Аттила Йожеф и многие другие, безусловно, являются социалистическими реалистами, во многом обогатившими практику этого художественного течения, составляющего бо́льшую часть ангажированного искусства XX века, века перехода к социализму... Многие теоретики сделали из этого вывод, что необходимо расширить понятие: сначала они убирали слово «социалистический», потом у слова «реализм» убирали «все берега». И тогда реализмом становится все, что имеет хотя бы какую-нибудь ценность. Это неприемлемо. Как говорил Спиноза, «всякое определение есть ограничение» [36].

А. Жиссельбре особо отметил, что социалистический реализм обладает несомненными завоеваниями во Франции, что он не трансплантирован, а «имеет свои национальные истоки». В ответ на вопрос, чем вызван тот факт, что проблема социалистического реализма с мая 1968 г. приобрела во Франции снова актуальность и даже проявляется склонность к жесткому ее решению, Жиссельбре сказал: «По словам Ленина, любое сектантство, любое левачество — расплата за грехи оппортунизма. У нас оппортунизм столь ярко проявился в известных теориях («реализм без берегов»), что многие почувствовали законное желание противопоставить ему такую теорию, которая превыше всего ставит идеологию» [37].

Приведенные цитаты не дают полного представления о сложности, очевидных противоречиях, спорных положениях, которыми изобиловала дискуссия на страницах «Аксьон поэтик». Тем более что в иных вопросах и главный редактор журнала, и многие участники стоят на позициях, очень далеких от наших. Но сейчас речь идет только об отношении к социалистическому реализму.

---

[36] Там же, стр. 45, 48.
[37] Там же, стр. 51, 52—53.

Ж. Перюс заявил, что социалистический реализм вызван к жизни определенными историческими условиями и запросами советской литературы. «Если подводить итог развитию советской литературы,— формулировал он свою мысль,— то можно сказать, что нет другой литературы в мире, которая смогла бы поднять столько проблем, так возвыситься над своим материалом, которая смогла бы изобразить мир во всей его полноте и понять настоящее в свете будущего. Литература социалистического реализма внесла в развитие мировой литературы ни с чем не сравнимый вклад» [38].

Очень хорошо сказано! Но, к сожалению, Перюс рассматривает далее социалистический реализм как явление строго ограниченное во времени и, кажется, только как явление «чисто русское» [39]. На мой вопрос, точно ли напечатан его ответ, Ж. Перюс в беседе, состоявшейся в Институте мировой литературы в декабре 1971 г., повторил, что социалистический реализм строго исторически обусловлен: он был порожден специфическими условиями существования первого в мире социалистического государства и ныне исчерпал себя. Теперь, говорил французский ученый, в вашей стране другая атмосфера, совершенно отличная от атмосферы 30-х годов, ваше общество окрепло, интересы его расширились и углубились. Строй необычайно упрочился. В этих условиях установки социалистического реализма уже потеряли прежнюю силу. Конечно, опыт социалистического реализма и для вас, и для нас имеет непреходящее значение. Но его не следует фетишизировать. Надо идти дальше: особенности современной обстановки требуют от советской литературы, чтобы она рассматривала новые проблемы и по-новому. Что же касается стран, в которых социализм пока не завоеван, то в них литература несомненно будет опираться на достижения и опыт социалистического реализма. Но это не значит, что вся социалистическая литература должна руководствоваться принципами социалистического реализма, как то было в России в 30-х годах. Эти литературы не могут и не должны отказываться от опыта социалистического реализма. Но формы, в которых проявляется влияние эстетики социалистического реализма, должны обусловливаться традициями и структурой каждой национальной литературы. Место социалистического реализма в этих литературах зависит от положения социализма в настоящем и будущем. Лично я не понимаю, как в социалистическом обществе писатель, исповедующий идеалы социализма, может писать, не поместив в центр своих размышлений социализм и людей, которые его строят.

Не будем ловить профессора на противоречиях, упрекать в непоследовательности, даже в прямой ошибке, выражающейся в попытке объявить социалистический реализм чисто русским яв-

---

[38] «Action poétique», 1970, № 44, стр. 44.
[39] Там же, стр. 45.

лением да к тому же исчерпавшим себя. Тем более что профессор тут же как будто и отказывается от такого взгляда.

Позиция Ж. Перюса в известной мере отражает тот специфический подход к проблеме социалистического реализма, который на *современном* историческом этапе характерен для теоретиков, исследующих социалистические тенденции в литературах Англии, Франции, Японии, США. Социалистическое направление в этих литературах то ослабляется, то усиливается. Сложнейшие пути, которыми движется история в наше время, нередко сбивают с толку очень крупных писателей, и те, после создания революционных произведений, вдруг заходят в тупик, а то и теряют свою революционность. Хорошо, что ныне мы начинаем это учитывать. Формулируя принципиальную позицию советской науки, Е. Трущенко пишет: «Вообще следует заметить, что практика литературного развития в зарубежных странах не всегда позволяет канонически, раз и навсегда зачислять в социалистические реалисты каждого писателя, которому удается прийти в лучших произведениях (иногда в одном произведении) к социалистическому реализму. Известны случаи, когда видный художник, достигнув этих позиций, затем отходит от них по разным причинам (назовем, к примеру, автора известного романа «Пьеретта Амабль» Роже Вайяна). Подобные обстоятельства не дают оснований уходить от оценки реального художественного явления по его существу. Отчуждая по косвенным мотивам определенные художественные достижения социалистического реализма в творчестве писателей, путь которых в целом был сложным и противоречивым, от общего процесса становления, развития и обогащения этого эстетического направления, мы лишь будем искусственно и неоправданно обеднять его общие достижения в мировой литературе»[40].

Социалистическое течение в литературах капиталистических стран развивается не только в соревновании с другими течениями, но в конфронтации, противоречиях, борьбе. Социалистические идеи определяют характер творчества художников, сознательно стоящих на позициях революционного пролетариата, скажем, Пабло Неруды. Но они оказывают сильнейшее влияние и на таких писателей, которые еще не принимают нашего учения полностью, а в то же время сознают обреченность частнособственнического общества. Существуют среди писателей капиталистического мира и «социалисты чувства».

К этому следует прибавить и узко художественный аспект: в капиталистических странах есть немало мастеров искусств, которые стремятся выразить идеи и идеалы социализма, растущую новую правду жизни в формах не одного реализма, но и романтизма, даже абстракционизма и т. п. Этим и объясняется тот

---

[40] *Е. Ф. Трущенко.* Социалистический реализм во французской литературе. М., 1972, стр. 108.

факт, что теоретики из названных стран применительно к социалистическому течению в их литературах пока не высказываются за единство художественного метода.

В заключение еще раз оговорюсь, что констатирую лишь главные тенденции в развитии общей теории социалистического искусства, социалистического реализма на современном этапе, не касаясь многочисленных расхождений в частностях. Не высказываюсь также по существу многих положений, на мой взгляд, заслуживающих самого внимательного рассмотрения в дальнейшем ходе дискуссии.

Такова общая теоретическая панорама, возникающая в результате многолетней международной дискуссии о социалистическом реализме, дискуссии, в которой принимали и принимают участие не только теоретики социалистического искусства из всех стран, но и идейные противники из лагеря буржуазной эстетики, литературоведения и литературной критики. Дискуссия не разрушила основ нашей теории, а, напротив, помогла их укрепить, выдвинуть много интересных гипотез, способствующих движению марксистской теоретической мысли вперед в области эстетики. Она подтвердила, что ученые социалистического мира располагают всем необходимым, чтобы дать новаторское осмысление путей художественного развития человечества.

А. П. ЧУДАКОВ

ПРОБЛЕМА ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ

(О двух моделях мира писателя)

1

Во всех произведениях писателя есть некая главная черта, или особенность, выступающая на первый план и подчиняющая себе остальные; интуитивно это ощущает каждый читатель.

Решающую роль этого факта в выяснении своеобразия писателя ранее всех осознала литературная критика — в соответствии с насущными задачами своей практики, заставлявшими ее всякий раз четко определять это своеобразие. Острота формулировок в определении главных черт, свойственная современникам писателя, оказывается небесполезной впоследствии для целей более строгого анализа.

В парадоксальной и крайней форме принцип такого подхода критики определил в начале нашего века К. Чуковский: «Каждый писатель для меня вроде как бы сумасшедший.

Особый пункт помешательства есть у каждого писателя, и задача критики в том, чтобы отыскать этот пункт» [1].

Приблизительно в это же время в искусствознании была высказана идея доминанты: «Редко случается, чтобы эмоциональные факторы эстетического объекта участвовали на равных условиях в действии целого; естественно, напротив, что отдельный фактор или сочетание некоторых из них выдвигается на первый план и берет на себя руководящую роль. Остальные сопровождают доминанту, усиливают ее своим созвучием, поднимают ее контрастом, окружают игрой вариаций. Доминанта <...> заключает тему целого, поддерживает это целое, все вступает в отношения к ней» [2].

В русском литературоведении мысль о едином «конструктивном принципе», главной «идее стиля», «сердце поэтической системы», доминанте, «определяющем начале» художественного построения всегда присутствовала в работах В. Шкловского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, Г. Гуковского, А. Скафтымова, М. Бахтина.

Эта центральная проблема литературоведческого анализа должна быть поставлена при любом целостном описании художественного мира писателя.

При системном подходе она приобретает более строгие очертания. Нужно не только установить основной принцип построения — в задачу входит проследить, как проявляется он во всех элементах художественной системы.

---

[1] *К. Чуковский.* От Чехова до наших дней. Изд. 3-е СПб.— М., ⟨1908⟩, стр. 1.
[2] *Б. Христиансен.* Философия искусства. СПб., 1911, стр. 204.

В представлении о художественной системе мы исходим из выдвинутого еще в 20-е годы понимания ее как соотношения отбора материала (фактов, событий, взятых писателем из бесчисленного множества явлений эмпирической действительности) и формы его организации, то есть его расположения, композиции в художественном тексте.

Главными элементами, которые прежде всего должны быть выделены в каждой системе, являются ее «ярусы», уровни.

Многоярусность словесно-художественной системы понимается по-разному (ср. различные подходы к этой проблеме у Н. Гартмана, Р. Ингардена, В. Кайзера, Л. Долежела и К. Гаузенбласа, Ю. Лотмана).

Основанием нашего членения на уровни служит материал. Выделяются следующие уровни: речевой, предметный, уровень внутреннего мира, сюжетно-фабульный и уровень идей.

Приняв как допущение, что некий единый конструктивный принцип должен проявиться на всех уровнях, то есть что они изоморфны (термин «изоморфизм» нами употребляется, конечно, не в столь строгом смысле, как, например, в фонологии), необходимо установить: как, в чем конкретно он проявляется на каждом из них, в их разном материале, и с одинаковой ли силою проявляется?

На каждом из уровней исследуется прежде всего отбор материала. Например, какую лексику привлекает автор из общенародного языка, его функциональных стилей и диалектов или какие предметы выбираются им из окружающего вещного мира, каков главный принцип этой «селекции». Уже это создает определенно-направленный эффект,— иначе говоря уже сам отбор материала эстетически значим.

Но отобранный материал каждого уровня существует в произведении не в хаотическом виде. Он определенным образом организован. Эта его организация целенаправлена, устремлена на создание эффекта, корреспондирующего с эффектом, возникающим в результате самого отбора.

Отчетливо выделить уровни системы, установить принципы отбора и организации материала, определить основной художественный эффект, рождаемый на каждом из них,— значит представить систему в ее главных параметрах, то есть построить ее модель.

В настоящем докладе принципы целостного изоморфного анализа демонстрируются на примере описания художественных систем Льва Толстого и Чехова.

Каждая из них не представляет собой нечто неподвижное; писатель все время меняется. Но все-таки в его манере есть некие общие черты, свойственные только ей и константные для всего творчества писателя, позволяющие рассматривать созданный им художественный мир («мир Толстого», «мир Чехова») как устойчивый в своем единстве феномен.

2

Анализ художественной системы Толстого начнем с ее «нижнего» — речевого уровня.

Давно замечено стремление Толстого к «переназыванию» вещей. Отвергается общепринятое их название и дается иное наименование (очень часто представляющее собою целое описание). Приведем несколько примеров (справа — толстовское наименование): маршальский жезл — «палка»; знамена — «подхваченные куски материи на палках» («Война и мир»); солдаты — «русские мужики, обстриженные и одетые в мундиры и вооруженные ружьями со штыками»; риза — «парчовый мешок»; помещица — «землевладелица» («Воскресение»).

Конкретные художественные задачи всякий раз разные. Но главный эффект возникает один — впечатление разрушения всей неточности или даже прямой лжи, которая накопилась в узусе за этими традиционными обозначениями.

Безразлично, какой традиции или сфере принадлежит слово — литературной, научной, философской, социальной,— ни одна в толстовской системе не имеет преимуществ перед другой. Его слово полемично по отношению к «пошлому литературному языку» [3] в целом.

Обычное наименование выглядит как затемняющее сущность, новое — как ее обнажающее. Создается эффект «снятия покровов», заслоняющих сущность; утверждается свое слово, представленное как истинное.

Слово Толстого — самое непоэтическое слово русской прозы. Отбор лексического материала крайне далек от выбора по принципам поэтической семантики. Если говорить о магии толстовского слова, то это — магия логики. Это логически ориентированное слово. Толстого возмущала «неточность» глагола в пушкинской строке: «И молния грозно тебя обвивала». Он не заметил звукового и пространственного богатства этого протяженного слова — *поэтической* его точности.

Неоднократно отмечалась близость языка прозы Толстого к языку его философских и публицистических сочинений, писем, дневников [4]. В роман, повесть он смело вводит специальную научную терминологию. «Он понял ту скрытую (latente), как говорится в физике, теплоту патриотизма...» («Война и мир»). И эта терминология свободно соседствует с метафорической лексикой художественной прозы: «Было морозно и ясно. Над грязными, полутемными улицами, над черными крышами стояло темное

---

[3] *Л. Н. Толстой.* Полное собрание сочинений (Юбилейное издание), т. 13. М., 1949, стр. 53.

[4] См., например: *Б. Эйхенбаум.* Молодой Толстой. Пг.— Берлин, Изд. З. И. Гржебина, стр. 56; *Н. К. Гудзий.* Как работал Л. Толстой. М., 1936, стр. 68; *А. А. Сабуров.* «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. Изд. МГУ, 1959, стр. 535.

звездное небо. 〈...〉 Пьер радостно, мокрыми от слез глазами, смотрел на эту светлую звезду, которая как будто, с невыразимой быстротой пролетев неизмеримые пространства по параболической линии, вдруг, как вонзившаяся стрела в землю, влепилась тут в одно избранное ею место на черном небе...» («Война и мир»). Главное впечатление, создаваемое уже в отборе лексического материала,— впечатление искания нужного слова как бы вне заботы о его «уместности» или неуместности в контексте, о той традиции, которая стоит за этим словом, делая его «поэтическим» или «непоэтическим». «Истинность» — единственное условие этого отбора.

Этот же эффект создается и организацией лексического материала, самим способом подачи авторских уточнений,— введением цепи синонимов, выяснением малейших оттенков значения и т. п.

Первые же читатели Толстого обратили внимание на громоздкость, тяжеловесность его синтаксиса, на его «безобразные периоды» [5].

Современные исследователи иногда осторожно говорят о «некотором» [6] безразличии Толстого к собственно стилю в традиционно-поэтическом его понимании. Но безразличие было очевидным, причем очень решительным. Черты синтаксиса, после прозы Пушкина, Лермонтова, Тургенева ставшие почти законом художественной речи — простота и краткость, удоборасчлененность, мелодичность фразы, построение сверхфразовых единств в согласии с законами «архитектоники» и т. п.,— Толстым игнорируются вовсе. В области синтаксиса особенно отчетливо видно то качество его речи, которое А. В. Чичерин хорошо назвал «стилистическим бесстрашием» [7].

Синтаксическое строение (как и слово) подчинено движению мысли. Ближайшая синтаксическая параллель к прозе Толстого — научная речь. В построении фразы оставлено без внимания все, кроме потребностей уяснения мысли. И это обнажается. Период «лепится» на глазах читателя посредством добавления все новых и новых логических звеньев. Эффект рождения и утверждения правды о предмете доминирует над всем. Один из героев Чехова говорил о прозе Толстого: «Форма, по-видимому, неуклюжа, но зато какая широкая свобода, какой страшный, необъятный художник чувствуется в этой неуклюжести! В одной фразе три раза «который» и два раза «видимо», фраза сделана дурно, не кистью, а точно мочалкой, но какой фонтан бьет из-под этих «которых», какая прячется под ним гибкая, стройная, глубокая мысль, какая кричащая правда! Вы читаете и видите между строк, как в поднебесьи парит орел и как мало он в это время заботится о красоте своих перьев» [8].

---

[5] «Сын отечества», 1870, № 3, стр. 31.
[6] *А. А. Сабуров.* «Война и мир» Л. Н. Толстого, стр. 531.
[7] *А. В. Чичерин.* Идеи и стиль. М., 1968, стр. 254.
[8] *А. П. Чехов.* Полное собрание сочинений и писем, т. IX. М., 1949, стр. 496.

В. В. Виноградов дал превосходное метафорическое определение стиля «Войны и мира», представляющего собою «волнистую бурлящую массу, в которой авторская точка зрения, авторский язык перемежаются, смешиваются, сталкиваются со сферами речи и мысли персонажей»[9]. Нужно добавить только, что эта бурлящая масса остается в пределах авторского тигля, в котором она расплавлена. При всей «многосубъектности» повествования и широте использования в нем слова героев — явственно ощущается дирижирующая авторская рука, слово это уточняющая, корректирующая. И вышедшее на простор догматически-бескомпромиссное авторское слово «Воскресения» и других вещей позднего Толстого — закономерный финал длительной эволюции.

Каковы отбор материала и его организация на следующем — предметном — уровне толстовской художественной системы?

Толстой как никто далек от «самоценного» изображения.

Предметное изображение у Толстого (как, впрочем, и изображение сферы идеальных феноменов), начиная с отбора вещей, всегда внутренне полемично[10] — в литературном ли, психологическом, нравственном или социальном планах. Именно поэтому оно предполагает наличие некоей собственной, нетривиальной, индивидуально-авторской точки зрения на изображаемое — в любом из них. Этот эффект уже заложен в самом способе; и чем острее полемичность, тем активнее ощущается сила и твердость авторской позиции.

Предметная картина в толстовской прозе ведет к некоей отчетливой авторской мысли и оценке — таково, например, в севастопольских очерках изображение войны «в настоящем ее выражении,— в крови, в страданиях, в смерти», а в начале «Воскресения» — описание интерьера, где сам выбор вещей, упомянутых при изображении спальни Нехлюдова, обнаруживает явную обличительную цель.

Эта «вещная» тенденциозность иногда даже вступает в прямое противоречие с правдоподобием. Так, уже через несколько дней после смерти, еще до похорон, князь Серпуховской («Холстомер») превратился в «гниющее, кишащее червями тело». Естественные процессы явно ускорены, но это только усиливает нужный эффект.

Еще К. С. Аксаков упрекал Толстого в том, что у него «описание окружающей жизни доходит иногда до невыносимой, до приторной мелочности и подробности»; мелочи, «замеченные, удержанные анализом, 〈...〉 получают большее значение, нежели

---

[9] *В. Виноградов.* О языке Толстого (50—60-е годы).— «Литературное наследство», т. 35—36. М., 1939, стр. 171.

[10] Это поддерживается, как мы видели, и на речевом уровне, и прежде всего открыто полемическим «переназыванием» вещей и явлений.

какое имеют на самом деле, и от этого становятся неверны»[11]. Отыскивание «мелочных» подробностей имеет принципиальное значение для толстовской художественной системы — оно создает впечатление особой пристальности всматривания, ведущего, очевидно, к какой-то очень определенной цели.

Ощущение читателем этой всегда стоящей перед глазами художника цели сопровождается не менее стойким впечатлением постоянного искания смысла изображенной жизни, непрекращающегося процесса этого искания. Особенно явно это в исторических картинах — здесь ищутся «подводные струи народной жизни», смысл самой истории. Но этот смысл возникает не безлично, его отыскивает уверенный в своем на это праве автор. К. Леонтьев, говоря об историческом изображении в «Войне и мире», писал, что в романе «нас подчиняет не столько дух эпохи, сколько личный гений автора, что мы удовлетворены не «веянием» места и времени, а своеобразным, ни на что (во всецелости) не похожим смелым творчеством нашего современника»[12].

Предмет в художественной системе Толстого всегда имеет отношение к отысканию истины в явлении.

Именно такова роль предмета при изображении чувства. Предметы, вторгаясь в сознание, оттеняют мучительность переживания. Это появилось у Толстого очень рано. «Что теперь я буду делать? — рассуждал он. — Занять у кого-нибудь и уехать». Какая-то барыня прошла по тротуару. «Вот так глупая барыня,— подумал он отчего-то.— Занять-то не у кого. Погубил я свою молодость». Он подошел к рядам. Купец в лисьей шубе стоял у дверей лавки и зазывал к себе. «Коли бы восьмерку я не снял бы, я бы отыгрался». Нищая старуха хныкала, следуя за ним» («Два гусара»).

В переломный момент жизни Пьера, когда он хочет решить коренные вопросы («Что дурно? Что хорошо? 〈...〉 Для чего жить и что такое я?..»), эти размышления сопровождаются такого рода деталью, дважды повторенной: «Он, не раздеваясь, лег на кожаный диван перед круглым столом, *положил на этот стол свои большие ноги в теплых сапогах* и задумался. 〈...〉. Смотритель, смотрительша 〈...〉 заходили в комнату, предлагая свои услуги. Пьер, *не переменяя своего положения задранных ног*, смотрел на них через очки и не понимал, что им может быть нужно и каким образом все они могли жить, не разрешив тех вопросов, которые занимали его».

---

[11] *К. Аксаков.* Обозрение современной литературы.— «Русская беседа», 1857, т. I, кн. 5, стр. 34—35.

[12] *К. Леонтьев.* О романах гр. Л. Н. Толстого. М., 1911, стр. 128. Здесь и далее в цитатах разрядкой выделяются подчеркивания цитируемых авторов, курсивом — автора статьи.

Предметы обнаженно-выпуклы, как бы оскорбляюще оторваны от тех вопросов, которые мучают героя.

Итак, уже сам отбор — точнее, подбор предметов создает эффект необычайной устремленности к цели и как бы расставляет явственные указатели на пути авторского постижения конечной истины.

Подобный принцип проявляется и в организации материала предметного уровня. Главное в композиции предметов — то, в каком отношении они находятся к описывающему лицу и к другим лицам, могущим их воспринимать.

Излюбленный прием Толстого, как неоднократно отмечалось, изображение окружающего через восприятие кого-либо из героев, например, знаменитое изображение Бородинского сражения «через» Пьера.

Герою передоверено видеть и оценивать окружающее. Но, скажем, по сравнению с Чеховым, тоже любившим этот способ, есть существенное отличие. У Чехова взгляд и оценка перепоручены герою полностью. Автор ничего не уточняет, не противопоставляет свою точку зрения — геройной. У Толстого иное. Автор разрешает персонажу направить свое восприятие на какой-то объект, вести по нему прицельный огонь. Но, как опытный артиллерийский офицер, он не выпускает из своего поля зрения площадь поражения. И когда разброс превышает допустимую норму, которую он твердо знает, он немедленно корректирует стрельбу.

Пафос установления истинной — и ведомой автору — картины (путем сопоставления того, что видится герою и что есть «на самом деле») явствен и отчетлив.

Таким образом, на речевом и предметном уровнях прослеживается общий конструктивный принцип и возникает единый эффект; они изоморфны.

На уровне анализа внутреннего мира речь пойдет исключительно об идеальных феноменах (их связь с предметами внешнего мира — особый вопрос; отчасти мы его коснулись при рассмотрении вещного мира). Тема психологического анализа Толстого — необъятна. Для целей нашего описания остановимся лишь на немногих моментах.

Часто цитируются слова Чернышевского о том, что Толстого «занимает самый психологический процесс, его законы, диалектика души». При этом обычно внимание обращается на одну сторону этой диалектичности — постоянную сменяемость чувств, мыслей, их противоречивость и т. п. Но еще А. П. Скафтымов проницательно заметил, что «эта диалектика всегда к чему-то ведет, она что-то доказывает. 〈...〉. Персонаж проходит ряд состояний. 〈...〉 Они освещены и показаны как должное или недолжное, фальшивое или натуральное, ложное или истинное. Каждое из состояний имеет при себе различными художественными способами высказанное квалифицирующее суждение, и путем связей взаимного контраста или параллелизма все они ведут систе-

му обоснования и раскрытия конечных авторских убеждений и призывов»[13].

Способ организации феноменов внутреннего мира целиком «авторский». «Неумолимость» (К. Аксаков)[14] толстовского психологического анализа — одно из главных в нем, важнейшая новаторская черта литературного метода Толстого. «Толстой,— писал Б. М. Эйхенбаум,— ведет себя со своими персонажами как властитель, как деспот,— он заставляет их думать, он слышит все, что они думают, он подвергает их пытке, пока они не скажут всего, и это потому, что он — над ними, он страшен им, он имеет право видеть их насквозь»[15].

Толстовское знание о внутреннем мире героя, как и его самопознание,— не иррациональное откровение о душе. Это самопознание сократического толка, сугубо рационалистическое.

Как и в обрисовке внешнего мира, в изображении внутреннего постоянно ощущение настойчивого стремления проникнуть в самые его глубины. Душа вскрывается, как раковина. Верхнему ее слою (первые побуждения, первые неглубинные чувствования), понимаемому любым наблюдателем враз, придается мало значения. Как писал один из интереснейших критиков 80-х годов барон Дистерло, Толстой «не поддается обаянию каждого радостного впечатления, не увлекается им, не поэтизирует его. Он не хочет быть обманутым, как бы ни были пленительны моменты заблуждений, он ищет правды, полной правды человеческой жизни, как бы она ни была сурова, бедна или ужасна»[16].

Впечатление «голой», не прикрашенной ничем правды и ее страстного искания обнаженнее всего выступает именно на уровне внутреннего мира толстовской художественной системы.

Эпизоды и события, которые составляют фабулы толстовских вещей (сюжетно-фабульный уровень),— это не «рядовые» эпизоды обыденной жизни, как у Чехова. Они нескрываемо важны — для целей сюжетно близких, и для целей более далеких, крупномасштабных. В художественной системе Толстого «всякий эпизод, взятый во всей полноте бытового окружения, идет за направляющей темой, исходит от нее, ведет к ней и ее собою обслуживает. 〈...〉 Всюду звучит целеустремленность отбора, диктующегося авторским пониманием происходящего»[17].

Так же целеустремленно строится и сюжет (композиция фабулы). Именно это позволило исследователю «Войны и мира» говорить о «дидактическом колорите»[18] композиции романа.

---

[13] *А. Скафтымов.* Диалектика в рисунке Л. Толстого.— «Литературные беседы». Саратов, 1929, стр. 27.

[14] *К. Аксаков.* Обозрение современной литературы, стр. 34.

[15] *Б. Эйхенбаум.* Лев Толстой. Кн. первая. 50-ые годы. Л., «Прибой», 1928, стр. 177.

[16] *Р. А. Дистерло.* Граф Л. Н. Толстой как художник и моралист. Критический очерк. СПб., 1887, стр. 44.

[17] *А. Скафтымов.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, стр. 289.

[18] *А. А. Сабуров.* «Война и мир» Л. Н. Толстого, стр. 480.

Об «отчетливой мысли» и целеустремленности в сюжетах Толстого писал Б. Эйхенбаум: «Толстовский сюжет строится на сопоставлениях, на противопоставлениях, на наложении эпизодов, наконец ⟨...⟩ Ему нужна поэтому «мысль» и даже тенденция и нужен анализ»[19].

Некая «твердая» догматическая идея должна рождаться и при компоновке больших повествовательных единств — глав, разделов, частей. «Ему нужно, чтобы вещь имела особый смысл — поверх лиц и эпизодов; ему нужны сопоставления и противопоставления»[20].

«Верхний» уровень системы — сфера идеи. Идея в художественном мире Толстого утверждается с огромной авторской решимостью и неослабевающим эмоциональным накалом. Это идея, твердо уверенная в своей силе и правоте.

Итак, уровни толстовской художественной системы изоморфны. Каждый из них построен в соответствии с одним и тем же конструктивным принципом. На каждом уровне этот принцип проявляется с разной силой (с наибольшей — на уровне внутреннего мира). Но в целом он един и, следовательно, порождает единообразный эффект — эффект ищущей истину мысли и ее страстного догматического утверждения.

В той или иной степени такие — или близкие к ним — качества, такая окрашенность всех компонентов прозы Толстого многократно отмечалась в литературе о нем — при всей разноте представлений об их роли в построении целого.

Но известен и другой Толстой — художник высочайшей объективности, демонстрирующий «невиляющую верность фактам» (Б. Пастернак), певец «живой жизни» во всей ее полноте, подчиняющийся единственно ее собственным законам и не вносящий в ее изображение какого-либо субъективного начала. Этим качествам толстовского искусства посвящена не меньшая литература. (В этой связи из прежних авторов достаточно назвать П. Анненкова и Н. Страхова, а из новых — Ю. Айхенвальда, В. Вересаева, Б. Бурсова, А. Чичерина.)

Как примирить эти противоположные понимания и можно ли их примирить, если они противоречат друг другу? Значит ли это, что одно из них истинно, а другое ложно?

Существование разных (и иногда противоположных) интерпретаций одного объекта в филологии общеизвестно. Это есть и в других науках. Правда, в некоторых из них, например, в современном естествознании, это явление осознано более отчетливо — в виде принципа дополнительности, впервые сформулированного Нильсом Бором применительно к квантовой физике[21].

---

[19] *Б. Эйхенбаум.* Лев Толстой. 50-ые годы, стр. 296.
[20] Там же, стр. 248.
[21] См.: *В. П. Хютт.* Дополнительность Н. Бора и ее методологическое значение.— Сб. «Логика и методология науки». М., 1967; *Л. Розенфельд.* Разви-

Этот принцип гласит, что относительно одного объекта могут существовать два противоположных описания, две модели, каждая из которых, исключая другую, находит, тем не менее, подтверждения в эксперименте (исключащие друг от друга «корпускулярная» и «волновая» модели микромира). Они дополнительны в том смысле, что каждая в отдельности не может претендовать на достаточно полноценную картину описываемого объекта,— они исчерпывают его лишь «взятые вместе» [22].

Высказывались мысли о возможности приложения этого принципа в сфере психологического моделирования [23], в лингвистических исследованиях [24]; сам Н. Бор считал, что этот принцип имеет универсальное значение.

Принцип дополнительности, понимаемый в достаточно широком гносеологическом плане, может быть применен при анализе объектов искусства (текстов [25]), ибо они обладают двумя свойствами, делающими это использование плодотворным: 1) большой сложностью и 2) борьбой-игрой противоположностей как одним из основных своих свойств (противоречие между материалом и формой — по Л. Выготскому, между индивидуальным и общим, случайным и необходимым и т. п.).

3

> Научные картины одной и той же реальности могут и должны быть умножены — вовсе не в ущерб истине.
>
> *П. Флоренский*

В согласии с этим принципом попробуем построить вторую модель художественной системы Толстого (модель-2).

Выделим для удобства те же уровни (в принципе это совсем не обязательно) и попытаемся снова найти доминанту художественной системы Толстого — другую доминанту, доминанту модели-2.

Толстовский прием «переназывания» вещей рождает впечатление субъективно-авторского утверждения о предмете (см. раздел 2). Но этим же приемом создается и другой эффект — адекватности словесного обозначения и собственного качества вещи, эффект «возвращения» к ее естественной природе и свойствам.

тие принципа дополнительности.— Сб. «Нильс Бор. Жизнь и творчество». М., 1967; *Б. Г. Кузнецов*. Принцип дополнительности. М., 1968, и мн. др.

[22] *Н. Бор*. Атомная физика и человеческое познание. М., 1961, стр. 104.

[23] См. *Э. Д. Шукуров*. О связи моделирования с принципом дополнительности.— Сб. «Проблема модели в философии и естествознании». Фрунзе, 1969.

[24] См. *С. К. Шаумян*. Проблемы теоретической фонологии. М., 1962; *В. А. Звегинцев*. Теоретическая и прикладная лингвистика. М., 1968.

[25] Ср. использование этого принципа для других целей — при анализе самого творческого сознания художника: *Б. Кузнецов*. Образы Достоевского и идеи Эйнштейна.— «Вопросы литературы», 1968, № 3.

Ю. Айхенвальд, например, говоря о «собственном словаре» Толстого, трактовал эту особенность именно так — как «послушность жизни, верность ей» [26].

В сфере синтаксиса отсутствие мелодической организации, громоздкость конструкций, их логизированность рождают впечатление возможно более точного следования всем прихотливым материальным и нематериальным изгибам и извивам самого объекта — будь то интерьер, внешность человека или изображенная мысль.

Очевидно, что принцип субъектной многопланности повествования (а он сохранился даже у позднего Толстого, приняв только более тонкие формы) в основе своей предполагает «объективное» изображение персонажа — в его собственном речевом выявлении, без вмешательства деформирующего слова автора.

Эффект, рожденный на уровне слова, поддерживается аналогичным же эффектом на уровне вещного мира.

«Мелочные описания, о которых говорил К. Аксаков (см. стр. 83), можно рассматривать как приближение к скрытой субстанции предмета. Подробности делают предмет не тем, чем он кажется при неподробном осмотре, но тем, что он есть «на самом деле». Это создает впечатление «обнаружения» истинных качеств предмета, тех, что присущи ему в «живой жизни», независимо ни от чьего сознания.

Изображение войны в севастопольских очерках (по модели-1 главное в нем — тенденциозность и полемичность, см. раздел 2) дает картину *полноты* военной жизни со всеми ее будничными заботами, «ужасным» и «забавным» в ней.

В приводившихся словах К. Леонтьева говорится о «личном гении автора» как главном в историческом изображении Толстого. Но «дух эпохи» Леонтьевым признается тоже! И дилеммы «историзм» или «антиисторизм» Толстого не существует. Что в одной модели мира неисторично, в другой системе отсчета выглядит как последовательный историзм.

Описание вещи через восприятие персонажа актуализирует ее сиюминутные, изменчивые состояния, недоступные наблюдателю, не принадлежащему «этому» миру,— вещь предстает в ее «естественной» включенности в текучий поток бытия.

Н. Н. Страхов говорил, что «у гр. Толстого нет картин и описаний, которые он делал бы от себя» [27]. Если считать, что модель-2 исключается моделью-1, то с этим можно спорить: казалось бы, совершенно ясно, что у Толстого все идет «от себя» и применительно к нему нельзя говорить о «безавторских» описаниях. Но признавая существование модели-2 равнодостойным, нельзя не согласиться, что повествование Толстого обладает и

---

[26] *Ю. Айхенвальд.* Силуэты русских писателей, вып. II. Изд. 4-е. М., 1917, стр. 140.

[27] *Н. Страхов.* Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. Киев, 1908, стр. 189.

такими качествами, которые делают справедливым утверждение Страхова.

Диалектика души (уровень внутреннего мира) по модели-1 — несомненный показатель авторского диктата. Но этот метод изображения предполагает и самодвижение психических процессов — по их собственным внутренним законам, неподвластным авторскому вмешательству. Способы описания, его длительность зависят от движения самого объекта — описание-анализ совершается под его диктовку.

Точно так же толстовская идея, догматически-бескомпромиссная, в себе самой движется по *своим* внутренним законам. Это движение не может быть прервано волей автора, не могут быть пропущены какие-то логические звенья. И в этом смысле идея тоже саморазвивается.

Эффект *самодвижения* изображаемой жизни создается и на сюжетно-фабульном уровне — и прежде всего постоянным у Толстого набором таких констант бытия, которые не допускают авторской активности в изменении их количества и последовательности: брак, рождение, молодость, старость, смерть.

В композиции фабулы, с этой точки зрения, существеннее всего преобладание сценических эпизодов над повествовательными. Уже одно это — из-за особенностей драмы как «объективного» жанра — в значительной мере создает названный эффект.

Согласно принципу дополнительности исключают друг друга только модели объекта. Сами же свойства, рассматриваемые в моделях как взаимоисключающие, сосуществуют в одном объекте, в одном тексте.

По Толстому, существует некая объективная суть вещей. Ее можно уяснить и при помощи утверждающего авторского анализа (этот способ описывает модель-1), и другим путем — довериться свойствам, внутренним законам объекта, которые сами поведут за собой изображение (этот способ описывает модель-2).

Толстой следует двум способам сразу. Двигаясь по бездорожному полю романа, он, говоря высоким слогом, правит конями воображения так, что, чувствуя его руку, они сами выбирают лучший путь, соответствующий рельефу местности. И мы — читатели — не можем точно определить, что зависит здесь от руки автора и что — от собственной воли коней. Мы можем оценить только общую верность и красоту движения. Очень точно сказал об этом сам Толстой: «Хорошо, когда автор только чуть-чуть стоит вне предмета, так что беспрестанно сомневаешься, субъективный или объективно» [28].

Мир Толстого авторски явлен (модель-1). Но одновременно (по модели-2) он и самоявлен. Только обе модели *вместе* способны дать картину, рисующую определяющие свойства его художественной системы, одной из самых оригинальных в мировой литературе.

[28] *Л. Н. Толстой.* Полное собрание сочинений, т. 47. М., 1937, стр. 191.

4

Какие возможности открывает перед нами способ изоморфного описания в сочетании с принципом дополнительности при анализе второй новаторской и влиятельнейшей художественной системы XIX века — чеховской? [29]

Выделим в ней те же уровни.

Важнейшая черта речевого (нижнего) уровня художественной системы Чехова — насыщенность авторского повествования чужим словом. Окружающий мир окутывается словом и чувством героя и в этом же слове и оценивается.

В чеховском повествовании нет авторитетного повествователя, который бы выносил приговор, открыто обобщал, сопоставлял, как это делается у Толстого, слово героя со своим «истинным» словом.

Такое качество повествования создает впечатление «нецелеустремленного» его построения, легкого и вольного включения в него слов, конструкций, отражающих меняющиеся эмоциональные состояния героев, случайные их оценки, впечатление фиксации мимолетного и текучего языкового состояния.

Синтаксис Толстого — это причины и следствия, доказательства и выводы. В синтаксисе Чехова — не доказательства, а указания на их возможный ход, не причины, а их неясный след; его синтаксис внутренне паратактичен и ненаправленно свободен.

Каковы принципы построения предметного уровня чеховской системы?

Общая черта всех многочисленных способов использования предметов в литературе при изображении человека — это целесообразность их отбора. Каждый предмет «работает» на целое — эпизод, сцену, произведение, строит это целое.

В чеховском художественном мире мы видим нечто иное.

В начале рассказа «Невеста» есть такая предметная подробность. «Андрей и Нина Ивановна продолжали свой разговор. У Нины Ивановны *блестели* брильянты на пальцах, потом на глазах *заблестели* слезы, она заволновалась». Какая тайная цель руководила автором, обнажившим перед читателем это нечаянное сходство? О чем говорит оно, что собою выражает?

В повести «Мужики» описывается пожар. «Марья металась около своей избы, плача, ломая руки ‹...›. Около избы десятского забили в чугунную доску ‹...›. Старые бабы стояли с образами. Из дворов выгоняли на улицу овец, телят и коров, выносили сундуки, овчины, кадки». Завершается картина общей суматохи на улицах упоминанием о том, что вместе со скотом на волю был выпущен злой вороной жеребец. Деталь существенна, как и прочие. Но она разрастается. Сообщается, что жеребца «не

[29] Мы ограничимся лишь конспективным описанием художественной системы Чехова — по условиям места (подробно это сделано в нашей книге «Поэтика Чехова». М., «Наука», 1971).

пускали в табун, так как он лягал и ранил лошадей», что он «топоча, со ржаньем, пробежал по деревне раз и другой и вдруг остановился около телеги и стал бить ее задними ногами». Отвлекшись от изображения пожара, автор вдруг начинает пристально следить за его поведением. Зачем это нужно? Именно эта деталь вызвала в свое время возмущение Михайловского: «Зато мы узнаем, не только как вел себя на пожаре вороной жеребец, но и какой у него вообще дурной характер» [30].

В «Дуэли» есть деталь, аналогичная толстовской (поза Пьера во время размышления — см. стр. 84). Она тоже дается в момент размышлений Лаевского, важных для его дальнейшей судьбы. «Обвинять человека в том, что он полюбил или разлюбил, это глупо,— убеждал он себя, *лежа и задирая ноги, чтобы надеть сапоги.*— Любовь и ненависть не в нашей власти. Что же касается мужа, то я, быть может, косвенным образом был одною из причин его смерти...»

Подмеченная поза вполне чужда той функции резкого противоположения напряженности мыслей героя, которая очевидна в примере из Толстого.

Смысл и цели у таких деталей явно другие, чем в предшествующей литературной традиции. Они показатели какого-то иного, нового способа изображения — путем включения в рисуемую картину *случайных* предметов и подробностей.

Аналогичный способ отбора находим на сюжетно-фабульном уровне. Эпизоды, его составляющие, могут быть «лишними» с точки зрения фабульных задач.

Эту необычную черту поэтики Чехова очень остро воспринимали его современники, сразу ее заметившие, но, как это часто бывает в истории литературы, оценившие отрицательно. Высказывания критиков о самых разных вещах Чехова очень сходны. «Повесть Чехова страдает прежде всего чисто внешними недостатками — обилием лишних фигур и эпизодов» [31]. «Как «Бабье царство», так и «Три года» переполнены страницами ненужных подробностей» [32]. «Дом с мезонином не играет никакой роли в «Доме с мезонином». Он мог быть и без мезонина» [33].

Особенно много писали в этом роде о чеховских пьесах; в них постоянно находили множество «вводных, к делу не относящихся» сцен, деталей.

Детали и эпизоды эти, разумеется, нужны и нелишни. Только цель их введения иная, чем в дочеховской литературной тради-

---

[30] *Н. Михайловский.* Литература и жизнь.— «Русское богатство», 1897, № 6, стр. 117.

[31] *П. Перцов.* Изъяны творчества (повести и рассказы А. Чехова).— «Русское богатство», 1893, № 1, стр. 64.

[32] *В. Буренин.* Критические очерки.— «Новое время», 1895, 27 января, № 6794.

[33] *Рыцарь зеркал* ⟨*И. И. Ясинский*⟩. Критические наброски.— «Петербургская газета», 1896, 8 мая, № 125.

ции. Они демонстрируют, что всякая картина — как бы сегмент, вынутый «целиком» из круга бытия, что любое явление изображено со всеми не только существенными, но и побочными чертами, объективно-онтологически ему присущими — то есть дано в своей случайностной целостности.

Эффект неотобранности поддерживается и самой организацией предметов и эпизодов. В чеховском тексте нет их иерархии в зависимости от их роли в фабуле — «значащие» свободно переплетаются с «незначащими»; те и другие занимают равное повествовательное время. Все повествование выглядит как цепь неотобранных событий, данных подряд, в их атактической естественности, эмпирически беспорядочном виде.

Случайностный принцип отбора и организации материала осуществлен и на уровне внутреннего мира. Этот мир эзотеричен. Мотивы поведения чеховских героев никогда полностью не раскрываются, стремления показать психологическую детерминированность поступков героев нет.

Именно эту черту отмечал в драматургии Чехова Толстой, противопоставляя ему Шекспира, у которого «всякий человек действует, и всегда ясно, почему он поступает именно так» [34]. Отсутствие мотивировки и предпосылок поступков создает видимость их естественной неожиданности и непредсказуемости. Целесообразность подбора не ощущается. На уровне внутреннего мира, однако, доминантный признак системы проявляется у Чехова, видимо, не так сильно, как на других уровнях. У Толстого, напротив, именно здесь он выражен всего полнее. Между уровнями художественной системы никогда не бывает строгого изоморфизма, на одних основной принцип проявляется в высокой степени, на других — в гораздо слабейшей.

То, что мы называем здесь случайными деталями, встречалось в литературе и раньше — у Гоголя, Достоевского (о похожих деталях у них писал в свое время Р. Якобсон [35]). Но все это были,— если не побояться каламбура — лишь *случаи* случайного. Как новый тип литературного мышления, случайностный способ изображения был осознан только в творчестве Чехова.

Стареющий Бунин мечтал описать «жизнь как она есть»: «Разве можно сказать, что такое жизнь? В ней всего намешано. 〈...〉 Жизнь — это вот когда какая-то муть за Арбатом, вечереет, галки уже по крестам расселись, шуба тяжелая, калоши... Да что! Вот так бы и написать...» [36]. В этих его словах как бы заново нащупываются черты той поэтики, которая уже была воплощена в литературе задолго до того — старшим его современником.

---

[34] *А. Б. Гольденвейзер.* Вблизи Толстого. М., 1959, стр. 114.
[35] *Р. Якобсон.* О художественном реализме.— «Micigan Slavic Materials», № 2, Ann Arbor, 1962, p. 35.
[36] *Г. Кузнецова.* Грасский дневник. Вашингтон, 1967, стр. 92.

Случайностная модель чеховской художественной системы (модель-1) не исчерпывает всей сложности объекта.

Детали, эпизоды, отмеченные нами как «случайные», в другой системе представлений не случайны, по иной шкале смыслов они полны значений. Они подчинены какому-то способу отбора, организованы по какому-то принципу, у них есть свои связи и оппозиции — короче, они входят в целостную систему. По своему основному — неслучайностному — принципу она исключает ту систему, которая была рассмотрена только что.

В соответствии с допущенным здесь принципом дополнительности рассмотрим эту вторую систему и построим — в самых общих чертах — ее модель (модель-2).

У Толстого в отборе лексического материала нет запретов, ориентированных на звуковой облик слова или «словарную» его помету в литературном языке. У Чехова речевой уровень устроен иначе. В его прозу может быть введено отнюдь не любое слово. Известны его высказывания о недопустимости в художественном произведении таких слов, как «флирт» или «чемпион».

Невозможно для его авторской речи и чересчур стилистически резкое слово (диалектное, жаргонное) — даже в повествовании, насыщенном экспрессией героя.

Мелодический принцип для Чехова — один из важнейших в словесном отборе. Сравнительно простой случай здесь — звуковая инструментовка, например нагнетание сонорных в описании ночного кладбища в «Ионыче»: «Светила луна. Было тихо, тепло, *но* тепло по-осеннему. 〈...〉 Листья кленов, похожие на лапы, резко выделялись на желтом песке аллей и на плитах, и надписи на памятниках были ясны».

Неожиданное вторжение в тишину кладбища шагов героя инструментируется сменой закрытых гласных О, У, Э звучанием открытого А: «КрУгОм безмОлвие; в глУбОком смирЕнии с нЕба смотрЕли звЁзды, и шаги СтАрцева рАздАвАлись тАк резко и некстАти». Многие слова в знаменитых чеховских сериях однородных эпитетов даны прежде всего «для звуков сладких».

Но гораздо важнее отбор слов по другому признаку, сопоставимому с лексическими повторами в поэтической речи. Проходя через весь рассказ, слово создает некую единую тему. В рассказе «Студент», как заметил П. Бицилли [37], несколько раз повторяется слово «протянуть», «протянуться». «*Протянул* один вальдшнеп 〈...〉. Но когда стемнело в лесу, некстати подул с востока холодный пронизывающий ветер, все смолкло. По лужам *протянулись* ледяные иглы. 〈...〉 «Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр,— сказал студент, *протягивая* к огню ру-

---

[37] *П. Бицилли.* Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. София, 1942, стр. 37.

ки». Везде слово употреблено в разных значениях. Предпочтение всякий раз отдано именно ему, а не каким-либо его синонимам, и это говорит о том, что автору важен был один, общий всем значениям этого слова семантический и эмоциональный признак. Этот признак реализуется и раскрывается в конце рассказа в образе цепи, протягивающейся через девятнадцать веков. «Прошлое,— думал он,— связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой».

В синтаксической организации речевого материала, как и в лексике, важнейшую роль играет мелодическая установка. Едва ли не каждый рассказ позднего Чехова выполнен в своем собственном мелодическом ключе (при относительной стабильности самих типов синтаксических связей).

Вообще, на речевом уровне художественная система Чехова характеризуется, очевидно, наибольшим числом ограничений сравнительно с другими системами русской художественной литературы XIX в., и это сближает ее со стиховой речью.

Односторонний подбор по эмоциональному признаку осуществляется не только на лексическом, но и на предметном уровне.

В рассказе «Убийство» уже в первых строках сообщается о «вое метели», «которая ни с того ни с сего разыгралась на дворе»; во второй главе появляется лес, который «издавал суровый, протяжный шум»; в начале третьей рассказывается о дворе Тереховых, вызывавшем «чувство скуки и безотчетной тревоги».

Эти детали, несущественные с точки зрения развития фабулы [38], перекликаясь друг с другом, связываясь в цепочки, создают смыслы, важные в другом отношении, целесообразные поэтически.

Подробное описание поведения жеребца в «Мужиках» с логически-информационной и фабульной точки зрения — «лишняя» деталь. Но эти избыточные подробности создают какое-то добавочное неопределенное чувство, как рождают его сходные «далекие» детали в стихах. Каждая такая подробность вплетается пронзительной нотой в настроение всеобщего возбуждения и тревоги, обостряя и усиливая его. С точки зрения второй системы, в которую эти детали включены, в *другом ряду,* они не лишни и не случайны.

Нечаянно, «бесцельно» уловленное сходство блистания «бриллиантов на пальцах» и слез в «Невесте» в другой системе приоб-

---

[38] Ср. аналогичные детали в этом же рассказе, фабульно нужные: «Погода располагала и к скуке, и к ссорам, и к ненависти, а ночью, когда ветер гудел над потолком, казалось, что кто-то жил там наверху, в пустом этаже, мечтания мало-помалу наваливались на ум, голова горела и не хотелось спать». Погода, ветер, страшные звуки — все это, влияя на настроение героя, подготавливает убийство.

ретает прямую цель — бегающие блики рождают смутное ощущение беспокойства, неустойчивости, которое будет «продолжено» и усилено в других деталях рассказа.

В «Даме с собачкой» в сцене, где герои сидят на скамье у моря, есть такой внефабульный эпизод: «Подошел какой-то человек — должно быть сторож,— посмотрел на них и ушел. И эта подробность показалась такой таинственной и тоже красивой. Видно было, как пришел пароход из Феодосии, освещенный утренней зарей, уже без огней.

— Роса на траве,— сказала Анна Сергеевна после молчания.

— Да. Пора домой».

Первая подробность разъяснена самим автором. Вторая пауза и реплика Анны Сергеевны — не объяснены. Но несомненно, что они включаются в тот же поэтический контекст. Особенно много таких эпизодов (и не только «поэтических», а вообще создающих особую прерывистую цепочку смыслов) в чеховских драмах.

Попытка построения прозаической художественной системы по законам, близким к поэтическим — акт несомненного новаторства, по своей дерзости сопоставимый лишь с организацией художественного мира на основе принципа случайностности.

6

Как же конкретно уживаются эти противоположные принципы в художественных системах Толстого и Чехова?

Напрашивается мысль, что эти эффекты рождаются в тексте последовательно, один за другим: вот идет «объективная» пластическая картина, а следом — догматическое утверждение по этому поводу; или: дается «случайная» деталь, ситуация и рядом — «неслучайная».

Представлять себе дело так — значит понимать художественное произведение как спокойное, мирное, механически-последовательное соединение текстов, каждый из которых вносит только один «свой» эффект, организован по собственному принципу, не имеющему отношения к соседней части. Это значило бы подходить к художественному произведению не системно.

Признавая же системность мира писателя, мы должны помнить, что система — не конгломерат отдельных, со своей автономной структурой текстов, но что главное в понятии «система» — ее организация в определенном отношении, существование некоего общего принципа ее построения. И этот принцип един для всего текста, для каждой его микрочастицы (и если мы не можем на некотором микроуровне это установить, то дело здесь только в несовершенстве наших теперешних методов. Точно так было и в естественных науках).

Целостное впечатление возникает не как постепенное суммирование эффектов, а в результате одновременного их порождения

в одном и том же тексте, в одном и том же слове, не путем последовательного присоединения звеньев, а посредством своеобразного наложения эффектов.

Ища и утверждая свою истину о явлении, Толстой одновременно создает его «объективную» картину. Чехов, вводя «случайную» деталь, рождающую эффект изображения жизни в ее неотобранной целостности, в ее индивидуально-текучих чертах, одновременно, посредством *этой же* детали создает противоположный эффект — поэтической необходимости ее для целого.

Оба эффекта порождаются одним и тем же текстом, они одноисточны.

Именно в дуалистичности самой системы причина такого количества противоположных суждений о Толстом в более чем вековой истории его критики и изучения. В этом же — суть сложности интерпретации на театре Чехова. Свойства его системы («случайностность») предполагают прочтение его пьес в бытовом ключе, с обилием житейски-близких зрителю подробностей. Именно так ставил Чехова ранний МХТ. Но — по модели-2— столь же правомерна и трактовка его пьес как «поэтических драм», то есть совсем иная. Противоречие это никогда не будет снято. Глубокий внутренний дуализм каждой из этих художественных систем не может быть примирен и поэтому должен быть в их описании представлен явно.

«Здравый смысл» не мирится с утверждением, что текст может быть построен по двум взаимоисключающим принципам сразу, где каждый — справедлив. Такое утверждение ощущается как нарушение логики.

Но это не нарушение логики вообще, это *другая* логика, внутри себя столь же непротиворечивая. Мир оригинального художника устроен иначе, чем мир реальный — царство обыденной логики. И при анализе художественной системы необходимо решительно отказаться от многих «естественных», кажущихся единственно верными представлений, как отказалась в свое время физика от понятия равномерно текущего ньютоновского времени, а математика — от «единственности» эвклидовой геометрии.

Применение принципа дополнительности к таким специфическим объектам, как явления искусства, ставит перед нами ряд сложнейших вопросов, многие из которых нам остается либо обнажить возможно острее, либо только обозначить.

Полностью ли противоположны две строимые модели? Н. Бор, говоря о дополнительности человеческих культур по отношению друг к другу, писал, что «в этой области не может быть и речи о таких абсолютно исключающих друг друга соотношениях, как те, какие имеются между дополнительными данными о поведении четко определенных атомных объектов» [39].

---

[39] *Н. Бор.* Атомная физика и человеческое познание, стр. 49.

Всегда ли они равноправны или одна из них может быть «дополнительной» в первоначальном, нетерминологическом смысле? Равенство или субординация?

Симметричны ли они? Должны ли дополнительные модели «перетолковывать» *одни и те же* свойства объекта или каждая из них будет еще и отражать свойства, не зафиксированные в другой? Должна ли каждая моделировать *весь* художественный объект?

Встает и важный вопрос о соотношении принципа дополнительности и множественности интерпретаций художественных текстов.

Как бы ни были решены эти вопросы, кажется актуальной сама задача построения «больше одной» модели художественного объекта, ибо это отражает одно из фундаментальных свойств художественных систем — их многомерность.

Д. Д. БЛАГОЙ

МЫСЛЬ И ЗВУК В ПОЭЗИИ

I

Искусство слова и тем самым мысли — наиболее отрешенное от непосредственно чувственного восприятия, наиболее интеллектуальное из всех других искусств. В этом — его особая сила. Почти каждое из основных искусств, непосредственно воспринимается тем или иным органом чувств, но вместе с тем ограничено сферой этого восприятия. Нельзя *слышать* живопись или скульптуру, как и *видеть* музыку. Искусство слова-мысли, как сама мысль,— всеобъемлюще.

Благодаря условно-рефлекторной связи, устанавливающейся по мере того, как ребенок начинает овладевать речью (по Павлову,— второй сигнальной системой), между словом-«знаком» («символом») и значением слова, оно может вызвать в сознании любое соответствующее представление и, посредством художественного воображения, возвести его — *вообразить* — в любой же эстетически действенный образ — зрительный, слуховой, осязательный и т. п. Но именно в сознании, а не непосредственно — органами чувств. И иными мастерами искусства слова это ощущалось как его слабость, недостаточность. Характерны в этом отношении горькие сетования одного из замечательнейших представителей «поэзии мысли» — Евгения Баратынского, в котором рационалистический, созревший на традициях Просвещения XVIII в. склад его ума вступал в острое противоречие с тоской по романтическому мировосприятию, этим рационалистическим складом в зрелую пору творчества поэта все более разрушаемому:

Всё мысль да мысль! Художник бедный слова!
О жрец ее! тебе забвенья нет;
Всё тут, да тут и человек, и свет,
И смерть, и жизнь, и правда без покрова.
Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком
К ним чувственным, за грань их не ступая!
Есть хмель ему на празднике мирском!
Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.

(1840)

Но именно особое влечение Баратынского к поэзии мысли, при всем, как мы только что видели, отталкивании его от последней, мешало ему ощущать, что в самом материале словесного искусства — мыслей, воплощенных в слова, есть нечто, непосред-

ственно связывающее его с чувственной сферой: *звучание* слов — музыкальное их начало. Причем этот звучащий элемент является первичным как в происхождении и развитии человеческой речи вообще, так и в овладении речью каждого человека: ребенок сперва научается говорить и только потом читать и писать. Поэтому в память каждого из нас слово закладывается прежде всего как «звук», точнее сочетание определенных звуков. Вследствие последующего овладения чтением и письмом на первоначальный слой — слово-звук — накладывается, задвигая его в глубь сознания, другой — слово — графический знак. Но этот, ставший словно бы подпочвенным, первичный слой не уходит вовсе из памяти, в особенности поскольку в течение всей последующей нашей жизни мы продолжаем постоянно слышать и свою и, главное, чужую речь. Поэтому не только тогда, когда мы слушаем стихи в авторском или ином исполнении либо сами произносим их вслух, но даже и тогда, когда читаем их про себя, мы в большей или меньшей степени ощущаем внутренним слухом — слухом памяти — и их звучание.

Напомню, что и в непосредственно интересующей нас области — развитии словесного искусства — слово-звук предшествовало слову-знаку: устное творчество — письменной литературе.

Понятно, что с наибольшей остротой обладают *слуховым* чувством слова сами поэты. Это не значит, что звуковое чутье и соответствующее ему эстетическое воплощение присуще только стихотворцам, а не мастерам художественной литературы вообще, в том числе, конечно, и писателям-прозаикам. Но сама природа стихотворной речи, ее структура наиболее способствует эстетическому воплощению этой звуковой стороны — превращению *звучания* слов в их *музыку*.

Однако проблема соотношения в поэзии *звучания* и *значения, мысли* и *музыки* решается разными поэтами, придерживающимися тех или иных эстетических воззрений, принадлежащими к различным литературным направлениям и школам, по-разному. Поэты, подобно Баратынскому, рационалистического склада, связанные с традициями Просвещения XVIII в. и классицизма, считая самым важным семантическую сущность слова — слово-мысль, склонны в той или иной мере пренебрегать его звуковым началом. «В моих стихах,— заявляет не без демонстративности П. А. Вяземский,— я нередко умствую и умничаю... полагаю, что если есть и должна быть поэзия звуков и красок, то может быть и поэзия мысли»,— и прибавляет: «никогда не пожертвую звуку мыслью моею. В стихе моем хочу сказать то, что сказать хочу; о ушах ближнего не забочусь и не помышляю». Мы знаем, что и Вяземскому, поэту, несомненно даровитому, случалось отдаваться музыке слов — «поэзии звуков». «Я недавно читал его стихи на Венецию,— замечает исключительно чуткий к этому Тютчев,— которые действительно очень хороши. Своей нежностью и гармоничностью они напоминают движение гондолы: что это за

язык — русский язык»[1]. Но принципиальное пренебрежение Вяземского к «поэзии звуков», чрезмерное «умничанье» («твои стихи слишком умны,— писал ему Пушкин, полушутливо добавляя,— а поэзия, прости господи, должна быть глуповата»)[2] порой явно умаляли ценность его поэтического творчества. «Читал сегодня послание кн. Вяземского к Жуковскому,— записал в дневнике Пушкин.— Смелость, сила, ум и резкость; но что за звуки! *кому был Феб из русских ласков*. Неожиданная рифма *Херасков* не примиряет меня с такой какофонией»[3].

Наоборот, многие поэты романтического мироощущения и метода придавали чрезмерное значение музыкальной стороне искусства слова. В стихотворении должно иметься максимальное количество звука (maximum of sound) и минимальное — смысла (minimum of sens) — считали такие поэты романтического направления, как Китс, Теннисон[4]. «De la musique avant toute chose» («Музыки прежде всего») («L'art poétique») — гласил знаменитый лозунг Верлена. Фет, которого Чайковский считал единственным в своем роде «поэтом-музыкантом», переступавшим порой грань, отделяющую поэзию от музыки[5], типологически предваряя тенденции некоторых последующих поэтических школ до раннего футуризма включительно, шел еще дальше, не без вызова заявляя, что стихотворение, «в котором есть смысл» для него «не существует»[6].

Полностью избегал как той, так и другой крайности и в своей творческой практике, и в своем сознании «поэт действительности» — Пушкин. Поэзия — «союз // Волшебных звуков, чувств и дум»,— утверждал он в конце первой главы «Евгения Онегина». В этом предельно отточенном — языком формулы — и по существу строго научном определении указаны все основные элементы, образующие в своей слитности — «союзе» — то нераздельное, гармоническое триединство, которое присуще созданиям самого Пушкина и наличие которого является критерием, позволяющим выделить из огромного количества писавшихся и пишущихся стихов произведения истинно поэтичные. В формуле Пушкина эти три основных элемента, как видим, расположены в определенном порядке. Но порядок этот — не иерархия ценностей, а опять-таки строго соответствует научной истинности пушкинской высокопоэтической формулировки. Выступая против поэтов, в силу исторических условий или своего творческого склада, отдающих

---

[1] Письмо к жене, Э. Ф. Тютчевой, от 1 ноября 1853 г. («Старина и новизна», кн. XVIII, стр. 59).

[2] Письмо от второй половины мая 1826 г.: *А. С. Пушкин*. Полн. собр. соч. в шестнадцати томах, т. 13. М., 1936, Изд-во АН СССР, стр. 278.

[3] Запись от 3 апреля 1821 г.: *А. С. Пушкин*. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 303.

[4] Цит. по: *М. Арнаудов*. Психология литературного творчества. М., 1970, стр. 611.

[5] *М. Чайковский*. Жизнь П. И. Чайковского, т. III, Москва — Лейпциг, 1902, стр. 266—267.

[6] *Д. Благой*. Мир как красота.— В кн.: *А. А. Фет*. Вечерние огни. М., 1971, стр. 589.

преимущественное внимание разработке внешних форм, Пушкин твердо заявляет: «Истинная жизнь» слова — «Мысль»[7]. И подобно тому, как слово, являясь таковым, невозможно без значения, не может быть «безмысленной» (говоря термином ранних футуристов, «заумной») поэзии. На первое же место Пушкин ставит звуки не потому, что считает их в указанном им триедином «союзе» основным, ведущим началом, а по другому признаку. Противники поэзии Фета очень потешались над его строками: «не знаю сам, что буду // Петь, но только песня зреет». Между тем для Фета строки эти никак не были случайной оговоркой: «Нет музыкального настроения — нет художественного произведения»,— программно заявлял он в одной из своих статей[8]. Но и в том, и в другом случае — сознательно или непроизвольно — Фет прямо опирается на творческий опыт Пушкина, лишь односторонне заостряя его. Вспомним несомненно автобиографически окрашенное пушкинское стихотворение, в котором поэт, заслышав творческий призыв, бежит, бросив все и всех, в свое сельское уединение, «и *звуков* и смятенья полн» («Поэт», 1827). Но это пушкинское утверждение лишено фетовской односторонности. Звуки пушкинского поэта — это возникающие в его сознании отрывочные (первоначальное зерно стихотворения) слова-мысли. Однако, как и в развитии языка и литературы, как в овладении речью ребенка, уже в самой начальной стадии поэтического творческого акта это — слова и мысли *звучащие*. Дальше мы убедимся в этом на наглядных примерах, а пока напомню еще одно описание Пушкиным возникновения в поэте «лирического волненья»: «И пробуждается поэзия во мне: душа стесняется лирическим волненьем, // Трепещет и звучит... И мысли в голове волнуются в отваге // И рифмы легкие навстречу им бегут...» Созвучия-рифмы и мысли, как видим, возникают здесь одновременно, синхронно. Помимо этого, огромное, специфическое для искусства слова-мысли значение звукового, музыкального начала Пушкин подчеркивает тем, что именно звукам придан в его формуле только один и имеющийся в ней эпитет, причем эпитет в высшей степени выразительный. Чувства и думы, волнующие поэта, могут быть самыми разнообразными, но, независимо от их содержания и характера, чтобы стать поэтичными, все они должны быть воплощены в гармонически им соответствующие — «волшебные» — звуки. Недаром в вариантах «Памятника» поэт залогом долгой признательности к нему народу считает как свободолюбивый и гуманистический дух своей поэзии («вслед Радищеву восславил я свободу»), так и ее новый музыкально-поэтический настрой («в русском языке музыку я обрел», «звуки новые для песен я обрел»).

---

[7] *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч., т. 11, стр. 270.

[8] *А. А. Фет.* Два письма о значении древних языков в нашем воспитании.— «Литературная библиотека», 1867, т. V, кн. 1 и 2, стр. 57.

Да и сама формула Пушкина как бы являет этому наглядный пример: инструментовкой на ударное, и потому особенно сильно воспринимаемое слухом. И все три основные элемента поэзии слиты в гармоническое целое — в «союз» — и самым своим звучанием, образующим, помимо декларируемого Пушкиным смыслового, и музыкальное триединство: «зв*у*ков, ч*у*вств, д*у*м».

Закономерно и то, что в формуле Пушкина следом за «звуками» идут «чувства». Ведь музыкальное начало воздействует прежде и больше всего на эмоциональную сферу человека. И опять-таки это закреплено особенной звуковой близостью, почти взаимопроникновением, этих двух, рядом поставленных слов: з*в*ук*ов* — ч*ув*ст*в*. Наконец, пушкинская поэтическая формула представляет и большую методологическую ценность, еще раз напоминая исследователям, что любое изолированное изучение стихотворного произведения — «звуков» вне «мыслей» или «мыслей» и «чувств» вне «звуков» — ведет к распаду под анатомическим ножом исследователя самого объекта изучения, как эстетического явления: «души» («мысли» и «чувства») «в заветной лире» («звуки»), лишь в сформулированном Пушкиным триединстве себя, как создание искусства, и осуществляющей. Показать живую органическую связь «звука» и «смысла», слитность «музыки» и «мысли» в художественных творениях, которые могут с полным правом называться поэзией, и является задачей моего доклада.

Музыка стихов — «волшебные звуки» — создается ритмом, мелодией, интонацией, композицией стиха (строка, строфа, астрофичность, рифма и ее разновидности, белый стих, enjambement и т. п.), наконец, звукописью в широком значении этого слова («инструментовкой»). В своем докладе я сосредоточиваю внимание главным образом на ритме и звукописи.

2

Одним из основополагающих проявлений, своего рода музыкальной «почвой» слова, является размеренная, ритмически организованная стихотворная речь.

Существует издавна укоренившееся и весьма распространенное представление о стихотворной — ритмической — речи, как о чем-то нарочито затрудненном, искусственном по отношению к обычному языку, на котором люди общаются между собой. Однако в это представление следует внести существенную поправку. Ритмичность — поэты об этом давно догадывались, а мы теперь знаем — присуща всем явлениям природы, пребывающей — от макро- до микромира — в вечном движении. Относится это и к человеку. «К привычкам бытия вновь чувствую любовь: // Чредой слетает сон, чредой находит голод...» Под этими пушкинскими строками подпишется каждый физиолог. Больше того, развертывающиеся за последнее время все шире и глубже изучения так

называемых биоритмов — ритмов деятельности живого организма от амебы до высших его форм — показывают, что закону ритма подчинено с самого начала и до самого конца все человеческое существование — все «привычки бытия» (смена бодрствования и сна, активности и покоя, труда и отдыха и т. п.). Ритмично работает сердце, ритмичны дыхательные движения. Мало того, деятельность каждой клетки, любого органа и, в частности, высшего отдела мозга — коры больших полушарий — связана с ритмом биотоков — колебаний электрических потенциалов[9]. Поэтому, хотя ритмизованная стихотворная речь, действительно, дальше, чем художественная проза, от обиходного разговорного языка, она ближе к глубинной сущности мироздания, говоря метафорой Тютчева, к «языку» природы, Блока — к «музыке» мира. Другими словами, уже без метафор, подчиненная всеобщему закону ритма, она в этом отношении, так сказать, более со-природна, естественна. Недаром в древности поэзию величали «языком богов».

Что же касается огромного эстетического значения ритмичности, в нем наглядно убеждает хотя бы история развития русского стихотворства. Ведь лишь после того, как в первую треть XVIII в. трудами Тредиаковского и замечательно развившего его почин Ломоносова русское стихосложение перешло от «странных некаких прозаических строчек», как называл это Тредиаковский,— силлабических вирш, не свойственных строю русского языка с его свободным ударением и большим количеством многосложных слов,— к новой «стопной» системе стихосложения, оно стало приобретать подлинную эстетическую значимость, становиться искусством слова и, именно на этих путях смогло меньше чем сто лет спустя явить миру Пушкина.

Почти сразу же с введением новой силлабо-тонической системы стихосложения перед нововводителями стал вопрос о характере связи между ритмом и «материей» стиха — его содержанием. Инициатор новой системы, Тредиаковский, по началу считал, что тонизировать следует только «длинные» стихи («российский эксаметр» и пентаметр) и что единственно пригодным размером является хорей, размер, как ему представлялось, более близкий и «древнему российскому стихотворству» и современным — народным — «мужицким» песням. После ямбических од Ломоносова он стал допускать в стихи и ямбы. Вместе с тем ученый-филолог, теоретик, прилежный экспериментатор в области прививки русским стихам новых «европеизированных» форм, Тредиаков-

---

[9] Поэт Я. П. Полонский записал, по сообщению А. О. Россет, близко знавшей Пушкина, услышанное ею от него летом 1831 г.: «Когда сердце бьется от радости... оно: «То так //То пятак,//То денежка!» Этими словами он хотел выразить биение и тревогу сердца» («Голос минувшего», 1917, № 11, стр. 155). Независимо от того, сымпровизировал ли это, шутя, сам Пушкин, или он превратил в своеобразную «ритмограмму» сердца бытовавшее (возможно «игрецкое») присловье, эпизод этот не безынтересен.

ский, «стихотворец, но не пиит» (как не мог не признать весьма сочувствовавший ему Радищев), считал тот или иной стихотворный размер нейтральным по отношению к содержанию стихов. Так, «для опытка» он переложил ряд басен Эзопа поочередно то хореем, то ямбом, предоставляя самим читателям решить, что лучше.

Широко развивший «тоническую» инициативу Тредиаковского, распространивший ее на все виды (он насчитывал их до тридцати) русского стиха, Ломоносов тоже начал с хореев (перевод оды Фенелона). Но первое же свое большое оригинальное произведение — оду «На взятие Хотина» — он сложил четырехстопным ямбом. И это было сделано не «для опытка». «Что такое поэт? — спросил много спустя Блок,— человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Поэт, это носитель ритма»[10]. Замечательный ученый-естествоиспытатель, прежде всего и больше всего, Ломоносов не просто писал стихи, но был и поэтом. И он остро и точно ощутил специфическую выразительность ямбического строя — его мажорную, восходящую — от неударного слога к ударному — интонацию: «Чистые ямбические стихи, поднимаяся тихо вверьх, материи благородство, великолепие и красоту умножают»[11]. Легкий для произнесения (по сравнению с завещанными силлабикой «длинными» стихами), стремительный, звучный, рифмованный ямбический четырехстопник оказался наиболее соответствующим пафосу торжества и победы, которым исполнена ломоносовская ода «На взятие Хотина». Белинский назвал за нее Ломоносова «отцом» новой русской литературы и имел на то право, ибо в ней действительно впервые был явлен «союз» «мысли» и «музыки» — звуков, чувств и дум — и тем самым *стихотворство* начало становиться *поэзией* — искусством слова. Подъемная, мажорная интонация четырехстопного ямба оказалась вообще полностью соответствующей основным — «высоким» — жанрам ломоносовской поэзии и, как они, наиболее адекватным выражением личности поэта — его неукротимой энергии, высокой патриотической гражданственности, неутомимой созидательной работы в самых различных областях становления новой русской культуры. Больше того, акустические свойства ямба наиболее соответствовали ведущим ритмам эпохи, ее подъемному тонусу, динамике развития русской общественной жизни и мысли, толчком к чему явились прорубившие «окно в Европу» петровские преобразования.

Последующая русская поэзия широко использовала, особенно в творчестве Жуковского, затем Пушкина, Лермонтова, Тютчева, самые разнообразные ритмические потенции русского языка и стиха. Но именно рифмованный четырехстопный ямб с его мажорным музыкальным «зарядом», обогащенный вместе с тем

[10] *Александр Блок*. Собр. соч. в восьми томах, т. VII. М.— Л., «Гослитиздат», 1963, стр. 404—405.
[11] *М. В. Ломоносов*. Полн. собр. соч., т. VII. М.— Л., 1952, стр. 15—16.

широким допущением в него отвергавшихся теоретически Ломоносовым пиррихиев и спондеев, сообщивших ему исключительную ритмическую гибкость и разнообразие, стал на протяжении почти целого века ведущим размером русской поэзии, с которым связаны ее самые вершинные достижения не только второй половины XVIII столетия, по характеристике Пушкина, «века од», века Ломоносова и Державина, но и первой трети XIX столетия,— по его же характеристике, наступившего «века элегий».

Однако еще в конце XVIII столетия Радищевым была сделана знаменательная попытка ниспровергнуть гегемонию ломоносовского четырехстопного ямба. Политический мыслитель, первый русский писатель-революционер, Александр Радищев был, подобно Ломоносову, и поэтом, обладавшим, как показывает, например, разбор им «Тилемахиды» Тредиаковского, очень развитым чувством музыкальной стороны стиха — ритма, звуковой изобразительности. После од Ломоносова, писавшихся, во-первых, в служебном порядке, во-вторых, с позиций просвещенного абсолютизма, четырехстопный ямб стал своего рода официальным стихотворным размером. Именно так воспринимал это Радищев: «Парнас окружен ямбами, и рифмы стоят на карауле» [12]. Помимо того, душевному настрою автора «Путешествия из Петербурга в Москву», уязвленного страданиями человечества, никак не соответствовал мажор четырехстопного ямба. Поэтому в упрек Ломоносову он ставит и отсутствие в его стихах «чувствительности» и то, что свои «преложения псалмов», столь восторгавшие позднее Пушкина, он писал все теми же ямбами, а не дактилями. Отсюда — сочувственное обращение Радищева к «дактило-хореическому витязю», жестоко высмеивавшемуся критиками во главе с самой Екатериной II, к Тредиаковскому, шероховатость «дерущих слух» стихов которого он сочувственно противопоставлял «не раздирающей нервы осязательности», «гладкости» и «благогласию» ломоносовских ямбов [13]. Все это послужило толчком к настойчивым исканиям Радищевым других форм для русского стихосложения («древние» размеры, белый стих) и, в полном соответствии с его политическими воззрениями, к особенному и неизмеримо более широкому во всех отношениях, чем у Тредиаковского, вниманию к народному творчеству, к «голосам русских народных песен» («есть в них нечто скорбь душевную означающее»), то «заунывных», то разгульных песен ямщиков, бурлаков, в которых «найдешь образование души русского народа» [14].

Коренных изменений в области русского стихосложения Радищеву добиться не удалось. Для них также время еще не настало: «Не приспе еще година». Но само направление этих исканий,

---

[12] *А. Н. Радищев.* Полн. собр. соч. в трех томах, т. 1. М.— Л., Изд. АН СССР, 1938—1952, стр. 353.
[13] Там же, стр. 253 и 431.
[14] Там же, стр. 229—230.

как показало последующее развитие русской поэзии, было, безусловно, весьма перспективным.

Вместе с тем (и это еще раз подтверждает, что Радищев был поэтом) свое во всех отношениях наиболее значительное стихотворное произведение — знаменитую «Вольность», написанную под впечатлением американской революции и заканчивавшуюся страстным призывом к «дню, избраннейшему всех дней» — к всенародному восстанию в России, он не только облек в форму оды, но и сложил «ломоносовским» четырехстопным рифмованным ямбом как размером, опять-таки интонационно наиболее соответствующим тому душевному подъему — революционному накалу «чувств и дум», в музыкальном ключе которого это произведение создавалось.

В теснейшей связи — то прямой, то от противного — с ритмами новой эпохи, на восходящей волне четырехстопного рифмованного ямба, как ведущего стихотворного размера, развертывается и творчество Пушкина, создаются все его, за исключением «Бориса Годунова» и нескольких лирических стихотворений, основные произведения не только первой половины 20-х годов — поры общественного подъема, когда вслед радищевской «Вольности» он славит свободу, но и после крушения декабристов, во вторую половину 20-х годов, когда, стремясь преодолеть упадочные настроения, охватившие передовые круги общества, он становится на «ломоносовский» путь, создает — «в надежде славы и добра» — «Стансы» 1826 года, «Послание в Сибирь», «Арион», «Полтаву».

Могучее влияние Пушкина еще более утвердило господство четырехстопного ямба, но он же начал его ниспровергать. «Четырехстопный ямб мне надоел: // Им пишет всякой. // Мальчикам в забаву // Пора б его оставить...,» — таким демонстративным заявлением открывает поэт написанную им пятистопными ямбическими октавами новую поэму «Домик в Коломне», шутливую по тону и нарочито «ничтожному» содержанию, но по существу очень серьезную, явившуюся, в частности, декларацией его новой поэтики и написанную в том болдинском октябре 1830 г., когда он закончил цикл своих первых завершенных произведений в художественной прозе — «Повестей Белкина» — и создал одно из своих замечательнейших лирических стихотворений «Румяный критик мой», столь устрашившее Жуковского содержанием и тоном, что дабы это сгладить, тот придал ему при первой посмертной публикации произвольное заглавие «Каприз». Все это свидетельствовало о — совершенно непонятых и отвергнутых современниками — глубинных новаторских сдвигах, предвещавших наступление совсем нового периода как пушкинского творчества, так и всей вообще русской литературы — художественные миры не только Гоголя, но и Некрасова, Достоевского, Льва Толстого, плодотворнейшие «семена» которых уже содержали многие пушкинские творения 30-х годов.

И четырехстопный ямб отвергается теперь Пушкиным отнюдь не только потому, что он «надоел» поэту, опошлившись, заштамповавшись под пером эпигонов. Стихотворение «Румяный критик мой» написано шестистопным ямбом — размером элегий — нового, специфического — по Пушкину — для XIX в., стихотворного жанра, щедрую дань которому он начал отдавать еще с лицейских лет. Но пушкинская «проклятая хандра», о которой идет речь в этом поистине «некрасовском», хотя написанном задолго до Некрасова, стихотворении, резко отличается как от традиционно элегических сожалений о протекшей юности и жалоб на преждевременную старость души, так и от «подобной английскому сплину» «русской хандры» пресыщенного пустой и праздной светской жизнью, не знающего что̀ с собой делать и куда себя девать Онегина. «Проклятая хандра» поэта, подобно «уязвленности» души Радищева, вызвана в нем «страданиями человечества» — зрелищем убогой, нищей, придавленной — «горюхинской» — жизни народа, крестьян. Именно это зрелище исторгает из груди поэта тот «пронзительно-унылый» «сердечный тяжкий стон», ударяющий «по сердцам с неведомою силой», о котором совсем незадолго до этого в том же Болдине он говорил в «Ответе анониму» (написан также шестистопным ямбом) и которым пронизано все данное стихотворение. Об этом же «пронзительно-унылом» звуке, уже прямо по Радищеву, скажет Пушкин и в отнюдь не «шутливых» строках «Домика в Коломне»:

Фигурно иль буквально: всей семьей,
От ямщика до первого поэта,
Мы все поем уныло. Грустный вой —
Песнь русская. Известная примета!
Начав за здравие, за упокой
Сведем как раз. Печалию согрета
Гармония и наших муз и дев.
Но нравится их жалобный напев.

Подобной «унылостью», все более роднящей стихи «первого поэта» с «жалобными напевами» народа — с «грустным» пением крестьянок («Поет уныло русская девица, // Как музы наши грустная певица»), с полными «сердечной тоски» песнями ямщиков, «унылостью», от которой Пушкин еще раз — и особенно многозначительно! — «отшучивается» в то̀м же «Домике в Коломне» («Мне доктором запрещена унылость»), все сильнее окрашивается пушкинская лирика 30-х годов.

Конечно, для «пронзительно-унылых» звуков, для песни-«стона», песни-«воя» мажорная интонация четырехстопного ямба абсолютно не подходила. Правда, неслыханной ни до, ни после Пушкина силы художественной выразительности четырехстопный рифмованный ямб достигает во вступлении к следующей — вто-

рой после «Домика в Коломне» — «петербургской повести» «Медный Всадник» — этом блистательнейшем из всех дифирамбов, когда-либо и где-либо созданных во славу Петра и его творения. Но в самой «повести», где перед нами предстает другой лик «чудного града» — Петербург «хижин», «бледной нищеты», бедного безумца Евгения,— победно торжествующий ямб вступления начинает во многих, особенно связанных с темой Евгения, местах резко деформироваться, приобретать благодаря усиленным переносам (enjambements) иное звучание. Не случайно поэтому, что Некрасов и Достоевский, резко полемизируя с «одическим» образом Петербурга, данном в пушкинском «Вступлении» к «Медному Всаднику», преемственно развивают тот, уже у самого Пушкина явно полемичный по отношению к вступлению, «мрачный» и «унылый» лик императорской столицы, который предстает в самой «повести»[15]. Из лирики же Пушкина (как и из всех других стихотворных его произведений 30-х годов) четырехстопный рифмованный ямб за немногими исключениями вовсе исчезает. Взамен — и в этом отношении опять «вслед Радищеву» (аналогичные его искания в области русского стихосложения в написанных как раз в эту пору Пушкиным статьях о нем явно одобрялись)[16], поэт обращается, помимо ямбических шестистопников и хореев (в ряде сказок), к белому стиху, к созданию образцов «народного» стиха, к древним размерам.

Исключительного развития новая пушкинская музыка стиха достигла в поэзии Некрасова. Уже первый замечательный ее образец — стихотворение «Еду ли ночью по улице темной», по которому наиболее чуткие современники сразу ощутили, что в русской литературе появился новый великий поэт, было написано тем трехсложным размером — дактилями, широкий приход которого в русскую поэзию прозорливо предвещал Радищев. В полном соответствии с новыми «чувствами и думами» наступившей новой эпохи — второго (народнического в широком смысле этого слова) периода освободительного движения, именно трехсложные размеры стали ведущими в некрасовской поэзии и всячески приветствовались критиками — революционными демократами, которые возводили Некрасова в ранг величайшего русского поэта — «выше Пушкина». Одним из доказательств этому являлись, по Чернышевскому, некрасовские трехсложники, которые в результате проведенного им специального исследования он считал наиболее соответствующими законам русского языка и стиха. Но, как и народность поэзии Некрасова, новое «пронзительно-унылое» звучание «музы мести и печали», действительно, во

---

[15] Подробнее об этом в моих статьях «Достоевский и Пушкин».— В кн.: «От Кантемира до наших дней», т. I. М., 1972; «Некрасов и Пушкин».— В сб. «Пушкин и литература народов Советского Союза». Ереван, 1972.

[16] *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч., т. 11, стр. 262—263; т. 12, стр. 34—35.

многом полемически отталкивающееся от пушкинской поэзии 20-х годов, включая «Евгения Онегина», было связано теснейшей преемственной связью с художественными исканиями и открытиями Пушкина 30-х годов.

В новый подъемный период русской истории — первые десятилетия XX в.— четырехстопный ямб опять с огромной силой зазвучал в творчестве крупнейшего поэта русского символизма — Блока. Один из поэтов, особенно чутких к музыкальной стороне слов — «магии» звуков, Блок, на протяжении своего творческого пути, впитывая в себя ритмический опыт сперва Жуковского, Фета, Владимира Соловьева, слив его затем с «цыганщиной» Аполлона Григорьева, стал одним из зачинателей новой, чисто тонической системы русского стихосложения. Вместе с тем в период «народнических» влечений и увлечений Блока, наступивший после поражения революции 1905 г., в его стихах зазвучали не только некрасовские мотивы, но и соответствующие им некрасовские же трехсложные метры. И вдруг в пору полной творческой зрелости поэт снова — в цикле «Ямбы» и, в особенности, в своей «полной революционных предчувствий» поэме «Возмездие», возвращается к чеканным звонам четырехстопного ямба, как он звучал во вступлении к «Медному Всаднику» и в отдельных местах самой «петербургской повести» («*Медный Всадник» — все мы находимся в вибрациях его меди*»,— записал он в 1910 г.). И сам Блок, который еще в 1913 г. отметил в дневнике, что его, «как художника», нервы «струновидны», что в нем — «внутренний рояль»[17], в позднейшем предисловии к поэме разъяснял неслучайность этого, непосредственно связывая ее ритмы с ритмами времени — периода «между двумя революциями»: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор. Я думаю, что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был ямб. Вероятно, потому повлекло и меня... отдаться его упругой волне...» И дальше, сказав о композиционном замысле своей так и незавершенной поэмы, Блок продолжал: «Такова была жизнь чертежа, который мне рисовался,— в сознание и на слова я это стараюсь перенести лишь сейчас; тогда это присутствовало преимущественно в понятии музыкальном и мускульном; о мускульном сознании я говорю недаром, потому что в то время все движение и развитие поэмы для меня тесно соединялось с развитием мускульной системы... ритмическое и постепенное нарастание мускулов должно было составлять ритм всей поэмы. С этим связана и ее основная идея и тема». О действительно

---

[17] *Александр Блок.* Записные книжки. М., 1965, стр. 169; *А. Блок.* Собр. соч. в восьми томах, т. VII. М.— Л., 1963, стр. 217.

«струновидности» Блока — его «внутреннем рояле» — свидетельствует хотя бы и такая, незадолго до смерти сделанная им, дневниковая запись (прозой, переходящей в стихи): «У меня непроизвольно появляются хореи, значит, может быть, погибну»[18].

Считая ритм «основной силой, основной энергией стиха», о подобном же «внутреннем рояле», о теснейшей связи ритмов своего творчества как с ритмами эпохи, окружающей действительности, так и с биоритмами собственного тела, говорит на характерно своем языке и Маяковский. «Как делать стихи?» — заглавие его известного и во многих отношениях весьма ценного теоретического труда. И, наряду с теоретическими суждениями, Маяковский ярко иллюстрирует их опытом своей работы над стихотворением «Сергею Есенину». Тема стихотворения (самоубийство Есенина) и его «целевая установка» с самого начала поэту были совершенно ясны: «Утром газеты принесли предсмертные строки: «В этой жизни умирать не ново, // Но и жить, конечно, не новей»... Сразу стало ясно, скольких колеблющихся этот сильный стих, именно — стих, подведет под петлю и револьвер. И никакими, никакими газетными анализами и статьями этот стих не аннулируешь. С этим стихом можно и надо бороться стихом и *только стихом*». Таким «стихом» — продолжает Маяковский — необходимо было «обдуманно парализовать действие последних есенинских стихов, сделать есенинский конец неинтересным, выставить вместо легкой красивости смерти другую красоту... Сейчас, имея стих под рукой, легко формулировать, но как трудно было тогда его начинать». И в течение долгого времени стихотворение никак не складывалось: «Изо дня в день возвращался к теме и не мог придумать ничего путного... За три месяца я не придумал ни единой строки». Все это время поэт был занят «разъездами по провинции». Но вот он вернулся в столичную Москву. И резкая смена ритмов, за которой стояла смена целых исторических эпох — все ощутимее уходящей в прошлое, отмирающей провинциально-деревенской — «есенинской» — Руси и созидающейся Советской России — вывели из творческого тупика: «стих об Есенине я двинул больше на маленьком перегоне от Лубянского проезда до Чаеуправления на Мясницкой (шел погашать аванс), чем за всю мою поездку. Мясницкая была резким и нужным контрастом: после одиночества номеров (в таком номерном одиночестве и покончил с собой Есенин.— *Д. Б.*) — мясницкое многолюдие, после провинциальной тишины — возбуждение и бодрость автобусов, авто и трамваев, а кругом, как вызов старым лучинным деревням,— электротехнические конторы». Это — ритмы вне поэта. А — соответственно — и его ритмы: «Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтоб не мешать мычанию, то помычиваю быстрее

---

[18] *Александр Блок.* Собр. соч., т. VII, стр. 329.

в такт шагам. Так обстругивается и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящей через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова. Некоторые слова просто отскакивают и не возвращаются никогда, другие задерживаются, переворачиваются и выворачиваются по нескольку десятков раз, пока не чувствуешь, что слово стало на место... Первым чаще всего выявляется главное слово, характеризующее смысл стиха, или слово, подлежащее рифмовке. Остальные слова приходят и вставляются в зависимости от главного. Когда уже основное готово, вдруг наступает ощущение, что ритм рвется — не хватает какого-то сложка, звучика. Начинаешь снова перекраивать все слова, и работа доводит до исступления».

Читаешь это и невольно приходит на память пушкинское: «И *звуков,* и *смятенья* полн». Припоминается и фетовское утверждение о необходимости для писания стихов особого «музыкального настроения». Но зрелый Маяковский, в отличие от эпатирующих заявлений Фета и практики друзей своей молодости, футуристов-заумников, отлично знал, о чем он хочет «петь». В очень сложном, как он сам рассказывает, процессе «делания» им стихотворения «Сергею Есенину» «смысл» (замысел, осознанное литературное задание) не только играет ведущую роль, но изначально, в качестве зерна будущих стихов, присутствует. Поэт лишь добивается путем колоссального — «до исступления» упорного — напряжения всех своих творческих сил наиболее адекватного овеществления этого «смысла» в формах и средствами искусства слова. Но, как мы видели, достигает этого он лишь тогда, когда после длительного, мучительно-трудного вынашивания замысла, наконец, обретает необходимый музыкальный настрой — соответствующий «гул-ритм».

«Откуда приходит этот основной гул-ритм,— продолжает свой рассказ Маяковский,— неизвестно. Для меня это всякое повторение во мне звука, шума, покачивания, или даже повторение каждого явления, которое я выделяю звуком... Я не знаю, существует ли ритм вне меня или только во мне, скорее всего — во мне. Но для его пробуждения должен быть толчок — так от неизвестно какого скрипа начинает гудеть в брюхе у рояля...» [19]

Я привел эти пространные свидетельства Блока и Маяковского потому, что для одного из основных положений моего доклада они представляются очень существенными. Оба поэта, во многом столь отличные друг от друга, одинаково связывают ритмическое звучание своих стихов не только с ритмами времени, а и с биоритмами своего организма — тема, о которой я упомянул вначале, которая еще очень мало привлекала к себе исследовательское внимание, но такого внимания, безусловно, заслуживает.

---

[19] *Владимир Маяковский.* Полн. собр. соч., М., ГИХЛ, 1959, т. 12, стр. 95—96, 97, 100—101.

3

Наряду с ритмичностью, важнейшим элементом музыкальной стихии поэзии является само звучание слов.

Такие термины, как «звукопись», «словесная инструментовка» стиха, «звуковые повторы», появились сравнительно недавно. Но уже с древних времен чуткий слух поэтов улавливал огромные выразительные и изобразительные потенции, заключенные в звучании не только слов, но и отдельных звукосочетаний, даже, больше того, отдельных звуков, слова составляющих. И потенции эти широко использовались. Не только ритмизацией стихотворной речи, но осознанием и реализацией этих потенций ознаменовано начало новой русской поэзии как искусства слова. И в этом отношении «отцом» ее был Ломоносов, разработавший специальную таблицу изобразительных возможностей, возникающих при повторах тех или иных звуков русского языка: «Как кажется, частое повторение письмени *а* способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины, также и внезапного страха; учащение письмен *е*, *и*, *ѣ*, *ю* — к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей. Через *я* показать можно приятность, увеселение, нежность и склонность...» [20]. Подобной же выразительностью обладают, по Ломоносову, и аллитерированные — повторные — согласные звуки [21]. То, что эта таблица составлена не только поэтом, но и человеком строго дисциплинированного, научного мышления, заставляет отнестись к ней особенно внимательно, тем более, что она не только явилась несомненным теоретическим пособием для многих поколений русских поэтов, «как кажется» Ломоносова, подтверждается в ряде случаев практикой и его самого и последующих крупнейших мастеров русского искусства слова, в том числе Пушкина. Особенно важно, что в основу таблицы Ломоносова уже положен принцип художественных соответствий между чувственным и интеллектуальным в искусстве слова,— «звуком» и «значением», в «союзе» с которым, а не сам по себе, данный звук (как мы только что видели, диапазон изобразительной действенности каждого звука, намеченный Ломоносовым, достаточно широк и разнообразен) себя эстетически обретает. Существенно и то, что, в отличие от средневековых школьных пиитик XVIII века Ломоносов, подчеркивая большое значение звукового начала в поэзии, одновременно предостерегает от чрезмерного, односторонне-формалистического увлечения этим: «сих правил строго держаться не должно, но лутче последовать самим идеям и стараться оные изобразить ясно» [22].

---

[20] *М. В. Ломоносов*. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 241.
[21] См. подробнее: *Д. Д. Благой*. История русской литературы XVIII века. М., 1945, стр. 146—147.
[22] *М. В. Ломоносов*. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 242.

Вслед за Ломоносовым еще более остро ощущал эстетическое значение звуковой изобразительности стиха, опять-таки в «согласии» со всеми остальными его элементами, крупнейший поэт XVIII в. Державин: «Знаток,— писал он,— тотчас приметит, согласна ли поэзия с музыкой в своих понятиях, в своих чувствах, в своих картинах и, наконец, в подражании природе. Например, свистит ли выговор стиха и тон музыки при изображении свистящего или шипящего змия, подобно ему; грохочет ли гром, журчит ли источник, бушует ли лес, смеется ли роща — при описании раздающегося гула первого, тихо бормочущего течения второго, мрачно-унылого завывания третьего и веселых отголосков четвертой» [23].

Суждение Державина примечательно и еще в одном отношении. Интуиция поэта подсказывает ему то, о чем я уже упоминал в связи с ритмичностью поэтической речи. Исполненная отзвуков на все звуки внешнего мира, она в существе своем «естественнее», ближе, нежели все остальные виды и формы человеческого языка, к тому, о чем позднее скажет устами своего поэта-пророка Пушкин — ко всем «голосам» природы — от «неба содроганья» до микрозвука растущего стебля «дольней лозы». Ощущал Державин и эмоционально-эстетический заряд отдельных звуков. Так, для того, чтобы наглядно продемонстрировать «изобилие, гибкость, легкость» русского поэтического языка, его способность «к выражению самых нежнейших чувствований», он слагает десять анакреонтических стихотворений совсем без звука «*р*», который, по таблице Ломоносова, «пристоен» к «лутчему представлению вещей и действий сильных, великих, громких, страшных и великолепных».

Подобным же обостренным звуковым чувством обладал и Радищев. Восхищаясь ломоносовской одой «На взятие Хотина», считая, что, кроме ее автора, никому из русских поэтов не удалось достигнуть такого «в стихах благогласия», сам он и тут становится в резкую оппозицию. Возражая тем, кто указывал, что в его оде «Вольность» стих: «Во свет рабства тму претвори» — «очень туг и труден на изречение, ради частого повторения буквы *Т* и ради соития частого согласных букв, *бства тму претв* — на десять согласных три гласных, а на Российском языке толико же можно писать сладостно, как и на Италианском», Радищев заявляет: «Согласен... хотя иные почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия» [24]. И это выступление в пользу согласных и уменьшения гласных вполне соответствует поэтике Радищева. Гласные являются носителями музыкального — мелодического, певучего — начала искусства слова. Нуждаясь в со-

---

[23] *Г. Р. Державин.* Рассуждение о лирической поэзии или оде.— Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. VII. СПб., 1883, стр. 571.
[24] *А. Н. Радищев.* Полн. собр. соч., т. I, стр. 388—389.

гласных, как и согласные в них, для построения слов-мыслей, они и сами по себе, хотя уже вне пределов искусства слова, сохраняют известную музыкально эстетическую действенность, образуют своего рода голосовую гамму. Согласные без гласных ничего музыкального в себе не имеют, являются шумами. И вместе с тем стихи в той же оде «Вольность» не перестают быть поэзией. Понятие *музыки* стихов — «союза» звуков, чувств и дум — шире понятия их *музыкальности*. Звучание приводимого Радищевым стиха немузыкально, если угодно, даже антимузыкально, но оно полностью отвечает мыслям и чувствам поэта-революционера.

И эти две тенденции, условно говоря «ломоносовская» и «радищевская», переводя их на «язык» звуков — борьба гласных и согласных, проходят в сущности сквозь всю русскую поэзию, вплоть до наших дней. Так, Батюшков, вскоре после Радищева, убедительно доказал, что русские стихи по своей «сладостности», действительно, могут не уступать итальянским («Звуки италианские! Что за чудотворец этот Батюшков»,— восхищался Пушкин, приводя его строку: «Любви и очи, и ланиты» с ее преобладанием гласных и полным отсутствием *р*). Вместе с тем Батюшков резко ополчился на некоторые грубые, как он считал, звуки (преимущественно согласные) русского языка. «Что за *Ы*, что за *Ш*, что за *Щ, ШИЙ, ЩИЙ, ПРИ, ТРЫ*? О варварье!»[25] «Есть еще хорошие буквы *Р, Ш, Щ*» — едва ли не в прямой полемике с батюшковской «итальянизацией» провозгласит более ста лет спустя Маяковский. И «радищевскую» борьбу за «дерущие слух» согласные Маяковский вел не только теоретически: «Нам надоели небесные сласти // Хлеби*ще* дайте *жр*ать *рж*аной // Нам надоели бум*аж*ные страсти // Дайте *жи*ть с *жи*вой женой». Острое столкновение двух тенденций вспыхнуло ранее и вокруг поэзии Некрасова.

Но, при всей остроте и резкости этих столкновений и порой прямо противоположных позициях их участников, всем им присуще нечто общее — острое и тонкое чувство «звука», его художественной выразительности, изобразительности и тем самым органической связи как с целым произведением, так и шире — с характером творчества данного поэта вообще.

В свете сделанного мною исторического экскурса яснее осознаются и многие процессы, которые происходили и происходят в новейшей русской поэзии, начиная с конца XIX в.— возникновения символизма — и до сегодняшнего дня. Возьмем, к примеру, одно из характерных стихотворений Иннокентия Анненского, в котором он признается в своем особенном пристрастии к звукам слова «невозможно» (оно является и заглавием стихотворения): «этих *вэ*, этих *зэ*, этих *эм* // различить я сумел дуновенья». При своем появлении стихотворение многими было воспринято, как

---

[25] См.: *К. Н. Батюшков*. Сочинения. Редакция, статья и комментарии Д. Д. Благого. М., «Academia», 1934, стр. 30.

нечто надуманно экстравагантное, в духе модных «эпатирований» того времени (написано в 1908 г.). Между тем как раз «декадентски» безмысленной, формалистической игры звуками для звуков в данном стихотворении нет. Чутье к звуковой стороне стиха — одно из непременных условий создания поэтических произведений как явлений искусства слова с самого начала книжной русской поэзии — мы могли в этом убедиться — было присуще поэтам всех направлений. У Анненского, поэта fin de siècle', чутье это приобрело особенно утонченный характер. Но столь пленявшие его звуки чаровали поэта не сами по себе. Ведь в языке много и других слов с подобным же сочетанием *вэ, зэ, эм* — возмездие, возместить, возмужать, возмущение и т. д. Но тот, ассоциативно возникающий в поэте, круг «чувств» и «дум», которые составляют образно-эмоциональный мир стихотворения, связан ни с каким иным словом, а лишь со словом «невозможно» — в нераздельной слитности, «союзе», его значения — «мысли», в нем содержащейся, и «звуков», его составляющих.

Наряду с этим, односторонне повышенное внимание к звуковому элементу слова не только у эпигонов, но и у многих мэтров символизма действительно превращалось порой в «безмысленное» нанизывание звуков ради их же самих. И это неизбежно, как бы зачеркивая весь процесс развития русской *поэзии* в течение почти двух с половиной столетий, снова превращало ее в *стихотворство*. Причем порой такие превращения наблюдаются даже в пределах одного и того же стихотворения. Повышенное значение звукописи придавал Бальмонт, выпустивший теоретическую работу, специально этому посвященную,— «Поэзия как волшебство», самое название которой едва ли не подсказано эпитетом Пушкина — «*волшебные*» звуки. Имеется в ней и составленная автором таблица — вторая после Ломоносова — изобразительных потенций, присущих отдельным звукам. Но если сопоставить обе таблицы, не может особенно не броситься в глаза тот крайний субъективистский произвол, которым она проникнута и в котором теряются, можно сказать, гаснут, отдельные искорки, благодаря присущему Бальмонту поэтическому чутью, порой в его суждениях проблескивающие. С тем же не раз сталкиваешься и в его творчестве. Вспомним одно из прославленных в свое время его стихотворений «Челн томленья», явно построенное на нарочито подобранных аллитерирующих звуках. Первая его строка: «*Ве*чер. *Вз*морье. *Вз*дохи *ве*тра» — этого впечатления еще не производит. Перед нами — образно-эмоциональный и вместе с тем музыкально-анафорически-аллитерирующими звуками слитый в единое целое поэтический пейзаж. Но уже со второй строки: «*Ве*личавый *воз*глас *во*лн» — возникает ощущение именно такой нарочитости, а с четвертой: «*Чу*ждый *ча*рам *че*рный *че*лн» — стихотворение вообще перестает быть поэзией.

Чрезмерное увлечение, в ущерб слову-мысли, звуками стиха было доведено до крайних пределов ранними футуристами, про-

возгласившими так называемый «заумный» язык, не вкладывающий в придумываемые ими и внешне словесно оформленные звукосочетания никакого сколько-нибудь определенного значения и тем самым слов не образующий. А раз в таком «языке» нет слов, понятно, не может он быть и материалом искусства слова. «Бобэоби пелись губы // Вээоми пелись взоры, // Пиэзо пелись брови // Лиэээй пелся облик // ...». Эти тоже прошумевшие в свое время полузаумные строки, по слову Маяковского, «Колумба» русского футуризма, Велемира Хлебникова, не являясь в первой половине каждой из них искусством слова, все же, будучи построены почти на одних гласных, сохраняют некоторую певучесть. Но принадлежащие тоже ему и уже полностью заумные строки: «Лельга, оньга, эхамчи! // Ричи чичи чичичи! // Лени нули эли али! // Бочикако никако. // Никакоко кукаке!..»[26] или — ориентированные на «хорошие», по Маяковскому, согласные — звукообразования выдумавшего обезмысленный псевдоязык Крученых (Дырбул щыл убе щур») — наглядно демонстрируют тот тупик, в который завела постепенно все усиливавшаяся и, в конечном счете, логически доведенная ad absurdum, тенденция — добиваться в стихах максимума звучания и минимума смысла. Понятно, что оказавшиеся по началу в кругу футуристов не просто стихотворцы, а поэты, в том числе и сам Хлебников, и особенно, конечно, Маяковский, вырвались из этого тупика — вернулись в искусство слова.

Больше того, процесс на этом не остановился. Подобно Блоку, и зрелый Маяковский, и Пастернак в своих стихах последнего периода, обогащенные сложным опытом и своих исканий, и своих достижений, снова обратились (и это было движением не назад, а вперед) к тому, кто создал идеальную норму гармонического сочетания «волшебных звуков, чувств и дум» и тем самым стал, говоря точными словами Фета, «вековечным законодателем русского стиха»[27],— к Пушкину.

Именно потому к Пушкину же снова обращаюсь и я, чтобы на нескольких примерах из его творчества иметь возможность наиболее ярко продемонстрировать еще некоторые (помимо звуковой выразительности и изобразительности) эстетические функции, осуществляемые в поэтическом искусстве слова органически присущей ему музыкальной стихией.

Я уже отмечал, что в своем определении поэзии Пушкин не только — средствами слов-мыслей — называет основные ее элементы, но и чувственно — *слышимо* — сливает их в некое музыкальное единство. И это — один из многократно применяемых Пушкиным приемов. «Пирует Петр»,— читаем в «Полтаве». И опять две «мысли» — два слова звуками, их образующими и почти полностью повторяющимися в обоих (*п р т — п т р*; *ет — ет*),

---

[26] *А. Квятковский.* Поэтический словарь. М., 1966, стр. 112.
[27] *М. Чайковский.* Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. III, стр. 271.

также сливаются в некое целостное, нерасторжимое («мыслезвуки») и «музыкальное», и вместе глубоко содержательное двуединство. Поэт художественно-впечатляюще не только словами-мыслями, но и эстетически усиливающими их звуками вводит в наше сознание ту черту характера Петра (дальше повествуется, как пирующий Петр, не только радуется победе, но и великодушно подымает «заздравный кубок» за поверженных врагов), которую Пушкин считал одной из обязательных для подлинного «героя» («Оставь герою сердце! Что же // он будет без него? Тиран...) и которую стремился особенно подчеркнуть в Петре. Что это именно так, подтверждает стихотворение еще об одном пире Петра, написанное поэтом в 1835 г. (предположительно, сентябрь — декабрь) в явной связи с десятилетней годовщиной восстания и гибели декабристов. Петр (и в этом еще один после «Стансов» 1826 г. и особенно прямой «урок» Николаю I), «светел сердцем и лицом», «с подданным мирится // Виноватому вину // Отпуская веселится // Чашу пенит с ним одну». И вот, та музыкальная связь, которая дана в словосочетании: «Пирует Петр», в заглавии нового стихотворения еще более усиливается: «Пир Петра Первого» (не «Великого», как тогда официально было не только принято, а в сущности и предписывалось его называть, а «Первого»). Вместе с тем такое слово было важно поэту семантически: ведь так Петр назван на памятнике Фальконета: Petro Primo, и (как бы подсказывается поэтом) именно такому Петру, не только карающему, но и милующему, великодушному, поставлен этот памятник. И одновременно это слово с его опять повторяющимися звуками *пе, р,* а значит, и все заглавие «*Пир Петра Пер*вого» музыкально усиливает перекличку обоих эпизодов: в «Полтаве» Петр «пирует» — мирится с внешним врагом, здесь с тем, кого считает «врагом» внутренним.

Столь же выразительно-содержательна и строка «Вакхической песни»: «Да здравствуют музы, да здравствует разум!», в которой слитность двух слов-понятий закрепляется почти полным совпадением образующих их звуков, а также гармонической их композицией (музыкальное «кольцо»: *муз — зум*). Примеры этого рода можно было бы, как угодно, умножить, но ограничусь еще лишь одним — знаменитыми строками «Осени»: «Унылая пора! Очей очарованье! // Приятна мне твоя прощальная краса // — Люблю я пышное природы увяданье...»

Прежде всего на музыкальном строе этих трех стихов можно наглядно видеть, как гармонически «снимается» Пушкиным вековой спор, который до и после него велся в русской поэзии (Ломоносов — Радищев, Батюшков — Маяковский) о предпочтении гласных или согласных в стихе. В них нет ни чрезмерного обилия гласных, ни чрезмерного же сгущения согласных. Число их уравновешено: в первой строке больше гласных (13 на 9), во второй, ровно на столько же больше согласных (12 и 16), в третьей число их равно (13 на 13); то же и в не приведенной мною четвер-

той. Мало того, само чередование их подчинено определенному ритму: как правило, гласный — согласный (в первой строке нарушается лишь три раза в пользу гласных — по два кряду) или два согласных — два гласных в большей части второй (нарушается тоже три раза в пользу согласных), в третьей имеются оба вида указанных чередований и уже без всяких нарушений. Гармоническая уравновешенность и ритмическое чередование гласных и согласных дают им возможность полностью выполнить положенные тем и другим функции: гласные (музыкальное, ритмообразующее, интонационное начало стиха) без согласных, которые скрепляют их в слова, растворились бы в безмысленные звуки (мы видели это на примере из Хлебникова: «Бобэоби...» и т. д.); в свою очередь, в сочетании с гласными согласные обретают без того у них отсутствующую музыкальность. Это гармоническое взаимодействие обязательно для поэзии как искусства слова — «союз» гласных и согласных (условно говоря, тоже своего рода женского и мужского начала в стихе) можно, пожалуй, особенно наглядно продемонстрировать второй из только что приведенных трех стихотворных строк: «Приятна мне твоя прощальная краса».

Несмотря на преобладание в ней согласных, она не менее, чем первая («Унылая пора. Очей очарованье»), особенно близкая к столь восторгавшему Пушкина «итальянскому» стиху Батюшкова, мелодична и певуча, будучи полностью инструментована на звуки *а* и *я* (неударное *о*, как подчеркивал еще Ломоносов, в каноническом русском произношении звучит почти как *а*): *и — я — а — е — о — я — о — а — а — я — а — а*. Из двенадцати гласных, составляющих стих, в нем десять *а* или звуков, близких к нему (*я* — смягченное *а*), причем в четырех стопах из шести, интонационно усиленных ударением. Такое настойчивое повторение по существу одной и той же голосовой ноты грозило бы нарушить равновесие внутри стиха, сделать доминирующим его звучание, размыть «звуком» слово-мысль. Этого не происходит именно благодаря преобладанию в данном стихе согласных, которые «держат» слово в «смысле», не дают ему раствориться в «звуки». Вместе с тем повышенно мелодичное (сгущением гласных *а* и *я*) звучание стиха нейтрализует не только это преобладание согласных, но и наличие среди них таких отвергавшихся Батюшковым в качестве резких, грубых звукосочетаний, как *при*, *пр* (в аллитерированных словах: *при*ятна — *про*щальная). Именно это-то взаимовлияние и взаимодействие и сообщает стиху все его очарование, всю его «чудотворящую» — поэтическую и музыкальную — гармоничность.

Еще более показательны рассматриваемые мною пушкинские строки в отношении их звукописи. Особенно сильное эстетическое действие производит словосочетание: «очей очарованье». Так и кажется, что эти два этимологически различные слова музыкально как бы созданы друг для друга и, наконец, встретились

в стихах поэта: слились в один гармоничный аккорд. Кстати, не с первого, а именно с этого — второго — полустишия и начала строиться Пушкиным вся строфа, работа над которой на нем по началу и остановилась ([«Что] ⟨ ⟩ Очей очарованье»). И подобные глубоко содержательные музыкальные связи-сближения пронизывают всю ткань приведенных строк: «*пр*иятна» — «*пр*ощальная»; «*пр*о*щ*а*льн*ая»: перекликается с предшествующим: «*оча*р*ов*анье», а вместе с «*пр*иятна» — с последующим: «*п*ышное *пр*ироды». Наконец начальное слово первой строки: «*ун*ылая» — связано с заключительным словом третьей — *у*вяданье.

Как видим, движению поэтических мыслей-образов сопутствует течение музыкально окрашивающих мыслей и в свою очередь окрашенных ею звуков — их тончайшая вязь, кружево, узор.

В известной статье Валерия Брюсова «Звукопись Пушкина» приведено много таких тончайших, воистину, кружевных «узоров» (автор предпочитает это слово). Подобных образцов, замечает Брюсов, «можно привести произвольное количество: каждый стих Пушкина за очень, очень редкими исключениями есть пример». Собранный мною в связи с докладом и изученный материал из стихотворных произведений не только Пушкина, но и других поэтов (здесь я смог использовать едва ли сотую часть его) полностью подтверждает справедливость этого замечания. Прав Брюсов и подчеркивая, что особое (по сравнению с другими даже значительными поэтами) «очарование» пушкинским стихам придает то, что в них достигнута «полная гармония между содержанием, т. е. выражаемыми поэтическими идеями и обеими сторонами формы, т. е. формою в смысле композиции и формою в смысле звукового построения». Однако это верное положение лишь декларировано на заключительной странице статьи; в ней же самой «полная гармония» никак не показана, ибо, сосредоточившись исключительно на «звуковых узорах» (их демонстрации, классификации и т. п.), выражаемых ими «поэтических идей» исследователь вовсе не касается. Поэтому и его статья, подобно подавляющему большинству работ этого рода, носит односторонний и, как следствие этого, формально-описательный характер. Автор убедительно показывает, что Пушкин, создавая свои произведения, ищет и добивается как нужных ему слов, так и нужных звуков. Но существенно при этом не только то, что «Пушкин не поступается ни смыслом ради звуков, ни звуками ради смысла»[28]. Самое существенное в том, что в процессе воплощения им своего замысла «разум» и «музы» — смысл слов и их звучание — не расчленялись в его творческом сознании на два автономных ряда, а составляли некое взаимопроникающее эстетическое единство. Наглядной иллюстрацией этого на двух примерах творческой работы Пушкина над целым стихотворением я и заканчиваю доклад.

---

[28] *Валерий Брюсов.* Мой Пушкин. М.— Л., 1929, стр. 246—247.

4

В 1828 г. у поэта зарождается замысел стихотворения «Анчар». По дошедшим до нас рукописям можно проследить последовательный процесс его воплощения. Набрасывается первый стих: «В пустыне 〈 〉 и глухой». Строка почти сложилась, но по структуре ее видно, что должен быть еще один эпитет, а он пока поэтом не найден. Начинаются упорные поиски: «В пустыне *знойной* и глухой». Не то! «В пустыне *мертвой*...» Опять не то! Поэт почти готов отказаться от недающегося слова: пытается перестроить строку: «В песках 〈 〉 глухой». И все же ощущение необходимости искомого эпитета не оставляет его, и он снова возвращается к первоначальной конструкции: «В пустыне *тощей* и глухой». На этом работа над данной строкой останавливается, и Пушкин набрасывает пока еще очень предварительный текст всего стихотворения. В таком черновом виде оно на время и оставляется. Возвращается поэт к прерванной работе лишь два-три месяца спустя. И опять начинаются поиски все того же никак не дающегося эпитета первой строки. Вместо эпитета «тощей» появляется новый — «мрачной». Но и он не удовлетворяет поэта. И, наконец, нужное слово находится: «В пустыне *чахлой*...». Возникает естественный вопрос, почему же из всех предыдущих вариантов именно оно удовлетворило Пушкина и окончательно утвердилось в самом начале стихотворения?

Основная «поэтическая идея» «Анчара», как это очевидно из его завершенного текста,— гуманистическое неприятие «зверообразного самовластия, когда человек повелевает человеком» (радищевская формула, известная Пушкину еще с лицейских лет), т. е. такого общественного устройства, при котором обесчеловеченный им «владыка» посылает за ядом анчара и, значит, на неминуемую смерть, не менее по-своему обесчеловеченного — предельно обезличенного тем же строем — «послушного» даже не «слову» (в первоначальных вариантах оно было), а одному лишь «властному взгляду», безмолвно покорствующего раба. Гармонически слито, как тоже очевидно из окончательного текста, с этой основной «поэтической мыслью» стихотворения основное же его «звучание» — музыкальный лейтмотив, образуемый комплексом звуков, заключенных в самом названии «древа смерти»: *Анчар* — слове, по-видимому, именно Пушкиным впервые введенном в русский язык и литературу и вызывающем (по звуковым ассоциациям со словами «чары», «черный», «мрачный» и т. п.) представление о чем-то зловещем, ужасающем и тем самым вполне соответствующем обозначаемому предмету — «древу яда». Очевидно, потому из двух названий этого древа — принятое в ботанике upas и анчар — Пушкин выбрал последнее (в рукописи, за несколько страниц до чернового наброска стихотворения, поэт выписал их оба). И этот-то звукообраз, «мыслезвук» ведется Пушкиным то полностью, то частично, сквозь

все стихотворение. Почему же тогда был отброшен поэтом эпитет «мрачной», содержащий в себе особенно полно указанный комплекс звуков: *р-а-ч-н*? Но отказ от него как раз и подтверждает, что в своей творческой работе Пушкин никогда не шел только за звуками, в ущерб остальному. Эпитет: «В пустыне *мрачной*» имеет несколько субъективно-эмоциональную окраску. Между тем, как свидетельствуют все предшествующие варианты, поэт, в соответствии с избранным им строгим, даже суровым эпическим тоном, который придает особенную художественную выразительность повествованию о «непобедимом владыке» и «бедном рабе», искал объективно-материального эпитета, без какой-либо эмоциональной примеси. Не менее показателен и отказ от такого как раз отвечающего этому эпитета, как «в пустыне *мертвой*» («древо смерти» мертвит все окружающее), поскольку в нем не было искомого — «анчарного» — звукового комплекса. Вместе с тем оба эти отброшенные эпитеты (один «звуком», другой «смыслом»), видимо, навели художественную «мысль» и органически включенный в нее «слух» поэта на тот окончательный эпитет, в котором оказались эстетически слитыми оба элемента слова: «в пустыне *чахлой*». Это соответствует и мыслеобразу контекста (вокруг «древа яда» все чахнет) и звукообразу заглавия (и там, и здесь громко звучит ударное *ча*). Необходимостью именно такого эпитета и объясняются столь настойчивые и длительные поиски его. Действительно, в духе и звуке заглавия, повышенно «анчарно» начинает звучать теперь почти вся первая строфа (в третьей строке снова появляется слово «анчар», сопровождаемое сравнением,— как «грозный *ча*совой»), определяющее собой и дальнейший, нагнетаемый поэтом, в большем или меньшем приближении к комплексу звуков, его образующих, музыкальный «колорит» стихотворения. Так, в третьей строфе: яд анчара «застывает ввечеру... прозрачною смолою» (сперва было «янтарною», затем — «благоуханною»); в четвертой — «вихорь черный» (сперва — «горный»), прикоснувшись к «древу смерти», «мчится прочь уже тлетворный» (сперва было «и прочь летит» и «вьется прочь»). Подобное же сгущение звука *ч* имеем в пятой строфе: слово *туча* «оросит», созвучно перекликается с рифмами: «лист дремучий» — «песок горючий» (сначала было: «висящий» — «кипящий»). Характерно, что, как видим, все слова, соответствующие лейтмотиву — «анчарному» звуковому комплексу,— появились не сразу, а в процессе последующей работы поэта. Целенаправленность ее тем самым очевидна. Добиваясь уже указанного эпического тона, поэт стремился придать стихотворению (без прямого называния, а лишь звуками, гармонически отвечающими «поэтической идее») зловещий — черный, мрачный — «колорит». Так продолжается и далее: в шестой строфе снова имеем слово-заглавие: «послал к *анчару*» (было: «послал ко древу...»). Примерно то же повторялось и в седьмой строфе: раб «принес *анчарную* смолу».

Но здесь — опять подтверждение того, что Пушкин, умевший «крепко править» своим творческим трудом, не поддавался инерции звуков. Слово «анчарную» отстояло всего на две строки от предыдущего: «к анчару». Это, можно думать, ощущалось поэтом, как слишком назойливое повторение — звуковая перегрузка. Помимо того, он, очевидно, добивался большей образно-смысловой выразительности. И вот: «принес *анчарную* смолу» заменяется на принес «*смертную* смолу». Эпитет «смертную» перекликается с «умер бедный раб» следующей строфы, объединенной с предыдущей строфическим единоначатием: «*принес* он» и снова: «*принес* и ослабел и лег». Заменой одновременно достигается и музыкально-смысловой эффект: анафористической созвучностью — *см*ертную *см*олу — эти два слова (определяемое и определение-эпитет) взаимно связывают друг друга в нечто целостное, единое. В то же время звуко-соединения: *см* — *см.* в «союзе» со значением начинаемых ими слов вызывают чувственное ощущение чего-то вяжущего, тягучего.

Кстати, подчеркиваю, что, хотя я веду свой анализ по линии «анчарного» лейтмотива, в стихотворении имеются и многие другие не просто звуковые «узоры», а стройные ряды «мыслезвуков», совокупностью своей и образующие тот союз «волшебных звуков, чувств и дум», который так блистательно являет собой все стихотворение. Наряду с «анчарным» лейтмотивом в нем находим музыкально-смысловой мотив «раба»: «И тот *по*слушно в *п*уть *по*тек...» Звучанием же усилено сопоставление-противопоставление «раба» и «владыки»: «И умер *бед*ный раб у ног // Не*побед*имого владыки». Объединение звуками этих двух эпитетов тем резче подчеркивает контрастность определяемых ими слов-понятий: прием, достигавший большой выразительности уже у Державина (например: «Поля и *гр*ады стали *гр*обы») и очень часто встречающий нас в стихах Пушкина.

Есть свой звукоряд и у «непобедимого владыки». Напомню хотя бы уже упоминавшееся: «По*сл*ал к анчару *вла*стным *взгл*ядом (сперва: «властным словом»). Вместе с тем (и здесь несравненное мастерство Пушкина-поэта проявляется с особенной силой) излюбленным им приемом кольцевой композиции начала и конца стихотворения — первой и последней строфы, в данном случае композицией звуковых соответствий, поэт достигает исключительного эффекта. Радищевская формула «зверообразного самовластия» вначале была выражена Пушкиным с почти буквальной точностью; так, в предшествующих вариантах было — «послан к анчару самовластно», а вместо «непобедимого владыки» было (совсем уж близко к официальной терминологии того времени) — «самодержавного владыки». Возможность появления стихотворения в подобном виде совершенно исключалась по цензурным условиям. Вероятно, отчасти этим объясняется и первоначальное чтение первой строки последней строфы: «А *князь* тем ядом напитал». И тем не менее при публикации стихотворе-

ния Пушкин вместо «князь» поставил «царь». Получив яд анчара, царь, рассылая отравленные им стрелы «к соседям в чуждые пределы», сам становится своего рода «древом яда» — анчаром, только последний отравляет в силу своих природных свойств, а царь — сознательно. И вот это-то тождество с величайшей художественной силой закрепляется «магией» звуков: симметричным расположением слов «анчар» и «царь» как в составе всего стихотворения, так и внутри соответствующих строк, и вместе с тем их звуковой близостью, по существу почти полным совпадением. В первой строфе стихотворения: «*Анчар* как грозный часовой», в последней — «А *царь* тем ядом напитал» (кстати, и слово «анчар» по всему стихотворению и слово «царь», хотя в данном контексте этого по цензурным условиям не требовалось, скорее, наоборот, могло бы показаться неуместным, были даны при публикации с большой буквы).

И это сразу же придало «Анчару», наряду с содержавшимся в нем широчайшим социально-психологическим и философско-этическим обобщением, острейшее политическое звучание. Поэт был вызван в Третье отделение, и с трудом (в частности, вынужден был срочно вернуться при повторной публикации к слову «князь») избег, да и то не до конца, крайне неприятных последствий [29].

Работа Пушкина над «Анчаром» отнюдь не является чем-то единичным, случайным. Наоборот, она дана мною в качестве образца, характерного вообще для творческого труда поэта.

Пожалуй, еще более полное и выразительное представление о месте, функции и значении звукового начала в поэзии Пушкина дает его работа над знаменитыми «Станцами» 1829 г.— «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»

Первые творческие приступы к ним носят еще совершенно отрывочный характер: «Куда б ни»; «По вс〈 〉». Но они осмысляются для нас в свете тут же очерчивающейся начальной строфы, наглядно свидетельствующей (дальнейший ход первого, чернового этапа работы это полностью подтверждает), что, когда Пушкин взял перо в руку, внутреннее содержание замысла — заложенный в основу стихотворения резчайший контраст, «контрапунктом» проходящий сквозь всю художественную ткань его,— было уже совершенно ясно поэту:

Куда б меня мой 〈 〉 мятежный
Не мчал по 〈 〉 земной —
Но мысль о смерти неизбежной
Везде б 〈 〉всегда со мной

Тут же строфа полностью складывается:

Кружусь ли я с толпой мятежной,
Вкушаю ль сладостный покой —

[29] Подробнее см. об этом: *Д. Д. Благой.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967, стр. 180—202.

Но мысль о смерти неизбежной
Везде б⟨лизка⟩, всегда со мной.

Равным образом поэт также с самого начала своей работы ощущал и то, «ка̀к» — в каком музыкальном ключе — это «что́» замысла должно звучать. По первым и, как обычно, очень важным — поисковым — приступам к началу стихотворения судить о его звуковом настрое еще явно преждевременно. Однако уже здесь обращает на себя внимание то, что в них устойчиво сохраняется открывающее первый стих слово «куда», важное поэту не только по своему значению, но, как это станет ясно из последующего, и по своему звучанию — по своей, пока еще совсем слабо выраженной акустической окрашенности первого стиха первым же его (но еще неударным) гласным звуком *у*. Сохраняется и на том же месте слово «куда» в первоначальном варианте четвертого, уже строфически очерченного наброска, в котором возникает и еще один, также оказавшийся весьма устойчивым и, значит, тоже гармонически соответствующим замыслу поэта, согласный звук *ж*. Однако эти два звука пока еще отделены друг от друга и вообще не выделяются из остальных. Но в следующем же, полностью оформившем строфу варианте, ощутимо выступает и звуковое начало. Звуки *у* и *ж* не только усиливаются количественно (*у* вместо одного раза повторяется в строфе трижды; трижды же, вместо двух раз, повторяется и *ж*), но главное сразу же, с самого начала первого стиха сливаются друг с другом в зачинающий стихотворение подударный и потому звучащий с особой силой аккорд: «Кр*ужу*сь ли я...» (*у* — *жу* — *ужу*).

«Таинство» поэзии свершилось: союз мыслей и звуков, гармонически обретших друг друга, осуществлен. И именно в ключе этой слитности поэт продолжает работу над набрасываемыми им последующими строфами стихотворения, в процессе которой снова и снова вспыхивают в его сознании и ложатся, в качестве своего рода лейтмотива, звуки *у, ж, жу*: «Гля*жу* ль на деву ⟨ ⟩ млад*ую*», «Гля*жу* ль на милого младенца»; «Си*жу* ль под д*у*бом в летний зной»; «Гля*жу* ль на д*у*б (сперва было «величавый», потом «долговечный» и, наконец — в перебеленном тексте — «*у*единенный»), Я мыслю ⟨ ⟩// Пере*ж*ивет мой век ⟨ ⟩ Как пере*ж*ил моих отцов»; «Младенца милого ласкаю // Я мыслю ⟨ ⟩ У*ж*е воображаю»; «У*ж*е ⟨ ⟩ прости // Ем*у* я место *у*ст*у*паю», «С др*у*зьями резвыми пир*у*ю» ⟨ ⟩ еще пол века И кто *ж* из нас»; «Гряд*у*щей смерти годовщин*у*»; «*У*мр*у* ли дома ме*ж*» и т. д. Так постепенно, все более шлифуясь, складываются все основные строфы стихотворения до самого его конца. Затем черновик перебеляется. Стихотворение за немногими исключениями (к **ним** прежде всего относится первое четверостишие, сохраняющее свою первоначальную редакцию: «Кружусь ли я...» приобретает хорошо известный нам «канонический» вид: поэт ставит под ним исклю-

чительно точную дату: 26 дек. 1829 С.П.Б. 3 часа 5 м.[30] — знак того, что считает свой труд завершенным.

Но: «Ты им доволен ли взыскательный художник?» Нет, поэт им еще не доволен. Он снова перечитывает беловик, вносит в него несколько небольших дополнительных поправок, но главное — двумя поперечными жирными чертами зачеркивает всю первую строфу и, взамен ее, отдельно (ниже и вправо) записывает карандашом две новые строфы, которые, как и остальную часть стихотворения, еще чуть-чуть дорабатывает и в таком виде печатает «Станцы» во втором номере (от 6 января 1830 г.) только что начавшей выходить «Литературной газеты».

Для того, чтобы все значение замены начала стихотворения стало нагляднее, позволю себе снова выписать отброшенную строфу в ее беловом — окончательно сложившемся виде:

Кружусь ли я в толпе мятежной,
Вкушаю ль сладостный покой —
Но мысль о смерти неизбежной
Везде близка, всегда со мной.

Для наглядности же напоминаю — в их тоже окончательном виде — обе заменившие ее строфы:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.

Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь ни видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды —
И чей-нибудь уж близок час.

При сопоставлении этих двух начал стихотворения мы видим, что в лексическом отношении они полностью (за исключением лишь повторяющихся и там, и здесь местоимения «я», предлога «в» и частиц «ли», «ль») между собою различны. Однако внутреннее содержание их осталось по существу неизменным, вместе с тем получив существенно иное художественное оформление. В отброшенной строфе уже имеется необходимая слитность содержания и формы, соответствующих замыслу образов, звуков. Но основные элементы этой слитности еще не обрели в ней неизменно присутствующей в подавляющем большинстве поэтических созданий Пушкина и составляющей одну из замечательнейших черт его художественного гения гармонической уравновешенности. Интеллектуальное — «мысль» — слишком ощутимо выступает здесь на первый план и — главное — содержание этой мысли поэта, составляющее смысловую основу всего стихотворе-

[30] О значении этой даты см.: *Д. Д. Благой.* Об одной необычной датировке Пушкина.— Сб. статей, посвященный 80-летию проф. С. М. Бонди (в печати).

ния, сразу же и чересчур прямо, можно сказать, оголенно — логически-понятийно, а не средствами эстетического мышления, логики художественной, т. е. образно-поэтически,— доводится до сведения читателей.

Составление прозой планов-конспектов являлось, как правило, обязательной частью творческого процесса Пушкина при работе не только над крупными произведениями, но порой и над небольшими стихотворениями. Если бы не ритм и рифмы, так и выглядели бы два заключительных стиха отброшенной строфы, в которых говорится о постоянно сопровождающей поэта мысли о неизбежности смерти. И именно эту-то «прозаическую» оголенность поэт теперь полностью устраняет, облекая понятийно-рассудочный костяк полнокровной художественной плотью — образами и звуками. Именно этим объясняется необычное, на первый взгляд, для Пушкина, с присущим ему стремлением к максимальному лаконизму, расширение начала стихотворения: вместо одной строфы, являвшейся его тематическим зачином, теперь для выполнения той же функции поэту понадобилось вдвое большее пространство — полных две строфы. Но это отнюдь не просто «амплификация» одного и того же содержания, а дальнейшее и, как мы убедимся, изумительное по силе и гармонии художественного выражения, поэтическое его развитие.

Из понятийно-рассудочного полностью переключается в образно-художественный план новая первая строфа окончательной редакции. Прежде всего в ней меняется количественное соотношение этих двух планов. Сперва образно-художественно были оформлены только два стиха — первая половина строфы, теперь это распространилось и на третий стих. Помимо того,— и это, конечно, важнее — образность новых трех стихов обретает гораздо более живые поэтические краски. В первой редакции постоянное — «везде и всегда» — присутствие в поэте мысли о смерти утверждается тем, что она не оставляет его ни в активном состоянии — среди людей, в их повседневной суете (кружится в толпе мятежной), ни в часы покоя (вкушает покой). В трех новых стихах, взамен этих несколько общих, отвлеченных противопоставлений, оснащенных не очень ясными и точными эпитетами (*сладостный* покой и, в особенности, *мятежная* толпа), перед нами возникают конкретные, ярко живописные, нанизанные на общий смысловой стержень и вместе с тем динамически сменяющие одна другую картины, непосредственно подсказанные жизненными реалиями той поры, когда создавалось стихотворение. Можно даже думать, что поэта натолкнула именно на данную сюиту картин уже известная нам дата, поставленная им в конце первой редакции беловика,— 26 декабря, т. е. второй день одного, наряду с пасхальной неделей, из особенно больших и торжественных тогдашних праздников — Рождества.

Шумные — полные праздничным людом столичные улицы, храм, переполненный молящимися, празднующими рождение

того, кто, по господствовавшим тогда религиозным представлениям, поправ смертью смерть, является залогом воскресения в жизнь вечную; бесшабашно-веселая молодая пирушка — и присутствующий при всем этом, но внутренне всему этому чуждый, замкнутый в свою все ту же, неотступную, ни на минуту не оставляющую его, мысль о неизбежности смерти, как конечного — без надежды на воскресение — уничтожения и его самого и всех, кто его окружает,— что́ может быть резче и художественно-впечатляюще этого контраста?

О содержании этой мысли в новой первой строфе еще ничего не говорится. Даже самое слово «мысль» поэт из нее устраняет, выразительно заменяя его другим — «мечта» («Я предаюсь моим мечтам»), более характерным для поэтического языка, связанным с художественной сферой сознания — воображением. Зато раскрытию содержания мыслей-мечтаний поэта посвящена вся вторая строфа, причем в ней оно также предстает теперь не понятийно, а образно-художественно: не «мысль о смерти неизбежной», а — «Мы все сойдем под вечны своды». Но еще до этого поэт уже в первой строфе подготовляет к такому раскрытию — и для нашей темы это представляет особенный интерес — музыкально: звучанием тех же трех первых стихов.

В такой же мере, в какой Пушкин повысил их образную живописность, он насыщает их теми звуками и их сочетаниями, которые, ощутимо зазвучав в начальной строке первой беловой редакции, сопровождали его почти по всем последующим строфам — несомненное свидетельство того, насколько устойчиво они «волновали» творческое сознание поэта во все время его вдохновенного труда — не только целеустремленной, но, судя по обилию вариантов, как всегда, исключительно-настойчивой, упорной работы над данным стихотворением. Снова вспоминаются строки пушкинской «Осени» о «пробуждении» поэзии — о том, как стесненная лирическим волненьем душа поэта трепещет и *звучит*, стремясь «излиться» — максимально художественно положить это на бумагу. А в одном из вариантов и прямо говорится о неодолимой потребности поэта (душа «и просится и хочет») «излиться *звуками*» (курсив мой.— *Д. Б.*). И в окончательной редакции зачина «Станцов» — в тех новых строках, написанных, как мы знаем, в самом конце, после того, как уже было создано все стихотворение, он — в буквальном смысле этих слов — *изливается звуками*, которыми был столь «полн», которые так «теснились» в нем, то и дело выплескиваясь в строки стихов, и, наконец, со всей полнотой и исключительной музыкальной энергией вырвались наружу:

Бр*ожу* ли я вдоль *у*лиц ш*у*мных
Вх*ожу* ль во многолюдный храм,
Си*жу* ль ме*ж* юношей без*у*мных...

В первоначальной беловой редакции первой строфы было всего три *у* и два *ж*, причем только один раз (правда, с удвоенной силой: «кр*ужу*сь») они сочетались между собой. Теперь перед нами в тех же трех зачинных стихах шесть *у* (в первом — три, во втором — одно, в третьем — два) и все (в первоначальной редакции только одно) под ударением; помимо того, пять из них — в рифмующих окончаниях, а три (в первоначальной редакции тоже лишь одно), в сочетании с другим ведущим звуком стихотворения — *ж*, образуя к тому же этим сочетанием (случай в поэзии Пушкина, да, кажется, и его современников, едва ли не единственный!) вторую, помимо обычной — в конце стихотворных строк, систему рифмовки в начале каждого из трех стихов («бро*жу*», «вхо*жу*», «си*жу*»). Рифмует с ними и первый стих третьей строфы: «гляжу». Поскольку строфа эта была написана ранее, можно думать, именно это, уже появившееся и столь отвечающее душевному настрою поэта, сочетание *жу* и натолкнуло его на то, чтобы открыть им новое начало стихотворения, не только внеся его в первое же слово новой первой строфы, но и придав ему — тройным, композиционно-симметрично повторяемым, расположением в строке и трижды же повторяющейся рифмовкой — *утроенную*, если не удесятеренную силу.

Однако тут же следует снова напомнить, что сгущение тех или иных звуков, в данном случае *у* и *ж*, само по себе — вне соответствующего смыслового ряда — еще ничего для восприятия поэзии, как «союза» звуков, чувств и дум, не дает. И, действительно, у Пушкина можно найти очень много самых разнообразных примеров такого сгущения, создающих и самый же различный эстетический эффект. Остановлюсь на одном — кишиневском послании к Чаадаеву 1821 г. («В стране, где я забыл тревоги прежних лет»), стихотворении, не только чрезвычайно значительном во многих отношениях, но и близком, в особенности в первой своей половине (32 стиха, всего их — 84), по своей теме рассматриваемым нами «Станцам». Тема послания — очень важный внутренний переворот, который начал происходить в поэте, попавшем из кипучей столичной суеты в глухое ссылочное уединение. Как и в первых набросках «Станцов», в послании с самого начала появляются сперва еще малоразличимые, но постепенно количественно нарастающие, с девятого стиха выводимые на некоторое время — сгущением, подударностью, рифмами — на первый план и продолжающие то и дело вспыхивать в дальнейшем звуки, нас интересующие.

Привожу наиболее выразительные в этом отношении и, одновременно, наиболее значительные во всем стихотворении по своему содержанию строки:

Оставя ш*у*мный кр*у*г без*у*мцев молодых,
В изгнании моем я не *жа*лел о них,
Вздохн*у*в, оставил я др*у*гие забл*у*жденья

И, сети разорвав, где бился я в плену
Для сердца новую вкушаю тишину.
В уединении мой своенравный гений
Познал и тихой труд и жажду размышлений.
Владею днем моим. С порядком дружен ум,
Учусь удерживать вниманье долгих дум;
Ищу вознаградить в объятиях свободы
Мятежной младостью утраченные годы
И в просвещении стать с веком наравне.

Прежде всего отмеченные повторы озвучивают собой ведущие слова-мысли данного контекста, тем самым выделяя их и одновременно соединяя, порой при участии других, так сказать, вспомогательных звуков (прием, уже знакомый нам по «Анчару»), в некое музыкально смысловое целое: *шумный круг безумцев* — не *жалел* о них — *вздохнув* оставил *другие заблужденья* — бился в *плену* — *новую вкушаю тишину* — в *уединении* познал я *труд* и *жажду* впечатлений — с порядком *дружен ум* — *учусь удерживать* — долгих *дум* — *ищу* вознаградить в объятиях свободы — мятежной младостью *утраченные* годы. Помимо того, повторение *у* в глаголах повышает ощущение продолжаемости, длительности обозначаемого ими и по существу объединенного единой целью действия: сдружившись с порядком, овладев временем, настойчиво приобретая необходимые знания, учась глубоко мыслить, подняться на уровень своего века — современности.

Во всем этом прямая аналогия с функцией рифмующих глаголов «Станцов» (*брожу*, *вхожу*, *сижу*, *гляжу*) — стихотворения, внутренняя тема которого — живописание и одновременно звукописание того, также по-своему очень значительного душевного движения (как дальше увидим, и его можно считать своего рода переворотом), свидетелями коего поэт нас в нем делает. Кстати, эта внутренняя связь подтверждается и прямыми реминисценциями, несомненно вызванными аналогичным в известной мере душевным настроем: «*шумный* круг *безумцев* молодых» и «улиц *шумных*», «меж юношей *безумных*»; «новую *вкушаю* тишину» и — в первой редакции беловика — «*вкушаю* сладостный покой», а эпитет: «*мятежной* младости» бросает свет на эпитет той же первой редакции: «толпе *мятежной*».

Но, наряду с близостью и даже перекличками двух стихотворений, между ними имеются и существенные различия. Содержание «долгих дум», о которых говорится в послании, нам неизвестно, хотя мы и чувствуем, что они посвящены в основном чему-то серьезному, очень значительному. И так оно и есть. Ведь в результате этих «долгих» — напряженных и глубоких — раздумий Пушкина, творчество его начинает все стремительнее подыматься на новую и неизмеримо более высокую ступень: создаются такие значительнейшие произведения поэта, как написанное вскоре же после послания (в том же 1821 г.) стихотво-

рение «Наполеон», как возникающие, примерно, год — два спустя главы «Евгения Онегина», как (параллельно с работой над ними) стихотворения «Демон», «Разговор книгопродавца с поэтом», поэма «Цыганы», «Борис Годунов», «Сцена из Фауста». Из этого перечня ясно, что «думы» поэта, действительно были отданы самым коренным, волнующим вопросам его времени — проблемам личности и общества, России и Европы, истории и современности, словом, жизнь людей — во всем многообразии ее проявлений. Разнообразию «долгих дум» соответствует и различная смысловая и эмоциональная окраска сгущенных в приведенном отрывке *у* и *ж*. Скажем, в словосочетаниях: «Оставя шумный круг безумцев молодых» или: «Вздохнув, оставил я другие заблужденья» — они воспринимаются явно по-иному, чем в стихе: «Познал я тихой труд и жажду размышлений». В последнем случае этому способствует и меняющийся в соответствии с движением мыслей звуковой контекст, роль которого, наряду со смысловым контекстом, следует непременно учитывать. В стержневом для ряда последующих стихов слове «труд» звук *у* «сопрягается» — вступает в сочетание со звуком *д*, который сперва становится рядом с *ж*, как в соседнем слове «*жажду*», а в следующих стихах своей перевешивающей повторностью даже оттесняет его, ассоциативно образуя в сочетании с *у* и *ж* особое музыкально-смысловое гнездо: вла*д*еть своим *д*нем, *дружить* с поря*д*ком, *у*читься *уд*ерживать *д*олгие *ду*мы — во всем этом и состоит «тихой труд» поэта, направленный на решение поставленной им перед собой жизненно важной задачи.

В «Станцах» поэт тоже предстает перед нами в моменты глубоких раздумий. Но теперь, восемь лет спустя после послания к Чаадаеву (и каких значительных и биографически, и творчески лет!), он полностью сосредоточен на одной, больше чем «долгой»,— не оставляющей его ни на день, ни на час — думе, и думе, предмет которой — не явления жизни, а ощущение неизбежной смерти и самого поэта, и его времени — «века».

И — соответственно — повторы одних и тех же звуков (*у*, *ж*) и их сочетаний не только приобретают в «Станцах» еще бо́льшую интенсивность, но и совсем иную художественную выразительность.

В своей таблице соответствий «звука» и «смысла» Ломоносов указывал, что «частым повторением» таких звуков, как *о*, *у*, *ы*, показать можно «страшные и сильные вещи: гнев, зависть, боязнь и печаль». Перечень этот, конечно, не полон. Так, те же строки послания к Чаадаеву с весьма частым повторением в них *у* ничего из этого перечня в себе не содержат. Но то, что Ломоносовым перечислено, поражает своей точностью.

Например, чтобы не уходить от Пушкина, повторения *у* приобретают особенную выразительность в гневных строках его стихотворения «Коварность» (1824), обращенного к другу-предателю: «Но, если ты свят*у*ю др*ужб*ы власть // *У*потреблял на злоб-

ное гоненье... если цепь ему накинул ты // И сонного врагу предал... // Тогда ступай, не трать пустых речей // Ты осужден последним приговором». (Кстати, как и в послании Чаадаеву, здесь, помимо повторного *у*, важная роль принадлежит все учащающемуся *п*, образующему, как там *д* вокруг слова «труд», особое музыкально смысловое гнездо вокруг слова «предал».) Еще замечательнее пример выражения тем же повторным *у* трагизма мучительных переживаний одаренного, принесшего все в жертву искусству, непреклонно-гордого, всегда презиравшего завистников и вдруг целиком захваченного этой низменной страстью, доводящей его до злодейства, пушкинского Сальери: «Я завидую: глубоко // Мучительно завидую». Пример поразительный! Ломоносов, понятно, не мог знать будущих строк Пушкина. Пушкин, мог, конечно, знать еще с лицейских лет ломоносовскую таблицу. Но с полной уверенностью можно утверждать, что он не только не хотел подтвердить на практике этими строками одно из теоретических положений ломоносовской таблицы, но даже не вспоминал о ней в те минуты, когда, вживаясь в процессе творчества в своего незаурядного героя, изливал его душу теми звуками, соответствие которых жгучему чувству зависти гениально — мыслью ученого и чутьем поэта — ощущал «отец русской поэзии» — Ломоносов.

С тем же самым сталкиваемся мы в пушкинских «Станцах», в которых речь идет о «вещах», действительно, «сильных» и «страшных» (не только сознание, что каждого из живущих ждет неизбежное уничтожение, но — и главное — постоянная память-мысль об этом). Мало того, если эти «страшные и сильные вещи» не вызывают в поэте (черта в высшей степени характерная как для личности Пушкина, так и для его творчества) ни чувства гнева, ни чувства зависти, хотя в подобной ситуации они вполне могли бы возникнуть (гневный протест против законов бытия, зависть к тому, кому вынужден уступить место), то другие, указанные в этой связи Ломоносовым эмоции в этом стихотворении несомненно присутствуют. Полное соответствие с таблицей Ломоносова являет первый же и особенно впечатляющий, настраивающий, подобно удару камертона, все стихотворение на определенный музыкальный лад, стих его: «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Помимо уже отмечавшегося мною трижды — и все три раза под ударением — повторного *у* — в его музыкальной структуре присутствуют и оба остальных звука ломоносовской гаммы гласных: *о — у — ы*, именно в такой последовательности симметрично в этом стихе поэтом и расположенных: *о — у — и — я — о — у — и — у — ы*.

Вместе с тем этот — замечательный по стройности и глубине своего звучания — стих существенно отличается от приведенных строк из монолога Сальери, в которых непосредственно выражена связь между *значением* контекста (чувство зависти) и его *звучанием*. В начальных стихах «Станцов» (только что проци-

тированный и два последующих) такая прямая связь отсутствует. Больше того, на первый взгляд, может даже показаться, что в первых двух строфах стихотворения поэт вообще поступается своим руководящим художественным принципом: расторгает «союз» звуков, чувств и дум. Такое впечатление может создаться уже и по первоначальной беловой редакции зачинающей строфы, в первых двух стихах которой — лишь образы и намечающиеся ведущие звуки (последние в основном только в первом стихе), а в следующих двух — лишь «мысль» поэта с прямым и точным указанием ее содержания. В окончательной редакции расстояние между «звуками» и «мыслями» еще более увеличивается: они разъединены в рамках уже не одной строфы, а разведены по двум заменившим ее строфам: в трех начальных стихах первой — предельно конденсированные *звуки у* и *ж*, но *без* соответствующих им *мыслей*, в трех начальных стихах второй — только *мысли*, но, в свою очередь, *без* соответствующих *звуков* (ни одного *у* и ни одного *ж*).

Помимо того, если начиная со второй строфы Пушкин говорит о том, о чем думает, он ничего не сообщает о том, что́ при этом чувствует. Между тем в первоначальных вариантах о своих чувствах поэт сообщал. Преследуемый мыслью о смерти, он «День каждый, каждую годину // Привык с *уныньем* провождать» (заменяется на: «Привык я *грустью* провождать» — вариант, сохраняющийся и в первой беловой редакции). В другом месте все о тех же неотвязных помыслах, и на этот раз уже в буквальном соответствии с ломоносовской таблицей говорится: «*Печальны* смутные 〈 〉». В первоначальном беловике употреблено и еще одно слово этого же ряда: «*скорбь*», в психологически-смысловом отношении, по сравнению с только что приведенными, особенно сильное и емкое, означающее — не только в общесловарном, но и пушкинском употреблении — крайнюю степень печали, уныния, тоски, тяжких душевных мук. А в стихотворении Пушкина «Странник» (1835), изображающем душевное состояние человека, с такой же силой, как поэт в «Станцах», осознавшего неотвратимую гибель — смерть и его самого и всего, что вокруг, он вкладывает в это слово, помимо тоски и чувство страха, даже еще сильнее, ужаса («Но *скорбь* час от часу меня стесняла боле...// Сказал я — ведайте: моя душа полна // *Тоской* и *ужасом*...»)

Однако в окончательной редакции «Станцов» все слова, выражающие чувства поэта, или заменяются другими, не имеющими эмоционального характера (так вместо «уныньем», «грустью» поэт ставит: «*думой* провождать»), или совсем снимаются. Но это не значит, что из пушкинской философской элегии вовсе устранено эмоциональное начало. Перед нами — иное. Подобно тому, как в процессе работы над «Станцами» слова-понятия претворялись поэтом в слова-образы, слова-чувства претворялись им в звуки — входили в наше восприятие не своим поня-

тийным значением, а своим музыкальным звучанием. Поэтому в стихотворении не только не было разрыва «звуков» и «чувств», а, наоборот, «союз» их достигал предельной слиянности: эмоции поэта были полностью погружены в звуки: «положены на музыку». Это, кстати сказать, является лучшим подтверждением неслучайности того, что в пушкинской формуле рядом со звуками поставлены не думы, а именно чувства.

С наибольшей впечатляющей силой эта слиянность, ощутимая на всем протяжении стихотворения, дает себя чувствовать в трех начальных (однако, как мы знаем, последних по времени написания и в какой-то мере итоговых) строках окончательной редакции «Станцов», которые по их художественной функции с полным основанием можно назвать *увертюрой*, предваряющей последующее содержание элегии и не только вводящей в это содержание — в мир мысли-мечты поэта,— но и способствующей его наиболее адекватному — полному и глубокому — эстетическому восприятию.

Вместе с тем поэтом сразу же (со второй строфы) в «увертюрный» строй звуков-чувств включается тончайшим художественным приемом третья и важнейшая составная часть поэтического «союза», в скрытом — латентном — виде уже присутствовавшая в звуках первой строфы, но теперь выговариваемая словами и, тем самым, все предыдущее и последующее осмысляющая,— думы поэта.

Прием этот аналогичен зеркальному отражению. Звуки и думы строфически отделены друг от друга, но композиционно-симметричным их расположением (три начальных стиха первой строфы, три начальных стиха второй) они, подобно двум зеркалам, поставленным одно против другого, как бы проникая друг в друга,— друг в друге отражаясь, порождают этим глубочайшую музыкально-смысловую перспективу.

В результате создается исключительный по своей мощи эстетический эффект, не только сообщающий предельную художественную выразительность данному стихотворению, но и выходящий далеко за его пределы. Так, эти «увертюрные» аккорды снова зазвучали в начальных же строках еще одной и последней (написана меньше чем за полгода до смерти Пушкина — 14 августа 1836 г.), непосредственно перекликающейся с мотивами «Станцов» элегии, которую он хотел назвать «Кладбище»: «Когда за городом зад*у*мчив я бро*жу* // И на п*у*бличное кладбище захо*жу*». В этих строках ее как бы продолжение «маршрутов» «Станцов» (*брожу* вдоль улиц — *брожу* за городом) и такие же в основном подударные *у*, те же рифмующие созвучия *жу*.

В написанном Пушкиным с год спустя после «Станцов» «Ответе анониму» есть строки о «выстраданном», «пронзительно унылом» стихе, который способен «ударить по сердцам с неведомою силой». Выстраданные, пронзительно унылые звуки начала «Станцов» ударили по сердцу не менее, чем автора их,

чуткого к акустической стороне слова, к музыке языка — Лермонтова (вспомним его стихотворение: «Есть речи — значенье // // Темно иль ничтожно»; кстати, в первой редакции поэт озаглавил его словами пушкинской формулы: «Волшебные звуки»). Исследователями лермонтовской поэзии обнаружено в ней немало самых разнообразных реминисценций (образов, словосочетаний, порой даже целых стихов) из творчества его непосредственного и величайшего предшественника. Добавлю к этому еще один пример, притом не смысловой, а звуковой, музыкальной реминисценции: строки тоже последней, написанной совсем незадолго до смерти, элегии Лермонтова, по своим мотивам родственной, помимо «Станцов», таким стихотворениям Пушкина, как «На день рожденья» («Дар напрасный, дар случайный»), как только что упомянутое «Кладбище»:

Выхо*жу* один я на дорог*у*
Сквозь т*у*ман кремнистый п*у*ть блестит;
Ночь тиха. П*у*стыня внемлет бог*у*...

Что *же* мне так больно и так тр*у*дно?
Жду ль чего? *Ж*алею ли о чем?
Уж не *жду* от *ж*изни ничего я
И не *ж*аль мне прошлого ничуть...

И здесь,— помимо рифмующей переклички начинающего элегию и тоже «маршрутного» слова: «Выхожу» (в нем также, кстати, весь «ломоносовский» набор гласных: *ы — о — у*), те же — *у*, *ж*, *жу*, *уж*.

Но особенно значительна во всех отношениях перекличка с пушкинскими «Станцами» одного из самых трагических событий внутренней жизни Льва Толстого, не только имевшего весьма далеко идущие последствия, но и отразившегося в его художественном творчестве. Однажды, пустившись один в далекий путь для выгодной покупки приглянувшегося ему имения, Толстой остановился на ночь в гостинице небольшого уездного городка Арзамас: «Было 2 часа ночи,— рассказывает он в письме к жене,— я устал страшно, хотелось спать и ничего не болело. Но вдруг на меня нашла *тоска*, *страх*, *ужас*, такие, каких я никогда не испытывал. Подробности этого чувства я тебе расскажу впоследствии, но подобного *мучительного чувства* я никогда не испытывал и никому не дай бог испытать»[31]. О том, что это было за мучительное чувство, мы узнаем из задуманного Толстым рассказа «Записки сумасшедшего», в который полностью введен этот автобиографический эпизод — «арзамасский ужас». И сам Толстой, и рассказчик «Записок...» одинаково испытывают невыносимую «духовную тоску, какая бывает перед рвотой, но только духовная» при внезапно вспыхнувшей в их сознании

[31] *Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч., т. 83, 1938, стр. 167. Курсив мой.— *Д. Б.*

и потрясшей все их существо той самой мысли, которая лежит в основе пушкинских «Станцов»,— о неизбежности смерти. «*Ужас* за свою погибающую жизнь... *жутко*, страшно»,— произнося эти слова, Толстой едва ли вспоминал, конечно, издавна известное ему, может быть, даже запомнившееся наизусть стихотворение Пушкина. Да это и не так важно. Существенно другое: Толстой, *выговаривая словами* то, что Пушкин *выразил звуками*, делает особенно наглядной эмоционально-выразительную энергию увертюры пушкинских «Станцов».

Перекличка: Пушкин — Лермонтов, Лев Толстой,— данная в рамках специальной темы моего доклада, позволяет вместе с тем сделать некоторые, формально находящиеся за пределами ее, но по существу очень значительные не только сами по себе, но и для нее, выводы.

Естественно, и Пушкин, и Толстой ищут исхода из тяжелого душевного состояния, которое связано с «одержимостью» обоих одной и той же трагической мыслью. Но обретаемый ими исход глубоко различен. Толстой находит его на путях создания им своей новой религии — толстовства. Ничего не ждущий от жизни и ничего в ней не жалеющий, Лермонтов заканчивает элегию несбыточной романтической мечтой — желанием «навеки так заснуть», чтобы и в могиле сохранить свои погруженные в сладостную дремоту жизненные силы.

Совсем иначе, по сравнению и с Лермонтовым, и с Толстым, решается этот, едва ли не самый «проклятый вопрос» человеческого бытия в «Станцах» Пушкина. Поэт называет свои мысли о смерти «мечтами». Хотя мечтают обычно о чем-то желанном, в данном контексте это слово не должно нас обманывать. Тема смерти, в связи со сложившейся после крушения декабристов общественно-политической обстановкой, была очень распространена в русской поэзии тех лет — в стихах Веневитинова, Баратынского... Неоднократно возникала она (это прямо свидетельствует, что утверждение поэта о не оставляющей его мысли о смерти не было ни мимолетным настроением, ни поэтическим преувеличением) и в поэзии Пушкина конца 20-х и 30-х годов («Дорожные жалобы», послание жене «Пора, мой друг, пора!», «Странник», «Вновь я посетил», «Когда за городом задумчив я брожу»). Но в отличие от Веневитинова (мотивы самоубийства) и Баратынского (воспевавшего «светозарную красу» смерти, видевшего в ней «всех загадок разрешенье... разрешенье всех цепей») никакого культа смерти у Пушкина нет. Вспомним его набросок той же поры: «О нет, мне жизнь не надоела. // Я жить люблю, я жить хочу» (в одном из вариантов: «Еще я долго жить хочу») и, в особенности, исключительную по своей мужественной силе, человеческому достоинству, строку болдинской «Элегии» 1830 г.: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать». Чтобы уточнить в контексте «Станцов» семантику слова «мечты», приведу еще одну строфу первой беловой редакции, тоже в окон-

чательном тексте стихотворения снятую Пушкиным (первоначально седьмая строфа), в которой это слово впервые в нем появилось:

Вотще? Судьбы не переломит
Ни скорбь, ни смех, ни суета,
Но не вотще меня знакомит
С могилой важная мечта.

Строфа эта в первой беловой редакции находилась на эмоциональном переломе стихотворения, *после* особенно трагически окрашенной строфы, в которой, подводя итог предшествующим четырем строфам, поэт писал, что в каждом проходящем дне, каждом часе он старается угадать годовщину своей грядущей смерти, и *перед* знаменитой концовкой элегии:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Эта концовка и есть второй, разрешающий трагедию — катартический — итог «Станцов» — результат «важной мечты» (в одном из вариантов было «ясной мечты») — напряженно скорбных раздумий Пушкина о неизбежности грядущей смерти. Итог этот, в отличие и от романтической мечтательности лермонтовской элегии, и от последующих религиозных концепций Толстого, полностью верен действительности. И в то же время в ней самой поэт находит успокоение: концовка овеяна легкой дымкой печали, но печаль эта по-пушкински светла.

Еще, задолго до «Станцов», во второй главе «Евгения Онегина», сравнивая свое поколение с колосящейся нивой, Пушкин писал: «Мгновенной жатвой поколенья // По тайной воле провиденья // Восходят, зреют и падут; // Другие им вослед идут... //Так наше ветреное племя //Кипит, волнуется, спешит // И к гробу прадедов теснит. // Придет, придет и наше время, //И наши внуки в *добрый* час // Из мира вытеснят и нас!» Можно сказать, что подчеркнутый мною эпитет — «добрый» дан здесь иронически. Да, но в какой-то мере и всерьез. «Судьбы» человека, обреченного законами бытия жить и — умереть, ничем не «переломить», но судьба эта — общая для всего живого, и в ней — условие возвращающейся молодости, непрерывного обновления мира. А это в надличном плане и «справедливо» и «до́бро», ибо — прекрасно. И подтверждается это уже лишенной какой-либо иронии, глубоко лиричной концовкой «Станцов». «Проклятие» неизбежной личной смерти мудро и светло снимается благословеньем тем, кто идет вослед: у гробового входа будет играть та младая жизнь, которой поэт ласково уступает место; «мы все сойдем под *вечны* своды», но, природа, хотя и равнодушная (эпитет, не столь утешительный, но абсолютно реалистически-точный, отно-

сящийся к тем пушкинским словам, о которых Гоголь сказал, что в каждом из них «бездна пространства») будет сиять над людскими могилами своею «вечной» красой.

Такова мудрая и добрая — исполненная высокого жизнеутверждающего духа — философия стихов поэта о смерти. И она тоже (именно это органически вводит ее в тему моего доклада), подобно трагедийным звучаниям «Станцов», обретает в этом пушкинском стихотворении свое звуковое, мелодическое выражение.

Слово «мечта» было художественно важно Пушкину не только семантическим оттенком, но и соответствующим ему более легким, воздушным (по сравнению со словами «мысль», «дума») звучанием. И в полной гармонии с этим вторая строфа окончательной редакции «Станцов», примыкающая к заключительному стиху первой: Я предаюсь моим мечтам», при отсутствии в ней мелодически выраженных трагических нот первой строфы, вместе с тем как бы овеяна аллитерирующей приметой слова «мечта», срединным — центральным его звуком *ч*, который Пушкин, подчеркивая его музыкальность, относил, как мы вспомним, к «звукам итальянским», столь восхищавшим его у Батюшкова: «пром*ч*атся годы» (соседствующие слова «про*мчат*ся» и «*меч*там» по своему звуковому составу вообще почти полностью совпадают), «под ве*ч*ны своды», «*ч*ей-нибудь уж близок *ч*ас». Кстати, звукосочетание *уж* в последнем стихе второй строфы такое же единственное (притом, опять-таки симметрически расположенное, как бы взаимно уравновешивающее) исключение, как *ч* в слове «мечтам» последнего стиха первой строфы.

Помимо того, уже и в «увертюрных» стихах первой строфы, наряду с их преобладающе трагическим звучанием, слышатся, подле *ж*, *у*, *жу*, тоже аллитерирующие, нежно-смягчающие звуки: «Бро*жу ли*», «си*жу ли*», «вхо*жу ль* во много*лю*дный...». То же (умеряющее трагическое *жу*) *л* — и в третьей строфе «Гля*жу ль*». Но особенно выразителен в этом отношении первый стих четвертой строфы, в котором как бы эскизно уже возникает разрешающий мотив концовки «Станцов» (младая жизнь у гробового входа) и который построен на повторно музыкальных *ла*: «М*ла*денца — *ль* ми*ло*го *ла*скаю». Этой музыкальности способствует и, единственная по ходу всего стихотворения и тем особенно данный стих выделяющая, рифмовка его. Четырехстишные строфы «Станцов» образованы одним и тем же чередованием симметрично сменяющих друг друга женских и мужских рифм (женская — мужская, женская — мужская). Все без исключения мужские рифмы замкнуты согласным звуком; женские заканчиваются гласным (исключение — лишь первая «увертюрная» строфа, в которой они тоже замыкаются согласными). И только женская рифма данного стиха оканчивается двумя гласными, усиливающими его эмоционально смысловую окраску сообщающими ему ласкающую ухо певучесть, мелодичность

(ласк*аю* — уступ*аю*). Вместе с тем во всей этой строфе встречаем только раз, как и во второй, звукосочетание *уж* («Уже я думаю: прости!»)

Равным образом в двух строфах, следующих за кульминационной строфой: «День каждый, каждую годину», *ж* и *у* перестают играть сколько-нибудь заметную роль (в первой из них *у* только один раз, *ж*, как и в следующей, вовсе нет), зато аллитерирует *л*: пош*л*ет — *ли* — во*л*нах — *или* — до*л*ина — ох*л*аде*л*ый; то же и во второй: «б*л*иже к ми*л*ому преде*л*у»; а звукосочетания *жу* и *уж* в них, как и в концовке «Станцов», совсем нет. Правда, в концовке снова появляются три подударных *у* (*ж* — один раз), но в смысловом контексте ее сама эта ударность приобретает прямо противоположное, жизнеутверждающее да будет! — звучание: «пу́сть у гробового входа // Младая бу́дет жизнь играть».

Подвожу под всем, мною сказанным, итоговую черту.

Ломоносов призывал писателей больше всего заботиться об ясном «изображении» «идей», а не о звуках. Для Пушкина такой дилеммы не существовало. Интеллектуальное и чувственное в слове — его «мысль» и его «звук» — ощущались им, как нечто целостное и нераздельное — своего рода эстетический атом.

И гениальный Пушкин не является здесь исключением. «Мыслезвуки» вообще составляют подлинный материал истинной поэзии. Это определяет и необходимость не одностороннего (будь то «формальный» или «смысловой»), а целостного, в основе своей синтетического, метода научного ее изучения, который не ведет к «расщеплению» атомного ядра — к деформации, разрушению самого объекта изучения — его эстетической сущности.

Попытка обосновать научную эффективность именно такого метода и является, как уже сказано, основной задачей данного доклада.

Л. С. КИШКИН

ОБРАЗЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРА

(Вопросы взаимодействия)

Вопрос о связях и взаимодействии изобразительного искусства и литературы в принципе не нов. Сильно возросший интерес к нему в последние годы обусловлен существенными сдвигами в литературоведении, расширением его задач и повышением общего уровня [1].

«Проблема творческого взаимодействия и взаимовлияния различных видов искусств — одна из наименее разработанных в нашей эстетике и литературоведении, до сих пор не определены с достаточной ясностью ее границы» [2],— говорится в редакционной статье одного из номеров журнала «Вопросы литературы», посвященного содружеству искусств. Там же Б. С. Мейлах замечает: «Ведь если о влиянии литературы на другие виды искусства все же имеется немалая литература, то об обратном влиянии... до сих пор говорится лишь в самой общей форме» [3]. Призывы к изучению литературы в общекультурном контексте, во взаимодействии с другими искусствами высказываются многими. Так, М. М. Бахтин, отмечая длительное увлечение вопросами специфики литературы, пишет: «При спецификаторских увлечениях игнорировали вопросы взаимосвязи и взаимозависимости различных областей культуры, часто забывали, что границы этих областей не абсолютны, что в различные эпохи они проводились по-разному, не учитывали, что как раз более напряженная и продуктивная жизнь культуры проходит на границах отдельных областей ее, а не так и не тогда, когда эти области замыкаются в своей специфике» [4]. В приведенных высказываниях, как нам кажется, содержится ключ к современному пониманию целей и задач изучения взаимосвязей литературы и изобразительного искусства.

На славистических съездах вопросы связей литературы с другими видами искусств также не раз привлекали к себе внима-

---

[1] См. «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», 1963, вып. 5, стр. 458—461; «Славянска филология», т. II, 1963, стр. 44—51; «Русская литература», 1969, № 2, стр. 246—248; «Сравнительное изучение славянских литератур (тезисы докладов...)». М., 1971, стр. 5—6, 15, 23 и др. Взаимоотношения литературы и других искусств занимают не только литературоведов (см., например, книги К. В. Пигарева «Русская литература и изобразительное искусство». М., 1966; М., 1972), но и искусствоведов (см., например, книгу Н. А. Дмитриевой «Изображение и слово». М., 1962).

[2] «Вопросы литературы», 1964, № 3, стр. 17.

[3] Там же, стр. 14.

[4] *М. М. Бахтин.* Смелее пользоваться возможностями.— «Новый мир», 1970, № 11, стр. 238.

ние, особенно на пятом съезде. Трудность разработки этой проблематики представляет не только определение объектов изучения, но и выработка методики исследований, учитывающей их качественное своеобразие. В прошлом проблемой взаимодействия литературы и изобразительного искусства занимались, имея в виду прежде всего дифференциацию и различия искусств, сейчас возникла потребность в осмыслении их общности. Во многом новым является и сам предмет исследования — литература XIX—XX вв. в ее отношении к изобразительному искусству. Рассмотрение этой стороны бытия литературы XIX в. для современников было затруднительно, поскольку многие литературы, в том числе славянские, проходили тогда стадию становления, самоутверждения и самосознания. То, что сделано в этом направлении, чаще всего касается частных вопросов, относящихся к творчеству отдельных писателей (Гаршин и Репин, Гоголь и художники, Некрасов и «передвижники», Тургенев и Верещагин, Чехов и Левитан и т. д.). Как ни мал этот плацдарм, но, видимо, именно при его расширении появится возможность открыть путь к первым обобщениям.

Совсем кратко напомним историю взаимоотношений образов изобразительного искусства и литературы.

Наши знания о древнем искусстве, о его функциях и месте в жизни людей отрывочны. И все же можно предполагать, что все виды древнего искусства (поэтическое слово, изображение, музыка, танец, театр, архитектура и даже художественные ремесла) сливались в нечто единое и в общепринятых устойчивых формах выражали общее коллективное чувство, которое и обусловливало самое существование такого синтетического единства. В дальнейшем произошла внутренняя дифференциация духовной деятельности. Выработанные на протяжении веков коллективным опытом общепринятые правила и каноны искусства постепенно вытеснялись законами индивидуального творчества, основанными на требовании единичности и неповторимости произведений. Применительно к Европе такого рода качественные перемены наступают в эпоху Возрождения. Хотя синкретизм сохранялся еще долго, но общей тенденцией развития искусства становится дифференциация, обособление и соперничество его видов. На первый план в разные эпохи выдвигались те виды искусства, которые располагали наибольшими возможностями в эстетическом освоении действительности и ее аналитическом познании. На рубеже XVIII и XIX вв. в славянских странах это была литература, точнее — поэзия. Естественно, что в процессе расчленения, самоутверждения и соревнования видов искусств человеческая мысль чаще устремлялась к их различиям, нежели к чертам общим.

О характере понимания литературы и искусства в античной древности позволяют судить слова Симонида Кеосского (V в. до н. э.): живопись — немая поэзия, поэзия — говорящая живопись.

Здесь нет противопоставления, одно дополняет другое, одно объясняется через другое.

В появившемся на пороге нашей эры «Письме к Пизонам» Горация уже нашли отражение первоначальные споры между поэтами и художниками о преимуществах и главенстве того или иного искусства. Гораций отмечает особое значение поэзии. Отголоски этой полемики можно видеть в «Картинах» Филострата Лемносского (III в. н. э.), стремившегося примирить поэта и художника.

В известном трактате Леонардо да Винчи «Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором», в отличие от Горация, отстаивается большая общественная и культурная роль живописи. В нем говорится: «Если ты назовешь живопись немой поэзией, то и живописец сможет сказать, что поэзия — это слепая живопись».

В XVIII в. появляется «Лаокоон» Лессинга, доказывающий бо́льшие, по сравнению с пластическими искусствами, возможности поэзии. Введя в науку понятия о временно́м и пространственном искусствах, образах поэтических и материальных, Лессинг поднял вопрос о границах живописи и поэзии, их возможностях.

Для понимания взаимоотношения искусств на рубеже XVIII и XIX вв. характерно высказывание Гёте. «Сами искусства, так же как и их разновидности,— писал он,— родственны друг другу, они имеют известную склонность к соединению, даже к слиянию; но именно в этом заключается долг, заслуга, достоинство настоящего художника, что он умеет отделить ту отрасль, в которой он работает, от других, обосновать каждое искусство и каждый род искусства на нем самом и по возможности их изолировать»[5]. Гёте приветствовал не синтез, а расчленение и специализацию искусств, что отражало потребности их развития.

Со временем внимание к взаимной «изоляции» искусств сменяется интересом к их взаимовторжению. Так, Ромен Роллан уже отмечает, что искусства влияют друг на друга, выходят за свои пределы и вторгаются в область смежного искусства.

Глубинные связи между живописным и словесным изображениями отчетливо осознавал Горький. Конечно, он не ставил знака равенства между словами и красками, когда замечал, что «писать рассказы о людях... это значит — рисовать людей словами, как рисуют их кистью или карандашом» (сравни также его другое высказывание: «Литература — это искусство пластического изображения посредством слова»[6]). Здесь имелась в виду определенная функциональная общность литературы и искусства в духовной жизни людей.

Касаясь той же темы, Зденек Неедлы писал об Ирасеке и

---

[5] *В. Гёте.* Об искусстве. Л.— М., 1936, стр. 46.
[6] «Русские писатели о языке». Л., 1954, стр. 326.

Алеше: «...Искусство этих обоих творцов — писателя и художника — настолько воздействует одно на другое, что вообще невозможно говорить об Ирасеке, не упомянув об Алеше»[7].

Таким образом, на разных этапах развития представления о взаимоотношении литературы и искусства колебались от констатации их единства, общности, нерасчлененности до утверждения дифференциации. В настоящее время снова возникла необходимость глубже и полнее понять процесс их взаимодействия.

Следует сказать о современном толковании специфики литературы и изобразительного искусства. Определяющим, хотя и не единственным, признаком литературы обычно считаются выразительные ее свойства, а искусства — изобразительные. «Художественная литература,— пишет Н. А. Дмитриева,— непосредственно выражает реакцию сознания на явления и опосредствованно создает представления о самих явлениях в их чувственном бытии». И далее: «Главное отличие метода изобразительного искусства... от литературного состоит прежде всего в том, что оно непосредственно изображает не впечатления от предметов, не размышления над предметами, а подобия самих предметов в их чувственном бытии, мысли же и переживания сообщаются воспринимающему опосредствованно, через эту чувственную форму»[8]. При общности эмоционально-чувственного начала мысль и интеллектуальность в литературе, натура и материальность в искусстве во многом определяют границы их возможностей. Словесные образы — динамичны, изобразительные — неподвижны. В этом нынешнее понимание специфики слова и изображения смыкается с лессинговским.

В процессе развития устные произведения, фиксируемые памятью, сменились рукописными и затем — печатными. После изобретения книгопечатания ведущая в эпоху Возрождения роль живописи сменяется гегемонией литературы. Это положение во многом сохраняется и поныне. Однако условия современного бытия литературных произведений, конечно, отличаются от времен Гутенберга. Обратим внимание лишь на одно обстоятельство. «Все чаще мы видим: художник берется за перо, а поэт или писатель выступает в роли авторитетного критика искусства. Цеховая ограниченность претит современному человеку!»,— заметил С. Т. Коненков[9]. И он прав. Не случайно и расширение интересов науки о литературе. Б. С. Мейлах справедливо пишет: «Изучение сущности и законов литературы в единстве с другими видами искусств является необходимым не только для раскрытия основ художественного мышления, но и для самой практики творчества»[10]. Эта мысль может быть развита: и для более глу-

---

[7] *Зденек Needлы*. Статьи об искусстве. Л.— М., 1960, стр. 267.
[8] *Н. Дмитриева*. Изображение и слово. М., 1962, стр. 46—47.
[9] «Вопросы литературы», 1964, № 3, стр. 65.
[10] Там же, стр. 7.

бокого понимания истории литературы, раскрытия ее множественных взаимодействий, постижения ее как части целого — всего искусства.

Мы подошли к практической стороне дела, к вопросу о том, с чего и как начинать изучение взаимодействий изобразительного искусства и литературы. Для этого хотя бы предварительно надо ответить на два вопроса: а) каковы общие элементы и точки соприкосновения у изобразительных и словесных образов, б) каковы реально возможные аспекты изучения избранной проблемы?

Первичная и, может быть, основная общность материального изображения и художественного слова, позволяющая им вступать во взаимодействие, — это то, что видел в них Симонид, что много позже отметил и Пушкин: «Кисть как перо: для одной глаз, для другого — ухо»[11]. И в наши дни литературный образ порою определяется как «картина человеческой жизни»[12]. Прошедшее через столетия объяснение одного искусства через другое не случайность, а отражение существующего между ними функционального сходства, пределы которого обусловлены их знаковыми средствами. От последних зависит и возможная степень инкорпорирования искусствами друг друг. Литература в силу универсальности слова обладает бо́льшими предпосылками к синтезированию других видов искусств. Белинский писал об этом: «Поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств»[13].

Живопись и литература тесно соприкасаются между собой как части общей сложной системы искусства, с его общими закономерностями и единством художественного мышления. Подчиняясь им, и живопись, и литература осуществляют общую для всех видов искусств задачу отражения всего беспредельного многообразия жизни человеческого общества и природы. Склонность к художественному восприятию, претворению и осмыслению действительности общечеловечна. Тургенев писал: «Художество, принимая это слово в том обширном смысле, который включает в его область и поэзию,— художество, как воспроизведение, воплощение идеалов, лежащих в основах народной жизни и определяющих его духовную и нравственную физиономию,— составляет одно из коренных свойств человека»[14]. И это создает почву для взаимодействия искусств.

Образы поэтические и материально-пластические одинаково

---

[11] «Пушкин об искусстве. М., 1962, стр. 93.

[12] *Л. И. Тимофеев* и *Н. Венгров*. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., 1963.

[13] *В. Г. Белинский*. Соч. в трех томах, т. II. М., 1940, стр. 6.

[14] «Русские писатели о литературном труде», т. 2. Л., 1955, стр. 713.

могут быть отмечены тем, что мы называем «печать времени», «дух времени». В них фиксируется сознание эпохи, ее идеалы, вкусы, представления, эстетические нормы, что также делает их взаимоподобными. И картина и повествование обладают общим свойством сохранения информации, причем не только об одном времени, но и об одних и тех же явлениях.

Показателем родства «живописи словом» и «письма красками» может быть «взаимопереводимость» образов, создаваемых писателями и художниками. Примеров такого рода «переводов» немало. Вспомним хотя бы царскосельскую скульптуру Соколова на басенный сюжет из Лафонтена («Пьеретта и разбитый кувшин») и надпись Пушкина к ней: «Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила» или же четверостишие Микельанджело «Отрадно спать — отрадней камнем быть», поясняющее смысл его известной скульптуры «Ночь». Другой пример — несчетное множество картин на библейские сюжеты. Однако слово «перевод» используется нами очень условно. Речь идет о воссоздании каких-то элементов произведения словесного искусства средствами искусства изобразительного и наоборот. Единого мнения о сущности этого явления в науке пока нет. Но сама «миграция» образности из одного искусства в другие — факт непреложный. Психофизиологическая возможность образных перемещений не отделима от свойственной людям (в разной степени) синестезии. Эмоционально-чувственное восприятие литературного образа вызывает и зрительные представления. Еще одна причина, обусловливающая принципиальную возможность претворения живописных и скульптурных изображений в словесные образы и наоборот,— это исторически сложившееся соответствие словесного и изобразительного знаковых рядов. Как отмечалось, слово как знак обрело большую гибкость и вместимость, оно почти «всеэквивалентно». «Достижения человечества в осознании действительности и самого себя с помощью понятий слов становятся совершенно необходимыми на каждом шагу развития живописи» [15],— замечает А. С. Вартанов. Близкую этой мысль высказывал А. А. Потебня, считавший, что «творческая мысль живописца, ваятеля, музыканта невыразима словом», но «предполагает значительную степень развития, которая дается только языком» [16].

Есть у мастеров искусств точки соприкосновения и в области формы, и в «технологии» творчества, хотя писатель способен передать процесс развития явления и впечатления от него, а живописец или скульптор лишь какую-то его мгновенную фазу, доступную зрительному восприятию. «Искусство и литература высокого героического звучания, — писал С. Т. Коненков,— по своей внутренней сути должны быть скульптурны. Лапидарная

---

[15] «Вопросы литературы», 1964, № 4, стр. 126.
[16] *А. Потебня.* Мысль и язык. 1926, стр. 35.

ясность формы, сила чувства и масштабность мысли, заключенные в произведении,— вот ведущие качества скульптуры. А разве не эти качества характеризуют лучшие создания революционной драматургии и поэзии?»[17] Навыки живописца, строго ограниченная площадь картины могут помочь писателю показать большое в малом, отобрать из жизненных наблюдений самое яркое, самое необходимое, то есть научить экономии словесно-изобразительных средств, а также отдельным приемам художественной типизации. Живопись помогает писателю видеть мир во всем многообразии его красок, света и теней. Отчасти у литературы живописцы перенимали приемы повествования, создавая сюжетно связанные циклы картин или рисунков, иными словами своеобразные живописные рассказы. Таким образом в какой-то степени они преодолевали свойственную пластическим искусствам статичность. Много общего имеют литературная и графическая метафоричность, особенно в области книжной иллюстрации и карикатуры, которые, как правило, бывают особенно тесно связаны с художественным текстом. Говоря о близости словесной и графической метафорики, вспомним показательную в этом отношении эмблематическую литературу барокко.

Лишь конспективно намеченный нами ряд общностей и сближений, характерных для словесной и изобразительной образности, далеко не полон. Однако, как нам кажется, и из сказанного видно, сколь широка и многообразна сфера родства, подобия, соприкосновения и взаимодействия образов литературы и пластического искусства.

Перейдем к вопросу о возможных аспектах рассмотрения взаимоотношений литературы и изобразительного искусства.

Широкие возможности дает сравнительное аналитическое сопоставление произведений литературы и искусства. Однако оно и наиболее трудно. Сложность освещения взаимоотношения произведений и образов разных искусств — в мотивированном отборе сравниваемого, его сравнимости. Если в пределах одной литературы далеко не все целесообразно сравнивать, то еще сложнее решить, что именно с пользой для науки следует сравнивать в разных видах искусства, особенно высоко развитых и дифференцированных (XIX и XX вв.).

Что касается славянских стран и периода XIX—XX вв., то перспективным представляется, например, сравнительное изучение конкретных влияний передовой, революционной эстетики на характер изобразительного и словесного искусств. Плодотворным может быть и сопоставление независимых идейно-тематических параллелей: «Бесприданница» Островского — «Неравный брак» Пукирева; «Размышления у парадного подъезда» и «На Волге» Некрасова — «Бурлаки» Репина; очерки и рассказы о переселенцах Г. Успенского и Телешова — «Смерть переселенца

[17] «Вопросы литературы», 1964, № 3, стр. 64—65.

в пути» С. Иванова; изображение болгарского села в произведениях Страшимирова, Влайкова, М. Георгиева, Елин-Пелина и художников Ангелова, Мрквички, Митова; произведения о жизни индейцев у чешского поэта Сладека и художника Алеша и т. д. Это лишь отдельные примеры.

Второй принципиально возможный подход к проблеме связан с непосредственным взаимодействием словесных и пластических образов. Поскольку эти взаимодействия весьма разнообразны, то здесь отдельные аспекты рассмотрения часто диктуются самим материалом, самой историей литературы и искусства.

Объектами внимания литературоведа могут быть суждения писателей об искусстве, их искусствоведческие работы, позволяющие глубже понять их собственное литературное наследие и эволюцию эстетических взглядов (это касается Дидро, Стендаля, Гоголя, Тургенева, Герцена, Лескова, Л. Толстого, Яна Неруды, С. К. Неймана, Сенкевича, Пруса и многих других).

Возможно специальное изучение многочисленных случаев, когда писатели проявляют себя рисовальщиками и художниками (Жуковский, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Достоевский, Л. Толстой, Гёте, Теккерей, Гюго, Тагор, Словацкий, Ирасек, Чапек, Незвал, Л. Стеглик и др.) или же художники обращаются к художественному слову (из русских, например, Федотов, Перов, Верещагин, Петров-Водкин; из чешских — Й. Чапек, Лада; из словацких — Й. Штурдик). Нередко художники оставляют интереснейшие мемуары («Далекое и близкое» Репина, «Давние дни» Нестерова, «Круг царя Соломона» Кузьмина, «Воспоминания» Конашевича, «Вчера — позавчера» Милашевского). Бывает, что один и тот же человек талантливо выступает как в литературе, так и в изобразительном искусстве (Микельанджело, Ломоносов, Шевченко, Маяковский, Выспянский, Гельнер и др.). Все приведенные случаи большего или меньшего словесно-изобразительного дуализма интересны и ценны, поскольку помогают осветить основную эстетическую направленность, всю сущность деятельности тех или иных писателей и художников. В то же время подобное изучение может помочь и объяснению самой природы взаимодействия слова и образа.

Заслуживают внимания и нередкие примеры личной близости писателей с художниками (Гоголь — А. Иванов, Толстой — Ге, Толстой — Репин, Тургенев — Поленов, Золя — Мане, Ирасек — Алеш, Райс — Алеш и т. д.). Интересно также и творческое сотрудничество (иногда синхронное, иногда диахронное), выражающееся в иллюстрировании художниками литературных произведений, при котором потоки словесных и изобразительных образов нередко как бы сливаются или же дополняют друг друга (Сервантес — Доре, Толстой — Л. О. Пастернак, Лермонтов — Врубель, Гашек — Лада, Краско — Штурдик). Более редки, но для литературы весьма существенны словесно-поэтические иллюстрации или комментарии к картинам, рисункам и скульп-

турам (пушкинские надписи к скульптурам, многочисленные стихотворные миниатюры Гиляровского, стихи Врхлицкого к рисункам Энгельмюллера и др.). Не менее важны и те идущие от произведений искусства импульсы, которые побуждают писателей к самостоятельной их трактовке или же к воспроизведению навеянных ими ассоциативных представлений.

Особый ряд объектов исследования составляют произведения писателей, посвященные изображению художников — исторических лиц (А. Алтаев, Форш, Паустовский, Фейхтвангер, Роллан и др.) [18] или вымышленных персонажей (Гаршин, Чехов, Короленко, Г. Успенский, Св. Чех, Голсуорси, Золя), а иногда и общей философско-лирической трактовке образов ваятелей и живописцев (Пушкин, Никитин, Блок и др.).

Несколько иной порядок образуют словесные произведения, в которых в качестве художественных деталей фигурируют действительные произведения искусства. В «Вешних водах» Тургенев сравнивает Джемму с Форнариной Рафаэля, Гончаров в «Обрыве», говоря о Вере, вспоминает женщин Мурильо, незнакомка из «Невского проспекта» Гоголя кажется художнику Пискареву столь же чудной, как «Перуджинова Бианка», образ Аполлона Бельведерского использован Некрасовым в поэме «Железная дорога» — таких примеров немало. В литературе встречаются и вымышленные произведения искусства, выполняющие свою особую функцию (гравюры в комнате Кирсанова у Чернышевского, картины из римской жизни в очерке Успенского «Наконец нашли виновного», картина с изображением «нагой дамы» в рассказе Чехова «Невеста» и т. д.) Все это также требует изучения.

Возможен еще один ракурс рассмотрения интересующей нас проблемы. Мы имеем в виду обращение писателей к типологически близким живописцу приемам изображения, к опыту живописи, к решению посредством слова аналогичных с нею специфических задач. «Живописные образы», «статические изображения», краски и свет, эмоциональная передача пространственных и объемных представлений, с которыми мы встречаемся в литературе,— все это нередко черпается писателями из опыта живописи [19]. Размышляя о тех влияниях, какие проза получает от других областей искусств, Паустовский писал: «Кроме поэзии, есть живопись, без которой было бы очень трудно существовать прозе» [20].

---

[18] Нередко и художники используют образы знакомых им писателей (черты Гоголя, например, можно узнать в одном из лиц на картине Иванова «Явление Христа народу»; в «Запорожцах» Репина и на постаменте памятника Гоголю, созданном Андреевым, воспроизведен Гиляровский; Толстой и Достоевский изображены Нестеровым в картине «На Руси»).

[19] Подробнее см.: *Н. С. Манаев.* Вопросы мастерства писателя в свете проблемы взаимодействия литературы и искусства.— «Ученые записки Калининского пединститута им. М. И. Калинина», 1965, т. 43, стр. 113—145.

[20] *К. Паустовский.* Умение видеть.— «Вопросы литературы», 1963, № 12, стр. 126.

Не станем продолжать перечень возможных аспектов практического изучения взаимодействия литературы и изобразительного искусства. Попытка сделать его сколько-нибудь исчерпывающим в настоящее время была бы малооправданной. Мы стремились наметить лишь некоторые аспекты изучения сложнейшего «механизма» взаимодействия между словесным и изобразительным искусством.

Воссоздание всякой исторической картины прежде всего требует знания фактического материала и его систематизации. Литературоведческие и искусствоведческие исследования мало фиксировали интересующие нас факты, многие из них навсегда потеряны. Ведь не всякое влияние живописи на словесное произведение получает в нем бесспорное обозначение, как, например, сравнение Ольги с «Вандиковой Мадонной» в «Евгении Онегине»[21]. Литературовед, обращающийся к истории взаимоотношений литературы и изобразительного искусства, оказывается в положении археолога, реконструирующего какой-то древний трудовой процесс, опираясь лишь на его скупые следы. По мере накопления материала такого рода реконструкции станут полнее и достовернее, хотя в какой-то мере всегда останутся умозрительными. Объем литературных произведений огромен, поэтому решению выдвигаемой задачи может помочь лишь коллективная эрудиция. Это относится и к отдельно взятым славянским литературам. Однако изучение их взаимодействия с искусством может быть особенно плодотворным, поскольку они относительно молоды и источники здесь богаче, лучше сохранились.

Последующую часть доклада мы посвятим рассмотрению некоторых конкретных явлений из истории взаимоотношений литературы и изобразительного искусства, взяв лишь один, но весьма существенный аспект — непосредственное воздействие образов изобразительного искусства или их создателей на творчество писателей. При этом, как и выше, мы будем опираться прежде всего на материал русской и чешской литератур. Влияния искусства на литературное творчество внутри одной национальной культуры и аналогичные международные влияния — явления близкие, но не тождественные. Поэтому мы рассмотрим их порознь.

Классический пример претворения изображения в слово являет собою надпись Пушкина к скульптуре Н. С. Пименова — «На статую играющего в бабки»:

Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колено
Бодро оперся, другой поднял меткую кость.
Вот уж прицелился... прочь! раздайся народ любопытный,
Врозь расступись; не мешай русской удалой игре.

---

[21] Вначале Пушкин написал: «В чертах у Ольги мысли нет/как в Рафаэлевой Мадонне...». Это не удовлетворило его, и он сделал исправление: «В чертах у Ольги жизни нет./Точь-в-точь в Вандиковой Мадонне...».

В этом четверостишии можно наблюдать одну из характерных особенностей словесного воспроизведения пластического образа: застывшее изображение стало «двигаться». Созданный Пименовым скульптурный образ начал жить по литературным законам. В четверостишии отчетливо обозначилась и его национальная самобытность. По воспоминаниям Пименова, после осмотра его работы Пушкин сказал: «Слава Богу, наконец и скульптура в России появилась народная»[22]. Именно с этим замечанием перекликаются заключительные слова экспромта о «русской удалой игре».

С разными формами переложения пластических образов в слово мы встречаемся у многих поэтов. Это и Лермонтов, и Фет, и Хомяков, и А. К. Толстой, и Тургенев, и Мей, и Майков, и Апухтин, и Бутурлин, и Гиляровский. Показательно, что некоторые из них явно осознают отличие языка поэзии слова и «поэзии» изображения. Так, в стихотворении Л. А. Мея «Тройка», посвященном художнику Н. Е. Сверчкову, есть строки:

Художник! удержи ты тройку на мгновенье:
Позволь еще продлить восторг и наслажденье,
За тридевять земель закинуть грусть-печаль
И унестись с тобой в желанную мне даль...

Восторг поэта вызывает схваченное художником «мгновенье». Для воссоздания впечатления об «удержанном мгновенье» здесь использованы слова, противоположные состоянию покоя, обозначающие движение («закинуть», «унестись»). Чтобы «услышать» тишину, нужны нарушающие ее звуки, чтобы лучше почувствовать свет, нужна темнота, чтобы показать неподвижность, надобно представление о движении. В этом один из парадоксов воссоздания изображения посредством слова. Словесный «перевод» картины или скульптуры всегда более или менее условен, «переводы» одного произведения искусства разными поэтами, как правило, имеют мало общего. При этом то, что передано в картине, скульптуре или рисунке, не во всем подвластно поэту. Тут уместно вспомнить слова Толстого: «Описать человека собственно нельзя, но можно описать, как он на меня подействовал»[23]. В сущности как раз это «как подействовал» часто и находит отражение в литературе.

Нередко, раскрывая смысл скульптуры или картины словами, писатели включают неподвижные образы в воображаемый процесс движения, «видят» их до момента запечатления художником и после. Отчасти так поступил и Пушкин в надписи к скульптуре Пименова. Бывает, что статичность изображения в словесном переложении сохраняется, как это случилось в стихотворении Пушкина «Царскосельская статуя». Иногда в центре внимания

[22] «Пушкин об искусстве», стр. 183.
[23] «Русские писатели о языке». Л., «Советский писатель», 1954, стр. 585.

поэта оказывается не само изображение, а полученное от него впечатление или размышления о нем. Об одной из ранних скульптур Коненкова Гиляровский писал:

Каким путем художник мог
Такого счастия добиться:
Ни головы, ни рук, ни ног,
А хочется молиться
Не воплощенной красоте,
А недосказанной мечте?

Это стихотворение позволяет видеть начало перехода от того, что мы условно назвали «переводом», к творчеству, в котором пластический образ не столько передается, сколько служит импульсом.

Границы, где изобразительный образ перестает быть объектом литературного «переложения» и становится импульсом для относительно «самостоятельного» развития темы, определить трудно. Но они есть. Можно, например, с определенностью сказать, что стихотворение Я. Ивашкевича «Пейзаж Хелмонского» — это не столько воссоздание одной из картин польского художника, сколько уже «самостоятельное» произведение, со своей композицией, сюжетом, образными деталями.

Еще дальше от «картины-импульса» («Кочегар» Н. А. Ярошенко) отошел Гаршин в рассказе «Художники». Он был написан под впечатлением картины Ярошенко. В нем повествуется о том, как ученик Академии живописец Рябинин создал картину «Глухарь», изображающую тяжелый труд клепальщиков котлов. Вот как увидел впервые художник рабочего-глухаря: «Он сидел, согнувшись в комок, в углу котла и подставлял свою грудь под удары молота». Таким «скорчившимся в три погибели, одетым в лохмотья, задыхающимся от усталости человеком» и написал он его. Тут нет ничего общего с кочегаром Ярошенко, который изображен в рост с кочергой в руке. И тем не менее без него не было бы образа рабочего-«глухаря» у Гаршина. Картину Ярошенко «Кочегар» Гаршин видел еще в мастерской. Слова художника Рябинина, обращенные к созданному им образу «Глухаря»: «Ударь их в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком! Убей их спокойствие, как ты убил мое...»,— отражают то впечатление и те чувства, которые испытал писатель, познакомившись с нею.

Интереснейший пример содружества слова и изображения представляет творчество художника и поэта П. А. Федотова. Работам этого художника почти всегда сопутствуют прозаические тексты или стихи. Большим, написанным в народном духе стихотворением «Рацея» дополнил он свою картину «Сватовство майора». Знакомство с картиной и стихотворением, их сравнение как бы обнажает специфическую связь между литературными и изобразительными представлениями, наглядно показывает

фактические творческие возможности писателя и художника. В стихотворении персонажи картины разговаривают и движутся, наделены тем, чего нет и не может быть в картине. Из «Рацеи» мы узнаем о тщеславии купца-отца, о дырявом кармане жениха-майора, о том, что дочь и мать одеты по французской моде, что на стуле стоит дорогое шампанское и т. д. На картине стены дома, куда пришел свататься майор, украшены портретами. На одном изображено духовное лицо, а остальные Федотов изобразил в виде сероватых прямоугольников в рамках. Оказывается, для художника и они тоже были конкретно содержательны:

Вот извольте посмотреть:
По сторонам митрополита висят двое
Наши знакомые герои:
Один батюшка Кутузов,
Что первый открыл пятки французов...
. . . . . .
Другой
Герой —
Кульнев, которому в славу и честь
Даже у немцев крест железный есть.

Рисунок, картина или скульптура всегда дают большой простор для воображения и ассоциаций. У Федотова-поэта они, естественно, не расходятся с представлениями художника-Федотова. Но так бывает не всегда. Одно и то же изображение порою толкуется по-разному.

Весьма показательно то влияние, которое оказало на чешскую литературу творчество художника Миколаша Алеша. По его произведениям, в основном графическим, чешскими писателями создано множество произведений, в том числе более ста стихотворных. Нередко эти книги имеют характерные подзаголовки: «Стихи к картинам Миколаша Алеша», «Стихи на рисунки Миколаша Алеша».

Поэт Я. Беднарж в своих стихах на темы графических произведений Алеша (сборник «Ты в народе», 1953) во многом поступает так же, как и Федотов-поэт по отношению к Федотову-художнику. Подобно ему, он как бы развивает тему рисунков художника. Есть у Алеша рисунок пером, на котором изображены несколько тополей на обочине дороги и четверо устало идущих по ней бедно одетых людей (мужчина, женщина и двое детей). Он называется «За хлебом». В одноименном стихотворении Беднаржа говорится: «В избушках, по лугам рассеянным, как глазки маргариток,/ бывало порою весело, а иногда в них приходила/ беда, как теперь./ Шумят тополя. По пыльной дороге жарким днем/ идут люди с поклажей на спинах — это путь бедняка за хлебом./ Отец в ботинках. Мать и дети босы, но им не/ идется легче./ Мальчик с прутом отстал./ Уходить из дому не хочется». Наряду с элементами словесной иллюстрации здесь много такого, чего в

рисунке нет. Избушек, рассеянных по лугам, художник не изображал. Причина, по которой отстал мальчик, также не раскрыта им. Но, глядя на рисунок Алеша, все это можно предположить. И поэт это сделал. Нередко безмолвные персонажи художника обретают в сборнике Беднаржа речь (стихотворения «Мы, три короля, идем к вам», «Матей Копецкий»). В некоторых случаях поэт создает стихотворения, опирающиеся не на один, а на несколько рисунков Алеша. К их числу относятся «Хорошо тому, у кого ничего нет», «Весна».

Особенно тесно связана с творчеством Алеша поэзия и проза его земляка, уроженца Южной Чехии, Л. Стеглика, о чем свидетельствуют его поэма «Марина Алешова» (1952), сборник стихов для детей по мотивам рисунков Алеша «От весны до зимы» (1955), глава из своеобразного прозаического повествования «Земля обетованная» (1959) — «Алешовский пейзаж». Пример поэтической интерпретации изобразительного произведения являет собой X глава поэмы «Марина Алешова», посвященная графическому циклу Алеша «Родина». Развивая традицию, начатую еще Я. Нерудой, который первым попытался посредством целостного рассказа передать содержание этого цикла, Стеглик не без успеха реконструирует в стихах те мысли-представления, которые волновали Алеша. Надо заметить, что циклы сюжетно и тематически взаимосвязанных рисунков наиболее по своему характеру близки литературному произведению. Они дают прозаику или поэту не одну, а несколько опорных точек для воссоздания их в словесном подобии, позволяют быть более адекватными. Не имея возможности рассмотреть содержание X главы поэмы Стеглика «Марина Алешова», скажем только, что она, безусловно, отражает многое из того, о чем думал Алеш, работая над «Родиной», что в определенной мере документируется письмами художника к его будущей жене и воспоминаниями современников. В то же время эта глава, конечно, отражает индивидуальное отношение поэта к художнику и собственное понимание им его произведений.

В книге стихотворений для детей Стеглик более свободен в интерпретации рисунков Алеша. Вот, например, каким текстом сопроводил поэт рисунок Алеша, на котором изображена сидящая у печки и что-то рассказывающая детям бабушка: «Послушайте, милые дети,/ о чем я вам расскажу:/ о чем думают травы?/ Почему лес иногда вспоминает/ о Красной Шапочке?/ Злые глаза горят в темноте./ Охотник идет по просеке,/ он застрелит волка». Здесь наглядно виден полисемантический характер изображения. Зритель в какой-то мере всегда может наполнить рисунок собственным содержанием и передать его словами.

Несколько иначе повлиял Алеш на Сейферта. Для его стихов из цикла «Шел бедный художник по свету» (1949) более показательна передача тех ассоциаций и воспоминаний, которые связывались у него с рисунками художника, нежели непосредствен-

ное раскрытие их содержания. В этом убеждают такие стихотворения цикла, как «Писанка», «Колючая роза», «Ландыши», «На сене», «Песня о лягушках», «Девушка у реки», «Ночь», «Пасущиеся овцы» и другие. Многие из них трудно сопоставимы с какими-то конкретными рисунками Алеша, но все они как-то напоминают о них, воссоздают их атмосферу.

В поэме Ю. Зейера «Вышеград» отдельные места явно связаны с конкурсными рисунками цикла «Родина» Алеша. И Алеш и Зейер в этих произведениях воспевают легендарное прошлое Чехии. В одной из глав поэмы древняя воительница Шарка, убив богатыря Цтирада и его коня, говорит: «На белом коне поедешь ты на тот свет/, туда, куда тебе Морана путь укажет». Импульсом для этих строк послужил последний лист цикла «Родина» — «Жалов», на котором богиня смерти Морана распростертой рукой направляет едущего на белом коне героя в страну усопших.

Алеш оказал воздействие не только на литературу, но и на всю чешскую культуру. В литературе нашло отражение не только творчество художника, но и его личность. Так, в стихотворении Врхлицкого «Заздравный тост Миколашу Алешу» (1903) говорится, что сграффито и фрески художника смотрят в «чешские сердца», что его гетманы и гуситские воины «проясняют взоры», «сжимают сердца», наполняют «новой силой» и «старой верой» в возможность стать хозяевами в своей стране.

Поэт и художник Ф. Гельнер посвятил Алешу два стихотворения — «К шестидесятилетию Алеша» (1912) и «Мертвый мастер» (1913). В первом из них поэт как бы просматривает отдельные рисунки художника. Второе посвящено самому художнику: «Родина его относит/ к числу лучших своих сынов,/ он умел говорить сердцам,/ как никто иной». Далее Гельнер пишет, что «вдохновенная рука» Алеша сильнее, чем слова, оживляла в памяти «предков славные деянья, пламенные песни народа, красоты родины». Второе стихотворение Гельнер сопроводил рисунком, на котором изобразил художника за работой. Литературные произведения о художниках не редкость в славянских литературах. У того же Врхлицкого их целый ряд: о Лишке, Швабинском, скульпторе Мысльбеке. В русской поэзии они есть у Пушкина («Кипренскому»), Вяземского («Памяти живописца Орловского»), Майкова («Айвазовскому»), Брюсова («Врубелю») и др.

Все сказанное выше во многом относится и к восприятию литературой образов инонационального искусства, хотя иногда при этом сказывается и специфика национального восприятия.

Особая судьба, например, была уготована «Сикстинской мадонне» Рафаэля в русской литературе.

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты,—

кто не знает этих пушкинских строк? Но не всем известно, что слова «гений чистой красоты» впервые были произнесены не Пушкиным и связаны с «Сикстинской мадонной». Именно ее охарактеризовал такими словами В. А. Жуковский в статье «Рафаэлева мадонна» (1821). Еще раз слова «гений чистой красоты» Жуковский использовал в 1823 г. в стихотворении «Я музу юную бывало...». И лишь два года спустя эти слова навсегда закрепил в русской поэзии Пушкин. Так образное определение, возникшее под впечатлением от картины «Сикстинская мадонна», прочно вошло в русское национальное представление о красоте и обаянии женщины. Это один пример. Заметим, кстати, что Пушкина необычайно интересовало все творчество Рафаэля, которое он знал и находил себе близким. В этом убеждает не только пример с Ольгой, но и такие его произведения, как «Недоконченная картина», «Возрождение», «Кто знает край, где небо блещет...», «Ее глаза», «Мадонна».

Остановимся на истории одного из них — «Возрождении» (1819). Долгое время содержание и смысл его были не ясны. Лишь в 1949 г. стало известно, что в нем говорится о картине «Святое семейство», единственном во времена Пушкина подлиннике Рафаэля в Эрмитаже. Картина была записана и лишь после реставрации обрела свои первозданные черты[24]. Начальные строки «Возрождения»:

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит

перекликаются с известными словами из «Моцарта и Сальери»:

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля.

Однако здесь напоминание о картине Рафаэля выполняет уже иную функцию.

Но вернемся к «Сикстинской мадонне». Она, как и все творчество Рафаэля, как и вообще эстетические идеалы итальянских художников Возрождения, была созвучна не только Пушкину, что отмечали еще Одоевский и Белинский, а позже Луначарский, но и всей русской литературе пушкинского времени. «Сикстинской мадонной» восторгались Карамзин, Жуковский, Кюхельбекер, Боратынский, Огарев и другие. Их привлекала в ней прелесть, невинность, точный и свободный стиль, простота и легкость, благородство, грация, строгость очертаний, совершенство форм, пластическая ясность. Она была для них воплощением вневременного идеала земной и небесной, духовной и телесной красоты, произведением совершенным по «чувству соразмерности и сообразности». А это «чувство» было одним из основных

[24] См. «Стихотворение Пушкина и картина Рафаэля». Л., 1949.

оценочных критериев в литературе и искусстве пушкинской поры. Такое единодушие в отношении к «Сикстинской мадонне», отражавшее романтические представления времени, стремление к раскрытию в искусстве высокого идеала, сохранялось в России до конца 1840-х годов.

Начало нового отношения к знаменитой картине Рафаэля связано с Белинским, которому, несмотря на восхищение ею, она уже не представлялась наивысшим художественным воплощением красоты вообще, равно как и единственной в своем роде идеальной формой проявления эстетического чувства. Белинский видел в ней прежде всего конкретное историческое произведение XVI в. В этом он предвосхитил Герцена, который считал, что о художественном произведении можно судить лишь с учетом его исторической и национальной почвы.

Во второй половине XIX в. интерес к «Сикстинской мадонне» в России не ослабевает, но становится иным. Созданный Рафаэлем образ в это время часто выступает как пробный камень эстетических и общественных позиций.

В известной мере продолжателями старой традиции выступают Фет и Хомяков, которым «Сикстинская мадонна» кажется «небесным видением» (Фет) и «высшим из всех произведений искусства» (Хомяков).

Двойственным было отношение к произведению Рафаэля у Л. Н. Толстого. С одной стороны, он писал, что мадонна его трогает и радует, с другой, исходя из своей религиозной доктрины, он не считал ее образом совершенным.

Достоевский в «Бесах» критически изобразил одну из героинь этого романа, которая просидела перед «Сикстинской мадонной» два часа и ушла разочарованная, ничего в ней не поняв. Для самого писателя рафаэлевский образ был не столько, говоря словами Пушкина, «чистейшей прелести чистейшим образцом», сколько образцом нравственной красоты человека, облагороженного страданием. Мотив борьбы и страдания прозвучал также в стихотворении А. К. Толстого «Мадонна Рафаэля».

Споры о Рафаэле, иначе говоря о приятии или неприятии «высокого искусства», коснулись и Гончарова. Он защищал итальянского художника, видя в его мадонне прежде всего живую и близкую всем женщину-мать.

Наряду с писателями в XIX в. Рафаэль привлекал к себе русских художников — А. Иванова, Репина, Врубеля и др.[25] «Сикстинская мадонна» сыграла важную роль в художественной жизни России XIX в. Приведенные примеры показывают, сколь интенсивно могут воздействовать произведения искусства одной страны на литературу другой, становясь при этом существенным фактором ее национального развития.

---

[25] Подробнее см. кн.: *М. В. Алпатов* и *И. Е. Данилова*. Старые мастера в Дрезденской галлерее. М., 1959, стр. 9—37.

Интересным представляется воздействие картины Верещагина «Апофеоз войны» на Врхлицкого. Посетив выставку произведений русского художника в Праге (1881), он написал стихотворение «Верещагин», содержащее строки:

Кресты и черепов нагроможденье
Приводят многих в ужас и смятенье,
Но прав художник, и в грядущем веке
Он тот же страх пробудит в человеке.

Перевод Н. Стефановича

Из них явствует, что чешский поэт увидел в картине Верещагина главное — ее гуманизм. Его позиция по отношению к ней общечеловечна и интернациональна. Но она и национальна, так как отразила мысли и чувства многих чехов. «Вопль — вот что такое картина Верещагина!.. Мы должны признать, что не видели еще столь хватающих за душу произведений. Да, быть может, путем именно такого искусства можно достичь идеала вечного мира...»[26],— писал, не сговариваясь с Врхлицким, Ян Неруда.

Осуждающая войну аллегорическая картина Верещагина побудила Врхлицкого к написанию антимилитаристского стихотворения. Но только ли о воздействии русского художника на чешского поэта говорит этот факт? Думается, нет. Ведь «Апофеоз войны» — это явление, характерное и для всей прогрессивной русской культуры. Гуманистические взгляды художника складывались не без влияния русской литературы. Таким образом, в определенном смысле, косвенно, его картина была посредником и между русской и чешской литературой.

Как это видно из наследия Врхлицкого, бывают такие поэты, в творческой жизни которых искусство играет особенно большую роль. Его книги, в частности сборники «Новые сонеты одинокого» (1891), «Настроения и сказки» (1902), содержат десятки стихотворений, тесно связанных с произведениями искусства. Среди русских поэтов, часто обращавшихся к теме искусства, назовем Фета, автора стихотворений «Мадонна», «Аполлон Бельведерский», «К Сикстинской мадонне». В этой же связи можно упомянуть Майкова, Блока и др.

Произведения зарубежного искусства по-разному воздействуют на творчество представителей одной и той же национальной литературы. В этом легко убедиться, сопоставив раскрытие смысла образа Венеры Милосской в произведениях Фета и Г. Успенского, а отчасти и у Тургенева.

В стихотворении «Венера Милосская» (1856) Фет писал:

И целомудренно и смело,
До чресл сияя наготой,
Цветет божественное тело
Неувядаемой красой...

[26] *Ян Неруда.* Избранное. М., 1950, ст. 516. Гуманизм «Апофеоза войны» отразился и на поэме Св. Чеха «Песни раба».

Так, вся дыша пафосской страстью,
Все млея пеною морской
И всепобедной вея властью,
Ты смотришь в вечность пред собой.

Поэт увидел в Венере Милосской красивую и страстную женщину.

Остро полемически против такого понимания ее образа направлен очерк Успенского «Выпрямила» (1885). В начале его говорится «...Кажется, в «Дыме» устами Потугина И. С. Тургенев сказал такие слова: «Венера Милосская несомненнее принципов восемьдесят девятого года»... Не знаю, как понимают дело «знатоки», но мне кажется, что не только «принципы» стоят на той самой линии, которая заканчивается «несомненным», но что даже я, Тяпушкин, ныне сельский учитель, даже я, ничтожное земское существо, тоже нахожусь на той самой линии, где и принципы... на той линии... в конце которой вполне согласен поставить фигуру Венеры Милосской!» Сельский учитель, разночинец Тяпушкин, живет в нищете и работает в исключительно тяжелых условиях. Воспоминания о Венере Милосской, которую он видел когда-то, помогают ему выстоять, не согнуться в жизненной борьбе, сохранить человеческое достоинство. Вот каким было то впечатление, которое он испытал, оказавшись в Лувре перед Венерой Милосской: «Что-то, чего я понять не мог, дунуло в глубину моего скомканного, искалеченного, измученного существа и выпрямило меня... наполнило... весь выросший организм свежестью и светом».

Размышляя о Венере Милосской, герой очерка вспоминает стихи Фета, думает о неизвестном ваятеле, создавшем скульптуру. Он убежден, что Фет не понял его замысла. «В самом деле,— рассуждает учитель,— если художник хотел поразить нас красотою женского тела (которая, по словам г. Фета, и млеет, и цветет, и смеется, и кипит страстью), зачем он завязал это тело «до чресл»? Но если не женскую красоту, так что же хотел показать древний скульптор? На это Тяпушкин отвечает так: «Ему нужно было и людям своего времени, и всем векам, и всем народам вековечно и нерушимо запечатлеть в сердцах и умах огромную красоту *человеческого* существа, ознакомить человека... с ощущением счастья быть человеком, показать всем нам и обрадовать нас видимой для всех нас возможностью быть прекрасным...». После встречи с Венерой Милосской для Тяпушкина стало немыслимым «потерять счастье ощущать себя человеком». Оказавшись в глухой деревне, столкнувшись с косностью властей, учитель начинает сомневаться в своих силах. Всплывший в памяти образ Венеры снова оживил его. Он ассоциируется у русского учителя с молодой ловко работающей в поле крестьянкой, со строгой курсисткой-революционеркой, умеющей печалиться не

только о своем горе[27]. И герой снова готов к борьбе за свои гуманистические идеалы.

Вот так по-разному воспринимался, трактовался и жил в русской литературе образ Венеры Милосской. Одно видел в ней поэт, тяготевший к эстетике «чистого искусства», другое — писатель-разночинец, которому были близки революционные идеи. Возникшая вокруг образа Венеры Милосской полемика отражает одну из особенностей русского литературного процесса.

Что же касается замечания Тургенева о Венере Милосской, направленного против утилитарного искусства, то позже, в 1912 г., Плеханов писал о нем: «...Мы, вопреки Тургеневу, можем сказать, что Венера Милосская становилась тем «несомненнее» в новой Европе, чем более созревало население для провозглашения принципов 1789 года»[28].

Нам еще мало известны закономерности и принципы восприятия писателями образов таких смежных искусств, как, например, кино, еще менее знаем мы о природе воздействия зрительных и музыкальных образов на литературу. Работа, ожидающая литературоведов в этой области, нова, сложна и трудоемка. В чем-то она, видимо, будет сближаться с разработкой проблем сравнительного литературоведения, где сопоставляются разноязычные произведения. При этом будут возникать задачи, связанные со спецификой предмета, различием знаковых систем словесного и изобразительного искусств. Но, так или иначе, мы убеждены, что разработка поставленных вопросов при изучении литературы и, в частности славянских литератур, принесет богатые плоды, откроет перед литературоведами-славистами новые горизонты.

Не раз обращавшийся к проблеме взаимодействия литературы с другими искусствами М. П. Алексеев еще в 30-е годы писал, что «в динамике исторического процесса отдельные искусства движутся по путям последовательных и периодических сближений и расхождений», что они «взаимно действуют друг на друга, реформируют творческие приемы, дают неожиданные импульсы для своего дальнейшего развития и самостоятельного роста»[29]. Как действуют, что реформируют, какие импульсы дают — все это и предстоит выяснить применительно к славянским литературам.

«Писателю слишком мало знания одного своего искусства. Музы все в кровном родстве и поддерживают друг дружку...»[30], — эти слова К. А. Федина касаются и литературоведов. Родства муз нельзя не учитывать, если мы хотим лучше, полнее и глубже понять писателя и его творчество.

---

[27] Здесь можно видеть влияние картины Ярошенко «Курсистка».

[28] *Г. В. Плеханов.* Искусство и литература. М., 1948, стр. 234.

[29] *М. П. Алексеев.* Теккерей рисовальщик.— «Ученые записки Гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена и Гос. науч.-исслед. ин-та научной педагогики», т. II. Л., 1936, стр. 357.

[30] «Литературная газета», 22 сентября 1962 г.

II.

СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ XI—XIX ВЕКОВ

Д. С. ЛИХАЧЕВ

ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЖАНРОВ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Распространенные представления о том, что Русь заимствовала в X—XIII вв. жанры своей литературы из Византии и Болгарии, верны только в известной мере. Жанры действительно были заимствованы из Византии и Болгарии, но далеко не все: часть не перешла на Русь, другая часть создавалась здесь самостоятельно начиная с XI в. И объясняется это прежде всего тем, что Русь и Византия стояли на разных стадиях общественного развития. На Руси были свои общественные потребности в литературе. Значительно бо́льшая близость существовала, по-видимому, между Русью и Болгарией, но и тут были крупные различия.

Так, например, Русь не заимствовала из Византии стихотворных жанров. Переводы стихотворных произведений делались прозой и переосмыслялись в жанровом отношении. Хотя первые болгарские писатели и составляли, как это хорошо показано в трудах А. И. Соболевского, Р. О. Якобсона, Н. С. Трубецкого и Д. Костича, стихотворные произведения, но опыт их не вызвал подражаний и продолжения на Руси.

Не составлялись на Руси и придворные хроники, различные философские произведения. Иным было взаимоотношение литературы и фольклора. Так, например, в Византии уже в XII в. велось собирание греческих пословиц. В это время был составлен Федором Продромом сборник пословиц. Их снабдил своими комментариями Михаил Глика. В России же собирание пословиц началось только в XVII в.

Итак, византийская литература и русская были разностадиальны. Поэтому просто возводить жанровую систему Руси к византийской было бы неправильным. Известное стадиальное различие существовало и с болгарской литературой, опередившей русскую более чем на столетие.

Жанры средневековой русской литературы были тесно связаны с их употреблением в быту — светском и церковном. В этом их отличие от жанров новой литературы, образующихся и развивающихся не столько из потребностей обихода, сколько под влиянием внутренних законов литературы и литературных требований. Действительность в новое время воздействовала шире и глубже.

Богослужение требовало собственных жанров, предназначенных для определенных моментов церковной службы. Некоторые жанры имели назначение в сложном монастырском быту. Даже келейное чтение имело свою жанровую регламентацию. Отсюда несколько типов житий, несколько типов церковных песнопений, несколько типов книг, регламентирующих богослужение, церковный и монастырский быт, и т. д. В жанровую систему входили даже такие жанрово не повторяющиеся типы, как служебные евангелия, несколько типов палеи и паремийников, апостольские послания и пр.

Уже из этого беглого и крайне обобщенного перечисления церковных жанров ясно, что часть жанров могли развивать в своих недрах новые произведения (например, жития святых, которые должны были создаваться в связи с новыми канонизациями), а часть жанров была строго ограничена существующими произведениями, и создание новых произведений в них было невозможно.

Однако и те и другие не могли изменяться: формальные признаки жанров были строго регламентированы особенностями их употребления и внешними традиционными признаками (например, обязательные девять частей канонов и их обязательное отношение с ирмосами).

Несколько менее стеснены внешними формальными и традиционными требованиями были «светские» жанры, перешедшие на Русь из Византии и Болгарии. Эти «светские» жанры (я беру слово «светские» в кавычки, так как по существу они были тоже церковными по содержанию, а «светскими» они были только по их назначению) не связывались с определенным употреблением в быту и поэтому были более свободными в своих внешних, формальных признаках. Я имею в виду такие познавательные жанры, как хроники, апокрифические рассказы (они очень различны по жанровым признакам) и большие исторические повествования типа «Александрии», «Повести о разорении Иерусалима» Иосифа Флавия, «Девгениева Деяния» и т. д.

Обслуживая регламентированный средневековый быт, жанровая система литературы, перенесенная на Русь из Византии и Болгарии, не удовлетворяла, однако, всех человеческих потребностей в художественном слове. Первым обратил внимание на это обстоятельство Р. М. Ягодич в своем интереснейшем докладе на IV Московском Международном съезде сла-

вистов в 1958 г.[1] В частности, Р. М. Ягодич указал на недостаточность развития лирики и лирических жанров.

На следующем международном съезде славистов, в 1963 г. в Софии, в своем докладе о жанровой системе древней Руси я высказал предположение, что этот недостаток отчасти объясняется тем, что потребности в лирике и развлекательных жанрах удовлетворялись жанровой системой фольклора. Система книжных жанров и система устных жанров как бы дополняли друг друга[2]. При этом система устных жанров, не охватывая собой потребностей церкви, была, тем не менее, более или менее цельной, могла иметь самостоятельный и всеобщий характер, заключала лирические и эпические жанры.

Грамотные верхи феодального общества имели и книжные, и устные жанры. Неграмотные народные массы удовлетворяли свои потребности в художественном слове с помощью более универсальной, чем книжная, устной системы жанров, а в церковном обиходе имели в своем распоряжении и книжные жанры, но только в их устной трансформации. Книжность была доступна народным массам через богослужение, а во всем остальном они были исполнителями и слушателями фольклорных произведений.

Необходимо, однако, обратить внимание на следующее: жанровая система фольклора в средние века, по моему убеждению, была так же, как и литературная система жанров, тесно связана с обслуживанием быта. По существу весь средневековый фольклор был обрядовым. Обрядовыми были не только все лирические жанры (разные типы свадебных песен, связанных с определенными моментами церемоний, похоронных, праздничных и т. д.), но и эпические. Былины и исторические песни выросли из прославлений умерших или героев при определенных обрядах, оплакиваний поражений и других общественных бедствий. Сказки произносились в определенные бытовые моменты и могли иметь магические функции. Только в XVIII и XIX вв. часть эпических жанров освободилась от обязательности их исполнения в определенной бытовой обстановке (былины, исторические песни, сказки). В средние же века весь быт был тесно связан с обрядом и обряд определял собой жанры — их употребление и их формальные особенности.

Литературно-фольклорная жанровая система русского средневековья была в отдельных своих частях более жесткой, в дру

---

[1] *R. Jagoditsch.* Zum Begriff der «Gattungen» in der altrussischen Literatur.— «Wiener slavistisches Jahrbuch», 1957/58, Bd. 6, S. 112—137.

[2] *Д. С. Лихачев.* Система литературных жанров древней Руси.— «Славянские литературы. V Международный съезд славистов» (София, сентябрь 1963). М., 1963; *его же.* Поэтика древнерусской литературы. М.— Л., 1967, стр. 40—65. См. об этом же: *А. М. Панченко.* Истоки русской поэзии.— «Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв.». Библиотека поэта, большая серия. Л., 1970, стр. 10.

гих — менее жесткой, но если ее брать в целом,— она была традиционной, сильно формализованной, мало меняющейся. В значительной мере это зависело от того, что система эта была по-своему церемониальной, тесно связанной с обрядовым ее употреблением.

Чем более она была жесткой, тем настоятельнее она подвергалась изменению в связи с изменениями быта, обряда и требованиями применения. Она была негибкой, а следовательно, ломкой. Она была связана с бытом, а следовательно, должна была реагировать на его изменения. Связь с бытом была настолько тесной, что все перемены общественных потребностей и быта должны были отражаться в жанровой системе.

Обращаясь к этим изменениям, первое, на что следует обратить внимание,— это появление решительного несоответствия между светскими потребностями феодализирующегося общества в XI—XIII вв. и той системой литературных и фольклорных жанров, которая должна была эти новые потребности удовлетворять.

Система фольклорных жанров, достаточно определенная, была приспособлена по преимуществу для отражения потребностей языческого родового общества. В ней не было еще жанров, в которых могли бы отражаться потребности христианской религии. В ней не было также жанров, которые отражали бы потребности феодализирующейся страны. Однако русским светским потребностям не могли, как мы уже отмечали вначале, полностью соответствовать и жанры церковной византийской литературы.

В чем же заключались эти потребности светского общественного быта древней Руси XI—XIII вв.?

В княжение Владимира I Святославича окончательно оформилось огромное раннефеодальное государство восточных славян. Это государство, несмотря на свои большие размеры, а может быть, отчасти и именно из-за этих размеров, не имело достаточно прочных внутренних связей. Экономические связи, и, в частности, торговые, были слабы. Еще слабее было военное положение страны, раздираемой усобицами князей, которые начались сразу же после смерти Владимира I Святославича и продолжались вплоть до татаро-монгольского завоевания. Система, с помощью которой киевские князья стремились удержать единство власти и оборонять Русь от непрерывных набегов кочевников, требовала высокой патриотической сознательности князей и народа. На Любечском съезде 1097 г. был провозглашен принцип: «Пусть каждый князь владеет землей своего отца». При этом князья обязались помогать друг другу в военных походах в защиту родной земли и слушаться старшего. В этих условиях главной сдерживающей силой, противостоящей возрастающей опасности феодального разобщения княжеств, явилась сила моральная, сила патриотизма, сила цер-

ковной проповеди верности. Князья постоянно целуют крест друг другу, обещая помогать и не изменять друг другу.

Раннефеодальные государства вообще были очень непрочными. Единство государства постоянно нарушалось раздорами феодалов, отражавшими центробежные силы общества. Единство государства при недостаточности связей экономических и военных не могло существовать без интенсивного развития личных патриотических качеств. Чтобы удержать единство, требовалась высокая общественная мораль, чувство чести, верности, самоотверженности, патриотическое самосознание и высокое развитие искусства убеждения, словесного искусства — жанров политической публицистики, жанров, развивающих любовь к родной стране, жанров лиро-эпических. Помощь литературы была в этих условиях так же важна, как и помощь церкви. Нужны были произведения, которые ясно свидетельствовали бы об историческом и политическом единстве русского народа. Нужны были произведения, которые активно выступали бы против раздоров князей.

Для пропаганды этих идей было недостаточно одной литературы. Создается культ святых братьев князей Бориса и Глеба, безропотно подчинившихся руке убийц, подосланных их братом Святополком Окаянным. Создается политическая концепция, согласно которой все князья-братья происходят от трех братьев: Рюрика, Синеуса и Трувора.

Эти особенности политического быта Руси были отличны от того политического быта, который существовал в Византии и Болгарии. Идеи единства были отличны уже по одному тому, что они касались Русской земли, а не Болгарской или Византийской. Нужны были поэтому собственные произведения и собственные жанры этих произведений. Вот почему, несмотря на наличие двух взаимодополняющих систем жанров — литературных и фольклорных,— русская литература XI—XIII вв. находилась в процессе жанрообразования. Разными путями, из различных корней постоянно возникают произведения, которые стоят особняком от традиционных систем жанров, разрушают их либо творчески объединяют.

В результате поисков новых жанров в русской литературе и, я думаю, в фольклоре, появляется много произведений, которые трудно отнести к какому-нибудь одному прочно сложившемуся, традиционному жанру. Эти произведения стоят вне жанровых традиций.

Ломка традиционных форм вообще была довольно обычной на Руси. Дело в том, что новая, явившаяся на Русь культура, очень высокая, создавшая первоклассную «интеллигенцию», налегла тонким слоем на народную культуру — слоем, хрупким и слабым. Это имело не только плохие последствия, но и хорошие: образование новых форм, появление внетрадиционных произведений было этим сильно облегчено. Все более или ме-

нее выдающиеся произведения литературы, основанные на глубоких внутренних потребностях, вырываются за пределы традиционных форм.

В самом деле, такое выдающееся произведение, как «Повесть временных лет», не укладывается в воспринятые на Руси жанровые рамки. Это не хроника какого-либо из византийских типов. «Повесть об ослеплении Василька Теребовльского» — это тоже произведение вне традиционных жанров. Оно не имеет жанровых аналогий в византийской литературе — тем более в переводной части русской литературы. Ломают традиционные жанры произведения князя Владимира Мономаха: его «Поучение», его «Автобиография», его «Письмо к Олегу Святославичу». Вне традиционной жанровой системы находятся «Моление» Даниила Заточника, «Слово о погибели Русской земли», «Похвала Роману Галицкому» и многие другие замечательные произведения древней русской литературы XI—XIII вв.

Таким образом, для XI—XIII вв. характерно, что многие более или менее талантливые произведения выходят за традиционные жанровые рамки. Они отличаются младенческой мягкостью и неопределенностью форм. Новые жанры образуются по большей части на стыке фольклора и литературы. Такие произведения, как «Слово о погибели Русской земли» или «Моление» Даниила Заточника,— полулитературные-полуфольклорные. Возможно даже, что зарождение новых жанров происходило в устной форме, а потом уже закреплялось в литературе.

Типичным мне представляется образование нового жанра в «Молении» Даниила Заточника. В свое время я писал о том, что это произведение скоморошье [3]. Скоморохи Древней Руси были близки к западноевропейским жонглерам и шпильманам. Близки были и их произведения. «Моление» Даниила Заточника было посвящено профессиональной скоморошьей теме. В нем «скоморох» Даниил выпрашивает «милость» у князя. Для этого он восхваляет сильную власть князя, его щедрость и, одновременно, стремится возбудить жалость к себе, расписывая свои несчастья и пытаясь рассмешить слушателей своим остроумием. Но «Моление» Даниила Заточника — это не просто запись скоморошьего произведения. В нем есть и элементы книжного жанра — сборника афоризмов. Сборники афоризмов были одним из излюбленных чтений в древней Руси: «Стословец Геннадия», разного вида «Пчелы», частично — «азбуковники». Афористическая речь вторгалась в летопись, в «Слово о полку Игореве», в «Поучение» Владимира Мономаха. Цитаты из священного писания (и чаще всего из Псалтири) тоже употреблялись как своего рода афоризмы. Любовь к афоризмам — типична для средневековья. Она была тесно связана с

[3] *Д. С. Лихачев.* Социальные основы стиля «Моления» Даниила Заточника.— «Труды отделения древнерусской литературы» (ТОДРЛ), т. X. М.— Л., 1954, стр. 7—43.

интересом ко всякого рода эмблемам, символам, девизам, геральдическим знакам,— к тому особого рода многозначительному лаконизму, которым была пронизана эстетика и мировоззрение эпохи феодализма. В «Молении» подобраны афоризмы, близкие к скоморошьим шуткам. В них есть элементы той «смеховой культуры», которая была столь типична для народных масс средневековья[4]. Автор «Моления» издевается над «злыми женами», иронически перефразирует Псалтирь, в шутовской форме подает советы князю и т. д. «Моление» искусно соединяет в себе жанровые признаки скоморошьего балагурства и книжных сборников афоризмов.

Другой тип произведения, серьезного, даже трагического, но вышедшего из той же среды княжеских певцов, представляет собой «Слово о полку Игореве».

«Слово о полку Игореве» принадлежит к числу книжных отражений раннефеодального эпоса. Оно стоит в одном ряду с такими произведениями, как немецкая «Песнь о Нибелунгах», грузинский «Витязь в тигровой шкуре», армянский «Давид Сасунский» и т. д. Это все произведения одностадиальные. Они принадлежат единой стадии фольклорно-литературного развития. Но особенно много общего в жанровом отношении у «Слова о полку Игореве» с «Песнью о Роланде». Автор «Слова о полку Игореве» причисляет свое произведение к числу «трудных повестей», т. е. к повествованиям о военных деяниях (ср. «chansons de geste»). О близости «Слова о полку Игореве» и «Песни о Роланде» писали многие русские и советские ученые — Полевой, Погодин, Буслаев, Майков, Каллаш, Дашкевич, Дынник и Робинсон[5]. Прямая генетическая зависимость «Слова» от «Песни о Роланде» отсутствует. Есть только общность жанра, возникшего в сходных условиях раннефеодального общества. Но между «Словом о полку Игореве» и «Песнью о Роланде» есть и существенные отличия, и они не менее важны для истории раннефеодального эпоса Европы, чем сходства.

В свое время я уже не раз писал о том, что в «Слове» соединены два фольклорных жанра — «слава» и «плач» — прославление князей с оплакиванием печальных событий. В самом «Слове» и «плачи», и «славы» упоминаются неоднократно. И в других произведениях древней Руси мы можем заметить то же соединение «слав» в честь князей и «плача» по погибшим. Так, например, близкое по ряду признаков к «Слову о полку Игореве» — «Слово о погибели Русской земли» представляет собой

---

[4] См.: *М. Бахтин.* Франсуа Рабле и народная культура средневековья. М., 1965.

[5] См.: *Д. С. Лихачев.* Жанр «Слова о полку Игореве».— «La Poesia epica e la sua formazione». Roma. Accademia Nazionale dei Lincei, 1970, стр. 315—330; *А. Н. Робинсон.* Литература Киевской Руси среди европейских средневековых литератур (типология, оригинальность, метод).— «Славянские литературы. VI Международный съезд славистов». М., 1968, стр. 73—81.

соединение «плача» о гибнущей Русской земле со «славой» ее могущественному прошлому. Это соединение в «Слове о полку Игореве» жанра «плачей» с жанром «слав» не противоречит тому, что «Слово о полку Игореве» как «трудная повесть» близка по своему жанру к «chansons de geste». «Трудные повести», как и «chansons de geste», принадлежали к новому жанру, очевидно соединившему при своем образовании два более древних жанра — «плачей» и «слав». «Трудные повести» оплакивали гибель героев, их поражение, и прославляли их рыцарские доблести, их верность и их честь.

Как известно, «Песнь о Роланде» не есть простая запись устного фольклорного произведения. Это книжная обработка устного произведения. Во всяком случае, такое соединение устного и книжного представляет текст «Песни о Роланде» в известном Оксфордском списке. То же самое мы можем сказать и о «Слове о полку Игореве». Это книжное произведение, возникшее на основе устного. В «Слове» органически слиты фольклорные элементы с книжными.

Характерно при этом следующее. Больше всего книжные элементы сказываются в начале «Слова». Как будто бы автор, начав писать, не мог еще освободиться от способов и приемов литературы. Он недостаточно еще оторвался от письменной традиции. Но по мере того как он писал, он все более и более увлекался устной формой. С середины он уже не пишет, а как бы записывает некое устное произведение. Последние части «Слова», особенно «плач Ярославны», почти лишены книжных элементов. Перед нами случай, когда фольклор вторгается в литературу и выхватывает произведение из системы литературных жанров, но все же не вводит его в систему жанров фольклора. В «Слове» есть близость к народным «славам» и «плачам», но по своему динамическому решению оно приближается к сказке. Это произведение исключительное по своим художественным достоинствам, но его художественное единство достигается не тем, что оно следует, как это было обычным в средневековье, определенной жанровой традиции, а путем нарушений этой традиции, такого отказа от следования какой-либо устоявшейся системе жанров, которые определяются требованиями действительности и сильной творческой индивидуальностью автора.

Таким образом, тонкий слой традиционных жанров, перенесенных на Русь из Византии и Болгарии, все время ломался под влиянием острых и динамичных потребностей действительности. В поисках новых жанров древнерусские книжники в XI—XIII вв. часто обращались к фольклорным жанрам, но не переносили их механически в книжную литературу, а создавали новые из соединения книжных элементов и фольклорных.

В этой обстановке интенсивного жанрообразования некоторые произведения оказались единичны в жанровом отношении («Моление» Даниила Заточника, «Поучение» — автобиография

и письмо к Олегу Святославичу Владимира Мономаха), другие произведения получили устойчивое продолжение («Начальная летопись» — в русском летописании, «Повесть об ослеплении Василька Теребовльского» — в последующих повестях о княжеских преступлениях), третьи — имели лишь отдельные попытки их продолжить в жанровом отношении («Слово о полку Игореве» и в XV в. «Задонщина»).

В наиболее тяжелый период татаро-монгольского ига — от середины XIII в. и до середины XIV в.— новые произведения создаются по преимуществу в жанрах исторической повести, отражающих коллективно-эмоциональное отношение народа к событиям татаро-монгольского нашествия. Летопись «сжимается» до чисто делового назначения: преобладают записи об исторических событиях над рассказами о них. Исключение составляют по преимуществу рассказы о Батыевом нашествии, а в дальнейшем — о событиях борьбы с татарами.

Решительный перелом наступает в последней четверти XIV в. Веяния восточноевропейского Предвозрождения принесли с собой новое отношение к литературе. Индивидуализация религии (исихазм с его молчальничеством, развитие скитничества, уединенной молитвы и пр.) изменила отношение и к чтению. Широко развивается, наряду с обрядовым и «деловым», чтение индивидуальное. Появляется множество келейных книг, а затем и келейных библиотек[6]. Создаются сборники для индивидуального чтения, отражающие индивидуальные интересы составителя. С этим связано появление большого числа новых переводов и новых списков богословских сочинений — сочинений, рассчитанных на индивидуальное чтение, на индивидуальное размышление и индивидуальную эмоциональную настроенность. Переводная литература XIV—XV вв. принесла с собой волну новых жанров, широко раздвинувших границы жанровой системы Руси.

Национальный подъем последней четверти XIV в. вызвал появление многих исторических произведений. В связи с государственно-объединительными тенденциями жанр повестей о княжеских преступлениях не возобновляется, но появляется много военно-исторических повестей с публицистическими идеями (повести о битвах на Пьяне и на Воже, повесть об Едигее и пр.) или идеями национально-патриотического характера (цикл повестей о Куликовской битве). Эти исторические произведения имеют свои жанровые особенности, которых не было в исторических произведениях домонгольской Руси.

Развитие индивидуального чтения, о котором мы сказали уже выше, принесло с собой не только огромное расширение ре-

[6] См. подробнее: *Р. П. Дмитриева.* Четьи — сборники XV века — как жанр.— В кн.: «История жанров русской литературы XI—XVII веков».— ТОДРЛ, т. XXVII, 1972.

пертуара чтения, но и репертуара жанров. Индивидуальное чтение поддерживало интерес к новым произведениям, развивало познавательные жанры, развивало жанры, в которых главную роль начинала играть занимательность, сюжетность, воображаемые события.

Потребность в новых жанрах отчасти удовлетворялась в конце XV и в XVI в. внесением в литературу жанров деловой письменности. Эти же деловые жанры «оправдывали» появление фантастических сюжетов, с которыми долго и упорно боролось средневековое литературное сознание, но которого настойчиво требовало индивидуальное чтение. Вступая в свои права, фантастика долго маскируется изображением бывшего, действительно существовавшего или существующего. Вот почему в XVI в. жанры различного рода «документов», как формы литературного произведения, входят в литературу одновременно с вымыслом. Забегая несколько вперед, скажем, что в начале XVII в. появляются статейные списки посольств, которые никогда не существовали. Эти статейные списки долго считались в науке «подложными», на самом деле — это литературные произведения, в которых вымысел подается читателю как действительно бывшее в форме документа[7]. В летопись входит элемент выдумки. В уста исторических лиц вкладываются измышленные речи. С одной стороны, в традиционные жанры (в летопись, в степенную книгу, в «истории» и «сказания») широко проникает документ (грамоты, ярлыки, послания, разряды), а с другой стороны, жанры деловых документов входят в литературу и получают здесь чисто литературные функции.

Сложные и разносторонние искания в области жанров могут быть прослежены и в публицистике. Устойчивость жанров нарушена и здесь. Темы публицистики — темы живой, конкретной политической борьбы. Многие из них, прежде чем проникнуть в публицистику, служили содержанием деловой письменности. Вот почему формы деловой письменности становятся также и формами публицистики. Пересветов пишет челобитные. Сильная художественная и публицистическая струя внесена в «Деяния» Стоглавого собора. Стоглав — факт литературы в той же мере, как и факт деловой письменности.

В литературных целях используется и дипломатическая переписка. Форма дипломатической переписки используется в литературных целях в выдуманной, литературной переписке первой четверти XVII в., якобы бывшей между турецким султаном и Иваном Грозным[8]. Итак, дипломатические послания, поста-

---

[7] *М. Д. Каган.* «Повесть о двух посольствах» — легендарно-политическое произведение начала XVII века.— ТОДРЛ, т. XIV. М.—Л., 1958, стр. 309—315.

[8] *М. Д. Каган.* Легендарная переписка Ивана IV с турецким султаном как литературный памятник первой четверти XVII в.— ТОДРЛ, т. XIII, М.—Л., 1957, стр. 247—272.

новления собора, челобитные, статейные списки, даже деяния собора — становятся формами литературных произведений.

Новым жанровым явлением следует признать «Историю о великом князе московском» Андрея Курбского. Впервые в русской историографии появился труд, цель которого заключалась в том, чтобы вскрыть причины, происхождение того или иного явления в характере и поступках Ивана Грозного. В «Истории о великом князе московском» все изложение было подчинено этой единой цели.

Новым в жанровом отношении явлением следует признать и политическую легенду, получившую интенсивное развитие в XV и в XVI вв. К числу политических легенд надо отнести «Сказание о князьях владимирских». Это официальное произведение, темы которого были изображены на барельефах царского престола в Успенском соборе Московского Кремля. На этом «Сказании» основывались государственные акты и чин венчания на царство. Другие политические легенды — «Повесть о Вавилонском царстве» и «Повесть о новгородском белом клобуке». Эти произведения сходны между собой во многих отношениях. Они выдают исторический вымысел за действительность и поэтому стремятся быть «документальными» по форме. В них рассказываются давно прошедшие события, но ими оправдываются политические притязания сегодняшнего дня. В них типично соединение вымысла с исторически достоверными событиями.

Наконец, для XVI в. могут быть отмечены и некоторые своеобразные в жанровом отношении явления, связанные с образованием значительного слоя официальных произведений. Вмешательство государства в литературные дела создает официальный стиль «второго монументализма», который в жанровом отношении выражается в создании огромных компилятивных памятников, соединяющих в своем составе разнородные жанровые произведения. Это не было полной новинкой XVI в., так как и ранее в летописи и хронографе мы встречались с аналогичным явлением, вообще характерным для средневековья. Но в XVI в. в связи с образованием русского централизованного государства компилятивность развивается до возможных пределов официальной пышности. Создается свод всех книг на Руси, рекомендуемых для частного чтения,— многотомные «Великие четьи минеи» митрополита Макария, создается «Степенная книга царского родословия», многотомный «Лицевой летописный свод» и т. д.

XVII век — это век подготовки радикальных перемен в русской литературе и, прежде всего, в ее жанровой структуре, которая приблизительно со второй трети или с середины будущего столетия начинает совпадать с жанровой структурой западноевропейских литератур.

Изменения, которые подготавливаются в XVII в., обязаны

главным образом решительному расширению социального опыта литературы, расширению социального круга читателей[9] и авторов. Прежде чем отмереть, средневековая жанровая структура литературы крайне усложняется, количество жанров возрастает, их функции дифференцируются, и происходит консолидация и выделение литературных признаков как таковых.

Чрезвычайно расширяется количество жанров за счет введения в литературу форм деловой письменности, которым, в отличие от предшествующего времени, все больше и больше придаются чисто литературные функции. Количество жанров увеличивается за счет фольклора, который начинает интенсивно проникать в письменность демократических слоев населения, и за счет переводной литературы. Новые виды литературы, появившиеся в XVII в.,— силлабическое стихотворство и драматургия — постепенно развивают свои жанры. Наконец, происходит трансформация старых средневековых жанров в результате усиления сюжетности, развлекательности, изобразительности и расширения тематического охвата литературы. Существенное значение в изменении жанровых признаков имеет усиление личностного начала, совершающееся в самых различных областях литературного творчества и идущее по самым различным линиям.

Деление литературы на официальную и неофициальную, появившееся в XVI в. в результате «обобщающих предприятий» государства, в XVII в. теряет свою остроту. Государство продолжает выступать инициатором некоторых официальных исторических сочинений, однако последние не имеют уже того значения, что раньше.

Частично литературные произведения создаются при дворе Алексея Михайловича или в Посольском приказе, но они выражают точку зрения среды придворных и служащих, а не выполняют идейные задания правительства. Здесь, в этой среде, могли быть и частные точки зрения или, во всяком случае, известные варианты...

Таким образом, огромные официальные жанры — «левиафаны», типичные для середины XVI в. с его стилем «второго монументализма», в XVII в. отмирают. Зато в жанрах усиливается индивидуальное начало. Автобиографические элементы проникают в исторические сочинения, посвященные событиям «Сму-

---

[9] Изучению социального состава читателей сравнительно позднего времени посвящены работы: *В. В. Буш.* Древнерусская литературная традиция в XVIII в. (К вопросу о социальном расслоении читателя).— «Ученые записки Саратовского университета», т. IV, вып. 3, 1925; *П. Н. Берков.* К вопросу об изучении массовой литературы XVIII в.— «Известия АН СССР, Отделение общественных наук», 1936, № 3; *М. Н. Сперанский.* Рукописные сборники XVIII века. М., 1962; *В. И. Малышев.* Усть-Цилемские рукописные сборники XVI—XX вв. Сыктывкар, 1960; *Е. К. Ромодановская.* О круге чтения сибиряков в XVII—XVIII вв. в связи с проблемой изучения областных литератур.— «Исследования по языку и фольклору». Новосибирск, 1965.

ты», в жития, и во второй половине XVII в. появляется уже жанр автобиографии, вобравший в себя элементы житийного жанра и исторического повествования. Главный, но не единственный представитель этого жанра автобиографии — «Житие» протопопа Аввакума.

Типичный пример образования в XVII в. нового жанра — это появление жанра «видений» в период «Смуты». Видения были известны и раньше как часть житий святых, сказаний об иконах или как часть летописного повествования. В эпоху «Смуты» жанр видений, исследованный Н. И. Прокофьевым [10], приобретает самостоятельный характер. Это остро политические произведения, рассчитанные на то, чтобы заставить читателей безотлагательно действовать, принять участие в событиях на той или иной стороне.

Характерно, что в видении соединяется устное начало и письменное. Видение возникает в устной молве и только после этого придается письму. «Тайнозрителями» видения могли быть простые посадские люди: сторожа, пономари, ремесленники и т. п. Но тот, кто придает это видение письму, автор,— еще продолжает принадлежать высшему церковному или служилому сословию. Однако и те, и другие уже не столько заинтересованы в том, чтобы прославить святого или святыню, сколько в том, чтобы подкрепить авторитетом чуда свою политическую точку зрения, свои обличения общественных пороков, свой политический призыв к действию. Перед нами один из характерных для XVII в. примеров начавшегося процесса секуляризации церковных жанров. Таковы «видения» протопопа Терентия, «Повесть о видении некоему мужу духовну», «Нижегородское видение», «Владимирское видение», видение поморского крестьянина Евфимия Федорова и др.

Огромное значение для образования новой структуры литературных жанров имело разделение научной литературы и художественной. Если раньше «Шестоднев», «Топография» Козьмы Индикоплова или Диоптра, как и многие другие произведения «естественнонаучного характера», имели равное отношение как к науке, так и к художественной литературе, то теперь, в XVII в., такие переводные сочинения, как «Физика» Аристотеля, «Космография» Меркатора, зоологический труд Улисса Альдрованди, анатомический труд Везалия, «Селенография» и мн. др., стоят обособленно от художественной литературы и никак с нею не смешиваются. Правда, это различение еще отсутствует в «Уряднике Сокольничьего пути», в котором художественные элементы смешиваются с обрядовыми, но это объясняется спецификой самой сокольничьей охоты, интересовавшей русских лю-

---

[10] *Н. И. Прокофьев.* «Видения» крестьянской войны и польско-шведской интервенции начала XVII века (Из истории жанров литературы русского средневековья).— Автореф. канд. дисс. М., 1949.

дей XVII в. не только с утилитарной, но главным образом с эстетической точки зрения.

Нечетким остается различение научных задач и художественных в области истории, но это смешение литературы с наукой будет существовать в исторической литературе в течение всего XVIII в. и частично перейдет в XIX и даже XX вв. (ср. истории Карамзина, Соловьева, Ключевского).

Одной из причин начавшегося более строгого различения между научной и художественной литературой и соответственного «самоопределения» жанров была профессионализация авторов и «профессионализация» читателя. Профессиональный читатель (врач, аптекарь, военный, рудознатец и пр.) требует литературы по своей профессии, и эта литература становится настолько специфичной и сложной, что ее автором может стать только ученый или техник-специалист. Переводная литература на эти темы создается в специальных учреждениях для специальных целей переводчиками, знакомыми с сложным существом переводимого сочинения.

Из переводных жанров на Руси в XVII в. усваивается жанр западноевропейского рыцарского романа, романа авантюрного (ср. повествования о Бове, Петре Златых Ключей, об Оттоне и Олунде, о Василии Златовласом, Брунцвике, Мелюзине, Аполлонии Тирском, Валтасаре и т. п.), нравоучительная новелла, веселые анекдоты (в первоначальном смысле этого слова анекдот — это историческое происшествие) и др.

В XVII в. происходит новое, очень значительное социальное расширение литературы. Наряду с литературой господствующего класса появляется «литература посада», литература народная. Она и пишется демократическими авторами, и читается массовым демократическим читателем, и по содержанию своему отражает интересы демократической среды. Она близка фольклору, близка разговорному и деловому языку. Она часто антиправительственна и антицерковна, принадлежит «смеховой культуре» народа[11]. Частично она близка «народной книге» Западной Европы. Социальное расширение литературы дало новый толчок в сторону ее массовости. Демократические произведения пишутся неряшливой или деловой скорописью, долго остаются и распространяются в тетрадочках, без переплета. Это вполне дешевые рукописи.

Все это не замедлило сказаться на жанрах произведений. Демократические произведения не связаны какими-либо устойчивыми традициями, особенно традициями «высокой» церковной литературы.

Происходит новый прилив в литературу деловых жанров: жанров делопроизводственной письменности. Но, в отличие от

---

[11] См. об этой «смеховой культуре»: *М. Бахтин.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

использования в литературе деловых жанров в XVI в., новое использование их в XVII в. отличалось резко своеобразными чертами. До появления демократической литературы в жанры деловой письменности вкладывалось литературное содержание, которое не ломало самые жанры. В демократической же литературе деловые формы письменности употребляются иронически, их функции резко нарушены, им придано литературное значение. Деловые жанры употребляются пародически. Сама деловая форма является одним из выражений их сатирического содержания. Так, например, демократическая сатира берет реально существовавшую форму росписи о приданом и стремится именно с ее помощью выразить абсурдность содержания... То же отличает, например, церковную форму «Службы кабаку» или «Калязинской челобитной». В произведениях демократической пародии пародируется не автор, не авторский стиль, а форма и содержание, жанр и стиль делового документа.

Новое содержание не вкладывается в деловые жанры, как это было раньше, а взрывает эту форму, делает ее предметом осмеяния, как и ее привычное содержание. Жанр приобретает здесь не свойственное ему значение. По существу перед нами уже не деловые жанры, а новые жанры, созданные путем переосмысления старых и существующие только как факты этого переосмысления. Поэтому каждая из этих форм может быть использована один-два раза. В конечном счете употребление этих «перевернутых» и переосмысленных жанров ограничено. Жанр органически связан с существом замысла и поэтому не может быть повторен многократно.

Процесс использования жанров деловой письменности в демократической литературе имеет типичный для XVII в. «разрушительный» характер.

Демократическая литература во всем том новом, что она внесла в процесс жанрового развития русской литературы, не стоит обособленно. Многое в ней перекликается по своему значению с тем, что дает, например, для этого развития силлабическое стихотворство.

Силлабическое стихотворство тоже связано с процессом социального расширения литературы, но расширения совсем в другую сторону — в сторону создания «литературной элиты»: профессионального, образованного автора и читательской интеллигенции.

Единичные и короткие стихотворные тексты, известные еще в рукописях XV и XVI вв.[12], сменяются в XVII в. регулярным стихотворством: силлабическим и народным.

---

[12] Ср., например, у монаха Кирилло-Белозерского монастыря Ефросина; о нем: *А. Д. Седельников*. Литературная история повести о Дракуле.— «Известия по русскому языку и словесности», т. II, Л., 1922, № 2; *Я. С. Лурье*. Литературная и культурно-просветительская деятельность Ефросина в конце XV в.— ТОДРЛ, т. XVII, М.— Л., 1961, стр. 130—168.

Силлабическое стихотворство принесло с собой множество стихотворных жанров, некоторые из которых явились сюда из прозы: послания (эпистолии), прошения, челобитные, «декларации», поздравления, предисловия, подпись к портрету, благодарения, напутствия, «плачи» и т. п. Силлабическое стихотворство в жанровом отношении было близко к риторике. Оно долго не обретало своей поэтической функции и своей собственной системы жанров. Стихотворная речь воспринималась как не совсем серьезная, как шутливая, церемониальная и церемонная. Риторика явно ощущается, например, в стихотворных «декламациях» Симеона Полоцкого, обращенных к царю Алексею Михайловичу. Стихотворная форма воспринималась как «иронический этикет» и служила смягчению грубости, невежливости, резкости. В стихотворной форме можно было отговорить адресата от женитьбы, попросить деньги взаймы, похвалить и восхвалить адресата, не слишком роняя своего достоинства. Это «личина», которой автор выказывает свою ученость, свое мастерское владение словом. Силлабическое стихотворство служило также педагогике, поскольку в педагогике XVII в. большую роль играло заучивание наизусть. В стихотворениях Симеона Полоцкого — те же темы и мотивы, что в прозаических «прикладах», включавшихся в такие переводные сборники, как «Римские деяния», «Великое зерцало», «Звезда пресветлая», но поданные читателю с оттенком эмоциальной отчужденности.

В силлабическом стихотворстве был элемент игры. Оно не должно было настраивать читателя эмоционально, а больше — удивлять его словесной ловкостью и игрой ума. Поэтому новые стихотворные жанры ассоциировались с теми традиционно прозаическими, которые требовали витийственности,— жанрами по преимуществу панегирическими (похвалами, эпистолиями и пр.). Даже распространенные в западной поэзии барокко акростихи воспринимались на Руси как традиционная тайнопись и употреблялись главным образом в старых целях сокрытия имени автора из монашеской скромности и смирения.

К силлабическому стихотворству близок по своим жанровым особенностям и раешный стих. Здесь также преобладает шутливость и некоторая, но в данном случае «сниженная» риторичность. В раешный стих также переносятся жанровые формы прозы: «Послание дворительное недругу», «Послание дворянина дворянину», «Сказание о попе Саве», «Повесть о Ерше», «Повесть о Фоме и Ереме» и пр. Характерно, что часть этого рода «раешных» произведений известна была сперва в прозе и только потом переложена в стихи.

Поэзия, лирика, требующая полного самовыражения автора, не сразу пришла в стихотворство. Впервые поэтическое содержание согласуется со стихотворной формой только в жанрах народного стиха. Именно от народного стиха с его лирическими жанрами ведет свое начало русская поэзия. Жанры проникшего

в письменность народного стиха строже согласуются с поэтичностью задания. Таковы лирические песни Самарина-Квашнина[13] или стихотворная поэма «Горе Злочастие», в которой жанровые особенности представляют собой не свойственное самой народной поэзии необычное соединение признаков лирической песни, духовного стиха и былины.

Изучение жанров с точки зрения их функций (функциональный подход) позволяет выявить основные линии в изменении жанровой системы древней Руси.

Развитие жанровой системы русской литературы X—XVII вв. демонстрирует процесс постепенного освобождения жанров от их «деловых» и обрядовых функций и приобретения ими функций чисто литературных. Углубление литературных функций каждого из жанров увеличивает значение этих жанров в общественной жизни страны. Литературные произведения начинают оказывать разностороннее воздействие на действительность, вместо того, чтобы быть частью обряда, частью политики государства, княжества или церкви.

Освобождаясь от узкой предназначенности, литературные жанры приобретают широкое общественное значение.

Этот процесс изменения самого существа жанровой системы связан с двумя явлениями в развитии литературы как таковой: социальным расширением литературы и постепенной индивидуализацией чтения. При этом индивидуализация чтения тесно связана с социальным расширением литературы и, наоборот,— социальное расширение — с индивидуализацией чтения.

Социальное расширение литературы — это расширение социального контингента ее авторов и читателей, расширение социальной тематики и социальной (общественной) предназначенности жанров. Именно в этих условиях своего социального расширения литературные жанры не только теряют связь с обрядом и с узко деловыми функциями, но и приобретают индивидуального читателя, читающего «для себя» и «про себя». Читатель остается с литературным произведением один на один. От индивидуального читателя, а не от значения произведения в той или иной «деловой» и обрядовой стороне жизни начинает зависеть размножение списков произведения и их судьба. Вот почему в литературе возрастает стремление удовлетворить индивидуальные вкусы, быть разносторонне интересной, а отсюда она приобретает и бо́льшее общественное значение.

Развитие системы литературных жанров древней Руси представляет собой также систему, но только динамическую, «действующую» и функционально связанную с развитием общественной жизни.

---

[13] *И. С. Филиппова.* Песни П. А. Самарина-Квашнина.— «Известия АН СССР, Серия литературы и языка», т. XXXI, 1972, вып. 1, стр. 62—66.

Появление новой системы жанров — основной признак перехода русской литературы от средневекового типа к типу нового времени.

Чем в общих чертах различаются эти два типа? Средневековая литература выполняет свое общественное назначение непосредственно и прямо. Жанры средневековой литературы несут определенные «практические» функции в устоявшемся быте, в укладе церковном, юридическом. Жанры различаются главным образом по своей предназначенности для выполнения тех или иных жизненно необходимых, но более или менее узких функций. Они «практически» необходимы в разных сторонах общественной жизни. Художественность как бы дополняет и вооружает литературные жанры на выполнение ими своих непосредственно жизненных задач. Литература нового времени выполняет свое общественное назначение прежде всего через свое художественное начало. Жанры литературы определяются не своей «деловой» предназначенностью, а своими чисто литературными свойствами и отличиями. Литература отвоевывает свое независимое место в культурной жизни общества. Она получает свободу от обряда, уклада, от деловых функций и тем самым становится способной выполнять свое общественное призвание не дробно, не в связи с тем или иным конкретным предназначением произведения, а тоже непосредственно, но непосредственно художественно и на более свободном от деловых функций уровне. Она поднялась высоко и стала царить в жизни общества, не только выражая уже сформировавшиеся за ее пределами взгляды и идеи, но и формируя их.

Весь историко-литературный процесс предшествующего времени есть процесс формирования литературы как литературы, но литературы, существующей не для себя, а для общества. Литература — необходимая составная часть общественной жизни и истории страны.

А. Н. РОБИНСОН

О ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ РАЗВИТИЯ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО ЭПОСА В РАННЕФЕОДАЛЬНЫЙ ПЕРИОД

Светлой памяти
В. М. Жирмунского

Типологическая близость процессов эпического творчества у многих народов Запада и Востока в раннефеодальный период (в общих пределах средневековья) становится научной предпосылкой для выявления закономерностей развития различных эпосов в сложных условиях их международной интеграции и национальной дифференциации. В кругу этих теоретических и исторических проблем литературоведения и фольклористики, которые постепенно входят в научную традицию съездов славистов начиная с классического доклада В. М. Жирмунского[1] принципиальное значение приобретает вопрос о славянских эпосах, по географическим, историческим, социально-идеологическим и государственно-национальным условиям своего существования занимавших срединное положение в эпической культуре Евразийского материка. В изучении эпосов славян существуют известные затруднения в связи с тем, что их памятники сохранились хуже, чем у ряда других народов континента[2]. Подобное состояние источников, с одной стороны, усиливает необходимость типологическо-сопоставительных аспектов исследования, а с другой — неизбежно предопределяет гипотетичность выдвигаемых концепций.

Вопрос о восточнославянском (древнерусском) эпосе является основным в указанной проблематике. В предшествующих двух докладах на международных конгрессах мы пытались поставить некоторые общие вопросы развития эпоса Киевской Руси; настоящий доклад является продолжением этих работ[3].

---

[1] См.: *В. М. Жирмунский.* Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. IV Международный съезд славистов. М., 1958; *он же.* Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.— Л., 1962; ср.: *Б. Н. Путилов.* Русский и южнославянский героический эпос. Сравнительно-типологическое исследование. М., 1971.

[2] Существенной, но еще мало изученной причиной недостаточной сохранности славянских эпосов явилось то обстоятельство, что они, во-первых, почти не получили средневековой письменной фиксации и литературной обработки и, во-вторых, в значительной части стали принадлежностью видоизменявшейся устной народной традиции, далеко отошедшей по времени, месту и среде от условий своего происхождения (напр., древние южнорусские былины у северорусских крестьян нового времени).

[3] См.: *А. Н. Робинсон.* Эпос Киевской Руси в соотношениях с эпосом Востока и Запада (народная оригинальность и международная типология). V Конгресс Международной ассоциации по сравнительному литературоведению (Белград, 1967).— «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», 1967, т. XXVI, вып. 3, стр. 209—226; то же в сокращении.— «Филолошки преглед», Београд, 1970, т. III—IV, стр. 11—17; *он же.* Литература Киевской Руси

Историко-типологическое изучение былин Киевского цикла («Волх Всеславьевич», «Вольга и Микула», «Добрыня и Змей», «Добрыня сват», «Илья Муромец и Соловей-разбойник», «Бой Ильи с сыном», «Алеша Попович и Тугарин») вызвало необходимость привлечения в качестве сопоставительного материала, во-первых, восточных памятников: эпосов — армянского («Давид Сасунский»), киргизского («Манас»), огузского («Китаби-Коркут»), отдельных богатырских сказок — алтайских, монгольских, персидских, а также поэмы Низами «Искандер-наме» и международной «Александрии»; во-вторых — античных, византийских и славянских памятников: мифа о Персее и Андромеде, эпоса о Дигенисе Акрите, апокрифов о Георгии, Федоре Тироне, Михаиле из Потуки, сербского эпоса, а также древнерусских летописей; в-третьих — западноевропейских памятников, англосаксонского «Беовульфа», скандинавских «Эдды», «Тидрексаги», германских «Песни о Хильдебранте», «Песни о Нибелунгах», поэмы «Ортнид», романской легенды о «Паломничестве Карла Великого». Былинный эпос Киевской Руси рассматривался на фоне названных памятников в ограниченном аспекте: сопоставлялись некоторые моменты идеологической обусловленности сюжетосложения, переживавшего, как мы полагаем, принципиальные видоизменения при переходе от родо-племенных объединений к раннефеодальной государственности. Принятое направление исследования подтвердило, что норманно-славянское военное и политическое движение «из варяг в греки» столкнулось со встречным культурным и политическим византийско-болгарским движением и последнее возобладало, так как это была волна раннефеодальной христианизации, пришедшей на смену язычеству. В такой обстановке восточнославянский — «свой» эпический сюжет, выросший из мифологических основ «родовой» идеологии,— получал развитие за счет освоения типологически близкого ему «чужого» сюжета. Поясним эти положения одним из возможных примеров.

Процесс эпического обмена приводил к тому, что восточнославянское архаичное (языческое) «змееборчество» воссоединялось с относительно развитым «змееборчеством» византийско-христианским, имевшим глубокие античные и восточные корни. Обогащаясь благодаря этим связям, но не утрачивая своего народно-национального облика, древнерусское «змееборчество» входило таким путем в ареал «змееборчества» мирового. Оба сюжета — «национальный» и «инонациональный» — объединялись именем нового героя (например, Добрыни), появление которого становилось поэтическим результатом впечатлений от реальных и типичных социально-исторических обстоятельств.

среди европейских средневековых литератур. (Типология, оригинальность, метод).— «Славянские литературы. VI Международный съезд славистов (Прага, август 1968). Доклады советской делегации». М., 1968, стр. 49—116 (в докладах приведена соответствующая научная библиография).

В идеологической атмосфере древнерусского «двоеверия» (объединявшего элементы язычества и христианства) возникли возможности для развития бинарной поэтики эпоса. Сюжетная схема родового эпоса была бинарна по своей природе: герой побеждал врага. Молодой Добрыня, подобно другим архаичным, но вечно «юным» героям, впервые выходившим на эпическую арену, побеждал Змея (Дракона) с беспечной отвагой «потехи молодецкия» в интересах небольшого социального коллектива («рода-племени»). Змееборцы архаичного типа (первые подвиги Беовульфа и Добрыни. Сигурда — Зигфрида, Санасара и Багдасара, Дигениса, а ранее их — Персея) сражались ради внутренних (личных) побуждений (сострадание, любовь, удальство). Герой и враг всегда были могучи и первоначально — духовно однородны (в пределах языческих представлений, «двоеверия» или религиозной индифферентности). Оба они мало зависели от общества. Но постепенно, с образованием раннефеодальных государств и с распространением христианства как государственной религии, «змееборчеству» стало придаваться значение религиозного, вассального, национального долга.

В Киевской империи Рюриковичей означенные черты дофеодального эпоса сделались неприемлемыми, так как подвиг героя становился долгом великокняжеской вассальной «службы». Враг героя (тот же Змей) оказывался теперь врагом идейным, покушавшимся на «Святую Русь» и «веру христианскую». Недостаточность первоначального личного подвига героя стала осознаваться. Традиционная эпическая ситуация подвига (первого боя) стала приобретать характер предыстории героя — завязки, подготавливавшей повторную ситуацию (второй бой) — развязку. Выяснялось, что Змей не только не погиб, но принес новый ущерб государству и «князю Владимиру». Казалось бы, второй встрече со Змеем (после первой легкой победы над ним) герой не должен был бы придавать серьезного значения. Но Добрыня опечалился, повесил «буйну голову». Он боялся боя, который диктовался теперь не внутренним побуждением, а вассальной зависимостью. В действие вступили все силы внешнего принуждения героя к бою: власть князя, авторитет матери (в первый раз она отговаривала Добрыню от встречи со Змеем, а теперь «благословляет» его) и, наконец,— голос бога. Вторая победа, достигнутая самоотверженными усилиями героя, была окончательной. Подвиг героя начинал ритуально повторяться в пределах одного и того же удваивающегося сюжета, и теперь в его основе лежала идея превосходства «службы» над «молодечеством» (долга над чувством). Подобные тенденции эпического творчества наблюдались и у других народов в переходные эпохи позднеродового и раннефеодального развития (например, в эпосах о Беовульфе, о Сигурде). Это идейно-художественное явление мы называем эпической закономерностью бинарной сюжетной ситуации.

По нашему мнению, описанное явление эпического процесса, яснее всего сказавшееся у восточных славян в условиях формирования Киевской империи, было одним из главных (на данной архаичной стадии — внешне-сюжетных) принципов зарождавшегося двойственного представления о «юном» герое, обязанном из послушания старшим примирить противоречия между буйным чувством и священным долгом. В эпоху распада Киевской империи обнаружились мощные стимулы феодальной политики («Се мое, а то мое же», как сказано в «Слове о полку Игореве»), которые привели к новому, но обратному по своей общественной эффективности столкновению понятий личной инициативы и вассального долга. Это отразилось уже не в удвоенных сюжетных ситуациях, а во внутренних идейно-эстетических принципах создания эпически-двойственных характеров младших военных героев в «Слове», которое славит «буего» Игоря и Всеволода «Буй-Тура» за «храбрость», их же осуждая за ослушание «отца» Святослава и предсказанное поражение. На этих путях исследования вновь возникает большая проблема «Слова» как эпического памятника.

Известнейшие памятники развитого феодального эпоса Европы XII — начала XIII в. (французская «Песнь о Роланде», испанская «Песнь о моем Сиде», германская «Песнь о Нибелунгах», предвозрожденческая грузинская поэма Шота Руставели «Витязь в барсовой шкуре», которые в общеевропейской перспективе эпохи как бы окружали «Слово о полку Игореве», дают материал для выяснения принципов поэтизации исторических или мифологических сюжетов и идеализации героев в типичных регламентирующих условиях той или иной феодально-корпоративной поэтики. Эти эпические поэмы характеризовались, в частности, близостью рыцарско-дружинных понятий («славы» и «чести», «верности» и «измены», «обиды» и «мести» и т. п.), были насыщены яркими и однообразными (построенными по принципу «общих мест») описаниями феодальных ритуалов и традиционных ситуаций, гиперболических батальных сцен (с обычной символикой — участием в них языческих или христианских сил, небесных светил, фауны и флоры), подвигов благородных героев (с их поражающей воображение храбростью, силой и аффектацией) и т. п.

На фоне этих типовых качеств, в известной мере свойственных каждому памятнику, но не исключающих их определенной специфики, выступают два самых обобщенных признака «Слова о полку Игореве». В стадиально-историческом отношении «Слово» занимало промежуточное положение между ранними формами языческого и полуязыческого (в значительной мере еще родо-племенного) скандинавского, англо-саксонского (и в отголосках — древнегерманского) эпоса и в определенной мере уже художественно-индивидуализированными поэмами (с наличием той или иной литературной обработки) развитого феодально-

христианского средневековья. В национально-историческом отношении особенностью «Слова» явилась его сюжетная обращенность (почти исключившая освещение «личной темы») не к прославленному и идеализированному преданию (как это свойственно указанным песням-поэмам), а к своей современности, получавшей критическую оценку в свете уходивших в прошлое идеалов имперской государственности. Таким образом, для западноевропейского эпоса поэтическая условность повествования состояла в традиционной сюжетно-тематической архаичности, подвергнутой актуальной идеологической (нередко куртуазной) интерпретации и стилистически обновленному изложению. В «Слове о полку Игореве», наоборот, условность повествования основывалась на злободневной реальности сюжета и актуальности тематики, которые толковались, однако, с позиций патриархально-патриотической идеологии и излагались в архаичных формах дружинно-эпической стилистики.

До сих пор, по-видимому, типологические наблюдения позволяли нам выяснить некоторые признаки общих закономерностей раннефеодального эпического процесса в его объективных международно-сюжетных и внешне-стилистических схождениях. Поиски национальных идейно-эстетических оснований для типологической характеристики названных памятников представляют собой весьма сложную задачу будущих исследований. Что касается «Слова о полку Игореве», то дальнейшее его изучение не только как древнерусского поэтического феномена, но и в качестве великого памятника русского, славянского, европейского и мирового эпоса феодальной формации требует внимания к внутренним (национально-историческим и собственно эпическим) особенностям этого произведения. Такая научная задача заставляет обратиться к поискам ближайших (по времени и среде) эпических критериев, необходимых для оценки «Слова», с целью выяснения, по мере возможности, тех творческих процессов, которые закономерно определяли само его создание и в то же время были свойственны другим эпическим явлениям, типологически ему близким и контактно с ним связанным.

* * *

Обоснование определенной концепции эпической природы «Слова» следует начать с некоторых общих исторических и теоретических положений.

Еще А. Н. Веселовский, говоря о ранней эпике многих западных и восточных народов, обратил проницательное внимание на социально-идеологические условия ее появления. Носителями этой эпики были «родовые, дружинные певцы, знатоки родовых исторических преданий...»[4]. Исследователь определил

[4] *А. Н. Веселовский.* Три главы из исторической поэтики (1899).— «Историческая поэтика». Редакция, вступительная статья и примечания В. М. Жирмунского. Л., 1940, стр. 268.

поэтическую специфику творчества этих певцов: «Дружинно-родовой быт — естественная почва для продукции профессиональной, эпико-лирической, для обережения эпической песни»[5]. Сохраняет значение указание А. Н. Веселовского о том, что «движение эпохи викингов обновило условия дружинного быта... выработался класс дружинных певцов, скальдов... явилась школа и с нею профессиональная поэтика»; когда явились «профессиональные певцы феодальной эпохи», в их руках оказались «судьбы французского и немецкого эпосов. Дружинные певцы забыты. Так забыт был наш Боян...»[6]. Причисление Бояна к дружинным певцам XI в. вполне правомерно, однако с предположением о забвении традиций Бояна (в «Слове о полку Игореве») никак нельзя согласиться.

Опираясь на выводы А. Н. Веселовского, Е. В. Аничков писал: «Петь «славу», либо петь «карание» — вот назначение дружинной поэзии, которое обычно и традиционно»[7] (в «Слове»: «...поютъ славу Святъславлю, каютъ князя Игоря»). Исследователь связал особенности «Слова» как явления дружинной поэзии с представлениями автора песни о славянских языческих богах, которые казались ему, по-видимому, знаменитыми предками (людьми), в чем можно было усмотреть отражение известной эвгемерической концепции средневековья. «Так думал об Одине Саксон Грамматик. На этом строилась генеалогия англосаксонских властителей»[8]. В. Ф. Ржига отметил, что автор «Слова» дорожит «созвучиями времен Эту важную черту своего миросозерцания он прекрасно увековечил в образах, навеянных живучими традициями отжившего родового быта. Как часто в «Слове о полку Игореве» упоминаются разные внуки: внуки богов — Стрибога, Даждьбога, Велеса; внуки князей, внуки славных предков. Как выразительно говорится об отношении внуков к славе дедов и прадедов...»[9].

В дальнейшем исследователи — Р. О. Якобсон, Д. С. Лихачев, А. В. Соловьев и другие — неоднократно обращались к тем или иным отмеченным проблемам в связи с изучением «Слова» и сделали много ценных наблюдений. Не занимаясь специально «Словом», В. Л. Комарович обнаружил существование в древнерусской княжеской среде «языческого культа Рода», выражав-

---

[5] Там же, стр. 320. О значении родовых представлений для ранних форм европейского эпоса см. в кн.: *Е. М. Мелетинский.* «Эдда» и ранние формы эпоса. М., 1968, стр. 249, 156, 263 и др.

[6] *А. Н. Веселовский.* Историческая поэтика, стр. 321—322.

[7] *Е. В. Аничков.* Язычество и древняя Русь. СПб., 1914, стр. 334.

[8] Там же, стр. 336 (глава XIV — «Боги в «Слове о полку Игореве» и новый взгляд древних книжников на язычество»); ср.: *В. Ф. Ржига.* «Слово о полку Игореве» и древнерусское язычество.— «Slavia», Praha, 1933—1934, r. XII, s. 3—4.

[9] *В. Ф. Ржига.* «Слово о полку Игореве» как поэтический памятник Киевской феодальной Руси XII века.— «Слово о полку Игореве». М.— Л., Academia, 1934, стр. 173.

шегося, в частности, в «представлениях о нерасторжимом единстве живых и умерших родичей»[10]. Д. С. Лихачев связал эти явления с феодальными воззрениями Киевской Руси, согласно которым считалось, что «сыновья и внуки продолжают политику отцов и дедов», и такие «представления о родовой судьбе служили средством художественного обобщения в «Слове о полку Игореве». «Слово» характеризует внуков по деду... Ольговичи характеризуются через Олега Гориславича, полоцкие Всеславичи через Всеслава Полоцкого»[11].

Таким образом, представления о дружинной родовой эпике, обоснованные А. Н. Веселовским, частично восполнялись тем или иным пониманием происхождения и поэтических функций языческой символики, с одной стороны, и особенностей феодальной генеалогической идеологии — с другой. Эти аспекты не раз прилагались к изучению содержания, а в некоторой мере и формы «Слова о полку Игореве». Было бы целесообразным применить к изучению «Слова о полку Игореве» теорию генеалогической дружинной поэзии в более широком плане, чтобы с этих позиций попытаться в целом охарактеризовать его происхождение, идейное содержание, некоторые жанровые особенности и существенные признаки поэтической символики. Методологической предпосылкой для обоснования такого рода концепции «Слова» является наше представление о нем как об архаичном для своего времени произведении устного древнерусского эпоса. Типологическим критерием реализации этой предпосылки нам будут служить в данном случае сохранившиеся следы половецкого эпоса, относящегося к той же эпохе, но еще более архаичного. Срединное положение восточнославянского средневекового эпоса в эпическом творчестве Востока и Запада, а также непосредственные семейные, военные и политические связи героев «Слова» — русских князей и половецких ханов — делают предлагаемый аспект изучения исторически правомерным. Конечно, наш экскурс следует рассматривать только как возможную попытку приближения к обозначенной выше весьма сложной проблематике.

* * *

Дружинно-родового быта у русских во второй половине XII в. уже не было, но идеологические пережитки его сохранялись, что хорошо известно исследователям летописей. Например, в 1170 г. Мстислав Изяславич (отец Романа — героя «Слова»)

[10] *В. Л. Комарович.* Культ рода и земли в княжеской среде XI—XIII вв.— «Труды Отдела древнерусской литературы» (ТОДРЛ), т. XVI. М.— Л., 1960, стр. 87—89 и сл.

[11] *Д. С. Лихачев.* Исторический и политический кругозор автора «Слова о полку Игореве».— «Слово о полку Игореве. Сборник исследований и статей под редакцией В. П. Адриановой-Перетц». М.— Л., 1950, стр. 15—16; *он же.* Человек в литературе Древней Руси. М.— Л., 1958, стр. 130; изд. 2-е. М., 1970, стр. 117.

говорил: «А лепо ли ны было, братье... поискати отець своих и дед своих пути и своей чести» (И, 538) [12], причем содержание и фразеология этой речи как бы предвосхищали определенные элементы стиля «Слова». В «Слове» Игорь и его княжеская группа характеризуются по родовому признаку: «Ольговичи» (как это обычно и в летописи) или образно — «Ольгово хороброе гнѣздо» [13]. Как известно, «Слово» поэтизирует дружинные отношения: «Княземъ слава а дружине!», «А мы уже, дружина, жадни веселия!»

Подобного рода представления поддерживались благодаря более чем вековым контактам южнорусских феодалов с половецкими ханами, а также с тюркскими «лепшими людьми» из «черных клобуков» (торков, берендеев, ковуев, печенегов), среди которых родоплеменные отношения существовали. Летопись указывала, что в 1172 г. для участия в междоусобной княжеской войне пришли «половци диции, Концак с родом своим» (И, 548). По имени торкских ханов в летописи, как пишет Н. А. Баскаков, «называлось то родоплеменное объединение, главой которого являлся данный хан» [14] (Ичитеевичи, Чагровичи, Басшеева чадь и др.).

Генеалогическое самосознание раннефеодального общества Киевской Руси выражалось в историософском принципе, который, во-первых, позволял связывать разные эпохи: ушедшее в прошлое наследие «дедов» и современное достояние их «внуков»; а во-вторых, на фоне таких исторических сопоставлений позволял оценивать действительность в свете взаимоотношений князей — старших, младших, равных («отцов», «сынов», «братьев»). Главной формой поэтического выражения этой княжеско-дружинной идеологии был исторический эпос.

Летописи оценивали потомков Олега «Гориславлича» по «внучатному» признаку: «Святослав Всеволодиць, Олгов внук» (НI, 36) [15], «Святославичь Игорь, внук Олгов» (И, 637). Это однотипно заглавию памятника «Слово... Игоря сына Святъславля, внука Ольгова». «Сыновняя» зависимость отмечается в «Слове» при описании как прославленного князя «старого времени» («сынъ Всеволожь Владимиръ» — Мономах), так и современни-

---

[12] Ипатьевская летопись. Полное собрание русских летописей (ПСРЛ), т. 2, М., 1962; здесь и далее обозначается в скобках в тексте — И с указанием столбца.

[13] Здесь и далее «Слово» цит. по изд.: «Слово о полку Игореве». Под редакцией В. П. Адриановой-Перетц.— «Литературные памятники». М.— Л., 1950 (текст подготовил к печати Д. С. Лихачев); орфография соблюдается, страницы не указываются; при цитировании других памятников орфография модернизируется по существующим правилам.

[14] *Н. А. Баскаков.* Половецкие отблески в «Слове о полку Игореве» (1. Древнерусско-половецкие связи; 2. Тюркизмы — названия явлений природы), стр. 1; дружески благодарю Н. А. Баскакова, предоставившего мне свое исследование, в настоящее время еще не вышедшее из печати.

[15] Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.— Л., 1950; здесь и далее обозначается в скобках в тексте — НI с указанием страницы.

ков,— «тоска сыну Глѣбову» (Владимиру Переяславскому, врагу Игоря и Кончака), «сыны Глѣбовы» (рязанские князья, вассалы и враги Всеволода Большое Гнездо). «Братские» связи также указываются: Святослав — «не вижду... брата моего Ярослава»; «Не бысть ту брата Брячяслава».

Особенно интересны те тенденции, следуя которым автор «Слова» отходил от генеалогической документальности, хотя и продолжал идейно ориентироваться на нее, что давало ему возможность выделить идеологические и эпические акценты в характеристиках героев.

Само эпическое творчество требовало генеалогической мотивировки: автор напомнил слушателям о своей поэтической родословной. Он считал себя (а может быть, и был) «внуком» Бояна («Пѣти было пѣснь Игореви, того внуку») [16], в свою очередь был «вѣщей Бояне Велесовъ внуче» [17]. Божественный прадед автора (Велес) был так же закономерен, как Даждьбог — предок Игоря и его группы («Ольговичей»), а может быть,— в более широком значении — и населения «Русской земли» вообще. Отвергая генеалогические хвалебные «замышления» Бояна, но с необходимостью подражая ему, автор не выходил за пределы «родовой» концепции эпоса: певец-«внук» должен был петь герою-«внуку» подобно тому, как его дед-певец был песнетворцем деда героя — «Ольгова коганя», деда Игоря — Олега Святославича («Гориславлича»).

Широкие генеалогические представления, как показал Д. С. Лихачев, охотно использовались «Словом» также для весьма ответственной и по существу отрицательной оценки длительной борьбы двух княжеских группировок (потомков Ярослава Мудрого и Всеслава Полоцкого) — «Ярославли и вси внуце Всеславли» [18].

В поэтическом произведении такое понимание исторических явлений делало не только оправданными переходы от описания прошлого к описанию настоящего, но и подготавливало условия для эпически логичного (хотя и чуждого логической последовательности летописания) изображения прежних и современных героев, каждый из которых мог быть в любом фрагменте изложения введен в сюжет или выведен из него в соответствии с заданной ему позитивной или негативной программой «родового» поведения.

Эффективные сюжетные и стилистические возможности таили в себе «братские» связи, которые служили важным звеном

---

[16] Интересная мысль А. А. Потебни, что «автор мог быть внуком Бояновым... по крови», развивается в статье М. В. Щепкиной — «О личности певца «Слова о полку Игореве» (ТОДРЛ, т. XVI, 1960, стр. 73—79).

[17] См.: *Р. О. Якобсон.* Вопросы сравнительной индоевропейской мифологии в свете славянских показаний.— «Акты съезда. VI Международный съезд славистов», т. 2. Прага, 1970, стр. 630—633.

[18] *Д. С. Лихачев.* Исторический и политический кругозор..., стр. 15—16.

в родственных и сюзеренно-вассальных характеристиках. Игорь обобщенно называл союзных с ним младших князей (брата, сына, племянника) «братие» (так же называет, по традиции, автор своих слушателей). Оценки феодальных отношений получали глубокое идейно-эстетическое содержание, когда автор осуждал князей, занятых медоусобной борьбой,— «рекоста бо братъ брату: «се мое, а то мое же»».

Традиционное понимание «братских» отношений оказалось основой создания лирических представлений о героях. Всеволод говорил проникновенно (с использованием эпической тавтологии): «одинъ братъ, одинъ свѣтъ свѣтлый — ты, Игорю!» Игорь не только ждал «мила брата Всеволода», но во время боя было «...жаль бо ему мила брата Всеволода». Такая фразеология известна летописи в связи с описанием убийства Игоря Ольговича (дяди Игоря) в 1147 г. киевлянами: «Жаль бо ны есть брата своего Игоря» (И, 364). Но эмоциональное отношение героя «Слова», начинающего осознавать неизбежность поражения, к брату, еще безотчетно увлеченному боем, представляет собой зарождающуюся рефлексию, которая отличала один эпический характер от другого[19]. Летописная повесть смогла лишь констатировать обстоятельства в традиционном стиле: Игорь «проси души своей смерти, яко бы да не видил падения брата своего» (И, 642).

Важное значение имеет тот факт, что родственно-символизированные («отцовско»-«сыновние») представления были присущи не только княжеским (внутрирусским) отношениям, но и русско-половецким (международным) связям. Двоюродный брат Игоря и Всеволода великий князь киевский Святослав назывался в «Слове» — «отецъ ихъ». По летописи Игорь в 1180 г. обращался к нему так: «Отче, добро бяшеть тишина...» (И, 616). Но так же в трудную минуту междоусобной войны обращался к хану Котяну с почтительнейшей речью блистательный рыцарь, впоследствии король-католик Даниил Галицкий (сын Романа, героя «Слова»): «Отче! Измяти войну сю, приими мя в любовь себе»[20] (И, 753).

[19] Образы князей в «Слове» не соответствуют господствовавшему в русской литературе XII в. «этикетному» (по терминологии Д. С. Лихачева) изображению князей, в данном случае — двух самых близких друг к другу героев (братьев-союзников). Образ Всеволода эпически однолинеен; Всеволод отдается бою целиком, не обращает внимания на ход сражения, забывает обо всем: о своих ранах, об отцовском золотом престоле, о красавице-жене Глебовне. Образ Игоря во многих отношениях двойствен; в картине боя полководческая ответственность заставляет его, несмотря на ранение (по летописи — «уязвиша» его в левую руку), пытаться руководить боем (бегущие полки — «заворачает», по летописи — снимает шлем, чтобы быть ими узнанным); он испытывает сочувствие к брату; см.: *А. Н. Робинсон.* В. Ф. Переверзев и его книга о литературе Древней Руси.— В кн.: «В. Ф. Переверзев. Литература Древней Руси». М., 1971, стр. 293.

[20] Содержание речи имело феодально-родственные основания: Даниил был женат (с 1215 г.) на Анне — дочери князя Мстислава Удалого и внучке Котяна, который приходился Мстиславу тестем.

Феодально-родственные отношения такого типа лежали в основе той эпической логики «Слова», которая проявляется при описании взаимосвязей русских и половцев.

В летописи при обобщенных описаниях набегов половцев Кончак выступает в ореоле однолинейных определений: он «злу началник», «богостудный», «оконьный и безбожный и треклятый» (И, 612, 634); «придоша... безбожнии половци на Русь воевати... с оканьным Концаком» (И, 628). Такие характеристики следуют традиционно-христианским воззрениям на всяких врагов Руси — иноверцев. В конкретном случае, при описании поражения Игоря, летопись ограничивается необходимой справкой: «Кончак поручися по свата Игоря, зане бяшеть ранен» (И, 644). В «Слове» же родственные отношения двух враждующих полководцев принимаются за основу образного обозначения возглавляемых ими войск, причем это указание на родство врагов вводится в традиционно-эпическую картину битвы-пира: «пир докончаша храбрии русичи: сваты попоиша, а сами полегоша»[21]. В то же время все половецкие воины (участники битвы), считаясь родичами русских воинов («сватами»), действуют против них, как «дѣти бѣсови». Эпическое родство положительных героев с отрицательными, естественно, не отвечает обычным в летописях требованиям «этикетной» однолинейности. Признание такого родства совмещается в «Слове» с определенной оценкой родового происхождения врагов: они дети «бесов», то есть своих языческих богов, которые, как увидим далее, оказываются не чуждыми и «русичам». В оценках Кончака наблюдается такая же эпическая логика: автор призывает стрелять «Кончака, поганого кощея», но тут же показывает стремление Кончака (в отличие от Гзака) возобновить союз с Игорем при помощи родства: сына его «опутаевѣ красною девицею», что в заключение дает ему реальную возможность прославить и этого молодого героя — «Слава... Владимиру Игоревичу!»

Характеристика ханов как княжеских родичей-врагов имела давнюю традицию, восходящую к «старому времени», когда Святополк (двоюродный брат Мономаха) почтил память своего отца Изяслава (в «Слове» — «Святоплъкъ повелѣя — повелѣ яти; полелѣя — отца своего... ко святѣй Софии къ Киеву), и память хана Тугоркана, убитого в бою («взя й Святополкъ, акы тьстя своего и врага; и привезше й к Кыеву»; Л, 224)[22].

Истолкование политических противоречий феодальной действительности, связанной с изображаемыми в «Слове» событиями, строилось на той же генеалогической почве и получало облик семейных разногласий, столь характерных для мотивировки эпических конфликтов у разных народов[23].

---

[21] Ср.: *Д. С. Лихачев*. Исторический и политический кругозор..., стр. 44.

[22] Летопись по Лаврентьевскому списку. СПб., 1897; здесь и далее обозначается в скобках в тексте — Л с указанием страницы.

[23] Мотивы «семейно-родовых распрей» значительно сильнее развиты в древних

Выразительны в этой связи сетования эпического патриарха («отца») Святослава: «О моя сыновчя, Игорю и Всеволоде! Рано еста начала Половецкую землю мечи цвѣлити, а себѣ славы искати... Се ли створисте моей сребреней сѣдинѣ?... Нъ се зло княже ми непособие»[24]. Автор относит Игоря к «молодымъ» князьям. Сепаративные действия младших представителей «Ольговичей» мотивировались их «юностью», вопреки реальному возрасту князей[25]. Этот способ оценки событий первоначально формировался в молве: по летописному сетованию Святослава — Игорь и его группа потерпели поражение, «не воздержавше уности» (И, 645). Сам Игорь сначала отказывался бежать из плена, не желая потерять «славу» и «держаше высоку мысль своея уности» (646).

Этот конфликт мудрых «отцов» и опрометчивых «сыновей» следует соотнести с отмеченной летописью ситуацией «старого времени», возникшей в половецком лагере накануне крупного военного поражения половцев, нанесенного им группой князей во главе с Мономахом (1103 г.). «Половци же, слышавше, яко идеть Русь, собрашася бе-щисла, и начаша думати» (Л, 268). На этом совете старший хан Урусоба предложил — «просим мира у Руси». Но внезапно произошло роковое столкновение поколений. «И реша унейшии Урособе: «Аще ты боишися Руси, но мы ся не боим. Сия бо изивше, поидем в землю их, и приимем грады их, и кто избавит и́ от нас?»» (Л, 268). Самонадеянные половецкие юноши собирались поступить так же, как Игорь и Всеволод, которые пошли в «Половецкую землю», чтобы «поискати града Тьмутороканя...» Мнение молодых победило, и, двинувшись на Русь, они выслали вперед «Алтунопу, иже словяше в них мужеством». Презрев благоразумие, Игорь (по летописи «мужи» отговаривали его от похода, «яко не наше есть время») — «поост-

---

германском и скандинавском эпосах, отражены в древнеиндийской «Махабхарате» и других памятниках; см.: *Е. М. Мелетинский.* «Эдда» и ранние формы эпоса, стр. 285—289.

[24] Традиционный облик эпического патриарха представлен, как известно, в «Песни о Роланде — «седобородый Карл» (в 36 лет). В былине почти в духе Святослава князь Роман (исторически — Роман Галицкий, герой «Слова») жалуется на свою седину:

Говорит князь Роман Дмитриевич:
Ах ты, молодость моя молодецкая!
. . . . . .
Ах ты, старость моя глубокая...
У меня ль голова состарела,
Русы кудри поседатели.

См.: *Ив. Жданов.* Русский былевой эпос. Исследования и материалы, I—V. СПб., 1885, стр. 480.

[25] Всеволоду было около 30 лет, а Игорю 34—35 лет, причем ко времени создания «Слова» он стал дедушкой, оставаясь, однако, эпически «юным»; см. *Б. А. Рыбаков.* «Слово о полку Игореве» и его современники. М., 1971, стр. 84.

ри сердца своего мужеством»[26]. Но порывы «унейших» половцев и не сдержавших «уности» русских привели в обоих случаях к поражению.

Не без оснований В. А. Пархоменко предполагал в приведенном отрывке «следы песни именно половецкой», это был «...песенный плач у половцев и он дошел до нашего летописца»[27].

«Родовой» принцип оценки истории и действительности способствовал утверждению в феодальной идеологии вообще и в историческом эпосе в особенности категорий «славы» и «чести», «обиды» и «мести», получавших стройную генеалогическую ориентацию и, как нам представляется, именно на этой идейной основе отразившихся в «Слове» в качестве взаимосвязанных понятий, мотивирующих развитие действия.

Напомним только те примеры, которые наиболее интересны для понимания генеалогической поэтики дружинного эпоса. Гиперболизируя стремления своих героев, «Слово» приписывает Игорю и Всеволоду явно неосуществимое для их малых сил желание овладеть Тьмутороканью, бывшим городом их деда Олега, именно ради родовой «славы», в связи с чем они похваляются в эпическом духе: «переднюю славу сами похитимъ, а заднюю си сами подѣлимъ». Так же и Роман Галицкий, как увидим далее, стремился превзойти славу «деда» (прапрадеда) своего Мономаха. Важно заметить, что такое же дружинное осознание «славы» предков было свойственно тюркским племенам, которые в этом отношении автор «Слова» полностью приравнивал к «русичам», когда говорил о вассалах Ярослава — черниговских «былях» («могуты», «татраны», «шельбиры» и др.): «Тии бо... кликомъ плъкы побѣждают, звонячи въ прадѣднюю славу»[28].

---

[26] Ср. в эддической песни о мести Хамдира и Сёрли: «Хорошо мы бились... острые мужеством» (*Е. М. Мелетинский.* «Эдда» и ранние формы эпоса, стр. 291); Роман Галицкий — «изоострился на поганыя» (И, 813).

[27] *В. А. Пархоменко.* Следы половецкого эпоса в летописях.— «Проблемы источниковедения. Сборник третий». М.— Л., 1940, стр. 392. Как известно, поражение половцев в 1103 г. повлекло за собой их родственный союз с победителями. Владимир Мономах женил двух сыновей (одним из них был Юрий Долгорукий), а Олег («Гориславлич») женил сына (Святослава — отца Игоря) на половчанках. Точно так же после поражения Игоря сын его женился на дочери Кончака. Обе эти ситуации, как и другие аналогичные браки (всего их отмечено летописью не менее восьми), были весьма благоприятными для культурного русско-половецкого обмена в княжеской и придворной среде, в частности для эпических взаимодействий.

[28] По времени прапрадед Романа (Владимир Мономах) и его современник дед Игоря (Олег) соотносятся с «прадедней славой» черниговских тюрок, когда их предки торки и другие племена восстали против своих поработителей половцев и перешли к Владимиру Мономаху, расселявшему их на южных границах Руси. Такие поселения расширялись и укреплялись, так как русские князья, венгерские короли, византийские императоры и грузинские цари в течение длительного времени проводили политику «тюрковизации» своих окраин в борьбе с тюркскими нашествиями. Два полка черниговских ковуев были союзниками Игоря в его походе на половцев. См.: *Д. А. Расовский.* Печенеги, торки и берендеи на Руси и в Угрии.— «Сбор-

В соответствии с тем, как в «Слове» генеалогия князей расчленялась на две эпохи («дедов» и «внуков»), соотносилась и «слава» предков и потомков: Игорь, Всеволод, черниговские тюрки, а в летописи — Роман,— все они апеллировали ко времени Владимира Мономаха и Олега «Гориславлича». Тема «родовой мести» весьма типична для исторического эпоса многих народов[29]. В «Слове» мотив «мести» за «обиду» приобретает такую же, как и мотив «славы», генеалогическую ориентацию на указанные две эпохи. «Слава», «обида» и «месть» группируются вокруг тех тщательно подобранных имен, обстоятельств и аналогий, которые были известны слушателям, а потому и поучительны.

Так, в старину (в 1078 г.) «Бориса же Вячеславлича слава на суд приведе... за обиду Олгову» (то есть деда Игоря),— он погиб в битве против Всеволода и его сына Владимира Мономаха. Вполне правомерно автор пролонгировал тему родовой «обиды» от «деда» к «внуку». И хотя он осуждал Олега, эпическая логика, по-видимому, позволяла ему заявить, что «Ольгово... гнѣздо... не было обидѣ порождено», то есть не было предрасположено к таковой по самому своему славному родовому происхождению. Вмешательство действительности, однако, оказалось слишком сильным: случилось несчастье и тогда — «въстала обида в силахъ», что и побудило автора возвысить свой голос — за Игоря, «за обиду сего времени». До сих пор генеалогическая функция «обиды», казалось бы, не слишком отклонялась от эпических принципов повествования. Но далее перед автором возникали серьезные затруднения.

Пересматривая эпическую концепцию рода «Ольговичей», представленную традицией Бояна, автор, видимо, с горечью обнаружил, что раскол внутри «Ольговичей», иначе говоря, семейно-родовые расхождения группы «молодых» (во главе с Игорем) с их «отцом» Святославом, привел к кратковременному, но чувствительному для «русичей» успеху половцев, что и предрекалось печальным опытом родоначальника Олега, ковавшего «мечемъ крамолу». Дальнейшее развитие этой темы грозило превратить Игоря и его сподвижников в отрицательных героев, а это сделало бы неправомерной и «славу» им, и гиперболизацию Святослава, и призыв к многочисленным сильным князьям, и заклинание Ярославны, то есть сделало бы невозможным создание «Слова».

Если бы автор мог свободно выбирать сюжеты, как писатель нового времени, ему легче и эффективнее было бы воспеть не

ник статей по археологии и византиноведению, издаваемый Институтом имени Н. П. Кондакова», т. VI. Прага, 1933, стр. 13—14; *он же*. О роли Черных Клобуков в истории древней Руси.— Там же, т. I, 1927, стр. 93—109.

[29] О соблюдении «закона родовой мести», об «истории мести» и т. п. в скандинавском и германском эпосах см.: *Е. М. Мелетинский*. «Эдда» и ранние формы эпоса, стр. 249, 256, 263, 280—283.

Игоря, третьестепенного полководца и неудачливого политика, а настоящего героя противополовецкой борьбы Владимира Глебовича Переяславского, неоднократного победителя Кончака, Кобяка, Башкорда и других ханов, а главное (и политически не безразличное) — племянника могущественного Всеволода Суздальского (Большое Гнездо). Владимир Глебович уже дал отпор половцам в 1185 г., он остановил наступление Кончака у Переяславля, а сам был тяжело ранен тремя половецкими копьями. Игорь же, погубив дружины свои и родичей, отдохнув в почетном плену и бежав, явился за помощью (т. е. — с повинной) к Ярославу, а затем — Святославу. Но, несмотря на эти известные современникам обстоятельства, «слава» пелась именно Игорю, Всеволоду (Буй-Туру), Владимиру Игоревичу, который только что стал зятем того же Кончака. Владимир Глебович, враг и соперник Игоря, оказался удостоенным только краткого приличествующего случаю упоминания: «...кричатъ подъ саблями половецкими, а Володимиръ под ранами; туга и тоска сыну Глѣбову». При этом его большая победа над Кобяком и другими ханами была целиком присвоена в «Слове» Святославу, который со своими войсками в бою (в 1184 г.) не участвовал, но прославлялся как «грозный» и «великий», хотя таковым и не был. Главный его союзник и соперник Рюрик, владевший землями бывшего Киевского княжества (кроме Киева, принадлежавшего Святославу), не был даже упомянут в связи с этой победой. Он назван далее в числе всех прочих созываемых князей после Всеволода Суздальского, и притом не отдельно, а вместе с братом, уклонившимся от походов 1184—1185 гг. («Ты буй Рюриче и Давиде!»). Едва ли можно сомневаться в том, что князья-современники, в особенности те из них, которые были мало заинтересованы в отдаленных от них столкновениях с половцами или были враждебны «Ольговичам», достаточно трезво разбирались в южнорусской политической ситуации 80-х годов XII в. Очевидная тенденциозность авторских оценок этой ситуации не могла вызвать их сочувствия, а тем более подвигнуть их на оказание помощи «Ольговичам». Призыв «Слова» к князьям не имел и не мог иметь никаких политических последствий, так как он был явлением поэзии, а не политики и, во всяком случае, противоречил интересам и взглядам своих главных адресатов [30]. Прекрасная утопия никогда не могла повернуть вспять колесо истории.

Для правильной исторической оценки «Слова» необходимо

---

[30] Л. Н. Гумилев пишет: «...к концу XII в. этот призыв был неактуален, потому что перевес Руси над половецкой степью сделался очевидным. В то время половцы в значительном количестве крестились и принимали в усобицах ничуть не большее участие, чем сами князья Рюриковичи, причем всегда в союзе с кем-либо из русских князей» (*Л. Н. Гумилев.* Поиски вымышленного царства. Легенда о «Государстве пресвитера Иоанна». М., 1970, стр. 308—309).

вспомнить о том, что половецкие набеги в 1184 г. и 1185 г. (после поражения Игоря) были успешно отражены южнорусскими князьями, причем только частью их сил — группой младших князей (Владимир Глебович, два сына Святослава и другие). Военные действия главных сил Рюрика и Святослава в этих столкновениях совсем не понадобились, а ближайшие родственники этих старших князей — Давид, Ярослав, Игорь и его группа — в них вообще не участвовали. Это были быстрые и сравнительно легкие победы местных княжеских сил, после которых приглашение всех главнейших восточнославянских князей для борьбы с половцами, если расценивать этот призыв как реальность, было бы очевидной ошибкой, опасной прежде всего для Святослава и Рюрика, так как добычей могущественных князей, явившихся в «Русскую землю», могли бы оказаться не только «вежи половецкие», но и Киев (как это уже было в событиях 1168—1169 гг.). Ничего подобного, разумеется, и не произошло, так как русско-половецкие пограничные столкновения этих лет не могли изменить ни внешней, ни внутренней политики восточнославянских княжеств, тем более, что никаких территориальных изменений в границах «Русской земли» и «Половецкой земли» в связи со всеми (и русскими и половецкими) походами 1185 г. не появилось, а плененные половцами князья вернулись из плена, и даже с новым русско-половецким наследником Изяславом, внуком Игоря и Кончака. Широкого объединения князей для борьбы со «степью» не произошло ни в это время, ни в последующее, включая эпоху татаро-монгольского нашествия. Всякие попытки рассматривать содержание «Слова» без учета этих исторических обстоятельств были бы антиисторическими.

Историческая ситуация, которая благоприятствовала возникновению «Слова», по-видимому, была такова: половцы были отбиты и союз с ними восстановлен, никто из дальних и сильных князей в Киев не явился, местное политическое влияние Рюрика временно ослабело ввиду выхода из строя его боевого вассала Владимира Глебовича, младшие «Ольговичи» (Игорь и другие) вернулись из плена тоже ослабленными, и им пришлось снова подчиниться старшему «Ольговичу» — Святославу (при нейтралитете Ярослава). В результате всего этого власть Святослава укрепилась, военные и политические события 1185 г. отошли в прошлое, наступил мир и вернулась радость («Страны ради, гради весели»). В киевской «гридницѣ Святъславли» настало время веселья («А мы уже, дружина, жадни веселия!»), пира и песни («Пѣвше пѣснь старымъ княземъ, а потомъ молодымъ пѣти»). Среди веселого застолья и благодушного прощения прежних «обид» песня «славы» вступала в свои права («Княземъ слава а дружине!»), все пережитое попадало под власть эпической фантазии.

Автор «Слова» хорошо знал родовые и феодальные отношения современных ему князей (а также князей «старого време-

ни»), однако оценивал их не как политик, а как поэт, идеалы и символы которого самими князьями не могли рассматриваться никак иначе, как только поэзия, чем они по существу и являлись. По сюжету «Слова», как и в действительности, все бурные события уже благополучно завершились, и ничто не мешало их гиперболизации. Призыв князей к походу на половцев относился не к настоящему времени (то есть ко времени прибытия Игоря в Киев и создания «Слова»), а к прошлому. Поэтому предпринятый Святославом после поражения Игоря созыв некоторых близких ему второстепенных князей, участвовавших в дальнейших событиях, превратился теперь в прекрасное «злато слово» — призыв гиперболический, почти всеобщий и небывалый по феодальной представительности. «Злато слово» имело отнюдь не практическое, а идеологическое и эстетическое значение: оно должно было возродить патриотические идеалы и было необходимым сюжетным компонентом эпической гармонии, то есть несло функцию ответа на зловещий «мутенъ сонъ» Святослава и его толкование (ср. далее чудесный побег Игоря — «босымъ влъкомъ» и т. п., как ответ на языческое заклинание Ярославны).

Едва ли кто-нибудь из слушателей стал бы упрекать поэта за фантазию: например, Святослав — за приглашение Всеволода (Большое Гнездо) в Киев, Игорь — за предложение его тестю (Ярославу Осмомыслу) стрелять его «поганого» свата (Кончака). Никто, очевидно, не находил нужным возражать против того, что Всеволод мог «Волгу веслы раскропити», Святослав — «иссуши потокы и болота», воины Рюрика и Давида — «злачеными шеломы по крови плаваша», Ярославнин голос был слышен «на Дунаи», а Игорь беседовал с «Донцом». В песни господствовали законы эпоса, а не действительности. «Искусство,— писал В. И. Ленин,— не требует признания его произведений за *действительность*» [30а].

Все эти благоприятные для эпического творчества несообразности в представлениях и попытках далекого от политики автора были результатом столкновения его высоких идеалов, восходящих к устаревшим традициям Киевской империи Рюриковичей, с тоже традиционной (вслед за Бояном) и ограниченной «родовыми» пределами вассальной службой певца «Ольговичам» (видимо, Святославу), призванного воспевать их «славу» в любых обстоятельствах. При этом ситуация частичного поражения «Ольговичей» (а не победы) создавала эпические возможности совместить «славу» им со старыми патриотическими идеалами. Эти весьма ограниченные корпоративные условия, окружавшие идейно-творческие начинания певца, не позволили ему проник-

---

[30а] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 53; ср.: «...Искусство не выдает свои создания за нечто другое, чем они есть на самом деле, то есть другое, чем создания искусства; религия же выдает свои вымышленные существа за существа *действительные*» (*Л. Фейербах.* Избранные философские произведения, т. 2. М., 1955, стр. 693).

нуться сознанием полной несовместимости его идеалов с действительностью, и именно поэтому ему довелось создать произведение вечного значения.

Итак, возвеличивая Святослава, будто бы способного объединить князей, которые были могущественнее его, автор должен был совместить сравнительно мягкие упреки «отца» младшим «Ольговичам» за ошибку их «юности» с восхвалением их же за их «храбрость» и эпическое «буйство». Но эпическим героям нужно было иметь веские эпические основания для безрассудного проявления таких великолепных качеств: ревность к дедовской «славе» должна была столкнуться с противоборствующим ей и тоже генеалогическим мотивом действий их «сватов» — врагов.

При решении такой необычной и трудной задачи, как двойственная (положительно-отрицательная) характеристика своих младших «родовых» героев (отличавшая «Слово» от летописных оценок похода 1185 г.), автор не случайно обратил внимание на другую сторону событий, то есть на те сюжетные обстоятельства, связанные с интересами «Половецкой земли», которые стимулировали действия врагов, вдохновлявшихся «местью» за давнюю родовую «обиду». Возмездие за урон, нанесенный предкам, было таким же законным, обоюдно признаваемым в русско-половецких отношениях, как и право каждой стороны на дедовскую «славу». Таким путем собственные цели эпической идеализации героев приводили автора к половецкому эпосу.

Как только «русичи» были разбиты, половцы устремились на «Русскую землю», что сразу же и воспели «готьскыя красныя девы... звоня рускымъ златомъ: поютъ время Бусово, лелѣютъ месть Шароканю» [31].

В повествование вошло громкое имя третьего «деда» героев-современников (кроме «дедов» Олега и Мономаха) — имя Шарукана, который оказался родоначальником половецких эпических героев, что несомненно предопределялось знаменательной судьбой его рода [32].

Первая победа русских над половцами (после двух поражений в 1061 и 1068 гг.) выразилась в следующем: под Черниговом (в дальнейшем — родовом уделе Ольговичей) в 1068 г. «одоле

[31] Исследователи давно усматривают здесь «отголосок половецких песен»; см.: *Всеволод Миллер.* Экскурсы в область русского народного эпоса, I—VIII. М., 1892, стр. 210. «Мысль о мести за хана Шарукана могла еще жить в надеждах половцев в 1185 г...» (*Д. С. Лихачев.* Исторический и политический кругозор..., стр. 27).

[32] Очевидно, Шарукан основал город Шарукань у Дона (упоминаемый в летописи под 1111 и 1116 гг.), вместе с Боняком он боролся против Мономаха, Святополка и других князей (в 1106 г. «прииде Боняк и Шарукань Старый», а Шарукан «едва утече»). В «Поучении» Мономах писал, что он выпустил «из оков толико: Шаруканя 2 брата», то есть двух братьев Шарукановичей (см.: *Всеволод Миллер.* Очерки русской народной словесности. Былины, т. II. М., 1910, стр. 377, прим. 3); возможно, это были Отрок и Сырчан (см. о них далее).

Святослав... а князь их яша Шаракана...» (Н I, 190)[33], иначе говоря, прадед Игоря Святослав Ярославич взял в плен деда Кончака. Эпический мотив родовой «мести» не мог не вызвать живейшего внимания слушателей, осведомленных в том, что ситуация векового предания повторилась в обратном порядке: теперь половецкий «внук» пленил русского «правнука». Немало удовольствия им доставил, очевидно, и восхваляемый певцом традиционно-благополучный исход «родовой мести», повлекший за собой возобновление родового союза соперников[34]. Последствия половецкой «мести», связанные с побегом Игоря, изображены в эпических тонах, совершенно чуждых политическим умонастроениям эпохи (отразившимся в летописях): «на слѣду Игоревѣ ѣздитъ «Гзакъ съ Кончакомъ», рассуждая о том, следовало бы или нет опутать «сокольца» «красною девицею». Не без оснований исследователи и в этом случае видели возможность обращения «Слова» к половецкому эпосу[35].

Таким образом, и в действительности, и в русском, и в половецком эпосах родовая «месть» Кончака была осуществлена. Но Кончак сам стал эпическим героем — и, видимо, потому, что в его стремлениях к единению половецких племен стимул «мести» русским князьям начинал перерастать его собственные первоначальные «родовые» требования. В спорах с Гзаком Кончак, разумеется, отвергал набег на беззащитное Посемье[36], владение своих пленников-родичей, и апеллировал уже не к памяти о Шарукане, а к авторитету более значительного полководца — Боняка: «Поидем на Киевьскую сторону, где суть избита братья

---

[33] См.: *А. А. Шахматов.* Повесть временных лет, т. I. Пг., 1916, стр. 218, прим. 7; *Б. А. Рыбаков.* «Слово о полку Игореве»..., стр. 100—101; *он же.* Русские летописцы и автор «Слова о полку Игореве». М., 1972, стр. 457.

[34] Обычные княжеско-ханские пленения (Шарукана, Святослава — героя «Слова» в 1154 г., Игоря, Всеволода и др.), помимо желанных выкупов, были политическим средством повышения престижа очередного победителя при последующих военных, а нередко и родственных союзах. В эпоху феодальной раздробленности при постоянных войнах между русскими князьями, а возможно, и между половецкими ханами, такая ситуация была закономерной, потому что ни одна из сторон (ни русская, ни половецкая) не стремилась к оккупации территорий («Русской земли» или «Половецкой земли») и во время столкновений друг с другом боялась своеземных враговродичей не меньше, чем иноземных. Женитьба Владимира на Кончаковне оказалась выкупом за побег Игоря, вызванный, вероятно, опасениями за свою феодальную суверенность: стало известно, что Святослав послал двух сыновей в его Посемье для защиты от набега Гзака, причем приближение этих защитников вызвало ужас посемьского населения, красочно описанный в летописи.

[35] См.: *В. А. Пархоменко.* Следы половецкого эпоса в летописях, стр. 393.

[36] Киевское направление половецкого наступления было выгодно Кончаку и Игорю; этот путь, во-первых, лежал через княжество их общего врага Владимира Глебовича Переяславского, а во-вторых, в случае развития успеха, мог бы ослабить Святослава (врага Кончака и сюзерена Игоря, недовольного своим вассалом и его группой) или, во всяком случае, отвлечь политическое внимание и военные силы Святослава от Посемья и других земель на время половецкого пленения их князей — младших «Ольговичей».

наша и великий князь наш Боняк» (И, 646). Эта идея показательна потому, что Кончак обращается к половецко-русским отношениям той же эпохи, которая была временем «дедов» в «Слове»[37]. Как автор «Слова» осуждал деда героя (Олега «Гориславлича») и глубоко чтил память «старого Владимира» (Мономаха), заметно расширяя «родовые» традиции в пользу своих государственных идеалов, так Кончак старался расширить свои государственные притязания, принимая на себя обязанности «мстителя» за половецких «братьев» вообще. Говоря о Боняке, он несомненно ориентировался на уже существовавшую историческую и эпическую («родовую») традицию, отмеченную в 1151 г.: «Ту же и Севенча Боняковича дикаго половцина убиша, иже бяшеть реке: «Хощю сечи Золотая ворота (в Киеве.— *А. Р.*), якожь и отець мой»» (И, 432)[38].

* * *

Прослеженный выше генеалогический принцип эпического повествования, объединивший деяния русских и половецких «дедов» и «внуков» вокруг мотивов «славы» и «мести», приводит нас к рассмотрению летописных фрагментов русских и половецких преданий, тоже связанных с героями «Слова».

Создавая пышный некролог Роману Мстиславичу, галицко-волынский летописец обратил внимание современников на события международного значения. Роман Галицкий, дважды успешно ходивший на половцев (в 1202 и 1205 г.[39]), оказал существенную помощь Византийской империи, и личность его при жизни была овеяна «славой»[40], стала объектом исторических, литератур-

---

[37] В 1096 г. Боняк дважды пытался захватить Киев, но был изгнан Мономахом и Святополком. Очевидно, он был старшим по положению («великий князь наш») союзником Шарукана.

[38] П. В. Голубовский считал, что слова Севенча взяты из «эпических произведений о Боняке и его сыне» (*П. Голубовский.* Печенеги, торки и половцы до нашествия татар. История южнорусских степей IX—XIII вв. Киев, 1884, стр. 221, прим. 1).

[39] Д. Н. Альшиц правильно указал, что упомянутые в «Слове» походы Романа на половцев (и поход на ятвягов в 1196 г.) предпринимались значительно позже описанных в нем событий 1185 г. Данное обстоятельство позволило ему предположить, что «Слово» было создано после этих походов, возможно, после битвы на Калке в 1223 г. (см.: «Сборник ответов на вопросы по литературоведению». IV Международный съезд славистов. М., 1958, стр. 37—41). Мы предполагаем, что обращение к Роману (в числе других князей) могло быть сделано в «Слове» и в 1185—1187 гг., а в перечне его противников — «хинова, литва, ятвязи, деремела и половци» — некоторые из них (ятвяги, половцы) могли оказаться несколько более поздним наслоением (в устном бытовании произведения или, что менее вероятно,— в его списке). Когда умер Роман, возникли основания обновить память о нем в родовых песнях «славы» (и в польских песнях), в летописях русских и польских, в «Слове» и других произведениях (былинах, возможно,— в половецком эпосе).

[40] В Константинополе в 1202 г. галицкий посол восстановил старый союз Галичины с Византией в связи с тем, что император Алексей III Ангел про-

ных и эпических (устных) повествований у разных народов[41].

Летописец попытался ввести повествование о «великом князе» Романе в пределы христианско-книжной традиции, но это ему не удалось, очевидно, потому, что эпическое влияние оказалось сильнее. Как известно, некролог начинается литературной хвалой благочестивому князю, который «ума мудростию ходяща по заповедям божиим»[42] (И, 715—716), но эта мотивировка его деятельности получила здесь такой же внешний, так сказать, вводный характер, как однотипная с ней итоговая сентенция в «Слове» («поборая за христьяны на поганыя плъки»). Сущность оценки деяний Романа обусловлена светскими дружинно-эпическими представлениями, по типу близкими «Слову», но по форме выражения не тождественными с ним[43].

Очевидно, не без помощи литературно-эпической традиции, возможно, византийской (сравнения со «львом», «крокодилом»)[44] в летописи рассказывается о том, как Роман боролся с половцами, подобно какому-то чудесному герою, объединившему свойства могучих и свирепых зверей и птиц: «...устремил бо ся бяше

сил Романа о помощи против половцев, которые в это время опустошили Фракию и подошли к имперской столице, действуя в союзе с болгарами, «болярами»,— царями Петром и Асенем (братьями), основателями Второго болгарского царства. Современник и историк событий Никита Хониат писал: «...Роман, собравши большое и храброе войско, напал на землю половцев и без всякого труда разорил ее. Этим он прекратил набеги половцев и оказал помощь римлянам (византийцам.— *А. Р.*), поставленным в крайнюю опасность» (см.: *П. Голубовский.* Печенеги, торки и половцы..., стр. 165—166; *Ф. Успенский.* Образование второго Болгарского царства. Одесса, 1879, стр. 208).

[41] Роман, сын Мстислава Волынского и Киевского и польской принцессы Агнессы, воспитанный при польском дворе, погиб в битве с поляками на берегу Вислы. Судьба его, естественно, очень интересовала выдающихся польских хронистов, начиная от его современника В. Кадлубека и кончая М. Бельским (вторая половина XVI в.), который сделал сообщение скорее эпического, чем исторического типа: «Тело Романа русские похоронили в Киеве среди своих богатырей» (см.: *Ив. Жданов.* Русский былевой эпос, стр. 441). Знаменитый историк Ян Длугош (XV в.) засвидетельствовал, что в Польше поют песни о подвигах Романа и его гибели. В России песни о Романе сохранились в былинной традиции до XX в. (*Ив. Жданов.* Русский былевой эпос, стр. 462—523).

[42] Ср. параллель из «Летописца Еллинского и Римского»: об Иракле — «палицею убивша змия, рекше, одолевшу трем частям злым похотем ума мудростию, акы палицею, ходяща...» (*Ив. Жданов.* Русский былевой эпос, стр. 435).

[43] В. Ф. Миллер предполагал, что летописная повесть о Романе «была частью известного нам «Слова», вышла из-под пера того же автора, и некоторые черты ее по реминисценции занесены лѐтописцем» (*Всев. Миллер.* Взгляд на Слово о полку Игореве. М., 1877, стр. 141). По этому поводу И. Н. Жданов заметил: «В таком предположении едва ли есть надобность. Но замеченное сходство слога рассказа о Романе и «Слова о полку Игореве» несомненно» (*Ив. Жданов.* Русский былевой эпос, стр. 434).

[44] Непосредственные связи Романа и его окружения с византийской культурой были значительными: достаточно упомянуть, что после взятия Константинополя крестоносцами в 1204 г. император Алексей III Ангел со своими придворными нашел приют у Романа в Галиче.

на поганыя, яко и лев, сердит же бысть яко и рысь и губяше яко и коркодил, и прехожаше землю их яко и орел, храбор бо бе яко и тур» (И, 716).

Военные подвиги героя диктовались отнюдь не «божественным произволением» (как это было принято в литературе Владимиро-Суздальской Руси), а его личной инициативой: Роман — «устремил бо ся», «губяше», «прехожаше». С такой же экспрессией действовал в «Слове» против половцев Святослав: «притрепалъ», «притопта», Кобяка, «яко вихръ, выторже». Облик Романа выступал в ореоле упомянутых зооморфных сравнений, напоминающих некоторые сравнения «Слова», где куряне — кмети «скачутъ, акы сѣрыи влъци»; «прострошася половци, акы пардуже гнѣздо»; «дружина рыкаютъ, акы тури». Показательны определения характера героев. Роман был «храбор» и «сердит»[45]; в «Слове» выступали «храбрии русици», «храбрыи князи», у Игоря и Всеволода были «храбрая сердца». Близкую в целом характеристику Роману давало «Слово»: «А ты, буй Романе, и Мстиславе! Храбрая мысль носитъ вашъ умъ на дѣло. Высоко плаваеши на дѣло въ буести, яко соколъ...» Компоненты этих и летописных представлений о Романе («буй», «храбр», «яко тур») в их совокупности напоминают образ другого героя противополовецкой борьбы, исторически третьестепенного, но эпически прославленного, «Буй-Тура» Всеволода.

Углубляя характеристику Романа, летописец стремился выяснить идейно-исторические мотивы его военной активности и здесь окончательно попал в зависимость от «родового» предания, типологически близкого к эпическим основам «Слова». Роман воевал, «ревноваше бо деду своему Мономаху, погубившему поганыя измаилтяны, рекомыя половци...» (И, 716). Этот мотив идейно и композиционно обрамляет все дальнейшее повествование, в конце которого вновь говорится: «Роману же князю ревновавшю за то, и тщашеся погубити иноплеменникы» (И, 717).

Здесь летописец вполне правомерно обращался к половецкому эпосу (как автор «Слова» обращался к эпосу о Шарукане), для противопоставления своего героя Романа — его врагам. Врагом оказался все тот же Кончак, переживший своего свата Игоря[46]. Но «родовой» принцип повествования не позволял сра-

---

[45] В. Кадлубек писал, что, захватив Галич, Роман жестоко расправился с боярами — закапывал живых в землю, сдирал кожу, разрывал на части и т. п. (см.: *Ив. Жданов*. Русский былевой эпос, стр. 436, 514).

[46] Византийско-болгарско-русско-половецкие политические отношения и военные столкновения начала XIII в. представляются нам взаимообусловленными и требующими комплексного изучения. Подобно тому как Роман действовал против половцев, помогая Алексею Ангелу в его борьбе с Петром и Асенем (заключившими союз с половцами), Кончак действовал против Романа, активно поддерживая враждебных ему князей, возглавлявшихся Рюриком (тоже героем «Слова»). В 1202 г. киевский князь Рюрик с «Ольговичами» двинулся на Галич против Романа, но был побежден им и изгнан

зу ввести в сюжет образ Кончака и требовал первоначального освещения борьбы его предков с «дедом» героя — Мономахом.

Летописец снова напоминал современникам о международных событиях, более ранних и также весьма значительных. Для этого он и привел, как писал А. Н. Веселовский, «отрывок половецких песен или преданий, еще отзывающихся ароматом степи...» [47].

Итак, Мономах изгнал «Отрока во Обезы за Железная врата» [48]. И здесь возобладала политика градиционных родовых союзов, заключаемых при помощи прекрасных половчанок (красоту которых прославил великий азербайджанский поэт Низами в поэме «Искандер-наме», 1203 г.), всегда привлекавших и «русичей» («помчаша красныя дѣвкы половецкыя»). Знаменитый Давид Строитель, переселяя к себе половцев, женился на Гурандухте, дочери «главнейшего» из них — Атрака Шараганидзе (то есть Шаруканович). Летопись «Картлис-Цховреба» («Жизнь Грузии») повествует, что царь принудил «овсетских» феодалов к повиновению, открыл их «крепости Дарьяльские и все врата Овсетии («Железные врата» — русской летописи) и по этой безопасной дороге провел тестя своего (Атрака.— *А. Р.*) и братьев супруги своей» [49]. Это были отец, старшая сестра и братья Кончака. Затем, говорит летопись, «эти кипчаки изо дня в день обращались в христианство и таким образом множество

из Киева. После этого в том же году Роман, помогая императору Византии, совершил уже упомянутый поход на половцев и «приведе полона много» (Л, 397). В 1203 г. Кончак явился на помощь Рюрику, совместными усилиями они отвоевали и разграбили Киев. В 1205 г. Роман в союзе с тем же Рюриком вновь победил половцев, потом — «ем Рюрика... и постриже в черци» (Л, 399), но Всеволод Большое Гнездо вступился за зятя-монаха, и Рюрик снова «сел» в Киеве.

[47] *А. Н. Веселовский.* Южнорусские былины (III—XI).— «Сборник Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук», т. 36, СПб., 1885, стр. 372.

[48] Экспансия Владимира Мономаха против половцев заставила некоторые их объединения (во главе с «родом» Шарукана) удалиться на Северный Кавказ, что позволило царю Давиду IV Строителю, крупнейшему деятелю, объединившему Грузию, усилить военный потенциал своей империи, переселив в нее в 1118 г. около 45 тыс. половецких семей, которые поставили царю конницу для его армии и гвардии (телохранителей), не зависящую от грузинских феодалов и народа. Половцы сыграли определенную роль в победе грузин над сельджуками и в освобождении Тбилиси (1122 г.). «Обезы» — первоначально Абхазия, но в изучаемое время — Грузинское царство; «Железные врата» — Дарьяльское ущелье; см.: *Н. А. Бердзенишвили, В. Д. Дондуа, М. К. Думбадзе, Г. А. Меликишвили, Ш. А. Месхия.* История Грузии, т. I. Тбилиси, 1962, стр. 163—165; *Ш. Инал-Ипа.* Абхазы. Историко-этнографические очерки. Сухуми, 1960, стр. 63; *Г. А. Федоров-Давыдов.* Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. М., 1966, стр. 224.

[49] *М. Джанашвили.* Известия грузинских летописей и историков о Северном Кавказе и России.— «Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа», вып. 22. Тифлис, 1897, стр. 35—36.

душ переходило в лоно православной церкви»[50]. Христианизация началась как всегда с половецкой знати и едва ли могла миновать самого хана — царского тестя с его детьми. Атрак, его родичи и свита вернулись в «Половецкую землю»[51], несомненно, обогащенные высокой грузинской православной культурой, что могло иметь определенные последствия для его сына (видимо, младшего, любимца,— эпического героя) Кончака и внука — Юрия Кончаковича, тяготевших к русским князьям[52].

Далекий от новейшей феодальной политики окружающих развитых государств (Грузинское царство, великокняжеская Русь, а также — Венгерское королевство, Византийская империя), традиционный половецкий эпос должен был, очевидно, найти свойственные своей собственной природе объяснения столь крупных родо-племенных миграций. В дружинном эпическом сознании на первый план выступали общеплеменные мотивы. Поэтому судьба Сырчана, не покидавшего донских кочевий, далеко не столь блистательная, как у его брата Атрака Шараганидзе, но связанная с патриотическими преданиями («воротися, брате»,— призывал он),— эта судьба оказалась ключевой для построения эпического сюжета. «Сърчанови же оставшю у Дону, рыбою ожившю»[53]. Как это во многих случаях наблюдается в

---

[50] Там же, стр. 36. Переход половцев в православие в Грузии необходимо сопоставить с частичным обращением половецких ханов, а возможно, и дружинников к православию в Киевской Руси (см.: *П. В. Голубовский.* Печенеги, торки и половцы, стр. 224—226); разумеется, православными становились все половчанки при браках с русскими и грузинами.

[51] Возможно, что эта обратная миграция Атрака была вызвана не только смертью грозного врага его рода (Шарукана и Шаруканидов), прославленного в окрестных странах Владимира Мономаха, но и совпавшей по времени смертью его зятя царя Давида (оба умерли в 1125 г.), которая развязала силы придворной оппозиции грузинских феодалов против абсолютизации царской власти, опиравшейся на половецкие войска.

[52] Наследуя власть и традиции отца, Юрий Кончакович — «бе болийше всих половець» (И, 740) выдал свою дочь за великого князя Ярослава (сына Всеволода Большое Гнездо); он боролся с татарами и погиб в бою. Внук Игоря и Кончака, племянник Юрия, князь Изяслав Владимирович почти всю жизнь провел в степях у своих половецких родственников. Сыновья всех трех половецких героев «Слова» носили русские имена и, очевидно, были христианами: Юрий Кончакович, Роман Кзич (сын Гзака, пленивший Всеволода «Буй-Тура»), Данило Кобякович.

[53] Перевод фрагмента «Сърчанови... рыбою ожившю» вызывает затруднения и сомнения. И. И. Срезневский перевел со знаком вопроса: «ожити» — «жить, питаться (?)» («Материалы для словаря древнерусского языка», т. 2. СПб., 1902, стр. 632); у П. В. Голубовского — «рыбою только поддерживал свою жизнь» (*П. В. Голубовский.* Печенеги, торки и половцы, стр. 221); у Н. К. Гудзия и Д. С. Лихачева — «питаясь рыбой». Этот перевод не раскрывает содержания текста и разрушает его образность Зачем в кратком изложении важного исторического предания летописцу понадобилось бы фиксировать внимание на том, чем питался Сырчан, и почему этот хан, глава кочевников-скотоводов, существовал именно за счет донской рыбы? Дательный самостоятельный («Сърчанови же...») сопровождается творительным сравнения («рыбою...», то есть — «рыбой ожившему»), которое однотипно метафорическим уподоблениям (фольклорно-архаическим), рас-

«Слове» (а для летописи составляет исключение), изучаемое повествование последовательно развертывается в архаичных эпических символах, поэзия которых продолжает ощущаться нами, но семантика уже не всегда поддается достаточно определенному раскрытию[54].

* * *

Половецкое предание о роде Шаруканидов требовало не обязательной для летописи, но чрезвычайно важной для эпоса придворно-поэтической орнаментации сюжета.

В архаических эпосах, перестраивающихся в условиях раннефеодального общества, заметную роль начинал играть образ придворного певца, раннего интерпретатора исторических событий и поэтического родоначальника, о котором старались упомянуть певцы позднейшие. Таково, например, предание о скандинаве — крестьянине Браги («Песнь о Рагнаре»), который стал скальдом, славил датских викингов, а после смерти обитал в Валгалле. Русский богатырь Добрыня Никитич, отличавшийся «вежеством», нес придворную службу и «во послах бывал», а на пирах чудесно пел и играл на гуслях. Боян «Вещий», судя по «Слову», играл и пел «славу» князьям, ориентируясь на их родовые отношения — с преимущественным вниманием к определенным князьям-братьям (он воспевал Ярослава и Мстислава Владимировичей, Романа и Олега Святославичей), причем — был любимцем (видимо, вассалом) Святослава Ярославича (сына Ярослава Владимировича, отца Романа и Олега), который сам был родовым связующим звеном между названными двумя братьями «дедами» и двумя братьями — «внуками». Будучи «внуком» Бояна, творя «славу» двум братьям, Игорю и Всеволоду, Святославичам и служа, по-видимому, их феодальному «отцу» Святославу, автор «Слова», очевидно, вполне сознательно указывал на эту почетную для него вассально-«родовую» и одновременно традиционно-эпическую ситуацию — аналогию.

Автор половецкого эпоса не мог обойти вниманием своего давнего предшественника, певца-вассала Оря (очевидно, современника Бояна), который, как и Добрыня, бывал послом, исполняя важную патриотическую миссию[55].

пространенным в «Слове»: Боян «растѣкашется... сѣрымъ влъкомъ... шизымъ орломъ» и др.

[54] Необычная для памятников древнерусской литературы насыщенность «Слова» редкими или единственными в своем роде трудными для понимания символами, как и обилие в этом небольшом тексте «темных мест» вообще (за исключением элементарных ошибок писцов и первых публикаторов), является одним из свидетельств архаичности памятника уже для своего времени (XII в.), показателем удаленности его от окружающих и последующих жанрово-стилистических литературных традиций. «Слово» могло быть вполне понятным только в своей корпоративной среде (видимо, в княжеско-дружинной, киевской) в качестве приятного для слушателей пережиточного феномена устной эпической традиции.

[55] Возможно, что вкрапление песен Оря в позднейшее половецкое эпическое повествование (в виде чередования песенно-стихотворных фрагментов с

Следуя традициям, эпос и в данном случае избирал ситуацию, которая должна была казаться исключительной: после смерти Мономаха «оставъшю у Сырьчана единому гудьцю же Ореви...», и только на этого единственного и последнего певца возлагалась вся надежда. Сырчан «посла и во Обезы, река: «Володимер умерл ест, а воротися, брате, пойди в землю свою». Эта дипломатическая речь, по тону и форме обычная для летописей, оказалась недостаточной для предания. Необходима была речь эпическая.

Заметим, что обмен речами является одним из «общих мест» ранних форм разных эпосов (например, русского, скандинавского, германского) [56]. Это явление характерно и для повествовательной структуры «Слова» (речи Игоря и Всеволода, бояр и Святослава; «злато слово»). Речи не только воспроизводили традиционно-феодальные обращения («И рече Игорь къ дружинѣ своей: «Братие и дружино!» и т. п.), но и создавали только символическое взаимодействие («Донец рече: «Княже Игорю!..»; «Игорь рече: «О Донче!»).

Если плач Ярославны представлял собой троекратную речевую конструкцию заклинания (обращение к трем «господам» — Ветру, Днепру, Солнцу — с одной и той же просьбой об Игоре), то обращение Оря к Отроку оказалось эпически утроенной посольской просьбой к одному адресату. Традиционно-феодальная речь Сырчана, которую он препоручал Орю для Отрока, заполнялась последовательным изложением его дипломатического наказа певцу: «Молви же ему моя словеса (во-первых.— *А. Р.*), пой же ему песни половецкая (во-вторых.— *А. Р.*); оже ти не восхочеть, дай ему поухати зелья, именем евшан» (в-третьих.— *А. Р.*) [57]. Поручение предопределило ступенчато возрастающее троекратное воздействие на героя внешней силы принуждения. Центральный компонент обращения («пой же ему песни») типичен для эпоса вообще и обычен для «Слова»: для князей полагалось «пѣснь творити», «пѣснь пояше старому Ярославу»; «пѣвше пѣснь старымъ княземъ»; «пѣти было пѣснь Игореви», «поютъ славу Святъславлю».

Половецкий певец строго исполнял свой долг: сначала, как и следовало ожидать, он безуспешно пустил в ход дипломатиче-

---

ритмической прозой) напоминало по типу вставки автором «Слова» в свое изложение «по былинамь» отрывков из песен Бояна (или собственных подражаний им). О чередовании прозы и стихов как «древней смены речитатива — сказа и припева» см.: *А. Н. Веселовский.* Историческая поэтика, стр. 118—123, 247, 259, 377. Е. М. Мелетинский отметил, что «прозаические вставки в эддических песнях прямо пестрят ссылками на древние песни и сказания с указанием их названий» (*Е. М. Мелетинский.* «Эдда» и ранние формы эпоса, стр. 87).

[56] Там же, стр. 81—82, 267, 294—295 и др.

[57] Это предание остается мало исследованным, хотя давно пользуется популярностью (см.: *А. Н. Майков.* Емшан.— Полн. собр. соч., т. 2. СПб., 1914, стр. 161—162).

ское послание к Отроку, затем, и конечно — тоже безуспешно, пел ему. «Оному (Отроку.— *А. Р.*) же не восхотевшю обратитися (то есть внять посланию.— *А. Р.*), ни послушати (песен.— *А. Р.*)». И наконец, певец — «дасть ему зелье». Только тогда в душе героя происходит столь важный для эпического сюжета эмоциональный взрыв: «оному же обухавшю и восплакавшю, рече...» С такой же непосредственностью выражали свои чувства герои «Слова»: Святослав «изрони злато слово съ слезами смѣшано» (в летописи он — «утер слез своих»); «жены руския въсплакашась».

Обмен речами завершается ответом Отрока певцу, в котором герой символически формулирует свое решение: «Да луче есть на своей земле костью лечи, нели на чюже славну быти». Эта речь, в которой забота о «славе» (столь характерная и для «Слова») вытесняется патриотической идеей смерти за «свою землю», представляет собой известную формулу феодального церемониала, антитетически выражавшую важнейшие представления княжеско-дружинной морали. Так же строится речь Игоря в «Слове»: «Луце жь бы потяту быти, неже полонену быти»; или — летописные речи: Изяслава Мстиславича — «Луче, братье, измрем сде, нежели сесь сором възмем на ся» (И, 401), Святослава — «...ляжем костьми» (Л, 69) и т. п. [58]

Наконец Отрок «приде во свою землю», и на этом эпический сюжет о Шаруканидах-«отцах» завершился. Но строго соблюдаемый «родовой» принцип осмысления событий создавал потенциальные возможности для переноса традиционного повествования о прошлом в современность. «В боевую пору, родовую или дружинную, певец, естественно, воспевал вождей и витязей, лелеял их славу, слагал лирико-эпические песни на события дня, но помнил и старые песни предков и о предках своего героя. Он знал их родословную, и это знание вносило в его репертуар новый принцип генеалогической циклизации...» [59] Новая вспышка эпического творчества, несомненно, была связана с военно-политической активизацией половцев в 70—80-х годах XII в. В качестве мстителя за «отцов» и «дедов» выступил в самой действительности их преемник, который был введен в генеалогическое предание в тонах высокой символики: «От него (Отрока.— *А. Р.*) родившюся Концаку, иже снесе Сулу, пешь ходя, котел нося на плечеву» [60].

---

[58] См.: *Д. С. Лихачев.* Комментарий исторический и географический.— «Слово о полку Игореве» («Литературные памятники»). М., 1950, стр. 381.

[59] *А. Н. Веселовский.* Историческая поэтика, стр. 267.

[60] Трудно сказать, почему Кончак, командовавший половецкой конницей, «пешь ходя». Впрочем, в речи Никиты Хониата к императору Алексею III Ангелу (1195 г.) о половецкой коннице говорилось: «Эта пешая стая крылатая, налетающая на нашу землю и опустошающая ее чище саранчи» (см.: *Ф. Успенский.* Образование второго Болгарского царства, стр. 171); ср.: «Придоша... татарове... акы прузи» (Н I, 74).

В былинах (XIX—XX вв.) говорится, что на Киев двинулся «Кудреванко царь» или «Батый Каманович» — «Со любимым со зятилком со Артаком, А со любимым он со сыном со Коньшиком»[61]. В этих следах эпоса о половцах былины продолжают придерживаться «родового» принципа изложения (царь шел с зятем и сыном), хотя и забывают исторические семейные связи.

Возвращаясь к символике Кончака («Снесе Сулу... котел нося...»), заметим, что она, подобно символике Сырчана («рыбою ожившю»), не поддается полному объяснению[62]. Но еще В. Ф. Миллер обратил внимание на то, что Кончак рисуется «в гиперболических чертах какого-то мифического богатыря»[63], это напоминает «стиль народных песен и автора «Слова о полку Игореве»»[64].

Эпически символизируя победы Всеволода над волжскими болгарами («можеши Волгу веслы раскропити»), автор «Слова» следовал тем же принципам гиперболизации героя. Он приглашал Всеволода вторгнуться во владения половцев («Ты... можеши... Донъ шеломы выльяти!») так же, как это, по летописи, делал дед его (и прапрадед Романа) Мономах, когда он «пил золотым шеломом Дон», и где Игорь надеялся — «испити шеломом Дону». Символика реки применительно к Суле имела близкие

---

[61] *Всеволод Миллер.* Очерки, стр. 375—381. В. Ф. Миллер указал на связь этих былинных героев с Отроком (Атраком Шараганидзе) и Кончаком. По мнению Д. А. Расовского и В. А. Гордлевского, летописное имя «Отрок» представляет собой «обрусение» тюркского имени «Артук» (см.: *В. А. Гордлевский.* Что такое «босый волк»? (к толкованию «Слова о полку Игореве»).— «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», 1947, т. VI, вып. 4, стр. 322). Это наблюдение позволяет нам отметить, что былинное произнесение имени — «Артак» (по сравнению с русской и грузинской летописями) лучше всего отвечает его тюркской форме — «Артук». Не означает ли отчество «Каман-ович» — половчин, половчанин (в летописи под 1096 г.: «Кумани, рекше половци»; в апокрифе — «Куманин пардос есть».— *Н. С. Тихонравов.* Памятники отреченной литературы, т. II. М., 1863, стр. 447)? Не был ли в этом случае «Кудреванко» первоначально «Шаруканом Половчином», впоследствии вытесненным татарским «царем»? Тогда могла бы восстановиться «родовая» схема (Шарукан — Артук — Кончак) половецкого эпоса в русском эпосе о половцах, следы которой имеются в летописном предании и в «Слове». Разрушаясь в дальнейшем, былина только спутала родственные связи между тремя ханами, назвав Артака (сына Шарукана и тестя царя Давида) «зятем» царя. Положение же Кончака в качестве «сына» сохранилось, но он сделался «сыном» царя, а не Артака.

[62] По объяснению В. Ф. Миллера, «снесе Сулу» значит — «вычерпал» (*Всев. Миллер.* Взгляд на Слово..., стр. 140); исследователь указал, что по архангельскому преданию середины XIX в.— «Кончак перебрасывается с братьями котлом» (*Всеволод Миллер.* Очерки, стр. 377; текст предания см.: *С. В. Максимов.* Год на Севере. 3-е изд. СПб., 1871, стр. 101—102; *В. Верещагин.* Беломорские предания.— «Этнографический сборник», вып. VI. СПб., 1864, Смесь, стр. 20—23).

[63] *Всев. Миллер.* Взгляд на Слово..., стр. 140.

[64] Существенным представляется вывод В. Ф. Миллера: «Подобные отрывки принадлежат, так сказать, международной поэзии, которая возможна лишь при близком, тесном и продолжительном общении народов, облегчаемом взаимным пониманием языков» (*Всеволод Миллер.* Экскурсы, стр. 210).

исторические обоснования. Войска Кончака неоднократно сосредоточивались в бассейне Сулы, которая была границей между Переяславским княжеством (вообще «Русской землей») и «Половецкой землей». И в половецком эпосе, и в «Слове» создавалось однотипно-преувеличенное впечатление о действиях половцев на Суле: половецкие кони «ржутъ за Сулою», Див «велитъ послушати... Посулию» (то есть половцам), половцы «по Сули гради подѣлиша»[65]. Предполагаем, что представление о Суле, унесенной Кончаком куда-то, внутренне корреспондирует с образом «Слова», где Сула (после победы Кончака над Игорем) тоже утрачивает свое местоположение и, по-видимому, пограничную функцию: «Уже бо Сула не течетъ серебряными струями къ граду Переяславлю...» Эпическая условность половецкого и русского образов Сулы («снесе Сулу» — «Сула не течет»)[66] была ясна современникам. Отражая военные обстоятельства своего времени, оба эпоса поэтически трансформировали самую природу реки. Такой метод образования эпической символики в обоих случаях был закономерным.

Русско-половецкие столкновения на южных границах трех княжеств (Переяславского, Черниговского и Киевского, фактически уже утратившего государственную суверенность), то есть той области Среднего Поднепровья, которая называлась в летописях и в «Слове» — «Русской землей» (с добавлением к ней в «Слове» Новгород-Северского княжества), были незначительными по сравнению с большими и почти постоянными внутренними войнами, которые велись князьями на территориях всех пятнадцати восточнославянских княжеств. Однако автор «Слова» эпически рисовал эти локальные события в свете собственных взглядов, связанных с интересами южнорусских княжеств, как большое столкновение двух «земель» — «Русской земли» и «Половецкой земли»[67], причем в эту эпоху и в данной общественной среде понятие «земли» объединяло представления о территории, народности и войске. Можно предполагать, что в аналогичных представлениях те же самые столкновения изображались и в половецком эпосе. Эпическая гиперболизация подвигов главных героев

---

[65] Еще П. В. Голубовский писал: «Кончак «снесе Сулу». Это произошло раньше 1185 г., ибо Посулье в «Слове о полку Игореве» поставлено в числе утерянных Русью областей» (*П. Голубовский.* Печенеги, торки и половцы, стр. 132). Д. С. Лихачев отметил, что Сула (по излагаемому преданию) «перестала быть границей» (*Д. С. Лихачев.* Комментарий..., стр. 488). Для предположительной датировки предания важно заключение Б. А. Рыбакова: «Кульминация могущества Кончака как объединителя половецких орд относится к 1184 г., накануне Игорева похода» (*Б. А. Рыбаков.* «Слово о полку Игореве»..., стр. 102).

[66] Как очевидно, Сула не могла перестать течь к Переяславлю, так как она и до изображаемых событий не текла к нему (протекает значительно южнее).

[67] Как известно, в «Песни о Роланде» незначительное столкновение франков и басков (христиан) в Ронсевальском ущелье (в 778 г.) превратилось в борьбу двух миров — христианского и «сарацинского».

(и у русских, и у половецких певцов) требовала от них нанесения радикального ущерба самим вражеским «землям». Если Кончаку нужно было унести реку, как ненавистную ему границу двух земель, то Святослав в «Слове» действовал еще сокрушительнее: «...наступи на землю Половецкую, притопта хлъми и яругы, взмути рѣкы и озеры, иссуши потокы и болота». Только из текста, следующего за этой картиной почти космической катастрофы, становится ясным, что речь идет о конкретном походе: «А поганого Кобяка... яко вихрь выторже...»[68]. Изображение нашествия Святослава, как выяснил В. Ф. Ржига, ассоциируется с образами монголо-ойротского героического эпоса, например: «Затем разбил ты горы царя восьми драконов, иссушил его воды, перебил его людей...» и т. п.[69]

Совершая подвиги, заведомо фантастические, главные русские и половецкие герои (Святослав и Кончак, а также Роман) действовали в одиночку, олицетворяя свои войска. Образы этих героев превращались в обобщенные символы, не свойственные традициям русской литературы XII в. и совершенно не нуждающиеся в подтверждении действительностью. В «Слове» этот принцип частично распространялся и на Всеволода, как на это указал Д. С. Лихачев: «Яръ туре Всеволодѣ! Стоиши на борони, прыщеши на вои стрѣлами, гремлиши... мечи... Поскепаны саблями шеломы... от тебе... Всеволоде!»[70] Однако этот эпический образ, характерный для традиционного воспроизведения боевого неистовства («буйства») в разных эпосах[71], не получил здесь полного обобщения: действия дружины (множественное число — «мечи», «саблями») не были целиком заслонены от слушателей подвигом ее храброго предводителя. Полагаем, что образ третьестепенного младшего князя-вассала, проигравшего битву, даже в эпическом сознании не мог быть отделен от этих обстоятельств и превращен в героический символ, как это было сделано относительно старшего в роде князя-сюзерена (Святослава), вообще не участвовавшего в сражении.

---

[68] Современники не могли воспринимать эти восхваления Святослава иначе, как придворный эпический обычай, так как знали, что в пленении Кобяка (в 1184 г.) и вообще в данных боевых действиях против половцев ни Святослав, ни его полки участия не принимали. Таким же придворным обычаем в половецком эпосе было изображение подвига Кончака, который не одержал ни одной победы, более значительной, чем пленение Игоря и его союзников.

[69] *В. Ф. Ржига.* Восток в «Слове о полку Игореве».— «Слово о полку Игореве». Сборник статей под редакцией И. Г. Клабуновского и В. Д. Кузьминой. М., 1947, стр. 184; цит. по кн.: «Монголо-ойротский героический эпос». Перевод, вступительная статья и примечания Б. Я. Владимирцова. Пг.— М., 1923, стр. 159, 166.

[70] См.: *Д. С. Лихачев.* Комментарий..., стр. 406.

[71] Эпическим характерам разных народов (Роланд, Гильгамеш, Хамдир, Сёрли и др.) свойственна героическая нерасчетливость, боевая ярость, равнодушие к смерти (Хельги и др.); см.: *Е. М. Мелетинский.* «Эдда» и ранние формы эпоса, стр. 262, 291.

Исторические (военные) эпосы русских и половцев характеризовались вниманием к перекрещивающимся в самой действительности «родовым» судьбам своих героев (в зависимости от национальной позиции автора — положительных или отрицательных), для воспевания которых применялись как однотипные принципы героической гиперболизации, так и однотипная стилистическая символика.

Эти наблюдения позволяют нам ввести изучаемую проблематику «Слова о полку Игореве» в круг тех особых процессов раннефеодального эпического творчества, которые обнаруживают своеобразные закономерности развития в международно-пограничных зонах, тесно связывавших не только этнически родственные, но и неродственные народности. Научная правомерность последней проблемы станет очевидной, если вспомнить, например, о происхождении и о содержании известного и в Киевской Руси («Девгениево деяние») византийского героического эпоса (позже — романа) о Дигенисе Акрите, где само имя героя указывало и на его «двоеродное» (греко-«сарацинское») происхождение, и на его историческую роль «охранителя границ» православной империи[72]. Герои былин, стоящие на «заставе», оберегая Русь, сохранили свое половецкое (и шире — тюркское) название богатырей[73]. Более древние, но эпически однотипные ситуации наблюдались, например, в древнегерманских, англосаксонских и скандинавских поэтических памятниках, отражавших римско-гуннские и готско-гуннские исторические отношения[74]. Такие пережитки традиционных эпических отношений оказались

---

[72] «Дигенис Акрит». Перевод, статьи и комментарии А. Я. Сыркина.— «Литературные памятники». М., 1960; *В. Д. Кузьмина.* Девгениево деяние. М., 1962.

[73] «Bagatur» имеется в «Codex Cumanicus» (Budapest, 1880, p. 116, 290), как указал А. Н. Веселовский («Южнорусские былины...», стр. 373).

[74] См.: *Е. М. Мелетинский.* «Эдда» и ранние формы эпоса, стр. 284; особенно показательны противоположные оценки исторического врага (царя гуннов Атиллы) как отрицательного героя в архаичных скандинавской и отчасти англосаксонской традициях (эддическая «Песнь об Атли» и «Песнь о Хлёде» — полугунне) и как героя идеального (Этцеля) в немецком эпосе о Дитрихе Бернском и «Песни о Нибелунгах». Добавим, что эпическая логика вообще (в том числе и в «Слове») не требует прямой причинной зависимости от исторической действительности. Известно, что Марко (прилепский деспот), вассал турецкого султана, не раз воевавший на стороне турок против славян, становится главнейшим героем (Марко Кралевич) — патриотом в южнославянских юнацких песнях. Аналогичен путь создания образа Сида (идеализация его прототипа Роя Диаз де Бивара). Другие великие эпические поэмы изучаемого периода создавались также на интернациональных исторических и культурных рубежах, пролегавших между цивилизациями Запада и Востока. «Песнь о Роланде» повествовала о франко-«сарацинских» отношениях (испанские мавры выступали как носители восточной культуры). Грузинская поэма «Витязь в барсовой шкуре» по сюжету и образам была основана на индийско-арабско-персидской поэтической традиции.

возможными в определенных социально-культурных условиях даже в новое время [75].

Мы полагаем, что эпоха феодальной раздробленности, наступавшая по большей части после распада раннефеодальных империй, как это было и в Киевской Руси, эпоха, отличавшаяся ослаблением общественной идеологии национальной интеграции и укреплением тенденций внутринациональной дифференциации, сочетавшихся с усиленными поисками инонациональных военно-политических и «родовых» союзов (а с ними — и культурных связей), была временем, которое в указанных отношениях оказало определенное влияние (позитивно-панегирическое и негативно-критическое) на исторический эпос. К этой эпохе приложимо суждение А. Н. Веселовского: «Эпос всегда отличается характером международным уже в силу вещей: он поет о борьбе одного племени с другим, а потому рассказы об этой борьбе одинаково интересны для обеих борющихся сторон» [76].

Изучение «Слова о полку Игореве» не только как древнерусского, но и как мирового памятника раннефеодального эпоса требует типологической оценки произведения в широких аспектах исторических соотношений — и западных (скандинавских, а также европейских вообще), и восточных (в первую очередь — половецких). Для решения этой задачи, в частности, неоценимую помощь оказывают нам известные труды занимавшихся «Словом» тюркологов [77]. Хотелось бы только напомнить вывод В. А. Гордлевского о том, что «Слово» — «насыщено живыми элементами, словесными и поэтическими, заимствованными у со-

---

[75] «Происходят битвы, идут пограничные стычки, враждуют и мирятся, чувство народного самосознания вырастает рядом с культом героя, витязя, чей бы он ни был, свой или чужой. Одно и то же событие вызывает в разных лагерях разную оценку, нередко поражение представляется победой. Русский... полковник Боголюбов... слышал одного гусляра в передовом черногорском шанце (в 1877 г.— *А. Р.*) в Тербише, воспевавшего события из осады Никшича черногорцами. И в то же время из турецкого шанца было слышно, как почти те же события воспевались гусляром в Никшиче. Один понимал другого и по временам они отвечали друг другу в своих песнях» (*А. Н. Веселовский.* Историческая поэтика, стр. 118).

[76] *А. Н. Веселовский.* Историческая поэтика, стр. 476.

[77] Исследования «Слова», которые предпринимались авторитетными востоковедами-тюркологами (Ф. Е. Коршем, П. М. Мелиоранским, С. Е. Маловым, В. А. Гордлевским, А. Зайончковским, К. Г. Менгесом, Н. А. Баскаковым, О. Прицаком), разумеется, привлекаются славистами, но большей частью лишь в качестве подтверждения древности «Слова». Нам представляется, что наблюдения тюркологов должны занять важное место в понимании сущности «Слова», его происхождения и поэтической природы. В этой связи заслуживала бы внимания задача нового исследования половецких элементов и в русских былинах, в которых, по мнению старого исследователя, «есть прямое упоминание о половецкой орде, память о походе Кончака 1184 г., о браках с половчанками; память о Шарукане, даже отразилось отношение к кочевникам Византии» (*П. Голубовский.* Печенеги, торки и половцы, стр. 245).

седей — половцев»[78]. По новейшим наблюдениям Н. А. Баскакова над «Словом», огузско-половецкие элементы (лексика, эпитеты, метафоры, мифологические представления, эпические образы и «характер стиля» вообще) «пронизывают весь памятник»[79]. Особенно важным представляется заключение Н. А. Баскакова о том, что тюркизмы «Слова» «по своему значению, а также по фонетическому и грамматическому оформлению являются в большей степени огузскими (торкскими, печенежскими и проч.) с элементами булгарского влияния, чем чисто кыпчакскими (половецкими)», то есть они были «более древними, чем половецкие, и относились скорее к XI, чем к XII веку»[80]. Таким образом, архаичные традиции русского дружинного эпоса находили себе соответствие и поддержку в архаичных же (а стадиально — еще более патриархальных) тюркских аналогиях своего времени.

Обширный слой образности «Слова», который находит идейно-эстетические, стилистические и лексические соответствия в русском и вообще славянском фольклоре, неоднократно и обстоятельно изучался[81]. Не забывая о результатах этих изучений, мы получаем возможность обратить внимание на важные для понимания эпической сущности памятника тенденции к скрещению символики русско-половецкого происхождения.

В летописных источниках следы половецкого эпоса обнаруживаются именно в тех случаях, когда повествуется о русско-половецких военных действиях, не только взаимно враждебных, но и союзных. Так, в повествовании о победе (1097 г.) половецко-русских войск, возглавлявшихся ханом Боняком и князем Давидом,

---

[78] *В. А. Гордлевский.* Что такое «босый волк»?.., стр. 327 (перепечатано: *В. А. Гордлевский.* Избр. соч., т. 2. М., 1961). В. Ф. Ржига также отметил, что «ориентальный колорит» памятника выражается не только в определенных фактах его лексики и семантики, но и в некоторых оригинальных моментах «поэтической образности» (*В. Ф. Ржига.* Восток в «Слове»..., стр. 171, 184).

[79] *Н. А. Баскаков.* Половецкие отблески в «Слове о полку Игореве», стр. 1. Н. А. Баскаков считает, что «автор «Слова» хорошо знал половецкий (кыпчакский) язык, ему был хорошо известен сказочный мир образов и представлений кыпчаков, возможно, близких его родственников по крови» (там же, стр. 8—9).

[80] Там же, стр. 11—12. Огузы — «черные клобуки» (племена торков, печенегов, берендеев, ковуев, каепичей), потесненные в XI в. половцами к северу и западу, расселялись русскими князьями и венгерскими королями на окраинах государств для противополовецкой обороны и частичного использования во внутренней политике.

[81] Отметим только следующие работы: *В. П. Адрианова-Перетц.* «Слово о полку Игореве» и устная народная поэзия.— «Слово о полку Игореве».— «Литературные памятники». М.— Л., 1950, стр. 291—319; *Н. М. Дылевский.* Лексические и грамматические свидетельства подлинности «Слова о полку Игореве» по старым и новым данным.— «Слово о полку Игореве — памятник XII века». Ответственный редактор Д. С. Лихачев. М.— Л., 1962, стр. 169—224; *Ф. Я. Прийма.* Южнославянские параллели к «Слову о полку Игореве».— «Исторические связи в славянском фольклоре. Русский фольклор», т. XI. М.— Л., 1968, стр. 225—239; см. также доклад Ф. Я. Приймы, публикуемый в настоящем издании.

над венгерско-русскими войсками на основании устных источников («глаголяху бо»),— видимо, половецкой песни,— восхвалялись герои битвы — ханы Боняк и Алтунопа («Золотая нога»), которые врагов «убивая, сбиша е в мячь», «сбиша угры акы в мячь, яко се сокол сбиваетъ галице» (Л, 261) [82]. В «Слове» эта символическая пара («соколы»-«галки») получает обратное приурочивание и относится автором к наследию Бояна («Абы ты сиа плъкы ущекоталъ...»), то есть к тому же «старому времени», когда действовал Боняк: «Не буря соколы занесе чрезъ поля широкая, галици стады бѣжать къ Дону великому». Кроме того, в «Слове» «сокол» корреспондирует с «птицей»: об Игоре — «далече зайде сокол, птиць бья»; Святослав о себе — «Коли соколъ... высоко птицъ възбиваетъ». Здесь «птицы» символизируют половцев. Но вот обратная символика: в устах Гзака они означают русских — «почнутъ наю птици бити въ полѣ Половецькомъ».

В летописных следах половецкого эпоса и в «Слове» обнаруживается закономерное чередование в атрибуциях одних и тех же парных символов: русские и половецкие певцы считают своих героев «соколами», а врагов — «галками», «птицами».

В византийских представлениях о половцах символика «птицы» не случайно соседствовала с символикой «волка» [83]. Символ «волка» составляет второй эпический компонент упомянутого летописного повествования, где приводится ночное гадание Боняка: «...и поча выти волчьскы, и волк отвыся ему, и начаша волци выти мнози. Боняк же, приехав, поведа Давидови, яко «Победа ны есть на угры заутра»» (Л, 261) [84]. Выдающееся византийское

---

[82] М. Д. Приселков усматривал здесь следы половецкой песни в честь Алтунопы; см.: *М. Д. Приселков.* Летописание Западной Украины и Белоруссии.— «Ученые записки Ленинградского гос. университета. Серия исторических наук», вып. 7. Л., 1941, стр. 10—11; «Повесть временных лет», ч. 2. Статьи и комментарии Д. С. Лихачева. Под редакцией В. П. Адриановой-Перетц («Литературные памятники»). М.— Л., 1950, стр. 464. Събити в мячь — в беспорядочную толпу» (*И. И. Срезневский.* Материалы для словаря древнерусского языка, т. 2, стр. 259), но и это объяснение символа нельзя считать достаточным.

[83] В речи митрополита солунского Евстафия (1191 г.), произнесенной по поводу победы византийцев над половцами, говорится, что, захватив добычу, половец обычно убегает — «вихрем несется далее, как бы желая перегнать быструю птицу»; оратор замечает — «волчьи обычаи воспитали таких людей» (*Ф. Успенский.* Образование второго Болгарского царства, стр. 164). Уподобление «птице» отмечено в летописи (февраль 1185 г.), когда дружина говорит Игорю, что он не успеет на помощь Святославу — «Княже! Потьскы не можешь перелетети» (И, 637).

[84] Предания и песни о «Шолудивом Буняке» (так же он назван и в «Повести временных лет» под 1096 г.: «приде... Боняк безбожный, шелудивый») дошли до XIX в. (см. их обзор: *И. Жданов.* Русский былевой эпос, стр. 442—453). См.: *В. А. Гордлевский.* Что такое «босый волк»?.., стр. 323, 331—332; Б. А. Рыбаков отметил, что изображение другого половецкого хана в былине (Тугоркан-Тугарин) также связано с мотивом волка: «Да-и едет Тугарин-от да Змеевич же, // Впереди-то бежат два серых волка» (*Б. А. Ры-*

историческое сочинение «Алексиада» Анны Комниной сохранило один из образцов дипломатической символики половцев, тоже связанной с культом волка. В 1091 г. после торжественного пира у императора Алексея Комнина, лобызаний с ним и получения подарков половецкие ханы во главе с Боняком и Тугорканом удалились в свою ставку и стали ждать начала совместного с греческим войском выступления против печенегов. Но император медлил, не доверяя своим половецким союзникам [85]. Тогда ханы обратились к нему с грозной речью: «Знай, что долее ждать мы не будем, но с восходом солнца будем есть мясо или волка или ягненка!» — иначе говоря, нападем на печенегов или византийцев [86].

Древнетюркский (половецкий, печенежский и др.) тотем волка-родоначальника (как и в летописи,— предупреждающего своих «потомков» о военном успехе или неуспехе) — спустя столетие нашел отражение в «Слове»: «влъци грозу въсрожатъ». Символ волка еще более наглядно выразил здесь ту тенденцию к международной универсальности, которая была нами отмечена для «соколов», «галок», «птиц» и которая принципиально отлична от таких односторонних (национально-фольклорных) характеристик, как, например «чръный воронъ поганый половчине» [87]. «Волк» оказался в равной мере уместным для образной оценки

баков. Древняя Русь. Сказания, былины, летописи. М., 1963, стр. 103, прим. 4).

[85] Хан Боняк, «великий князь» — по летописи, принадлежал к деятелям международного диапазона и считал нужным подчеркнуть свою независимость перед Алексеем Комниным. Когда император вызвал дипломатическими грамотами половцев для совместной борьбы против печенегов, он пригласил «команских вождей» в свою ставку: «Они тотчас приходят к царю; приходит, хотя позже других, и сам Боняк (Маниак), прежде на то не соглашавшийся» («Византийские историки, переведенные с греческого при С.-Петербургской духовной академии», т. 3. «Сокращенное сказание о делах царя Алексея Комнина. Труд Анны Комниной», ч. 1. СПб., 1859, стр. 376). В битве при реке Гебре (Марице) в 1091 г. греки и половцы (в союзе с русским отрядом) уничтожили не только войска, но и «целый народ» печенегов. «Половцы оказали громадную услугу христианскому миру. Предводители их Боняк и Тугоркан должны быть по справедливости названы спасителями Византийской империи» (*В. Г. Васильевский.* Византия и печенеги.— «Журнал Министерства народного просвещения», 1872, часть CLXIV, декабрь, стр. 288.

[86] «Византийские историки...», стр. 380. Интересно отметить, что в Византии по случаю победы над печенегами (29 апреля 1091 г.) была сложена песня: «Скифы одного дня не дожили до мая» (там же, стр. 384).

[87] Обратим внимание на общность некоторых русско-половецких характеристик в «Слове»: а) родовая оценка: «Ольгово... гнѣздо» — «пардуже гнѣздо»; Святослав говорит: «соколъ... не дастъ гнѣзда своего въ обиду»; Кончак говорит: «соколъ къ гнѣзду летитъ» и др.; б) военная оценка; Осмомысл «подперъ горы... желѣзными плъки», Кобяк исторгнут «отъ желѣзныхъ великихъ плъковъ половецкыхъ» (ср. в «Сокровенном сказании» о полководцах Джебе и Субэдее — «железные сердца»; в отмеченном выше по летописи названии Дарьяла — «Железные врата»; так же назывался Дербент).

враждующих героев. Сравнение в этом случае единично (дружинники-«куряне» — «акы сѣрыи влъци»), обычно более архаичное метафорическое сопоставление (творительный сравнения): «Боянъ... растѣкашется... сѣрымъ влъкомъ», князь-волшебник Всеслав Полоцкий «скачи влъкомъ... влъкомъ рыскаше»[88]; русский — половец Влур «влъкомъ потече»; хан Гзак — «бѣжитъ сѣрымъ влъкомъ». Здесь образы Бояна и Гзака, казалось бы несопоставимые, получают равноценную эстетическую характеристику (оба действуют — «серым волком»), что и подчеркивается наличием постоянного фольклорного эпитета — русского, а в ряде случаев и европейского[88a]. Вспомним аналогичную былинную оценку Романа, который был мастером «по полям скакать да он серым волком... по крутым горам скакать да горносталюшком»[89]. Эта символика совпадает с символикой Игоря, и как раз при таком совпадении наиболее ясно выступает своеобразие характеристики «Слова»: убегая из плена, он «поскачи горнастаемъ... Въвръжеся на бръзъ комонь, и скочи съ него босымъ влъкомъ». Только в этом случае, когда рисуется единственный успех Игоря, оправдывающий желательное воспевание «славы» этому «родовому» герою, автор отклоняет преобладавшую у него до сих пор традицию русского фольклора («серымъ») и вводит характеристику половецкого тотема («босымъ»), символически покровительствующего одному из своих потомков.

В. А. Гордлевский писал, что ««босый волк» приоткрывает перед нами мир тюркских шаманских верований»[90]. Польский тюрколог А. Зайончковский пришел к следующему выводу: «Niezmiernie ważny czynnik w tradycji onomastycznej ludow tureckich stanowi także totemizm»[91]. Р. О. Якобсон ранее отметил происхождение названия «ковуев» (союзников Игоря) от тюркского тотема лебедя[92]. Для объяснения тюркизмов «Слова» Н. А. Баскаков привлек названия этих тотемов («волк», «бык», «лебедь»). Эти наблюдения имеют важнейшее значение для того, чтобы исторически правильно представить себе реакцию совре-

---

88 Ср. в былине: «Дружина спит, так Волх не спит. Он обернется серым волком...»; см.: *Roman Jakobson*. Selected Writings, vol. IV. Slavic Epic Studies. The Hague — Paris, 1966 (with Marc Szeftel «The Vseslav Epos», p. 301—368; with G. Ružićić «The Serbian Zmaj Ognjeni Vuk and the Russian Vseslav Epos», p. 369—379). Ср. новейшую стилизацию: «Я волком бы выгрыз бюрократизм» (В. В. Маяковский).

88a Эпитет «серый» (grár) для волка обычен в «Эдде»; см.: *Е. М. Мелетинский*. «Эдда» и ранние формы эпоса, стр. 117, 295.

89 См.: *Ив. Жданов*. Русский былевой эпос, стр. 513.

90 *В. А. Гордлевский*. Что такое «босый волк»?.., стр. 320.

91 *Ananiusz Zajączkowski*. Związki językowe połowiecko-słowiańskie.— «Prace wrocławskiego towarzystwa naukowego». Seria A, Nr 34, Wrocław, 1949, str. 33.

92 La Geste du prince Igor. Epopée russe du douzième siècle. Texte établi, traduit et commenté sous la direction d'Henri Grégoire, de Roman Jakobson et de Marc Szeftel. New York, 1948, p. 247; *A. Zajączkowski*. Związki językowe połowiecko-słowiańskie, str. 51.

менников «Слова» на его символику, которая для них была, несомненно, и понятной и привлекательной. Метафорическое именование Игоря «босым волком», например, никак не могло бы остаться незамеченным или безразличным для всех «Ольговичей» с их дружинами и союзными ковуями, а также для ряда других князей. Все они знали о кровном родстве нескольких представителей этого «рода» с половцами, в том числе Игоря и Всеволода,— по их бабушке-ханше, а кроме того, они знали хана с тотемным именем «Босый волк» («Boz kurt») — Башкорд[93], который был крупным военачальником и родственником русских князей. Если принять во внимание, что, наряду с «волком», другим половецким тотемом был «бык» и что Всеволод имел прозвище «Буй-Тур» или «Яр-Тур», которое совпадало по значению с половецким именем «Телебуга»[94], то следует признать закономерной образную характеристику двух князей-братьев в русском эпосе при помощи половецких символов «волка» и «быка».

Украсив образы Игоря и Всеволода этими символами, почерпнутыми скорее всего из окружавшей князей молвы, автор «Слова» обозначил этих же героев с их дружинами как «внуков» славянского языческого бога — «...въ силахъ Дажьбожа внука». Им же он поет «славу», так как они смело воевали «поборая за христьяны». Перед нами допустимое только логикой эпоса (и не допустимое в литературе эпохи) объединение христианской, языческо-славянской и языческо-половецкой оценок одних и тех же героев.

---

[93] Форма дана в летописном написании, в переводе может означать «Матерый волк» (см.: *В. А. Гордлевский*. Что такое «босый волк»?.., стр. 322). В 1184 г. Башкорд вместе с Кобяком («и падеся Кобяк в граде Киевѣ...») и другими ханами был взят в плен Владимиром Глебовичем и, возможно, передан Святославу. Ранее Башкорд был известен тем, что русская княгиня, вдова погибшего в бою (1151 г.) черниговского князя Владимира Давидовича («доброго и кроткого» — Л., 317; И, 438), «бежала в половци и шла зань» (И, 501), то есть вышла замуж за Башкорда, который стал «отчимом» князя Святослава Владимировича Вщижского. В 1159 г. Башкорд привел к Белгороду для участия в княжеской войне 20 тыс. половцев.

[94] Как установил А. Зайончковский.— «Telebuga «Szalony (odważny) Byk» (*A. Zajączkowski*. Związki językowe połowiecko-słowiańskie, str. 43), что можно перевести — бешеный, неистовый, буйный — «Буйный Бык». См. также: *О. В. Творогов* и *Л. А. Дмитриев*. Примечания.— («Слово о полку Игореве». Библиотека поэта. Большая серия. Второе изд. Л., 1967, стр. 488). «Тур» — первобытный бык (Bos primigenius Bojan); см.: *Н. В. Шарлемань*. Из реального комментария к «Слову о полку Игореве».— **ТОДРЛ, т. VI.** М.— Л., 1948, стр. 117. Б. А. Рыбаков отметил, что на миниатюрах Радзивилловской летописи, начиная с 1184 г. «на русских стягах навершием является крест, а на половецких — полумесяц (или бычьи рога)» (*Б. А. Рыбаков*. «Слово о полку Игореве»..., стр. 17). Половцы не были мусульманами, и поэтому эмблема полумесяца кажется маловероятной; рога быка в качестве эмблемы тотема представляются более уместными. В этом случае, когда «русичи» преподнесли Игорю почетные трофеи (половецкие «чрьленъ стягъ, бѣла хорюговь»), Всеволод мог бы увидеть на них изображение своего символа «Буй-Тура» — «Телебуги».

Архаичная славянская языческая символика «Слова» (Даждьбог, Стрибог, Хорс, Велес, Троян), неоднократно изучавшаяся[95], в некоторых случаях, кроме уже отмеченного, действительно сближалась с еще более архаичной половецкой языческой символикой. Так, тюркский «Дивъ... велитъ послушати земли незнаемѣ...», «връжеся Дивь на землю...» — этот покровитель половецких земель и вод, предупредивший половцев о наступлении «русичей» — вошел не только в русский дружинный эпос (как отрицательный символ), но и в позитивные религиозные представления «двоеверной» славянской среды: в одном из противоязыческих памятников церковной литературы (XIV в.) говорится: «...требу кладут и творять и словеньскый язык... и Мокошьи, Дивѣ, Перуну, Хърсу, роду и рожаници...», «словене... по святем крещении Перуна отринуша ...но и ныня по украинам их молятся проклятому богу их...»[96]. Полагаем, что Див вошел в этот сборный восточнославянский перечень богов в сравнительно позднее время (в XII в.) и именно в русско-тюркской среде южной «украины»[97].

В «Слове» наблюдается случай своеобразного, как бы обратного, приурочения другого символа: силы славянского языческого бога становятся покровителями половцев. Черные тучи «хотятъ прикрыти 4 солнца» — четырех князей; «вѣтри, Стрибожи внуци, вѣют съ моря стрѣлами на храбрыя плъкы Игоревы». Характерный для эпоса символический пейзаж битвы-грозы разворачивается последовательно и, переходя в изображение боя, материализуется,— «летятъ стрѣлы каленыя» и т. п. Предложенное описание обладает идейно-эстетическим единством, потому что оно основывается на вполне понятной современникам и обычной в «Слове» генеалогической («дедовско»-«внучатной») зависимости движущих сил событий, которая и в данном случае определяется прямой преемственностью: Стрибог — ветры — половцы. Если половецкие войска ассоциировались со Стрибогом, то князья-«солнца» со своими полками должны были получить такое же точно генеалогическое определение: «Встала обида въ силахъ Дажьбожа внука», то есть потомка солнечного бога. Битва врагов-родичей («сватов») символизировалась как борьба «внуков» двух близких друг другу, вероятно, тоже казавшихся

---

[95] См.: *Е. В. Аничков.* Язычество и древняя Русь, стр. 329—342; La Geste du Prince Igor..., стр. 353—354; *Д. С. Лихачев.* Исторический и политический кругозор..., стр. 23; *Р. О. Якобсон.* Вопросы сравнительной индоевропейской мифологии..., стр. 630—633.

[96] «Слово святого Григория Богословця... о том, како пьрвое погани суще язык служили идолом и иже и ныне мнози творят».— «Памятники древнерусской церковно-учительной литературы». Под ред. А. И. Пономарева, вып. 3. СПб., 1897, стр. 233—234; ср.: Словарь-справочник «Слова о полку Игореве», вып. 2. Составитель В. Л. Виноградова. Л., 1967, стр. 29.

[97] Термин эпохи: в 1187 г. умер герой «Слова» Владимир Глебович, «о нем же вся украина много постона» (И, 653).

родственными, богов-предков[98]. Сюжетное завершение этой темы давалось в заклинании Ярославны, которая обращается с мольбой (кроме Днепра) к тем же силам. Ветру-победителю она прямо напоминает его уже изложенные враждебные действия: «О вѣтрѣ... чему, господине... мычеши стрѣлкы... на моея лады вои?»[99] Солнце, вообще говоря, дружественное («всѣмъ тепло и красно еси»), она упрекает за отказ от покровительства: «Чему, господине, простре горячюю свою лучю на ладѣ вои?» Явная помощь «Ветра» половцам и необычные действия «Солнца» нисколько не делают этих «господ» чуждыми Ярославне.

Русско-половецкое распределение идейно-эстетических функций славянских языческих символов сопровождалось частично уже отмеченной аналогичной тенденцией размещения символики половецких тотемов («волка», «быка», «лебедя»). При изображении битвы наблюдается перекрещивание этих двух линий эпической символики.

Символ лебедя выступает для образной характеристики половецких сил («А половцы... побѣгоша къ Дону великому: крычатъ тѣлѣгы полунощы, рци, лебеди роспущени»)[100]. Затем символ лебедя оказался связанным с широкой эпической аллегорией,

---

[98] Р. О. Якобсон указывает, что Стрибог и Даждьбог, соседствующие друг с другом в пантеоне Владимира, в их древнейших индоевропейских значениях обнаруживают различие и даже некоторую противоположность: первый связан с представлениями о распределении изобилия, второй — о предоставлении изобилия (см.: *R. Jakobson.* Selected Writings, IV, стр. 701—702). Нельзя ли усмотреть некоторое подобие в разграничительности функций этих богов в «Слове»?

[99] См.: *Д. В. Айналов.* Заметки к тексту «Слова о полку Игореве».— ТОДРЛ, т. IV. М.— Л., 1940, стр. 154 и сл. Об архаичности «плача Ярославны, представлявшего собой «языческий заговор», см.: *Б. В. Сапунов.* Ярославна и древнерусское язычество.— «Слово о полку Игореве» — памятник XII века». М.— Л., 1962, стр. 321—329; см. вывод Б. В. Сапунова: «Образ Ярославны, конечно, не укладывается в рамки христианского искусства и не может быть понят с точки зрения художественных приемов, используемых этим искусством при создании литературных образов» (там же, стр. 329). См.: *Р. Якобсон.* Композиция и космология плача Ярославны.— ТОДРЛ, т. XXIV. Л., 1969, стр. 32—34.

[100] Тщательно собранные В. П. Адриановой-Перетц свидетельства разнохарактерных письменных памятников, в которых упоминаются — «телеги», «глас множьства скрипания колесниць», «...от гласа скрипания телег», «...полунощи же въпль бысть», «лебеди», «...аще всяко голуби ловець распустить»,— не дают возможности объяснить происхождение и идейно-поэтическую функцию данного образа «Слова» (см.: *В. П. Андрианова-Перетц.* «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI—XIII веков. Л., 1968, стр. 78). Мало отвечает данной цели и биологическое наблюдение: «Лебедь-кликун прославился своим мелодичным криком — «лебединой песней»... Воспоминанием о нем навеян... образ Слова «крычат тѣлѣгы...» (и т. д.). «Осенью, когда лебеди-кликуны тысячами летят зимовать... от криков этих... птиц... порою нельзя уснуть...» (*Н. В. Шарлемань.* Из реального комментария к «Слову...», стр. 113). Кстати, поход Игоря был в апреле-мае, а не «осенью», скрип же половецких телег едва ли был «мелодичным». Указание Н. А. Баскакова на то, что в этом случае «лебеди» символически отражают тотемистические представления половцев, позволяет яснее представить себе семантику этого образа.

призванной выразить состояние «русичей»: «Въстала обида... въсплескала лебедиными крылы»[101]. Воспеваются одни и те же события — первая победа русских и вторая победа половцев, происходившие в одном месте («къ Дону» — «у Дону»). Начало и конец событий ознаменованы, с одной стороны, символами славянских богов (Стрибог и Даждьбог), а с другой — половецким символом лебедя, с их различной атрибуцией и поэтической конкретизацией.

Идеологические предпосылки для русско-половецкого обмена эпическими символами были обусловлены, как мы думаем, не только теснейшими связями обеих народностей, но и общими процессами феодализации половецких племен («кочевых княжеств») и постепенной их христианизацией, в первую очередь — половецкой знати, в чем сказывалось влияние феодальных христианских государств[102].

Первоначальная и выборочная христианизация половецких ханов и ханш, а также — многих людей половецко-русского происхождения обусловливала неизбежное появление в половецкой среде «двоеверия», однотипного (хотя и более архаичного по содержанию) с ранее возникшим, но еще сохранявшимся, древнерусским «двоеверием». Подобное «двоеверие» сильнее всего проявлялось в светской среде, и княжеско-дружинной, и народной, откуда оно черпало в одних условиях — древнерусскую, в других — половецкую традиционную символику и образность. На южной «украине» Руси именно в этих общественных слоях происходило более чем вековое межнациональное соприкосновение и перекрещивание (войны и союзы, браки и любовные связи). Такой образ жизни неизбежно порождал в этой среде веротерпимость, а обоюдостороннее «двоеверие» создавало для нее необходимое идеологическое выражение. Единая и относительно новая христианско-православная основа «двоеверия», облегчавшая сближение культурных традиций обеих народностей, способствовала тем самым идеологической легализации и взаимодействию других его двух различных основ,— в одном случае славянского, в другом тюркского языческих субстратов. В свою очередь взаимопроникновение русских и языческих представлений определялось их однотипными идеологическими функциями, выражавшимися в генеалогической ориентации мифологического предания. Столкновение народностей возбуждало дух идейного соперничества: обе стороны искали в преданиях и возрождали в своем воображении и в молве собственных «старых» героев-родоначальников. Страстная лиро-эпическая оценка действий (похвальных или горестных) «внуков» не только опиралась на дея-

---

[101] См.: *А. С. Орлов.* Дева-лебедь в «Слове о полку Игореве» (параллели к образу).— ТОДРЛ, т. III. Л., 1936, стр. 27—36.

[102] Половцы «жили уже в системе перехода к ранним стадиям феодального общества» (*Б. Д. Греков, А. Ю. Якубовский.* Золотая Орда и ее падение. М.— Л., 1950, стр. 32, см. стр. 18, 19, 30).

ния «дедов», но и вызывала необходимость обращения к высокой, казавшейся вечной (и оказавшейся таковой в своей поэтической свежести) символике предков легендарных, даже божественных. Эти идущие от обеих народностей и от далеких друг от друга мифологических основ поиски разных предков в целях подтверждения собственной самобытности приводили к результатам неожиданным: великим и легендарным предкам, вслед за «дедами» реальными, приходилось в сознании «внуков» породниться между собой по причинам все более расширявшихся их собственных кровнородственных связей. Исторические эпосы каждой из народностей вступали в такие же взаимодействия, как их герои и их создатели, они боролись и сближались, узаконивая, украшая и увековечивая эти увлекавшие современников идейные поиски и находки. Важной закономерностью эпических процессов в данных исторических условиях было возобновление традиционного международного обмена старинными богами, многозначительными символами, излюбленными образами. На фоне этого явления межнациональные схождения и национальные расхождения в поэтическом творчестве каждой из родственно-враждебных сторон ощущались современниками, несомненно, живее и сильнее, чем это может быть обнаружено исследователями.

В летописных следах половецкого эпоса, отдельных памятниках книжности, русских былинах, и в особенности — в «Слове о полку Игореве», мы наблюдаем следы этого процесса древнерусского и древнетюркского (включая, очевидно, кроме половцев, и всех «черных клобуков») идеологического взаимодействия, следы, которые проявляются в виде совмещения и атрибутивного чередования символов. Необходимо заметить, что такая вариативность символических приурочений представляет собой свойство устного эпоса, отличающее его от христианско-феодальной одноплановости древнерусской литературы изучаемой эпохи. Можно уточнить далее, что чередование русских и половецких традиционных поэтических образов («соколы», «галки», птицы») опиралось на идейно более существенное и более архаичное по своей природе взаимодействие языческих символов, то есть — в доступных нам примерах — на мифологические образы предков — Даждьбога, Велеса, Стрибога — с древнерусской стороны и на тотемы волка, быка, лебедя — с древнетюркской стороны. Символика этого типа сыграла, в частности, важную роль в формировании метафорического стиля «Слова о полку Игореве».

* * *

По идейно-патриотической проблематике и военно-исторической тематике, по принципам обобщения феодально-родовых преданий и по поэтической символике половецкий эпос был типологической параллелью к «Слову о полку Игореве», не исключавшей контактов в отдельных сюжетных моментах, связанных

с родственными отношениями героев-врагов. Оба эпоса были обращены к современной им действительности, однако в принципах эпической периодизации истории у них наблюдались расхождения, которые влекли за собой различия и в отношении каждого эпоса к собственной поэтической традиции.

В поле зрения обоих эпосов были две эпохи, отмеченные наибольшей двусторонней военно-политической активностью «Половецкой земли» и «Русской земли»: первая эпоха относилась к последней трети XI — началу XII в., вторая — к последней трети XII — началу XIII в. Следы половецкого эпоса в древнерусских памятниках группировались преимущественно по этим эпохам. Во-первых, в летописях — о Боняке и Алтунопе (1097 г.), об Урусобе и юных ханах (1103 г.), во-вторых, в «Слове» (1185—1187 гг.) — о Шарукане, Кончаке (возможно, и о Гзаке), в летописной похвале Роману (1205 г.) — о роде Шаруканидов. Такая же ориентация по эпохам наблюдается в русском фольклоре (записи XIX—XX вв.). В былинах врагами богатырей выступают Тугарин (хан Тугоркан) и его «эпический дублет» — Идолище Поганое (Идол Скоропеевич), прототипом которого А. Н. Веселовский считал Боняка[103]. Сохранились также устные предания о Боняке Шелудивом (как он назван и в летописи). Далее былины отмечают Шаруканидов: царь Шарукан Половчанин (по нашему предположению), Артак, Коньшик[104]. В былинах Шаруканиды выступают против Киева и князя Владимира (в образе которого объединились представления о Владимире Святом и Владимире Мономахе). Применительно ко второй эпохе в былинах воспевается Роман.

Как правило, обе исторические эпохи, превращаясь в эпохи эпические, оказываются связанными героями из рода Шаруканидов. Подобно эпосам многих народов на ранней стадии их развития, половецкий эпос тяготел к сюжетной опоре на последовательно углублявшееся в старину родо-племенное предание.

Уже ранние формы эпосов нередко обнаруживают тенденцию к осознанию собственного древнего наследия, для обозначения которого в качестве «общего места» складывались известные формулы, указывающие на исторические повествовательно-временные отношения: например, в «Эдде» — «были ранние времена» (ár var alda). Это выражение приобретало в ряде эпосов

---

[103] См.: *А. Н. Веселовский.* Южнорусские былины..., стр. 369.

[104] Н. А. Баскаков указал, что имя Шарукана («Шора-хан», «Шора-батыр») известно в кыпчакском эпосе, сохранившемся до настоящего времени в устах сказителей у казахского, крымско-татарского, ногайского, каракалпакского и других тюркских народов. Исследователь полагает, что не исключена возможность сохранения в этих эпосах «памяти о старом половецком хане Шароканe... деде Кончака» (*Н. А. Баскаков.* К этимологии половецких собственных имен в «Слове о полку Игореве» (*Шорокань, Кончак, Гзак, Кобяк, Овлур*).— «Проблемы истории и диалектологии славянских языков. Сборник статей к 70-летию члена-корреспондента АН СССР В. И. Борковского». М., 1971, стр. 41.

функцию зачина. Эддическое выражение «пора мне поведать», как указал Е. М. Мелетинский, находит аналогию в зачине «Слова» — «Не лѣпо ли ны бяшетъ, братие, начяти старыми словесы...»[105]. Однако принципы повествовательных связей между воспеваемой современностью и старым преданием в стадиально различных эпосах были не одинаковыми.

Существенным условием в оценке типа эпического творчества с точки зрения его стадиальной зрелости мы считаем наличие или отсутствие в нем образов «отцов», фигурирующих в качестве связующих звеньев между живыми героями и их давними предками, необходимых для архаичных родовых представлений. В этом плане половецкий эпос, воспевая Отрока и Сырчана, а частично и русский былинный эпос о половцах отражают патриархальную («отцовскую») стадию творческого процесса, подчинявшегося закону генеалогической циклизации. Отсутствие эпических «отцов» оказывается принципиально новым признаком эпоса того периода государственности, когда функции реальных родоначальников переходят к сюзеренам, не утратившим еще генеалогических связей, но уже не зависящим от их естественной последовательности и поэтизируемым в образах феодально-эпических патриархов. По этому пути двинулось эпическое обобщение, например, в «Песни о Роланде» (образы Карла Великого и его «племянника» Роланда), в известной мере и в былинах (образы Владимира «Красное Солнышко» с его «племянниками» Вольгой и Добрыней).

Творческий опыт государственно-эпической модификации такого рода, подсказанный действительностью, наблюдается и в «Слове» с его «грозным» седым Святославом — «отцом» своих «племянников» — младших «Ольговичей». Идеология эпохи феодальной раздробленности, разделившей не только восточнославянские княжества, но и расчленившей княжеский род Рюриковичей на ряд ответвлений, стремившихся уже к династической самостоятельности, несомненно, стимулировала отход русского дружинно-эпического творчества от старого последовательно-генеалогического принципа интерпретации истории. Это и сказалось в призыве «Слова» к князьям-родственникам, ставшим уже различными владетельными феодалами, находившимися далеко за пределами «Русской земли», с просьбой о помощи ей в целом и в особенности о помощи «Ольговичам», владевшим частью этой «земли». Реальная ситуация неожиданного поражения Игоря и его княжеской группы после недавних устойчивых побед над половцами других князей, во-первых, эпически (но не политически) оправдывала высокую утопическую идею всеобщего собирания князей, во-вторых, не требовала поисков соответ-

[105] *Е. М. Мелетинский.* «Эдда» и ранние формы эпоса, стр. 83—84, см. стр. 105, 235, 236, 294—298; автор отмечает аналогичные зачины в бурятском, монгольском и калмыцком эпосах, а это дает нам возможность предполагать наличие таких явлений и в половецком эпосе.

ствующих похвальных примеров среди «отцов» современных героев, в-третьих, остро нуждалась в непосредственном поучительном обращении «внуков» к отдаленной эпохе «дедов».

В таких условиях эпический историзм «Слова» оказался противоположным историзму летописания. В летописях, в частности, тот же поход Игоря описывался в виде последовательно излагаемых событий, поучительные уроки которых извлекались из обстоятельств, связанных с походом ближайшей временной перспективой: объединительные действия Святослава сопоставлялись с сепаратными — Игоря и Всеволода, поражение Игоря и его союзников истолковывалось по одной летописи как результат их хвастливой беспечности, а по другой — как божественное возмездие за разорение русского города Глебова. В отличие от летописного синхронно-поучительного историзма, в «Слове» выдвигается принцип эпически-диахронного историзма, поучительная тенденция которого возникает из лишенного хронологической последовательности сопоставления позитивных или негативных деяний героев далеких друг от друга «времен», то есть двух означенных выше исторических эпох.

Историю и современность автор «Слова» группировал вокруг категорий «старого времени» и «сего времени». В этом была индивидуально-авторская новизна эпического облика «Слова», в этом же, по-видимому, таилась загадка его жанрово-стилистической структуры.

«Старое время» в изображении автора уходило в мифологическую и легендарную глубину («Были вѣчи Трояни», «время Бусово» и т. п.), но верхним его пределом была эпоха борьбы «дедов», то есть поучительные «първыхъ временъ усобицѣ», о которых помнил Боян. Пределы этого времени обозначались деяниями «старого» Ярослава (Мудрого) и «старого» Владимира (Мономаха), тоже связанных отношениями деда и внука. На границах «старого времени» действовали и Олег — дед Игоря, и Шарукан «Старый» (названный так в летописи) — дед Кончака. Автор четко обозначил грани эпох: «отъ стараго Владимера, до нынѣшняго Игоря», допуская в эпическом духе сопоставление таких исторически неравноценных фигур и не собираясь (подобно летописцу) заполнять хронологическую лакуну между ними. Таким путем эпические подвиги породнившихся и враждовавших русских и половецких «внуков» связывались с уроками «дедов».

Эти мотивы вдохновляли певцов двух эпох: сначала соловья «старого времени» Бояна и половца Оря, потом автора «Слова» и автора эпоса о Кончаке. Половецкие певцы Шаруканидов и Боян Вещий были представителями патриархально-последовательной дружинной эпики. Стараясь обогатить свою современность патриотическими идеалами времен Мономаха, «свивая славы оба полы сего времени», автор «Слова» разрывал срединное звено традиционных эпически-родовых связей: он отверг идейно бесплодное наследие «отцов» и создал развитую концеп-

цию эпического историзма. Такая творческая новация, призванная возродить тени «старых» героев, не отвечала, однако, духу своего времени. Князья — современники «Слова» — заботились о дальнейшем политическом и военном укреплении феодальной самостоятельности наследия своих «отцов» и не могли возвратиться к идеалам и опытам единения Руси, которые автор связывал с памятью их деда и прадеда Мономаха («Того стараго Владимира нельзѣ бѣ пригвоздити къ горамъ Киевьскымъ»).

По нашим представлениям, в основе «Слова о полку Игореве» лежали эпический историзм и эпическая символика, развивавшие дружинно-поэтические традиции и поставленные на службу своей современности. Но высокие идеи «Слова», как и его прекрасная поэтика, не отвечали реальным политическим требованиям и эстетическим нормам эпохи феодальной раздробленности: выходя за пределы княжеско-дружинных интересов и вкусов «Ольговичей», они становились безнадежно архаичными. Вместе с тем творчество гениального поэта-певца стало таким поэтическим рубежом, за которым дружинно-эпическая поэзия не могла развиваться, не исчезнув, не превратившись в художественную литературу, как это имело место в различных раннефеодальных эпосах, особенно западноевропейских. В разрушавшейся Киевской Руси оно исчезло, потому что было чуждо тем господствовавшим внелитературным (религиозным, политическим, историографическим и др.) требованиям, которым отвечала феодально-христианская литература. В последующие времена, напротив, эпическая архаика «Слова» стала главным, что обусловило его вечное художественное значение.

Итак, основные закономерности развития восточнославянского раннефеодального эпоса характеризуются тем, что они типологически соотносятся с синхронными процессами эпического творчества пограничных зон Запада и Востока. Восточнославянский эпос был одним из выдающихся явлений всеобщей дружинно-эпической традиции, переживавшей завершающие этапы своего существования. В условиях Киевской Руси этот эпос стал уже архаичным в третьей четверти XII в., но продолжал создаваться как живое предание (при жизни исторических прототипов его героев). Старая традиция восточнославянского эпоса поддерживалась еще более архаичным тюркским (в основном половецким) эпосом, что обеспечивалось тесным взаимодействием двух эпосов, которое отвечало реальным связям исторических прототипов их героев и было основано на типовой близости сюжетно-генеалогических принципов, пережиточных мифологических представлений и ярких поэтических символов. Эпическое творчество было посвящено воинской тематике, почти лишено «личной темы», публицистически направлено против господствовавшей феодальной разобщенности и патриотически ориентировано на государственные (имперские) идеалы прошедшей эпохи. Наметившееся сближение русского эпоса с литературны-

ми требованиями эпохи (отказ от последовательной генеалогической циклизации, признаки книжно-риторической стилизации и т. п.) свидетельствовало об угасании устной дружинно-эпической традиции, что также отвечало общеевропейскому состоянию эпического творчества.

Отмеченные выше закономерности восточнославянского и половецкого эпического процессов могут получить определенную историческую локализацию. Известно, что русское песенное творчество, посвященное княжеским военным победам, продолжало существовать в XII и XIII вв. В песнях, которые пелись Даниилу и Васильку Романовичам в честь их победы над ятвягами в 1251 г., подчеркивалась родовая преемственность их «славы»: «...и песнь славну пояху има... и придоста со салвою на землю свою, наследиши путь отца своего великаго князя Романа, иже изоострился на поганыя, яко лев, им же половци дети страшаху» (И, 813). Но Роман, в свою очередь, снискал себе «славу», «ревнуя» знаменитому «деду» Владимиру Мономаху, а о нем вспоминалось то же предание: «...и Манамаху, которым то половцы дети своя ношаху» (конъектура — «полошаху» или «страшаху») [106]. Так создавалась «родовая» песенная традиция западнорусской ветви Мономашичей.

Это явление позволяет нам обратить внимание на верхнюю хронологическую границу летописной фиксации родовой традиции половецкого эпоса о Шаруканидах: некрологическая похвала Роману была написана в 1205 г., а последнее упоминание Кончака в качестве союзника других героев «Слова» и их наследников (Рюрика и «Ольговичей») относится к 1203 г.[107] Эти даты показывают, что эпос о Кончаке (аналогично с песнями о Романе, Даниеле и Васильке) слагался при его жизни и, несомненно, при его дворе в форме последовательного продолжения поэтической традиции, выросшей на почве «родовой» истории борьбы с Русью его отца, дяди и деда (Отрока, Сырчана, Шарукана). Вероятно, эпос о Кончаке относился ко времени его наибольшей военно-политической активности, то есть к 70—80-м годам XII в. и был в приблизительных пределах десятилетия синхронен «Слову».

В границах более широкого, но исторически того же периода, во всяком случае до татаро-монгольского завоевания, сложились русские песни (впоследствии ставшие «старинами») о тех же Отроке (Артаке), Кончаке и, по-видимому, Шарукане.

Половецкий эпос о Кончаке как современном герое подтверждает возможность создания прижизненного эпоса о его свате Игоре, то есть «Слова о полку Игореве», как эпоса об «Ольговичах» в его первоначально устной лиро-эпической форме.

---

[106] См.: *А. В. Соловьев.* Заметки к «Слову о погибели Рускыя земли».— ТОДРЛ, т. XV. М.— Л., 1958, стр. 92.

[107] «Рюрик с Ольговици и с погаными половци, Концяк и Данила Бяковиць, възяша град Кыев на щит...» (Н I, 45).

Заметим дополнительно, что вслед за рядом ученых мы полагали ранее, что «Слово» представляет собой письменное произведение второй половины 80-х годов XII в., но сделанные выше наблюдения убеждают нас в правомерности гипотезы А. А. Шахматова, поддержанной в последнее время В. В. Виноградовым. «Профессиональные певцы сосредоточивались вокруг князя и его дружины, такое заключение объясняет нам и присутствие в нашем эпосе книжных элементов и международных сюжетов; среда профессиональных певцов не могла быть чуждой книжной образованности» [108]. Эти выводы отвечают нашему пониманию условий формирования раннефеодального эпоса, в частности — творчества Бояна, затем автора «Слова». В. В. Виноградов отметил, что А. А. Шахматов различал «две стадии в истории «Слова о полку Игореве» и в тексте этого произведения. Первая стадия — это жизнь устной былины, дружинной поэмы, «сопровождаемой напевом». Текст, ритмический строй, соответствующий напеву, стиль былины не дошли до нас в их древнем первоначальном виде. Они подверглись литературно-книжной, во многом исказившей формы «первообраза» переработке» [109].

Итак, патриархальность половецкого эпоса поддерживала собственные старые «родовые» традиции песенного творчества в русской княжеско-дружинной среде. «Слово о полку Игореве» по своему содержанию и форме было архаичным феноменом второй половины 80-х годов XII в., и поэтому оно могло противостоять духу своей эпохи. Одиноким в древнерусской феодально-христианской литературе XII в. «Слово» было именно потому, что оно не было одиноким в эпическом творчестве.

Взаимодействие эпосов об «Ольговичах», «Мономашичах» и «Шаруковичах» (в пределах XII в. на южной «украине» Руси) — закономерный процесс эпического творчества пограничной европейско-азиатской зоны раннефеодального периода.

---

[108] *А. А. Шахматов. В. Ф. Миллер.* Некролог.— «Известия АН», 1914, № 2, стр. 83; см.: *В. В. Виноградов.* История русского литературного языка в изображении акад. А. А. Шахматова.— «Филолошки преглед», Београд, 1964, № 3—4, стр. 68.

[109] *В. В. Виноградов.* История русского литературного языка..., стр. 77; см.: *А. А. Шахматов.* Федор Евгеньевич Корш. Некролог.— «Известия имп. АН», 1915, стр. 386. В В. Виноградов писал также, что «Слово» в известном нам виде — это «литературно-книжное произведение XV — начала XVI в., сохранившее, однако, в своей словесной художественной структуре некоторые связи с Киевским дружинным эпосом» *(В. В. Виноградов.* История русского литературного языка..., стр. 77). Первая книжная фиксация «Слова», осуществленная, по-видимому, в Киевской Руси (до середины XIII в.), очевидно, не нанесла ему значительного ущерба. Об этом свидетельствует стремление книжника сохранить «темные места», а не пропускать их или прояснять при помощи переделок. Автор «Задонщины» располагал тем списком (или редакцией) «Слова», который не испытал второго южнославянского влияния, отличающего известный нам текст. Эпическая структура и русско-половецкая символика «Слова» служат одним из доказательств его первичности по отношению к «Задонщине».

А. М. ПАНЧЕНКО

СЛАВЯНСКИЕ СВЯЗИ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НА РУБЕЖЕ XVII—XVIII ВЕКОВ

В XVII в. Россия резко усилила литературный обмен с Европой. В этом процессе самая заметная роль принадлежит Польше, связи с которой в конечном счете вызвали к жизни силлабическое стихотворство и придворный театр, познакомили русского читателя с многими беллетристическими произведениями, как польскими, так и европейскими в польских переработках. Связи с Польшей повлияли также на московский литературный быт, решающим образом сказались в писательском самосознании.

В последней трети XVII в. в России появились писатели-профессионалы, для которых занятия литературой были не побочным и спорадическим, но основным и регулярным делом. Одновременно сложилась литературная община с явными признаками корпоративности. При всем различии частных судеб членов этого литературного цеха в нем выработался особый писательский тип, скроенный по польскому и украино-белорусскому образцу и господствовавший в официальной культуре в течение полувека.

Два поколения литераторов сменилось в этой общине. К первому принадлежали Симеон Полоцкий, переселившийся в Москву в 1664 г., и его ученики — прежде всего Сильвестр Медведев. Второе поколение представляют Стефан Яворский и Димитрий Ростовский. Связующим звеном между двумя поколениями был Карион Истомин, свояк Сильвестра Медведева, благополучно переживший переворот 1689 г. и впоследствии установивший тесные личные и литературные отношения со Стефаном и Димитрием. Любопытно, что Димитрий Ростовский был по всей видимости знаком и с Медведевым. Напомню кратко факты, относящиеся к первой поездке Димитрия в Москву.

О Сильвестре Медведеве Димитрий услышал еще на Украине, в разгар знаменитого спора о времени евхаристии, в котором украинские богословы всецело поддерживали Сильвестра. Известно, что Димитрий читал трактат Сильвестра «Манна хлеба животного» и делал из него выписки. 10 августа 1689 г., в момент, когда старое недоброжелательство между Нарышкиными и царевной Софьей вылилось в открытую борьбу за власть, Димитрий прибыл в Москву в свите гетмана Мазепы вместе со своим покровителем кирилловским игуменом Иннокентием Монастырским. В сентябре украинские послы прожили несколько дней в Троице-Сергиевой лавре, куда свозили арестованных приверженцев Софьи. «В бытность нашу в Троицком монастыре,—

записано в дневнике Димитрия,— казнено троих знатных особ за некоторой бунт, головы отсечены, а иные кнутом сечены, иным языки резаны, иным уши, и в ссылку разосланы»[1]. Но в промежутке (от 10 августа до бегства Медведева из Москвы в Бизюков монастырь прошло три недели) у Иннокентия Монастырского были личные встречи с Сильвестром. Нет сомнения, что в них участвовал и Димитрий.

Разумеется, не следует преувеличивать значение изложенного эпизода. Непосредственного знакомства Медведева с Димитрием могло и не быть, и это вовсе не отразилось бы на преемственной связи двух поколений писателей-профессионалов. Все участники литературной корпорации конца XVII — начала XVIII в. вышли из одной школы — из школы польского католического барокко, все они писали по-польски и по-латыни. Для них характерны одни и те же внешние признаки, одни и те же эстетические идеи. Все они были монахами. При чрезвычайной скудости данных о частной жизни этих людей должно отвергнуть мысль о нарочитом душевном предрасположении как обязательной побудительной причине их ухода из мира. Говоря точнее, такое предрасположение могло иметь место (оно несомненно у Димитрия), но в некоторых случаях оно либо отсутствовало, либо не играло значительной роли.

Сильвестр Медведев постригся в Путивльской Молченской пустыни приблизительно тридцати трех лет, около 1674 г.[2] Судя по его письмам, этот подьячий Приказа тайных дел, успешно продвигавшийся по службе, избрал для послушания дальний и уединенный монастырь потому, что опасался соблазнов столичной жизни. Он, в частности, боялся, что не сумеет выполнить обет целомудрия. Почему же Сильвестр в конце концов надел клобук? Смысл этого превращения легко уяснить по сочинениям Симеона Полоцкого, ибо ученик следовал за учителем. Симеон считал, что «словесный муж» не должен обременять себя семьей, а монашество давало ту выгоду, что избавляло от забот о хлебе насущном и высвобождало время для литературных занятий:

Человек, иже мудрость от бога прияше,
    о ней же во юности труды полагаше,
Аще восхощет жену в супружество взяти,
    нужду имать мудрости тщету восприяти,—
Ибо не будет мощно с книгами седети,
    удалит от них жена, удалят и дети...
Ей, неудобно книги доволно читати
    и хотение жены в доме исполняти!..

---

[1] *Димитрий Ростовский.* Сочинения, т. I. Изд. 4. М., 1827, стр. 491.
[2] *А. Прозоровский.* Сильвестр Медведев.— «Чтения в Обществе истории и древностей российских», кн. 2, отд. IV. М., 1896, стр. 124—125.

На покойное место ко книгам склонися,
кроме бед супружества век свой жити тщися [3]...

Благо есть убо, кто плод собирает
Не токмо земный, но паче духовный,
ибо есть лучши плода вещна словный...
Сию ми ползу дадеся познати,
по щедрой бога жива благодати,
В юности версте, егда отрекохся
мира и в ризы черны облекохся [4].

«Черные ризы» казались тягостными и Кариону Истомину. Около 1680 г. он задумал расстричься и жениться, о чем мы знаем из послания к нему Тимофея Каменевича-Рвовского [5]. Из текста послания ясно, что женщина, на которой собирался жениться Карион, была его холопкой и прижила от него детей.

Не без колебаний решился связать себя монашескими обетами Стефан Яворский. Это очевидно из его панегирической биографии, которая написана Феофилактом Лопатинским и приложена к печатному изданию «Камня веры». Здесь рассказано, что по возвращении в Киев выучившегося в Польше Стефана митрополит Варлаам Ясинский о нем «неусыпно промышляше, дабы ...млад не уловлен был от мира (иже разныя сети на него простираше, предлагая ово честное супружество, ово надежду богатств и честей мирских...) и тако бы талант учения его не был закопан в землю попечений житейских... Нача убо всякими образы прекланяти его к восприятию аггелскаго монашескаго чина, и поможе ему бог, и сполнися его желание: Симеон (мирское имя Стефана Яворского.— *А. П.*) бо аще и юн бе, и на всякое дело миру угоден,— ведяще яко видимая временна, невидимая же вечна суть, помняше и с каковым намерением вдаде себе учению, сиречь на славу божию и на пользу святыя церкве, требующия людей ученых,— презре временная, возжелаше вечных» [6].

Как видим, здесь изложен тот же стереотип поведения, который в отвлеченной форме прокламировал в своих виршах Симеон Полоцкий: человек, получивший образование, должен надеть клобук, иначе «земля попечений житейских» покроет его талант. Иначе говоря, в писательской общине рубежа XVII—XVIII вв. монашество было корпоративной приметой.

---

[3] *Симеон Полоцкий.* Избр. соч. Подготовка текста, статья и комментарии И. П. Еремина.— «Литературные памятники». М.— Л., 1953, стр. 61, 63.

[4] Там же, стр. 217.

[5] Текст по автографу Каменевича-Рвовского напечатан в кн.: *А. А. Титов.* Рукописи славянские и русские, принадлежащие И. А. Вахрамееву, вып. 2. М., 1892, Приложение, стр. 40 и сл.

[6] *Стефан Яворский.* Камень веры. Изд. 2. М., 1729, ненумерованный лист.

Участники этой корпорации стремились создать новую культуру и поэтому в высшей степени активно интересовались типографским станком. Сильвестр Медведев, Карион Истомин и Мардарий Хоников, автор стихотворных подписей к «Библии» Пискатора, служили на Печатном дворе справщиками, причем Карион одно время был и начальником Печатного двора. Имя Симеона Полоцкого в истории русского книгопечатания связано с так называемой Верхней типографией[7]. Интересно, что время ее функционирования хронологически в общем покрывается царствованием ученика Симеона Федора Алексеевича: Приказ Большого дворца приступил к организации Верхней типографии осенью 1677 г., а последняя ее книга («Вечеря душевная») вышла в 1683 г. Это — не простое совпадение. В правление Федора его наставник занял исключительное положение. В ноябре 1675 г. умер его единственный достойный конкурент Епифаний Славинецкий. Это сильно ослабило грекофильскую партию, которая с воцарением Федора лишилась и своего покровителя А. С. Матвеева, сосланного в Пустозерск. Во главе Посольского приказа стал В. В. Голицын, один из ближайших друзей Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева. Только сочетание этих условий и могло породить типографию, конкурирующую с Печатным двором, которым ведал патриарх.

Стремление получить доступ к печатному станку приобретает яркую окраску при сравнении московского и европейского книгопечатания — с учетом европоцентризма (пусть несколько провинциального) членов рассматриваемой писательской общины. В Европе книгопечатание возникло как частная деятельность. Каждый мог издавать что хотел. Отбор текстов и тираж зависел всецело от вкусов типографа. Цензурные ограничения — особенно в первое столетие книгопечатания — практически не существовали. Сходные условия в конце XVI—XVII в. были на Украине и в Белоруссии. При том, что правобережная Украина принадлежала католической Польше, при активности униатской церкви не было особых строгостей и придирок к букве и в православных типографиях.

Совершенно иное положение создалось в Московской Руси. Хотя в отличие от Османской империи книгопечатание здесь не было запрещено, всякая частная инициатива оставалась невозможной. По подсчетам А. С. Зерновой[8], в XVII в. было выпущено 483 издания. Из них нецерковных книг (не считая продукцию Симеона Полоцкого) — всего 14, из которых 8 букварей. Заведение Верхней типографии — попытка нарушить традицию. Но уже

---

[7] См.: *А. А. Сидоров.* Древнерусская книжная гравюра. М., 1951, стр. 256—274; *Н. П. Киселев.* О московском книгопечатании XVII века.— В сб.: «Книга. Исследования и материалы», т. II. М., 1960, стр. 164—169.

[8] *А. С. Зернова.* Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI—XVII вв. Сводный каталог. Под ред. Н. П. Киселева. М., 1958.

с 1683 г. Верхняя типография бездействовала, а после падения Софьи изданные ею книги были соборно запрещены. Симеона Полоцкого посмертно осудил сам патриарх Иоаким: «Толико убо той Симеон освоеволився, дерзну за некиим попущением яко и печатным тиснением некия своя книги издати, оболгав мерность нашу, предписа в них, якобы за нашим благословением тыя его книги печатаны. Мы же прежде типикарского издания тех книг ниже прочитахом, ниже яко либо видехом, но, яже еже печатати, отнюд не токмо благословение, но ниже изволение наше бысть... Сих ради всех вин... запрещаем всем православным сыновом... тех книг, яко подзор и ереси имущих, яко не благословенных, никако же дерзати народно и в церквах прочитати» [9].

Симеон Полоцкий и Сильвестр Медведев, Карион Истомин, Димитрий Ростовский и Стефан Яворский усиленно подвизались на педагогическом поприще. В 1665 г., уже через год по приезде в Москву, Симеон открыл в Заиконоспасском монастыре училище для молодых подьячих. Сильвестр, бывший в этом училище старостой, пошел по стопам учителя: в 1682—1686 гг. он руководил школой, помещавшейся в том же монастыре, только в новых, специально выстроенных хоромах. Направление обеих школ было, разумеется, латинское. Эти скромные училища выполняли подготовительную роль. Целью Симеона, а после его смерти — Сильвестра Медведева было заведение в Москве университета. Они подготовили его устав, ориентированный на Киево-Могилянскую коллегию, и подобрали профессоров — между прочим сплошь украинцев, в частности упомянутого выше Иннокентия Монастырского. Предполагалось, что университету будет даровано право руководства культурой. Царь передавал ему навечно «государственную вивлиофику». Прослушавшим университетский курс позволялось держать иностранные книги; студенты и профессора подлежали только университетскому суду — за исключением «убийственных и иных великих дел» [10]. Ни «наукотворные состязания», иначе говоря, публичные диспуты, к которым уже стали привыкать московские интеллигенты, ни «толкования церковным преданиям», или богословские предприятия, помимо университета не допускались.

Однако все эти упования потерпели крах. Патриарх, которому вообще трудно было противиться самой идее регулярного образования, отдал новозаведенную Академию приезжим греческим богословам братьям Лихудам. Эти чужие в Москве люди не претендовали на многое. Ни о какой академической автономии уже не было и речи. По меткому выражению И. Козловско-

---

[9] «Остен. (Памятник русской духовной письменности XVII века)». Казань, 1865, стр. 138.

[10] «Древняя Российская вивлиофика, изданная Николаем Новиковым», ч. VI. Изд. 2. М., 1788, стр. 410.

го, вместо университета Россия получила духовную семинарию[11]. До университетского уровня ее не поднял и Стефан Яворский, который реформировал Академию в латинском духе.

Личная библиотека — один из основных признаков писателя-профессионала рубежа XVII—XVIII вв. В его представлении завзятое пожизненное библиофильство было непременным спутником творческого труда. Стефан Яворский выразил это в знаменитой «Элегии к библиотеке». Те же мотивы находим в завещании Димитрия Ростовского: «Иже восхощет по кончине моей взыскивати имения моего келейнаго, воеже бы не трудитися ему вотще, ни истязовати служивших мне бога ради, да весть мое сокровище и богатство, еже от юности моея не собирах... Отнеле же бо приях святый иноческий образ.. и обещах богови нищету извольную имети, от того времени даже до приближения моего ко гробу не стяжевах имения... кроме книг святых, не собирах злата и серебра»[12]. Для количественной и качественной оценки личных библиотек мы располагаем достаточными данными. После ареста Сильвестра Медведева книги Заиконоспасского монастыря были конфискованы и описаны по приказу патриарха Иоакима. Это, безусловно, библиотека Симеона Полоцкого, перешедшая по наследству к Сильвестру Медведеву и им пополненная[13]. Подробно изучена библиотека Стефана Яворского[14]. Известен каталог книг Димитрия Ростовского, хотя, по-видимому, он отражает лишь часть собрания[15]. Для своего времени это были огромные библиотеки: собрание Симеона Полоцкого и Сильвестра насчитывало более 600 томов. Это немногим меньше, чем в двух крупнейших государственных библиотеках конца XVII в., типографской и патриаршей[16].

Для личных библиотек московских «латинников» показательно пренебрежение к древнерусской традиции, даже ее высоким образцам — творениям отцов церкви в славянских переводах, агиографии и т. п. Это очевидно при сравнении с источниками, которыми пользовался Аввакум (в пустозерской тюрьме у него, конечно, книг не было или почти не было, он цитировал по па-

---

[11] *И. Козловский.* Сильвестр Медведев. Киев, 1895, стр. 17, прим. 1.

[12] *Димитрий Ростовский.* Сочинения, т. 1, стр. 47—48.

[13] См.: «Книги переписные книгам, которые по указу святейшего патриарха в нынешнем во 198 году... переписаны в Спасском монастыре, за Иконным рядом...» Публикация И. Е. Забелина.— «Временник Общества истории и древностей российских», кн. 16, отд. III. М., 1853, стр. 53—67. По вероятному предположению Л. Н. Майкова, Сильвестру Медведеву принадлежали и «книги в сундуке», которые поступили в патриаршую библиотеку в 1700 г. и были внесены в опись под № 697—735 (см.: *Л. Н. Майков.* Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб., 1889, стр. 7—8, прим. 2).

[14] См.: *С. И. Маслов.* Библиотека Стефана Яворского.— «Чтения в историческом обществе Нестора-летописца», кн. XXIV, вып. 2. Киев, 1914.

[15] *И. А. Шляпкин.* Св. Димитрий Ростовский и его время (1651—1709). СПб., 1891. Приложения, стр. 54—58.

[16] Ср.: *С. П. Луппов.* Книга в России в XVII веке. Л., 1970, стр. 170—194.

мяти, так что следует говорить не о его библиотеке, а о его начитанности; впрочем, для наших целей это безразлично) [17]. Много общего в ссылках на отцов и учителей церкви, но здесь есть и существенная разница: если Аввакум пользуется церковнославянскими переводами, то Симеон Полоцкий и его последователи — латинскими. То же относится к агиографии: нужно учитывать, что Симеон охотно прибегал к Скарге, а Димитрий Ростовский — к «Акта санкторум» болландистов; эти тексты были вне литературного кругозора Аввакума. Когда в сочинениях Аввакума, с одной стороны, и Симеона Полоцкого, с другой, упоминается Цезарь Бароний, следует помнить, что первый опирался на те фрагменты из «Церковных летописей», которые вошли в «Книги о вере» (1648), а второй — на польское издание.

Западническая ориентация выражается также в почти полном отсутствии греческих книг. В то же время латинские и польские издания, а также книги украинских и белорусских типографий безусловно преобладают. Однако характерный для европейской культуры XVII в. решительный переворот в гуманитарных знаниях прошел мимо московских «латинников». Для них наука и знание ограничивались риторикой и стихосложением, умением читать древних авторов. Поэтому в их библиотеках так много классиков — от Гомера до Вергилия и от Демосфена до Цицерона, а также столь обильно представлены грамматические пособия, трактаты по версификации, томы синонимов, описания символов и эмблем.

Мы не находим у них сочинений «новаторов» — приверженцев Декарта и Бэкона. Более того, эти «новаторы» вызывали у людей типа Симеона Полоцкого и Димитрия Ростовского решительный протест. Для доказательства отрицательного отношения к Декарту достаточно привести одно высказывание Стефана Яворского из «Риторической руки»: «Востани поне от загребеных пепелов, свете перипатетиков, Аристотелю! Отри враски, или поне самыми омый слезами, ими же твои философския догматы осквернила Картезиева продерзость: тако воистину на мертваго лва мыши наскакуют»! [18]

Если поместить московских западников рубежа XVII—XVIII вв. в европейский литературный мир XVII в., то они окажутся среди барочных филологов и историков, среди «полигисторов», считавших себя единственными наследниками гуманистов, а на самом деле превративших учение гуманистов в догму — и, следовательно, исказивших его. В Европе Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев и Стефан Яворский выглядели бы

---

[17] См.: *Н. С. Сарафанова.* Произведения древнерусской письменности в сочинениях Аввакума.— «Труды Отдела древнерусской литературы. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР», т. XVIII, 1962, стр. 328—340.

[18] *Стефан Яворский.* Риторическая рука. Перевод с латинского Федора Поликарпова. СПб., 1878, стр. 66—67.

ретроградами. Но в России, не знавшей Ренессанса, их роль была иной: они принесли сюда некоторые идеи гуманистов, хотя и в барочной форме, вдобавок окрашенной провинциализмом.

В основе литературной деятельности московских профессиональных писателей лежала идея оправдания делами[19]. Стефан Яворский доказывал ее в «Камне веры» порфирианским древом силлогизмов, например: «1. Обещание с прилогом требует исполнения тех, яже под прилогом полагаются, якоже выше рекохом. 2. Но обещание живота вечнаго есть обещание с прилогом благих дел... 3. Убо обещание живота вечнаго исполнения благих дел требует»; «1. Еже есть вина спасению, то всячески творити подобает хотящему спастися. 2. Благая дела с верою суть вина спасению. 3. Убо благая дела с верою всячески творити подобает хотящым спастися»; «1. Мзда без делания и трудов не бывает, ниже дается. 2. Живот вечный есть мзда. 3. Убо живот вечный без делания и трудов не дается»[20].

Литературный труд не только входил в разряд благих дел — он считался нравственным подвигом, могущим обеспечить райское блаженство. «Моему сану надлежит, — писал Димитрий Ростовский, — проповедати слово божие не точию языком, но и пишущею рукою. То мое дело, то мое звание, то моя должность»[21]. Даже видения мистически экзальтированного Димитрия выглядят как «литературные сны»; вот описание сна, относящегося ко времени усиленной работы над «Минеями четьими»: «В 1685 году, в Филиппов пост, в одну ночь окончав письмом страдания святого мученика Ореста, которого память ноября 10 числа почитается, за час или меньше до заутрени лег отдохнуть не раздеваясь, и в сонном видении узрел святого мученика Ореста, лицем веселым ко мне вещающего сими словами: «Я больше претерпел за Христа, нежели ты написал». Сие рек, открыл мне перси свои и показал в левом боку великую рану, сквозь во внутренность проходящую, сказав: «Сие мне железом прожжено»... Я противу сего ничтоже смея сказати, молчал и мыслил в себе: кто сей есть Орест, не из числа ли пятичисленных? На сию мою мысль святой мученик ответствовал: «Не тот я Орест, иже от пятичисленных, но той, его же ты ныне житие писал»[22]. Весь этот сон напоминает новозаветную сцену уверения Фомы. Любопытно, однако, что визионер ведет себя как профессиональный писатель: он не осматривает раны мученика и не

---

[19] С богословской точки зрения эта тема подробно разработана в магистерской диссертации Ю. Ф. Самарина «Стефан Яворский и Феофан Прокопович» (*Ю. Ф. Самарин.* Сочинения, т. 5. М., 1880).

[20] *Стефан Яворский.* Камень веры. М., 1728, лл. 930—931.

[21] «Св. Димитрий, митрополит Ростовский». М., 1849, стр. 63.

[22] *Димитрий Ростовский.* Сочинения, т. I, стр. 487.

благоговеет перед ними, его заботит лишь опознание литературного персонажа.

Как известно, Димитрий Ростовский писал «Минеи четьи» по иноческому обету. Перед смертью он распорядился положить в гроб вместе с его телом все черновые бумаги. Смысл этого распоряжения очевиден: Димитрий хотел предъявить их в день Страшного суда.

Итак, человек оправдывается делами, а писатель оправдывается литературным трудом. Для книжника, воспитанного в старомосковских традициях, эта мысль, как увидим ниже, граничила с ересью. Западникам приходилось ее доказывать, и в качестве аргументов они выдвинули несколько идей, почерпнутых из арсенала польского барокко.

Это, во-первых, прямолинейное истолкование тезиса Платона о божественном происхождении прекрасного[23]. Поэт, как и господь, творит прекрасное и наделяется поэтому божественными свойствами. «Поэт, — пишет Сарбевский, — подобно богу, своим словом или повествованием о чем-то как существующем делает так... что это нечто как бы возникает заново... Это нечто он извлекает из состояния потенции и переводит в актуальное состояние»[24]. Во-вторых, Писание объявлялось поэтическим памятником. Такая точка зрения была распространена уже во времена Данте, ее разделяли также Петрарка и Боккаччо[25]. Сарбевский особенно настаивал на том, что Писание исполнено поэзии, которую он находил не только в Ветхом Завете, но и в Новом, считая поэтессами Елизавету и деву Марию. Этот взгляд, вне всякого сомнения, разделял Симеон Полоцкий, как ясно из некоторых разделов «Псалтыри рифмотворной». В традиции было считать поэтом и самого Иисуса Христа, как убеждаемся из польских стихотворений Лазаря Барановича[26], учителя Симеона Полоцкого и Димитрия Ростовского. Наконец, «слово божие» и «слово» как первоэлемент литературы сближались и отождествлялись. Христос объявлялся основоположником гуманитарной учености:

Священно писание кто рай нарицает,
никако от истинны словом погрешает:
Суть бо в нем различная древеса сажденна,
жития лиц от века бывших помяненна.
В среде их древо жизни, житие Христово,
еже воплощенное жизнь есть наша слово.

---

[23] См.: *Zofia Szmydtowa.* Poeci i poetyka. Warszawa, 1964, str. 415.

[24] *Maciej Kazimierz Sarbiewski.* O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus). Przełożył Marian Plezia, opracował Stanisław Skimina. Wrocław, 1954, str. 3.

[25] См.: *Ernst Robert Curtius.* Europäische Literatur und lateinisches Mitelalter. 7. Auflage. Bern und München, 1969, S.221—234.

[26] *Lazarz Baronowicz.* Lutnia Apollinowa, Każdej sprawie gotowa. Kijów, 1671, str. 25—26.

Из чювственна четыре реки истекают,
еже наводнением землю напаяют.
Из мысленнаго паки разум исплывает
четверогубый, иже душы оживляет.
Первый разум писменный, им же деяния
исторически миру дают писания.
Вторый аллегоричный, иже под покровом
иноглаголания дает дела словом.
Третий нравом учащий, иже вся приводит
к благих дел творению, да ся благость родит.
Есть онагогический в четвертом лежащий
месте, вся ко небесным духовно родящий [27].

«Вертоград многоцветный», «Писание»

В этом стихотворении, согласно старой риторической традиции, говорится о четырех аспектах толкования слов. Эта традиция была не чужда и восточнославянским писателям [28]. Но если интерпретировать текст Симеона буквально (т. е. ограничиваясь первым аспектом), то Христос оказывается как бы предтечей того писательского типа, который Симеон репрезентирует. Христос выступает в качестве историка, любителя аллегорических толкований, дидактика и проповедника.

Все эти идеи вызвали у московских западников сознание собственной непогрешимости. Они отваживались сравнивать свой труд с апостольским:

...Соль земли апостоли звани,
яко во нетление миру быша дани;
Да якоже солию нетленно бывает
тело животных, тако да ся утверждает
Дух учением онех, в людех в мире живших,
суетствия мирская всетщетно любивших.
И нам убо яко соль в мире нужда быти,
учением в нетленность ума приводити [29].

Согласно этой претенциозной эстетике вера есть часть культуры. Чем причастнее человек культуре, тем выше его вера, тем значительнее его нравственная заслуга. Этот интеллектуальный аристократизм вызывал элитарное презрение к московским «невегласам», которые не знали по-латыни, не читали Доната и Скалигера, не умели сочинять вирши. Характерный образец — стихотворение Симеона Полоцкого «Глас народа»:

Что найпаче от правды далеко бывает,
гласу народа мудрый муж то причитает.
Яко что либо народ обыче хвалити,
то конечно достойно есть хулимо быти,

[27] Цит. по рукописи Биб-ки АН СССР, 31. 7.3, лл. 360—360 об. Этот список выправлен самим Симеоном Полоцким.
[28] См.: *Иоанникий Галятовский.* Ключ разумения. Львов, 1665, лл. 167—168.
[29] Биб-ка АН СССР, 31.7.3, л. 519.

И что мыслит, суетно; а что поведает,
то никоея правды в себе заключает.
Еже гаждает дело, то весма благое,
а еже ублажает, то бохма есть злое.
Вкратце,— что либо хвалит, то неправо в чести,
мир сей непостоянный весь лежит в прелести.
Не веруй убо гласу общему народа,
ищи в деле правды человеча рода.
Слово ветр развевает, а кто тому верит
безрассудно, срамоты мзду себе возмерит [30].

О том, насколько непривычной для России была рассмотренная программа, свидетельствуют эстетические воззрения Аввакума. Конечно, Аввакум проповедовал «чистое» православие, в реальной жизни никогда не существовавшее, но его ригористический идеализм для сравнительных целей даже полезен, потому что в результате полярные токи в русской культуре обрисовываются более рельефно.

Аввакум начинает свою «Книгу бесед» выдержками из послания апостола Павла к римлянам [31], в которых утверждается примат веры в оправдании человека. Человек греховен извечно, и никакие дела не могут изменить его греховную природу: «Един благ по существу, благ непреложно, а человечество извратно. Аще кто и праведно живый — при бозе лукаво есть. И ангели извратны, нежели человеки» (558). Думать иначе — греховная гордыня, то качество, которое отнимает возможность оправдания и которое не могут искупить никакие заслуги: «Мерзко богу горделиваго и доброе дело» (465).

Некоторые положения Аввакума могут быть истолкованы как прямая полемика с идеей о божественности писательского труда. «Алманашники, и звездочетцы, и все зодейшики,— пишет Аввакум в беседе «О внешней мудрости»,— познали бога внешнею хитростию, и не яко бога почтоша и прославиша, но осуетишася своими умышленьми, *уподоблятися богу своею мудростию начинающе,* якоже первый блядивый Неврод, и по нем Зевес прелагатай, блудодей, и Ермис пияница, и Артемида любодеица... таже по них бывше Платон и Пифагор, Аристотель и Диоген, Иппократ и Галин: вси сии мудри быша и во ад угодиша... *и тою мудростию своею уподобляхуся богу...* Многи же святии смирения ради и долготерпения от бога прославишася» (280—290; курсив мой.— *А. П.*). Смирение — вот порука нравственного совершенства, и поэтому Аввакум «смиренно» пользуется просто-

[30] Там же, лл. 97 об.— 98. Стихотворение опубликовано в кн.: *Л. Н. Майков.* Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб., 1889, стр. 119.

[31] «Памятники истории старообрядчества XVII в.», кн. I, вып. 1.— «Русская историческая библиотека», т. 39. Л., 1927, стлб. 241—243. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

речием, многократно заявляет о своей неучености и литературной несамостоятельности. Он — писатель «по нужде»: когда церковь переживает кризисные времена, когда пастыри превращаются в волков, каждый «простец» может и должен стать учителем (писателем). Таков Аввакум, защитник униженных «простецов». Истоки и сущность этой философско-религиозной программы Аввакума убедительно исследованы А. Н. Робинсоном [32].

Конечно, не только Аввакуму казались еретическими барочные идеи. Внутри официальной культуры школе Симеона Полоцкого противостояли грекофилы, во главе которых стоял Епифаний Славинецкий, а потом чудовский инок Евфимий. Они стремились к чисто количественному накоплению знания, упрекая Симеона в пристрастии к «латинским силлогизмам», т. е к формальной логике [33]. У Симеона, действительно, ощущается тенденция примирить веру и разум, хотя он и не был последовательным панлогистом, как, например, люллианец Андрей Белобоцкий. Спор о времени евхаристии до крайности обострил борьбу грекофилов и латинствующих, превратив ее из учено-литературной в политическую. Удаление Софьи в 1689 г. сопровождалось уничтожением латинствующих. Патриарх Иоаким и инок Евфимий торжествовали, и официальная культура последнего десятилетия XVII в. развивалась под знаком полного господства традиционалистов.

Около 1700 г. латинствующие явились в Москве в прежней силе. Стефан Яворский стал высшим иерархом русской церкви. Петр в нем надеялся найти сподвижника, но обманулся. «Священство выше царства» — вот то католическое основание, которого держались латинствующие. Они по мере сил противились намерениям Петра подчинить церковь государству. В этих условиях старая вражда с грекофилами потеряла смысл: дело шло о самом существовании монашества, в том числе и ученого, и обе партии объединились вокруг царевича Алексея.

Этому примирению способствовала эстетическая *умеренность* латинствующих. Они были как-никак православными людьми. Испытывая сильные католические воздействия, они, может быть, бессознательно, относились к барочной культуре избирательно, усваивая лишь то, что не противоречило традиционному настроению православного искусства. Это касается, в частности, проблемы любви. Страсть безусловно считалась греховной; латинствующие признавали только любовь, освященную браком. В их произведениях не было места смеху. Лазарь Баранович прямо отвергал смех, ссылаясь на то, что Христос никогда не смеялся;

---

[32] См.: *А. Н. Робинсон.* Зарождение концепции авторского стиля в украинской и русской литературах конца XVI—XVII века (Иван Вишенский, Аввакум, Симеон Полоцкий).— В кн.: «Русская литература на рубеже двух эпох (XVII — начало XVIII в.)». М., 1971, стр. 33—83.

[33] См.: «Остен...», стр. 71 и сл.; ср.: *Ryszard Zużny.* Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska. Kraków, 1966.

ту же мысль находим у Иоанникия Галятовского — на этот раз со ссылкой на богородицу. В этом отношении латинствующие сходились даже с Аввакумом, который слезы считал непременным качеством праведника. Иными словами, основа для примирения латинствующих и грекофилов была. Но решающую роль сыграло то обстоятельство, что обеим партиям при Петре приходилось обороняться.

Дело в том, что теперь проблему оправдания решал сам Петр, и его решение оказало определяющее воздействие на писательский тип. Среди заметок Петра к указу о монашестве и монастырях, который император дал сенату 31 января 1724 г., есть следующая: «Вытолковать, что всякому исполнение звания есть спасение, а не одно монашество»[34]. Эта же точка зрения проведена в «Духовном регламенте»; специально этой проблеме посвящено слово в день Александра Невского, произнесенное Феофаном Прокоповичем 30 августа 1718 г. Итак, решение проблемы оправдания было наконец найдено государством: исполнение обязанностей сословных и служебных, определяемых законной властью, необходимо и достаточно для обретения вечного блаженства.

Этот кальвинистский принцип оказал самое прямое воздействие на литературу, так как писательство было выведено за круг прерогатив ученого монашества. Феофан Прокопович, говоря о тех, кто не покоряется властям (он явно имел в виду Стефана Яворского), заявил, что они «назидают мнение свое... на свободе христианстей. Слышаще бо, яко свободу приобрете нам Христос..., помыслили, будто мы и от властей послушания свободны есмы»[35]. Феофан несколько сгустил краски. Апологеты «христианской свободы» не призывали к непослушанию властям. Они только полагали, что послушание должно быть следствием свободного волеизъявления. Об этом прямо писал Стефан Яворский: «Всякое дело благое, аще по нужде бывает, а не от свободныя и самовластныя воли человеческия, тем самем несть поистинне и существенне добродетель, ниже таково дело есть заслужение живота вечнаго. Но да будет благое дело, и живота вечнаго стязателное,— подобает ему от самовластныя и свободныя воли человеческия имети свое начало»[36]. Не нужно думать, что «христианская свобода» означала свободу творчества. Не признавая внелитературного давления, ее апологеты оставались в плену системы эстетических запретов, которая и в традиционной православной письменности, и в восточнославянском провинциальном барокко была очень жесткой и многообразной.

---

[34] Цит. по кн.: *И. Чистович.* Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868, стр. 141.

[35] *Феофан Прокопович.* Слова и речи поучительные, похвальные и поздравительные, ч. I. СПб., 1760, стр. 242.

[36] *Стефан Яворский.* Камень веры, лл. 1021 об.— 1022.

Монах при Петре стал чиновником, а писатель, сочиняющий по обету или внутреннему убеждению, сменился грамотеем, пишущим по заказу или прямо «по указу». Это — самый распространенный писательский тип эпохи. Илья Копиевский, Иван Кременецкий, барон Гюйссен — все они литературные поденщики, подобные переводчикам Посольского приказа допетровской Москвы.

Однако литературе позволялось также развлекать. Для развлечения каждый мог писать невозбранно — в качестве частного человека, вне и помимо служебных обязанностей. Частному человеку разрешалось стать писателем; в результате писатель стал частным человеком. В этом, как кажется, и заключается смысл того переворота в литературном быте, который произошел при Петре.

Превращение писателя в частного человека, независимого от «христианской свободы», сразу отозвалось в тематической и жанровой области: тотчас были сняты запреты на смех и любовь. В связи с этим произошла перестройка жанровой иерархии в поэзии, где за счет панегириков выдвинулась элегия. Разумеется, поэтическое качество было еще невысоким, потому что элегии писали дилетанты. Но в 30-х годах перестройка литературного быта уже не влияла на качество. Оказалось, что метаморфозы, происшедшие в Петровскую эпоху, дали мощный толчок развитию русской литературы. Все эти изменения в литературном быте и жанровой системе были закономерной подготовкой эпохи Просвещения.

И. Г. НЕУПОКОЕВА

РОМАНТИЗМ В СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ XIX СТОЛЕТИЯ В ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ

1

Рассмотрению романтизма в славянских литературах как определенного комплекса европейской художественной культуры посвящено всего несколько специальных работ[1] и разделов в общих историях славянских литератур. Отдельные наблюдения в этой области (как фактического, так и теоретического характера) содержатся в ряде выступлений в связи со съездами славистов[2] и в некоторых конкретных исследованиях, относящихся к данной эпохе. Что касается соотнесения основных процессов развития романтизма в литературах славянских стран с общеевропейским контекстом[3] (а не только с западноевропейским, как ставился вопрос в цитированной анкете), то это стоит еще как задача, в осуществлении которой новейшие завоевания славяноведения должны быть вобраны в общую систему современной историко-филологической науки.

Тема данного доклада — на перекрестке нескольких направлений, привлекающих в последние годы внимание истории и методологии литературы. Своим историко-литературным материалом она связана с эпохой многих ярчайших художественных завоеваний славянских народов,— завоеваний, сопутствовавших их широким освободительным движениям как живой и деятельный их участник; завоеваний, вошедших в золотой фонд славянской и мировой художественной культуры. Об интересе современной науки к литературе и искусству эпохи романтизма свидетельствуют многочисленные монографические и теоретические статьи, выходящие в последние годы в разных странах; включение докладов о романтизме в программы пред-

---

[1] *С. В. Никольский, А. Н. Соколов, Б. Ф. Стахеев.* Некоторые особенности романтизма в славянских литературах. М., Изд-во АН СССР, 1958; *Емил Георгиев.* Очерки по история на славянските литератури. Първа част. София, «Наука и искусство», 1964.

[2] См., например, ответы на вопросы, предложенные участникам IV Международного съезда славистов: «В чем специфика романтизма в славянских странах? Каковы его общие черты и отношение к западноевропейскому романтизму?»; «Как появились образы романтических героев в отдельных славянских литературах? Чем различаются романтические герои в славянских и неславянских европейских литературах?»; «Как произошел переход от романтизма к реалистической литературе в славянских странах в XIX в.?» («IV Международный съезд славистов. Сборник ответов на вопросы по литературоведению». М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 128—153).

[3] Еще в раннюю пору романтизма декабристы и Пушкин, а позднее Белинский видели современные им славянские литературы в широкой перспективе всего европейского литературного развития.

ставительных международных конференций и симпозиумов; оживленные дискуссии.

Постановка в центре доклада не одной национальной литературы, но определенного их комплекса[4] отражает поиск разных подходов к историко-литературному синтезу, столь важному для исследований обобщающего характера (одним из которых является подготовляемая Институтом мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР десятитомная «История всемирной литературы»). Задача данного доклада,— опираясь на специальные славяноведческие исследования, рассмотреть общеевропейский контекст романтической литературы славянских стран.

Выдвижение на первый план сравнительно-типологического подхода к материалу обусловлено не только самой темой (подступы к ней могли быть, очевидно, и иными), но в первую очередь основной теоретической задачей доклада: рассмотрение искусства большого региона не как суммы отдельных, существующих параллельно, национальных литератур, но как сложной их взаимосвязи, в которой каждая литература существует не только в своем национальном (географическом и духовном) пространстве, но и в системе более широкого исторического целого. Причем в данном случае нам важно было прежде всего показать не многообразие контактов (оказывающих всегда на литературный процесс огромное влияние, без учета которого невозможно понять никакую литературную эпоху[5]), но взаимосвязанность типологического характера, обусловленную сходными процессами исторического и художественного развития. Подступом не только к решению, но к самой постановке этой задачи может быть только сравнительный метод.

2

Являясь составной частью общеевропейского литературного процесса, славянские литературы соединены с ним многими историческими и художественными узами. При этом несомненный историко-литературный факт — глубочайшее своеобразие

---

[4] Известно, что сама проблема комплексного изучения славянских литератур, связанного с признанием общности исторических судеб славянских народов, вызывала резкие возражения как прямого политико-идеологического характера, так и «отраженного» — спроецированного на историю литературы. Однако магистральные направления славистики всегда уделяли комплексному изучению славянских литератур (разным его аспектам, соответствующим уровню развития самой науки) серьезное внимание.

[5] За последние два десятилетия славяноведение обогатилось большим количеством весьма ценных работ о межславянских литературных связях XIX в. и о связях славянских литератур с литературами других народов. Поднятый в них огромный материал позволяет значительно расширить научную базу комплексного исследования славянских литератур.

места, занимаемого в европейском литературном процессе XIX столетия каждой славянской литературой,— не противостоит тому, что литературы эти входят в европейскую и мировую художественную культуру и как определенная историко-культурная общность, как определенный историко-культурный «пласт», обладающий многими характерными чертами особой социально-этической (гражданской) направленности и художественной «материи». Пласт этот формировался в течение многих веков — процесс, в котором силы генетической общности, исторической и культурной интеграции и дифференциации действовали в разное время различно. При этом необходимо учитывать постоянные и многообразные контакты и взаимодействие славянских литератур с окружающими историческими и собственно-художественными процессами европейского общества.

В европейской литературной ситуации XIX столетия с характерной для нее всеобщностью материальных и духовных связей между народами, отмеченной в «Манифесте Коммунистической партии», историко-культурный пласт славянских литератур, при всей внутренней дифференцированности их развития в новое время и интенсивности их связей с другими литературами Европы, продолжает тем не менее отчетливо различаться как некая общность, имеющая и свои внутренние, зональные различия (например, специфика ряда процессов в восточнославянских, западнославянских и южнославянских литературах). В истории европейской литературы «случай» это не единичный, но имеющий свой типологический «ряд». Наряду с плотным слоем историко-культурной общности в славянских литературах, в европейском литературном процессе XIX в. отчетливо различимы и другие историко-культурные образования (пласты) — скандинавский, группа литератур Центральной и Юго-Восточной Европы и Балкан, литератур Закавказья (развивавшихся в XIX в. в тесных связях с русским и общеевропейским литературным процессом). Аналогичная ситуация — наличие таких крупных, имеющих свою динамику развития историко-культурных пластов, образующих в процессе длительного исторического развития более крупные культурные общности (например, европейский регион мировой литературы), сохраняя при этом многие существенные черты своего собирательного облика,— наблюдается и в других регионах мировой литературы.

Отмечая значение в этом процессе историко-культурной традиции (включающей в себя и традицию художественную), мы должны вместе с тем не менее отчетливо видеть и другую сторону процесса — постоянное историческое движение, происходящее во всех звеньях данного региона. В исторических условиях XIX в. важнейшие накопления каждой группы литератур становятся все более «открытыми» — как в смысле своего воздействия на окружающие литературы, так и в смысле восприятия их воздействия. Интенсивный духовный взаимообмен лите-

ратур нового времени дает им новые стимулы и возможности расширенного «духовного воспроизводства». Сохраняя и развивая свои лучшие традиции, утрачивая те, которые исторически себя исчерпали, каждый из названных «пластов» историко-культурного развития — в том числе и литературы славянские — оказывается, таким образом, не равным себе на разных этапах истории европейской художественной культуры.

Проблема общеевропейского контекста романтизма в славянских литературах многозначна и сложна не только по своему конкретному историко-литературному содержанию, но и по методологическим к ней подступам. Сложное само по себе сочетание общего и особого в романтизме славянских стран предстоит соотнести с национально, зонально, хронологически и художественно многообразным процессом. Сам сравнительный анализ становится, таким образом, как бы многостепенным: сначала в пределах определенной группы славянских литератур, затем — в более широкой, общеславянской перспективе[6] и, наконец, сопоставление полученных результатов (как в их типичности, так и в наиболее существенных «отклонениях») с общеевропейским литературным процессом. Линии исследования проходят при этом по магистрали всей европейской литературы:

общие черты славянского романтизма и своеобразие их национальных путей — в соотношении со сходными процессами в неславянских странах Центральной и Юго-Восточной Европы;

сравнительная хронология романтизма в разных славянских литературах и их группах (например, в восточно- и южнославянских литературах) — в ее соотнесении с общеевропейской хронологической шкалой романтизма;

система жанров и наиболее распространенные разновидности их художественной структуры в литературах славянского романтизма — в соотношении с господствующей в европейском романтизме системой жанров;

неравномерность развития славянских литератур в XIX в. и связанные с этим различные взаимоотношения романтической литературы этих стран (например, русской, чешской и болгарской) с развитием реализма; соотнесение этого процесса с ситуацией в тех неславянских литературах, которые по уровню и характеру своего развития наиболее к ним в этом приближаются;

соотношение в развитии славянского романтизма национальной поэтической традиции, общеславянского художественного истока и опыта европейского литературного развития;

---

[6] В силу неравномерности художественного развития и дифференцированности литературного процесса в славянских странах такое сопоставление не означает обязательного привлечения к сравнительному рассмотрению в каждом случае всех славянских литератур.

взаимодействие искусств в романтизме славянских стран и его роль в общеевропейской «дружбе искусств» (Мицкевич) этого периода;

межславянские связи романтизма и сферы (географическая, идеологическая, жанровая) общеевропейских контактов славянских романтиков; роль этих связей в создании той общей атмосферы духовного и художественного развития европейской литературы XIX столетия, о которой говорил Горький.

Разумеется, вопросы эти не исчерпывают проблемы. Но и этот их круг достаточен для определения искомого: соотношение общих закономерностей развития европейского романтизма с одним из «вариантов» этого общего — в данном случае вариантом «собирательным». Весьма перспективна в этом отношении исследовательская позиция, предлагаемая М. Б. Храпченко,— внимание к изучению исторически сложившихся типов художественного сознания: «Чрезвычайно интересной и очень важной представляется типология исторического развития литератур — выяснение видов, типов литературного процесса в различные исторические эпохи, у народов разных стран... Например, типология литературных направлений, естественно, затрагивает вопросы не только об их видах, как они проявились в истории мировой литературы, но и о типах, скажем, романтизма или реализма, в том числе и о национальных типах этих литературных направлений. Затем сюда же относятся проблемы, касающиеся различных образований внутри тех или иных литературных направлений, и т. д.

Может быть, еще более глубокая дифференциация существует в типологии жанров не только вследствие их исключительного разнообразия, длительной истории многих из них, но в силу сложной их трансформации в различной литературной среде»[7].

Таким образом, общеевропейский контекст обнаруживает себя как наиболее благоприятное поле исследования общих процессов литературы данной эпохи в их соотношении с национальными и «групповыми» вариантами.

С другой стороны, исследовательское поле общеевропейского контекста значительно отчетливее, рельефнее, чем при «замкнутом» изучении отдельных литератур (или даже их групп), открывает само их национальное своеобразие, новизну их художественных открытий. Именно в таком широком контексте индивидуальные творческие судьбы писателей (как и судьбы отдельных национальных литератур) могут быть показаны во всем значении их не только для своих народов, но и для других литератур данной эпохи, а также за ее пределами.

Сама широта данной сферы исследования предполагает строгое самоограничение автора в постановке и попытке разре-

[7] *М. Б. Храпченко.* Типологическое изучение литературы.— «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы». М., «Советский писатель», 1970, стр. 257—258.

шения составных ее частных задач. Вместе с тем очевидно, что избранная частная тема должна быть достаточно представительной, чтобы вынести «нагрузку» общей проблемы, поставленной в заглавие доклада.

3

Остановимся на вопросе о месте славянских литератур в развитии европейского романтизма середины XIX в.— в период 30—70-х годов.

До недавнего времени этот период истории романтизма не привлекал к себе внимания в общеевропейской его перспективе (как, впрочем, и сама проблема периодизации европейского романтизма). Говорилось об отдельных «запоздалых» его всплесках в эти годы, объясняемых либо особыми историческими путями той или иной страны и ее литературы (польской, сербской, болгарской, норвежской, новогреческой, итальянской), либо особенностями индивидуальной творческой судьбы художника (поздний Гюго).

Между тем в 30—70-е годы XIX столетия, когда искусство критического реализма утверждало и утвердило себя как господствующее направление европейской литературы[8], романтическое искусство продолжает играть в духовной жизни Европы роль весьма значительную. Это относится не только к романтической поэзии, но и к драматургии, и к прозе (преимущественно к «объективным» формам повествования исторического романа), а также к романтической живописи и музыке. Речь идет, разумеется, не о «количестве» произведений романтического типа образности, но о весомости их вклада в европейское художественное сознание этих лет, об активном участии их в освободительной борьбе народов, в развитии их социальных идеалов.

В разных европейских литературах и их группах романтическое искусство имело в этот период свои общественно-художественные задачи, свою социально-философскую направленность, свой эмоциональный строй и стилевую окраску, восходящие к прошлым традициям данной национальной культуры. Это выражалось в различии самого художественного содержания основных драматических коллизий, в различных типах основного героя, в преобладании различных жанровых форм.

В таких странах Западной Европы, как Англия, Франция, Германия, прогрессивное направление романтического искусства было связано в этот период прежде всего с развитием ранних

---

[8] Роль славянских литератур и в этом процессе огромна. Уже на заре развития критического реализма, в 20—30-е годы, одним из пролагателей новых путей развития национальной и европейской художественной мысли заявила себя русская литература — всеобъемлющим гением Пушкина, творчеством Гоголя, направлением лирики и прозы Лермонтова, эстетической мыслью Белинского.

(досоциалистических) форм рабочего движения, его идеологии и его массовой демократической литературы (например, чартистская литература в Англии, французская социальная поэзия и проза, связанные с массовым народным и рабочим движением 30—40-х годов, различные направления демократической немецкой литературы 40-х годов). В славянских странах оно было преимущественно связано с нарастанием массового антикрепостнического движения и его идеологии (русская литература); с новой мощной волной национально-освободительного движения середины века (славянские литературы Центральной и Юго-Восточной Европы и литературы Балкан); иногда — с сочетанием обоих этих исторических факторов[9].

Говоря о роли романтизма в европейском литературном процессе середины XIX в., нельзя упускать из виду и то внимание, которое уделяет романтическому искусству эстетическая мысль этих лет. Обращаясь прежде всего к художественным и гражданским проблемам, выдвинутым развитием реализма, резко отвергая реакционные политические и эстетические теории романтизма, уводящие от острых социальных проблем века или решающие их в духе, враждебном историческому прогрессу, борясь против эпигонов романтического искусства и любых романтических штампов, прогрессивная критика и эстетика с большим интересом встречала произведения, в которых подлинно значительная философско-эстетическая мысль была выражена языком ярких романтических образов. Весьма характерно, что замечательные слова Белинского о «Демоне», нравственным пафосом которого была, по его словам, «с небом гордая вражда», сразу же нашли горячий отклик у современников (начиная с известного письма В. П. Боткина Белинскому от 22 марта 1842 г.). Разделяя герценовское отношение к творчеству Лермонтова как глубоко современному духовной жизни Европы после кризиса 1848—1849 гг., Огарев писал о великой мечте поэ-

---

[9] В этом последнем случае можно особо отметить ситуацию в польской и украинской литературах середины XIX в. Как ни сильно представлена в них национально-освободительная проблематика, ею не исчерпывается основное содержание польского и украинского романтизма этого периода. Развиваясь как зрелые национальные литературы, имеющие свои богатые поэтические традиции, польская и украинская романтические литературы были в этот период дифференцированы в социальном, идеологическом и эстетическом отношениях глубже, чем славянские литературы Центральной и Юго-Восточной Европы. Это объясняется рядом причин: более глубокой дифференцированностью социально-политической жизни; тесной связью этих литератур с общероссийским освободительным движением и его литературой (например, связь Мицкевича с Пушкиным и поэтами-декабристами; связи Т. Лада-Заблоцкого с грузинской литературой); с социальным направлением западной литературы того времени. В свою очередь освободительный пафос и социальная острота романтической литературы этих народов оказывали в лице таких ее представителей, как Мицкевич, С. Гощиньский, Ю. Словацкий, Т. Шевченко, большое влияние на романтическую поэзию других славянских стран.

та «вырваться куда-нибудь, на простор и дикую волю, как Мцыри, его самый ясный или единственный идеал»[10].

Не случайно и то, что официальная критика, поддерживая — в своей борьбе против социального реализма — произведения, содержавшие лишь иллюзию правды, резко обрушивалась на новые взлеты большой романтической символики, чувствуя в этих далеких от внешнего правдоподобия образах сгусток действительной и опасной для нее социальной правды. Враждебное отношение официальных кругов к этим образам распространялось и на появление переводов многих крупнейших произведений мировой философско-символической поэзии — как XIX столетия, так и далекого прошлого,— в которых усматривалась духовная связь с «разрушительным» направлением современного искусства[11].

Романтические формы продолжают развиваться в это время в литературах, достигших разного уровня,— и в тех, где реализм завоевал уже немало подлинных вершин, и в тех, где он переживал еще процесс своего становления. Среди крупнейших имен этого этапа развития европейского романтизма — *второй его мощной общеевропейской волны* — стоит имя одного из величайших славянских поэтов — Лермонтова.

Речь идет в данном случае не о влиянии поэзии Лермонтова на современную ему европейскую литературу и на ближайших к нему по времени поэтов последующих десятилетий, которые — если бы не трагическая гибель поэта — могли быть его современниками в пору создания ими крупнейших своих произведений. В истории литературы существуют связи не менее глубокие, чем восприятие духовного и творческого воздействия — связи типологического характера, выражающие сходство этапов и типов развития духовной культуры близких по своим судьбам народов. Эти типологически сходные явления разных национальных литератур также имеют свою историю, свои этапы развития, свое конкретное эстетическое содержание, свои линии подъема и спада, свои главные и менее значительные хронологические рубежи. Установление этих рубежей типологически сходных явлений для истории всемирной литературы, для понимания основных ее тенденций и закономерностей не менее важно, чем установление связей контактных.

Именно в этом смысле поэзию Лермонтова можно считать начальным рубежом нового этапа в развитии романтизма как в

---

[10] *Н. П. Огарев.* Избр. произв. в двух томах, т. 2. М., ГИХЛ, 1966, стр. 484—485.

[11] См., например: *Р. М. Горохова.* «Ад» Данте в переводе Д. Е. Мина и царская цензура.— «Русско-европейские литературные связи. Сборник статей к 70-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева». М.—Л., «Наука», 1966. О том, насколько основательным было опасение, что образы «Ада» могут способствовать формированию у современных поэтов революционной символики нового содержания, свидетельствует обращение к Данте таких поэтов 30—40-х годов, как Барбье, Гейне, Шевченко, Словацкий.

славянских странах, так и в масштабе европейском. Этапа, связанного с новой волной национально-освободительной и социальной борьбы в Европе, с подъемом ее революционных сил в 30-е годы, накануне и в событиях 1848 г., с развитием революционно-демократической идеологии, с расширением фронта и новым накалом национально- и социально-освободительной борьбы в последующие десятилетия. Вместе с тем это было и время крушения многих иллюзий, время не только подъема, но и подавления многих освободительных движений как в Европе, так и за ее пределами. Отсюда — углубление социального критицизма общественной мысли и в то же время усиление скептических раздумий, сомнений в достижимости высокого идеала. Каждым из европейских народов были к этому времени пережиты не только взлеты надежд на близкий успех народно-освободительной борьбы, но и горечь поражений.

Отзываясь на трагические обстоятельства народной жизни и борьбы, на поднятые временем «вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце» (Белинский), крупнейшие художники европейского романтизма этих десятилетий отразили в своем творчестве трагизм эпохи, сохранив в то же время жажду осуществления высокого социально-гуманистического идеала, сообщавшего их искусству подлинную народность. Отсюда сочетание в романтической поэзии этих лет острейших контрастов ненависти и любви, скорбного чувства и высоких пророческих прозрений, горького разящего сарказма и патриотического пафоса. Вспомним строки из «Бенёвского» Ю. Словацкого:

Мечтаю,
Творю, беру я в руки арфу, или бич,—
И это поэтический мой путь.

Вспомним слова Ю. Фучика об одном из крупнейших чешских романтиков этих лет, Кареле Гинеке Махе: «Его стихи рождались из любви к людям и из обмана, с которым он встречался... Обмана было много, потому так много в его стихах печали. Но в них есть и сила... потому, что Маха не переставал надеяться — настанет время и люди будут такими, о каких он мечтал, каких искал повсюду». Вспомним слова Герцена, говорящего от имени своего поколения, к которому он и Белинский относили и Лермонтова: «Нас обвиняют в пессимизме. Помилуйте, если нас в чем-нибудь можно обвинить, так это в оптимизме»[12].

Характеризуя духовную драму Герцена после 1848 г., Ленин видел в ней не только индивидуальную или национальную драму одного из крупнейших деятелей русской демократии, но явление всеевропейское по своим масштабам, всемирно-историческое по своему социальному смыслу. Этому переходному этапу исторического развития, с характерной для него сложностью

[12] *А. И. Герцен.* Собр. соч., т. XIV, стр. 114.

идеологической жизни, в европейской литературе середины XIX в. соответствовали разные типы и уровни художественного мышления, среди которых романтическому искусству принадлежала роль весьма значительная.

В силу ряда известных историко-литературных обстоятельств поэзия Лермонтова не сразу получила широкое распространение за пределами России. Но именно эта поэзия впервые,— если говорить об общеевропейской хронологии,— сконцентрировала в себе те новые духовные и собственно художественные проблемы века, которые не только вызвали к жизни великое реалистическое искусство нового времени, но властно потребовали и нового отклика искусства романтического. «...везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце... Да, очевидно, что Лермонтов — поэт совсем другой эпохи и что его поэзия — совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества»[13],— писал Белинский в 1841 г.

В поэтическом творчестве Лермонтова — в его лирике, в национально-героических и философско-символических его поэмах — важнейшие вопросы, стоявшие перед гражданским сознанием и искусством его страны, впервые как бы *поэтически и хронологически совместились* с задачами, вставшими в этот период перед гражданским сознанием и искусством других славянских стран. Именно в этот период произошло и «совмещение» их с общими социальными, духовными и собственно художественными задачами, вставшими в это время перед прогрессивным европейским романтизмом[14] (при всех различиях, существовавших между этими задачами в разных странах).

Этого «совмещения» исторически не могло произойти раньше. Прежде всего — по причинам «объективным», по самому характеру исторических задач, бывших в первые десятилетия XIX в. у народов и литератур разных европейских стран еще весьма различными даже в зональных пределах. Не могло оно произойти раньше и по причине «субъективной» — отсутствие среди поэтов славянского романтизма личности, которая по характеру своего индивидуального дарования и общественной позиции смогла бы стать для истории европейского романтизма тем, чем уже на рубеже 20—30-х годов стал для истории европейского реализма Пушкин — «гений всеобъемлющий, слава всемирная» (Белинский). (Мы опять-таки говорим в данном

---

[13] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. IV, стр. 503.

[14] Начавшаяся в 30-е годы XIX в. синхронизация ряда важнейших общественно-идеологических и художественных процессов, протекавших до этого в разных зонах Европы с относительно большим хронологическим разрывом,— вопрос специального исторического и историко-культурного исследования. Мы касаемся его здесь лишь постольку, поскольку с этим процессом связаны существенные изменения в соотношении между национальными, зональными и общеевропейской периодизациями литературного развития (изменения в направлении бо́льшей их синхронности и типологической общности).

случае не о непосредственном влиянии Пушкина за пределами его страны и литературы, но об общеевропейской хронологии развития реализма.)

Для того чтобы такое «совмещение» стало возможным, нужно было, чтобы эта личность имела за собой уже тот огромный революционный исторический опыт, который накопила ко времени Лермонтова его страна (при этом опыт не национально замкнутый, но множеством нитей связанный с общественной, политической, идеологической и художественной жизнью многих европейских стран). Нужно было, чтобы огромный талант Лермонтова, редкий даже в масштабах мировой литературы по своей внутренней цельности и быстроте возмужания, созревал в условиях подлинно значительных событий гражданской и духовной жизни великого народа. Эти условия в данном случае были. История России последекабристского периода насыщена непрекращающимися, нарастающими в своей силе и широте антикрепостническими выступлениями народных масс, напряженными исканиями передовой общественно-философской мысли, опиравшейся уже и на опыт декабризма, и на опыт всей европейской и доступной в то время освоению мировой истории.

Для поэтического совмещения в творческой личности Лермонтова тех новых задач, которые встали в 30-е годы XIX столетия перед романтизмом многих славянских стран, с задачами общеевропейского художественного развития потребовалось и еще одно условие первостепенной важности: счастливейшая для молодого поэта возможность опереться в становлении своего поэтического таланта на такой редчайший художественный опыт, как поэзия Пушкина. В этой великой национальной художественной опоре Лермонтов получил одновременно и сконденсированный опыт прошлых эпох европейской литературы.

4

Вклад Лермонтова в европейскую литературу многозначен. Разные грани его творчества типологически совмещаются с различными линиями европейской поэзии и прозы[15]. Но если говорить о связях Лермонтова с романтическим искусством Европы, то наиболее значительным представляется здесь философско-символическое направление лермонтовской поэзии.

Нам уже приходилось писать о том, в чем было новое слово, сказанное в европейском романтизме поэмами «Демон» и «Мцыри», по сравнению с предшествовавшими ему философско-символическими поэмами европейского романтизма. Но в связи с темой настоящего доклада встает и ряд других вопросов.

Прежде всего — были ли эти поэмы, как по своим идеям

---

[15] *А. В. Федоров.* Лермонтов и литература его времени. Л., «Художественная литература», 1967.

и нравственному пафосу, так и по самой своей художественной структуре, единичным явлением в романтизме славянских стран этих лет или же вершинные произведения неповторимой лермонтовской поэзии принадлежат определенному творческому течению[16] в славянских литературах этого периода? И второе: если эти философско-символические поэмы действительно начинают собою новый этап европейской романтической поэзии, то какие типологически сходные с ними произведения других литератур — славянских и неславянских — к этому периоду относятся?

Первый из этих вопросов сразу же вызывает необходимость одного полемического замечания. В литературе утвердилось мнение, что обобщенно-символический образный строй и условная поэтическая атмосфера, отвлеченная от национально-исторической основы, не прикрепленная «накрепко» к народно-поэтическим традициям, для славянской поэзии не характерны. Справедливое в том, что поэтическая образность данной художественной структуры действительно не является для большинства романтических произведений славянских стран основополагающей, это суждение, если принять его слишком жестко, существенно обеднит представление о богатом разнообразии форм их романтической поэзии.

На предшествовавшем этапе европейского романтизма (до 1830-х годов) обобщенно-символическая образность в ряде славянских литератур еще только кристаллизовалась «в недрах» другой художественной системы — более «прозрачной», более близкой к традиционному народно-поэтическому мышлению или же просветительскому рационализму. В одних случаях (как в «Краледворской» и «Зеленогорской» рукописях В. Ганки, в «Отзвуках русских песен» и «Отзвуках чешских песен» Челаковского, во II и IV частях «Дзядов») этот тип поэтического мышления выступал еще в непосредственной близости к фольклорным образам, как бы «не решаясь» еще от них оторваться. В других (как в «Дочери Славы» Я. Коллара) он выступал уже как организующая идея, цементирующая сонеты этого цикла в одно целое (идея славянской взаимности). Но так или иначе в поэтических произведениях славянских романтиков 20-х годов новые для того времени философско-исторические и этико-эстетические идеи не отлились еще в соответствующую им образную систему, не стали еще структурообразующими для поэтического целого — как произошло это к тому времени в романтической поэзии Германии, Англии, Франции.

---

[16] Сравнительное рассмотрение творческих течений в литературе славянских стран этого периода могло бы стать одним из плодотворных подступов к теоретическому изучению проблемы творческих течений в романтизме. Поставленный М. Б. Храпченко («IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 40), вопрос этот не получил еще своего развития в последующей научной литературе.

Огромные сдвиги, происшедшие в общественно-идеологической жизни Европы и в европейском художественном сознании на рубеже 30—40-х годов XIX в. и сказавшиеся прежде всего в утверждении социально-философской, исторической и художественной мысли реалистического типа, отозвались в искусстве одновременно и новым подъемом образности иного типа — романтического. Последнее в полной мере относится и к романтизму славянских стран и, в частности, к интересующей нас в данном случае философско-символической его линии[17]. Разумеется, в процессе развития в творчестве славянских художников образности этого типа участвовал и общий опыт европейской поэзии (вспомним эпиграфы к поэме К. Г. Махи «Май», интерес Лермонтова к Байрону и использование им в одной из ранних редакций «Демона» эпиграфа из «Каина», перевод П. Негошем стихотворения Ламартина «Гимн ночи» — примеров можно привести много). Но сам факт появления в этот период в романтизме славянских стран философско-символической его ветви имел причины внутреннего литературного развития.

Если национально-героические поэмы и патриотическая лирика славянских романтиков середины века, продолжавшие традицию, утвердившуюся в романтизме славянских стран с его начального этапа, всегда привлекала к себе большое внимание науки[18], то философско-символическая их поэзия изучена значительно меньше. Это ясно видно даже в Историях на-

---

[17] Рассмотрение причин, по которым эта сфера искусства слова не только не исчезла вместе с утверждением в своих правах большого социального реализма, но продолжала быть в европейском литературном процессе общественно и художественно активной, выходит за пределы возможностей данного доклада. Отметим лишь, что процесс этот завершается где-то к концу 70-х годов XIX столетия (синхронизация развития европейских литератур достигает к этому периоду уже весьма высокой степени), когда исторический опыт народов Европы, их социальная и философская мысль, внутренние процессы развития их искусства вызывают к жизни зарождение новых принципов образного мышления.

[18] Нельзя, однако, не отметить, что и изучение национально-героической поэмы романтиков шло по преимуществу в замкнутых национальных масштабах. Тематические и жанровые сопоставления с другими литературами играли в этих исследованиях лишь роль дополнений. Думается, что при выходе к широкому сравнительно-типологическому рассмотрению этого жанра в масштабах славянских литератур, литератур Центральной и Юго-Восточной Европы и Балкан или же в перспективе общеевропейской было бы важно расширить круг вовлекаемых в исследование материалов. Так, весьма интересно обратить внимание на произведения массовой поэзии, связанные с подъемом народно-освободительных движений, принадлежащие либо мало известным авторам, либо анонимные. Например, если говорить о ситуации в польской поэзии 40—60-х годов, примечательна поэма Юзефа Мейзнера «Славянин с берегов Волги» («Słowianin znad Wołgi», 1841). Революционно-символический зачин поэмы, обращенный к светлой памяти декабристов, общая образная ее структура и эмоциональная тональность делают эту поэму одного из героев польского освободительного движения типичным произведением революционно-романтической поэзии этого периода. Весьма характерны в этой связи также обращение к истории другого

циональных литератур, не говоря уже об исследованиях сравнительного плана.

Между тем на этапе 30—70-х годов этот обобщенно-символический тип образности, определивший собою идейно-эмоциональное звучание и художественную структуру великих поэм Лермонтова (независимо от того, было ли это «реализовано» в универсально-поэтическом строе «Демона» или же в более «реальном» и близком к традиционному для славянской поэзии сказовому повествованию «Мцыри»), играл в романтической поэзии многих славянских стран (как и в ряде неславянских стран Центральной, Юго-Восточной Европы и Балкан, а также в странах европейского Севера) роль значительную.

Типологический «ряд» поэм этого художественного плана оказывается весьма внушительным. В это время создается третья часть «Дзядов» (1832), после прочтения которой во французском переводе Ж. Санд писала, что в этой поэме «фантастический мир находится ни вне, ни над, ни под реальной действительностью; он — в глубине всего, он движет всем, он — душа всякой реальности, он живет во всех событиях... Все демоны выпущены на волю; но и небесное войско тоже здесь; и, торжествуя в мире материальном, демоны терпят поражение в мире духовном»[19]. В это время создано крупнейшее произведение чешского романтизма — поэма К. Г. Махи «Май» (1836), лирико-повествовательное начало которой как бы «переведено» в системе художественного целого в план повествования обобщенно-символического. В это время созданы поэмы-мистерии В. Кюхельбекера «Агасвер» и «Ижорский». К этому периоду относится несколько произведений Ю. Словацкого, каждое из которых открывает новую грань возможностей философско-символической образности. Здесь и «Кордиан», о котором поэт писал, отвечая на нападки критики: «Кордиан свидетельствует, что я — рыцарь той надзвездной борьбы, которая ведется за нашу народность»[20]; и фантастические поэмы-сказки «Балладина» и «Лилла Венеда», символика которых, черпая свой «строительный материал» в фольклоре, выражала глубокие раздумья поэта о будущих народных судьбах; и поэма «Ангелли»,— произведение, о котором З. Красиньский сказал, что оно «одно могло обеспечить Словацкому вечную славу, чистейшая поэзия, как у Данте, сочетается с наиболее актуальной политической проблематикой... По-дантовски оперирует Словацкий в поэме символами... Доказательством, что это были символы, сознательно построенные по дантовскому образцу, являются слова самого Словацкого: «Ангел-

---

славянского народа — освободительный пафос и художественная структура поэмы Мечислава Романовского «Смерть Жижки» («Śmierć Żyszki», 1862).

[19] *Ж. Санд.* Этюд о фантастической драме.— «Интернациональная литература», 1941, № 1, стр. 134.

[20] *Юлиуш Словацкий.* Избр. соч. в двух томах, т. I. М., 1960, стр. 268.

ли» требует комментария, как Данте»[21]. В эти годы создается такое значительное произведение польской литературы, как «Небожественная комедия» З. Красиньского, в сложных фантастических образах которой «вечная» тема борьбы добра и зла сплетается с проблемами современной поэту социальной и философской борьбы, а сами эти проблемы осмысливаются как принадлежащие всей истории человечества. (Знаменательны слова Ц. К. Норвида: «Шекспир мог сказать: «Я знаю зло»; Кальдерон мог сказать: «Я знаю добро»; а Зигмунд мог сказать: «Я знаю историю».) В философских поэмах самого Ц. К. Норвида, одного из крупнейших представителей поздней романтической ветви европейской поэзии XIX в.,— «Promethidion» и «Quidam» проблема судеб современного человека, его нравственного и духовного мира, проецировалась сразу в нескольких поэтических плоскостях — социальной, философской, эстетической. Обобщенно-символический тип образности в высокой степени характерен и для поэтического цикла Я. Краля «Драма мира», в котором поэт раздумывает о судьбах своего народа как о части всеобщих судеб мира. Одним из характерных произведений этого типа в южнославянских литературах была поэма П. Негоша «Луч микрокосма».

Как ни тесно была подчас сплетена в этих произведениях обобщенно-символическая образность с иной, близкой к традиции национально-героической поэзии этих стран, нельзя не видеть здесь и совершенно особой жанровой формы романтической поэмы.

Подобное рассмотрение этих возникших на сравнительно коротком отрезке времени произведений в типологической родственности их поэтического мира и в связи с тем, как заинтересованно следили в этот период расширения всеобщих связей славянские писатели за творческими поисками и открытиями друг друга,— дело специального исследования. Здесь важно лишь подчеркнуть, что продолжение в этих произведениях линии, определившейся в европейском романтизме в первые десятилетия века, не было простой инерцией художественной мысли. Этот ее этап внес в развитие европейского искусства много нового и в духовном своем содержании, и в самой образной системе.

Крупнейшие из названных произведений оказывали плодотворное воздействие не только на национальное самосознание и национальную поэзию; они широко отозвались в европейской художественной культуре, современной им и последующих десятилетий,— не только в литературе, но и в живописи, в музыке, в эстетической мысли. И снова,— если говорить в широком общеевропейском контексте,— наибольшую силу притяжения имела во второй половине XIX в. поэзия Лермонтова.

---

[21] *Э. Савримович.* Словацкий и Данте.— «Дантовские чтения, 1971». М., «Наука», 1971, стр. 211.

Итак, отвечая на первый из поставленных вопросов, мы можем с уверенностью говорить о том, что в славянском романтизме середины XIX в. было представлено влиятельное и многоструйное, то есть внутренне дифференцированное, художественное течение, основным поэтическим принципом которого была обобщенно-символическая образность романтического типа. Сходные течения видим мы в это время и в романтизме других европейских литератур. При этом в каждой из национальных литератур (или в определенных их группах) эти течения имели свои общественные и художественные функции (связанные с современными задачами данных литератур), свои поэтические краски (во многом определявшиеся национальными художественными традициями).

Второй вопрос — о месте славянской философско-символической поэмы в общем контексте европейского романтизма этих десятилетий. Не была ли эта поэма, если рассматривать ее в общеевропейской перспективе, уже некоторым «анахронизмом»? Не иссяк ли в Европе после «Старого моряка» и «Фауста», «Манфреда» и «Каина», «Королевы Маб» и «Освобожденного Прометея», «Элоа» и «Моисея» интерес к большим философско-символическим образам? Не отодвинул ли широкий реалистический романный эпос, властно вторгшийся в самые глубины современной жизни, потребность общества и искусства и в другом художественном языке — для размышления об этих же, глубочайше современных, процессах?

Достаточно назвать вершинные поэтические произведения, созданные в эти десятилетия в самых разных литературах Европы, чтобы увидеть, насколько неисчерпанными и необходимыми продолжали быть в рассматриваемый период возможности этой поэтической формы. Это относится и к тем центрально- и южноевропейским литературам (венгерской, новогреческой, румынской, албанской), пути которых были в этот период во многом близки путям развития славянских литератур этой зоны. Это относится и к литературам, пути которых были сходны с ними в каких-то отдельных существенных моментах (например, близость освободительного пафоса литературы итальянского Risorgimento освободительному пафосу русской литературы). Это относится и к далеким от истории славянских литератур литературам Скандинавии, а также к такому своеобразному и еще мало изученному в своей национальной специфике явлению, как литература австрийская. Это относится и к ряду произведений грузинской и армянской поэзии середины XIX в. Философско-символическая романтическая поэма продолжала существовать в этот период и в таких европейских литературах, как французская и английская, хотя в этих странах лучшие ее завоевания были связаны с первой третью XIX в.

Итак, «Мироздание, человек, мир» Вергеланна, обобщенно-философское звучание поэтического мира Дж. Леопарди, «Фауст»

Ленау, «Падение ангела» Ламартина, «Мир-Дьявол» Эспронседы, «Мерани» Бараташвили, «Апостол» Петефи, «Погребальная песнь народов» В. Линтона, «Трагедия человека» Мадача, «Судьбы» А. де Виньи, «Бранд» и «Пер Гюнт» Ибсена, «Лучафэр» и «Ангел и Демон» Эминеску, «Сатана» Кардуччи — таков общеевропейский «ряд» выдающихся (хотя и очень разных по своей общественной и эмоциональной тональности и художественной палитре) произведений философско-символической поэзии европейского романтизма 30—70-х годов.

В этих произведениях ставились в сущности своей те же центральные проблемы века, что и в искусстве критического реализма,— судьба человека и общества; социально-этические ценности и возможность (вернее — невозможность) реализации этих ценностей в условиях социального, национального и духовного рабства. Но подход художественной мысли к этим проблемам был в произведениях критического реализма и в философско-символической поэзии романтического типа различен.

В одном случае — это был путь аналитического проникновения в реальные общественные связи эпохи, в социально-исторические причины типических судеб личности. Художественное познание мира проходило здесь как бы все последовательные ступени — от наблюдений над конкретными фактами социальной и духовной жизни эпохи к глубинным художественным «итогам» этих наблюдений, представленным в типических характерах и типических судьбах людей. В другом случае — внимание художника неудержимо устремлено к тому, чтобы, минуя последовательность частных наблюдений над реальными «обстоятельствами», «выйти» своим словом сразу к общим проблемам современного бытия. К тому, чтобы сказать свое слово о несовершенстве мира (а не только данной эпохи); к тому, чтобы представить в одном поэтическом целом сцепление судеб человека, общества, истории, вселенной. К тому, чтобы выразить основные социально-этические конфликты современности в предельно обобщенных, укрупненных формах.

В философско-символической романтической поэме высокое осознание человеком своего назначения («с небом гордая вражда») предстает как властная сила, утверждающая в умах и чувствах своих современников святую жажду непокоя, стремление к высшему нравственному идеалу («Демон»), великую жажду свободы, воли («Мцыри») — хотя победить злую власть Неба над Землей сила эта еще не способна. Человек и История, Человек и Мир, Человек и Вселенная представлены в поэме этого художественного плана как равновеликие силы. Человек интересует ее создателя не как этот человек, но как воплощение многовековых судеб человечества. «Мироздание, человек, мир», «Агасвер», «Мир-Дьявол», «Драма мира», «Луч микрокосма», «Судьбы», «Трагедия человека» — уже сами заглавия этих поэм предвосхищают ту высокую степень поэтического обобщения,

которая определит всю их художественную структуру. В центре этой поэмы нередко становится подлинный герой эпохи, человек, преодолевающий тот разрыв слова и дела, о котором Герцен говорил как об опасности века; человек, отдающий свою жизнь социальной борьбе и революции («Апостол»); человек, прокладывающий путь грядущим поколениям («Мерани»).

В задачу данного сообщения не входит рассмотрение влияния Лермонтова на европейскую поэзию. Этому посвящено немало исследований, хотя нельзя с сожалением не отметить, что работы, рассматривающей проблему «Лермонтов и мировая литература» в широком сравнительном плане, все еще нет. Думается, однако, что выявление типологических связей лермонтовской поэзии с поэзией европейского романтизма — как современной ему, так и последующих десятилетий — может стать одним из подступов к этой проблеме.

В этом отношении несомненный интерес представляет то, что с именем Лермонтова как автора «Демона», «Мцыри» и философской лирики многие младшие его современники и следующие поколения, а также позднейшая критика сближали крупнейшие произведения социально-философской поэзии своих стран.

5

В общем контексте европейской литературы середины XIX столетия следует рассматривать и многие сатирические произведения славянских писателей, чье творчество развивалось в зоне влияния романтического искусства (не пользуюсь в данном случае определением «писатели-романтики», так как именно в сфере сатирических жанров взаимопереходы в этот период романтической и реалистической художественной мысли изучены, пожалуй, менее всего). Сатирическое начало имело в славянских литературах давние народно-поэтические традиции и на разных этапах входило в различные литературно-художественные системы, «подчиняясь» их поэтике (достаточно вспомнить такие произведения предшествующего романтизму этапа, как «Энеида наизнанку» Н. Котляревского, «Мышеиду» и «Монахомахию» И. Красицкого). В литературе романтического этапа сатирическое начало выявило новые свои возможности. Почти одновременное появление в ряде славянских литератур 40-х годов таких значительных сатирических произведений, как «Сон» Шевченко и «Крещение святого Владимира» Гавличека-Боровского[22], так

[22] Говоря о том типологическом «ряде» европейской литературы, в котором стоит сатира Шевченко, и сопоставляя ее в этом плане с сатирической поэмой Гейне «Германия. Зимняя сказка» (*И. Франко.* Соч. в десяти томах, т. 9. М., 1959, стр. 180, 185), И. Франко в предисловии к украинскому переводу избранных произведений Гавличека-Боровского подчеркивает близость идейного содержания и поэтики сатир украинского поэта и его чешского современника (*К. Гавлічек-Боровський.* Вибір поезій. Переклад Івана Франка. Львів, 1901, стор. 3).

же как и ряда произведений драматургии и прозы, в которых связь с традицией романтической сатиры обнаруживает себя более или менее явно, не позволяет оставить без внимания и вопрос об этом вкладе славянских литератур в европейское искусство.

Типологическое сопоставление сатирических произведений (стихотворных и прозаических) славянских писателей 30—70-х годов с синхронными им или, в силу неравномерности литературного процесса, более ранними сатирическими произведениями романтического характера в других странах позволяет расширить наше представление о той большой роли, которую играло славянское искусство в развитии сатирического направления европейской литературы. Кроме того, мы получаем здесь новые сравнительные данные для изучения магистрального движения европейской литературы от романтического к реалистическому ее этапу.

Весьма существен вклад, внесенный в европейскую литературу славянской романтической прозой середины XIX в.

В десятилетия, когда господствующей и одной из наиболее исторически перспективных форм европейской литературы стал роман критического реализма, одновременно с ним во многих литературах продолжала существовать и большая, входящая в национальную и мировую классику, художественная проза, в которой характерное для европейского искусства этих десятилетий реалистическое начало (иногда, как в «Герое нашего времени» — в ярчайшем своем выражении, в других случаях — в формах менее развитых) было еще нерасторжимо слито с завоеваниями национального романтизма и общеевропейской романтической традицией. Связи с романтическим этапом мышления обнаруживаются не только во многих элементах самой художественной структуры этой прозы, но и в определяющих эту художественную структуру социально-исторических и философских представлениях ее создателей. В этом типологическом ряду может быть рассматриваема (с учетом национального своеобразия ее содержания и формы) проза таких славянских писателей, как Ю. Крашевский, Б. Немцова, И. К. Тыл, И. М. Гурбан, Я. Калинчак, А. Шеноа, чья роль в развитии национальной реалистической литературы очень значительна.

Особенно устойчиво этот тип повествования держится в историческом жанре. С традициями романтизма еще глубоко связаны и относящиеся уже к более позднему этапу европейской литературы исторические романы Г. Сенкевича, А. Ирасека, а также роман И. Вазова «Под игом» [23].

---

[23] В сравнительном плане связи этого романа с традициями национального романтизма рассматриваются в статье Л. Сиклаи (*L. Sziklay.* Powieść historyczna na przelome XIX i XX stuletia.— «Studia z dziejów polskowęgierskich stosunków literackich». Wrocław, 1969). Автор рассматривает также параллели в осмыслении и художественной интерпретации национально-ис-

Важно подчеркнуть, что в славянских странах исторический роман развивается преимущественно как роман национально-героический, продолжающий в этом традиции романтической национально-героической поэмы и драмы, а также традиции славянского фольклора. Причем это национально-героическое содержание остается основой произведений многих лучших славянских романистов и тогда, когда жанр романа, «пережив» эпоху романтизма своей национальной литературы, развивается уже в устойчивой художественной системе реалистического искусства («Война и мир» Л. Толстого, «Псоглавцы» А. Ирасека).

Но славянская проза середины XIX в., связанная с традициями романтизма, не ограничивается жанром исторического романа. Она включает в себя художественную публицистику, философско-эстетические сочинения, мемуары. К романтическому типу художественного выражения может быть отнесено также богатое эпистолярное наследие писателей и художников романтического направления, например,— если говорить об одной только польской литературе рассматриваемого периода,— письма Ф. Шопена, Ю. Крашевского, Ю. Словацкого, Э. Дембовского. Эпистолярная проза романтиков, тесно связанная с их искусством, оказала несомненное влияние и на развитие реалистического повествования. Вклад деятелей славянских литератур и искусства (в частности, русских писателей и художников рассматриваемого периода) в эту богатейшую и в своем общем — гражданском, историко-культурном и собственно художественном значении еще очень мало изученную область европейской и мировой культуры поистине огромен.

Всестороннее рассмотрение романтизма в славянских литературах в общеевропейском контексте (как совокупности славянского вклада в европейскую художественную культуру, так и внутренней его дифференцированности) — задача капитального исследования. Проведение его на всех «уровнях» сравнительно-типологического анализа едва ли может быть осуществлено иначе, чем целенаправленными коллективными усилиями. В данном докладе была сделана лишь попытка наметить некоторые линии такого изучения.

торического материала в историческом романе и в живописи (Сенкевич — Матейка, Ирасек — Алеш). В качестве венгерской параллели этим наблюдениям автор называет романиста Гардони в сопоставлении его творчества с картинами его современника и соотечественника Арпада Фешти. Романтическая трактовка исторических сюжетов была характерна также для болгарской и сербской живописи второй половины XIX в.

У. Р. ФОХТ

СПОРНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ РОМАНТИЗМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

И сегодня остающееся еще спорным понимание романтизма как художественного метода и литературного направления допускает и такой путь рассмотрения основных вопросов романтизма, как последовательная трактовка с определенной позиции его теоретической и исторической проблематики. Поэтому необходимо определение позиции.

1

Как и любая форма сознания, литература отражает тенденции общественного развития и выражает отношение к нему, осуществляя эти отражение и выражение, в отличие от других форм сознания, через целостное воспроизведение, через изображение. Романтическое искусство отражает действительность прежде всего, если иметь в виду гносеологическую основу отражения, через интуицию, то есть в конечном счете опосредованным воздействием практики на сознание, в то время как, например, реалистическое искусство — на основе наблюдения, изучения, типизации объективной действительности.

Выражение отношения к отражаемой действительности проявляется в романтизме утверждением «возможного», в отличие, скажем, от классицизма с его вниманием к «должному» или реализма с его интересом к объективной природе «сущего».

Общественные условия, благоприятствующие романтизму,— переходные эпохи, когда намечается или происходит смена социальных укладов. Общественными и гносеологическими предпосылками, обусловливающими романтическое искусство, определяется основной принцип романтизма как художественного метода: субъектная (отнедь не субъективистская!) типизация — в отличие от рационалистической типизации в классицизме и от объектной — в реализме.

Обусловленную основным принципом метода структуру романтического явления (любого уровня — отдельного произведения, творчества писателя-романтика в целом, течения в романтическом направлении, всего направления) характеризуют, выявляя его модель: в жанровом аспекте — тяготение к лирическим жанрам, к лиризации жанров эпических и драматических; в аспекте характерологическом — преимущественное внимание к образу личности в ее психологии, отвлеченной от конкретно-исторической действительности, гиперболизированной, «превосходящей природу земную» (Гнедич),— личности, часто условной, фантастической, даваемой на фоне экзотическом, фольклорном,

историческом, через изображение природы, женской души, детской психологии, словом,— иносказательно; в аспекте композиционном — субъективная мотивировка характеров и ситуаций, ассоциативность их связей, контрастность соотнесений, прерывистость действия, вершинность; в речевом аспекте — многозначность слова, метафоричность, ритмичность строения предложений, предпочтение стихотворной речи с установкой на ее музыкальность; в аспекте внутренней формы — резко выраженная эмоциональность.

Изоморфным принципом романтической структуры, пронизывающим все ее аспекты,— жанровый, характерологический, композиционный, речевой,— является раскрытие внутреннего мира личности, через изображение которой осуществляется отражение общественной действительности, интуитивно постигаемой.

Конкретно-исторически романтизм существует как направление, охватывающее типологически родственные по своей структуре явления. В процессе развития романтическое направление исторически видоизменяется и дифференцируется на ряд течений, объединяющих более узкий круг явлений, обладающих большим числом родственных параметров. Основным фактором, определяющим развитие и дифференциацию романтизма, является развитие самой отражаемой действительности. Видоизменения романтизма обусловливаются также воздействием других направлений. Наиболее сложными являются индивидуальные романтические структуры, в особенности структуры отдельных произведений, осложненные многочисленными связями общественного, литературного и личного характера.

2

При изучении романтической литературы особые трудности представляет разграничение таких понятий, как «романтизм» и «романтика», «романтизм» и «утопизм», «романтизм» и «лиризм», а также установление принципов дифференциации романтического направления на складывающие его течения и определение критерия оценки произведений романтической литературы; затем — периодизация исторического развития романтизма, в частности в русской литературе.

Уяснение этих вопросов на основе целостного и последовательного понимания природы романтического искусства является предпосылкой установления закономерностей исторического развития романтизма в рамках как национальной, так и мировой литературы.

«Романтизм» и «романтика». Романтизм — художественный метод, романтика — внутренняя форма, соотносимая с патетикой, героикой, трагическим, комическим и пр., характеризующаяся устремленностью к будущему. Романтика не только возможное свойство литературного явления, в том числе и реалистического

(«Дворянское гнездо»), но и самой действительности. Романтический характер как объект художественного изображения может быть осознан и романтически (Демон Лермонтова), и реалистически (его же Печорин).

«Романтизм» и «утопизм». Романтизм имеет своим гносеологическим основанием интуитивное проникновение в действительность, утопизм — рационалистическое. Поэтому «Что делать?» Чернышевского — произведение утопическое, отнюдь не романтическое; его можно отнести к просветительскому реализму.

«Романтизм» и «лиризм». Романтизм — художественный метод субъектной типизации, поэтому он всегда лиричен. Лиризм — выражение непосредственного переживания, его образ, который может быть дан на основе любого художественного метода — классицизма, романтизма, реализма и пр. Установление художественно-методологической природы лирического произведения облегчается определением его функции в системе творчества писателя в целом.

Основания дифференциации романтического направления. Поскольку литература отражает действительность и выражает отношение к ней через изображение на основе определенного художественного метода, то есть в рамках того или другого литературного направления, разновидности направления возможно определить по плоскости изображения: в реализме с его объектной типизацией психологическое изображение (отнюдь не отражение!) характеризует психологическое течение в литературе критического реализма, социологическое изображение — социологическое течение и пр. В романтизме с его субъектной типизацией течения будут отличаться по ее направленности — психологической, гражданской, философской и пр.

Критерий оценки произведений романтической литературы. Поскольку романтизм — один из видов художественного (целостного) отражения действительности, оценка произведений романтической литературы, как и литературы других направлений, должна основываться на исторической верности и глубине художественного отражения. Субъектная типизация в аспекте «возможного», характеризующая романтизм, обусловливает необходимость оценки явлений романтической литературы во внимании к этому «возможному». При том, что реалистическое отражение в принципе обладает оптимальными данными для художественного проникновения в действительность, в определенных исторических и социальных условиях, в переходные эпохи, романтизм подчас получает для этого бо́льшие возможности.

3

Развитие романтизма в русской литературе на данном этапе его изучения представляется в следующем виде:

I. Становление романтизма в русской литературе. Господство психологического романтизма. 1800—1810 гг.

1. Отвлеченно-психологическая разновидность. Жуковский, Козлов и др.

2. Гедонистическая разновидность. Батюшков и др.

II. Период гражданского романтизма. 1810—1820 гг.

1. Гражданский романтизм декабристской литературы.

а) Пушкин.

б) Рылеев, Одоевский, Кюхельбекер и др.

2. Социальный романтизм Н. Полевого.

III. Расцвет романтизма в русской литературе. 1830—1840 гг.

1. Философский романтизм. Веневитинов, Боратынский, Вл. Одоевский.

2. Гражданский романтизм славянофильской поэзии. Аксаков, Хомяков и др.

3. Революционный гражданский романтизм. Белинский-драматург, Герцен.

4. Вершина русского романтизма — синтетический романтизм Лермонтова.

5. Эпигоны психологического романтизма. Бенедиктов и др.

6. Лжеромантизм. Кукольник, поздний Полевой, Загоскин.

IV. Развитие романтизма в период господства критического реализма. 1840—1880 гг.

1. Философский романтизм середины века. Тютчев.

2. Психологический романтизм середины века. Фет, Майков, Щербина и др.

3. Психологический романтизм, осложненный гражданскими тенденциями. Огарев, Полонский, А. Толстой.

V. Усиление романтизма в конце века. 1880—1900 гг.

1. Гражданский романтизм народнической литературы. Морозов, Синегуб, Лавров, Волхонский, Фигнер, Якубович и др.

2. Психологический романтизм в литературе 80—90-х годов. Надсон, Фет, Апухтин, Голенищев-Кутузов, К. Р.

3. Философский романтизм символистов.

4. Гражданский романтизм пролетарской литературы конца XIX — начала XX вв. Горький.

Романтическое направление продолжает свое развитие в русской литературе и в XX веке.

Следует иметь в виду, что разновидности романтизма никогда не достигали чистых форм, они могут быть определены лишь по ведущей тенденции, присущей каждой из них.

При рассмотрении развития романтизма в русской литературе XIX в. необходимо учитывать взаимодействие романтической литературы и реалистической: обогащение не только романтикой, но и романтизмом литературы критического реализма, что было одной из характерных особенностей именно русского реализма, обусловленной тесной связью его с освободительным движением в стране.

Ф. Я. ПРИЙМА

«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» И ЮЖНОСЛАВЯНСКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС

Выяснение места, занимаемого «Словом о полку Игореве» в кругу мировых памятников средневекового эпоса, принадлежит к числу вопросов, важность которых была давно уже осознана филологической наукой. Возражая М. П. Погодину, полагавшему, что «Слово» является подражанием исландским сагам, М. А. Максимович писал в 1845 г.: «...для объяснения песни Игоря прежде всего ее надо было сравнить с народными русскими песнями, особенно с южнорусскими, а потом с песнями нашей западной братии» (т. е. западных и южных славян.— *Ф. П.*) [1]. Почти тождественную мысль высказал в 1854 г. также и Н. Г. Чернышевский. «Толковать о «Слове о полку Игореве»,— писал он,— не имея близкого знакомства с народною поэзиею вообще и самого ближайшего знакомства с народною поэзиею славянских племен в частности, значит осуждать себя на ... смешные промахи» [2].

Несмотря на то, что необходимость сопоставления Игоревой песни с памятниками народной поэзии славянских народов теоретически осознана давным-давно, количество работ, исследующих эту тему, до сих пор исчисляется полутора-двумя десятками, и среди них нет ни одной, где бы названная тема рассматривалась не в ее дробном, а в целостном виде. В научной литературе о «Слове», заметим мимоходом, есть, например, специальные статьи, где оно сравнивается с «Песнью о Роланде» [3], но нет ни одной работы, которая бы давала фронтальное сопоставление памятника с одним или несколькими произведениями славянского народно-поэтического творчества.

Дореволюционные исследователи «Слова» обращались к языкам и народной поэзии славянских народов лишь для решения частных задач, и прежде всего — для комментирования лексики

---

[1] *М. А. Максимович.* Собр. соч., т. III. Киев, 1880, стр. 483.

[2] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. II. М., 1949, стр. 320.

[3] См.: *В. Каллаш.* Несколько догадок и соображений по поводу «Слова о полку Игореве».— В кн.: «Юбилейный сборник в честь Всеволода Федоровича Миллера». М., 1900, стр. 316—347; *В. Дынник.* «Слово о полку Игореве» и «Песнь о Роланде».— В сб.: «Старинная русская повесть. Статьи и исследования». Под ред. Н. К. Гудзия. М.— Л., 1941, стр. 48—64. Сопоставление «Слова о полку Игореве» с «Песнью о Роланде», «Песнью о Нибелунгах», «Песнью о моем Сиде», поэмой Шота Руставели «Витязь в барсовой шкуре» см.: *А. Н. Робинсон.* Литература Киевской Руси среди европейских средневековых литератур (типология, оригинальность, метод).— «Славянские литературы. VI Международный съезд славистов». М., 1968, стр. 73—81.

памятника. Успехи, достигнутые в этом направлении исследовательской мыслью, бесспорны. Так, например, слова князя Всеволода «А мои ти куряне свѣдоми къмети»[4] первыми издателями памятника были прочитаны и прокомментированы неверно, как «свѣдоми к мети — в цель стрелять знающи». И только через 20 лет, в одной из статей К. Ф. Калайдовича, опиравшегося на широкий круг как русских, так и южнославянских источников, слово «кмети» (воины) было правильно прочитано и объяснено[5].

В работах Ю. Венелина, Д. Дубенского, Ф. И. Буслаева, Н. С. Тихонравова методом славистических аналогий были заново прочтены и интерпретированы такие фразеологизмы и слова Игоревой песни, как «сыновцы», «цвѣлити», «претрогоста», «утрпе солнцю свѣт» и т. д.

Среди дореволюционных исследований «Слова», в которых славистический материал привлекался не только для простого комментирования, но и для установления общеславянских элементов эстетической системы памятника, заслуживает упоминания работа А. А. Потебни «Слово о полку Игореве» (1877) и работа М. Е. Халанского «Южно-славянские сказания о Кралевиче Марко в связи с произведениями русского былевого эпоса» (1893—1895); в первой из них был поставлен вопрос от общеславянской природе символики в древней поэме, а во второй устанавливалось сходство отдельных ее образов и сюжетных ситуаций (образы дива, князя Всеслава Полоцкого и др.) с образами южно-славянского эпоса (див, змеевичи и др.). В пореволюционную эпоху, особенно в последнюю четверть XX века, идеи Потебни и Халанского получили дальнейшее развитие в работах Р. Якобсона, М. Шефтеля, Г. Ружичича и Н. М. Дылевского[6]. Предшествующей славистической наукой накоплен, таким образом, довольно значительный конкретный материал для постановки вопроса об общности мировоззренческих, нравственных и эстетических основ русской поэмы об Игоревом походе, с одной стороны, и южнославянского героического эпоса — с другой.

Само собой разумеется, что при трактовке названного вопроса должны непременно учитываться два следующих обстоятельства: 1) в отличие от сербско-хорватских и болгарских народно-эпических произведений, «Слово о полку Игореве», как в жанровом, так и в стилистическом отношении,— памятник особого,

---

[4] «Ироическая песнь о походе на половцев удельного князя Новагорода-Северского Игоря Святославовича, писанная старинным русским языком в исходе XII столетия». М., 1880, стр. 8. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

[5] См.: *К. Калайдович.* Нечто о славянском переводе Кормчей.— «Вестник Европы», 1820, ч. 110, отд. II, стр. 22—32.

[6] См. об этом: *Ф. Я. Прийма.* Южнославянские параллели к «Слову о полку Игореве».— В сб. «Исторические связи в славянском фольклоре». М.— Л., 1968, стр. 227—228.

промежуточного типа, это произведение письменности, хотя и возникшее на прочной основе народных эпических традиций; 2) наиболее ранние из дошедших до нас произведений южнославянского героического эпоса возникали на целых полтора века после того, как было написано «Слово». Роль последнего обстоятельства ослабляется, впрочем, как многоукладностью социально-экономической структуры древнерусского государства, выступавшей в качестве сдерживающего фактора в обновлении содержания и форм эпоса, так и естественной инерцией изобразительных средств народного поэтического творчества, которая в период раннего феодализма проявлялась особенно сильно.

Ниже мы остановимся лишь на главнейших моментах, образующих известную общность «Слова о полку Игореве» и южнославянского героического эпоса.

1. Первобытно-пантеистическое миросозерцание

В средневековом эпосе всех европейских народов пережитки миросозерцания предшествующих общественных формаций составляют заметную долю. Особенно значимой была она в средневековом эпосе южных и восточных славян, и это следует объяснить отчасти тем, что государственность последних возникала на периферии древнеримской и византийской цивилизаций, а отчасти особыми природно-географическими и историческими условиями, в которых протекала жизнь южных и восточных славян. Византийский историк VI в. н. э. Прокопий Кесарийский писал: «Эти племена, славяне и анты, не управляются одним человеком, но издревле живут в народоправстве (демократии), и поэтому у них счастье и несчастье в жизни считается делом общим... Они почитают реки, и нимф, и всякие другие божества, приносят жертвы всем им и при помощи этих жертв производят и гадания» [7].

В произведениях народной поэзии сохранились в реликтной форме древнеславянские представления как об укрощенных, так и коварных по отношению к человеку водных источниках. К последним, по-видимому, следует отнести и образ гибельной для людей реки Смородины (в народных песнях) [8], и образ реки Стугны в «Слове о полку Игореве», которая, «худу струю имея» (стр. 42), поглотила юного Ростислава. К укрощению водных стихий славяне, как можно полагать, прибегали не только во времена Прокопия Кесарийского, но и позднее. В одной из редакций былины о Садко, богатом госте, чтобы умилостивить Волгу, тот бросает в нее ломоть хлеба, а по прибытии в Новго-

---

[7] *Прокопий из Кесарии.* Война с готами. М., 1950, стр. 297.

[8] См.: *А. И. Соболевский.* Великорусские народные песни, т. I. СПб., 1895, № 280, 281, 282; ср. 283, 284.

род передает от Волги поклон озеру Ильменю, и оно в благодарность за это разрешает гостю закинуть три невода [9].

Не исключена, однако, возможность, что уже в эпоху Прокопия Кесарийского поклонение славян водным источникам и их божествам постепенно утрачивало свое религиозное значение. Когда Ярославна из поэмы об Игоревом походе называет Днепр Славутичем [10], то в этом обращении уже улавливается оттенок той фамильярности, которая еще нагляднее станет проступать впоследствии в народных песнях, величающих Дон — Доном Ивановичем, а Терек — Тереком Горынычем. В песнях донских казаков Дон именовался также «государем» и «атаманом» [11]. Своим атаманом именовали, кстати сказать, Днепровский лиман и запорожские казаки [12].

Обращение Игоря к Донцу («О Донче! не мало ти величия, лелеявшу князя на волнах, стлавшу ему зелену траву на своих серебреныхъ брезехъ, одевавшу его теплыми мглами под сению зелену древу», стр. 42) уже в XII в. могло восприниматься как поэтический образ, еще окончательно не обособившийся, впрочем, от анимистического сознания древности. Иное дело прощание донских казаков XVII в. с любимой рекой: «Простите нас, поля чистые и тихие заводи... Прости нас, государь наш тихой, Дон Иванович, уже нам по тебе, атаману нашему, з грозным войском не ездить, дикова зверя в чистом поле не стреливать, в тихом Дону Ивановиче рыбы не лавливать» [13]. Здесь река изображается в ее реальном виде и соотношениях, и обращение в целом рассчитано на восприятие его как поэтической формулы, лишенной какого бы то ни было религиозного смысла.

Таким образом, не обожествлением, а скорее очеловечением водных источников, природных стихий и явлений, гор, лесов, трав, цветов и зверей характеризуется эпическое народное творчество не только «русичей», но и других славянских народов,— по крайней мере на тех этапах их исторического развития, о которых мы можем судить на основании хотя и скудных, но вполне достоверных данных.

В «Слове о полку Игореве» есть и кровавые зори, и зловещие молнии, и мифологические персонажи вроде Велеса, Стрибога и Хорса, но миросозерцание автора «Слова» не перестает от этого быть в своей основе первобытно-пантеистическим, если

---

[9] *И. И. Замотин.* Русская народная словесность. Ростов-на-Дону, [1919], стр. 190—191.

[10] Трижды именуется Днепр «Непром Слаутичем» и в древнерусской повести о богатыре Сухане. См.: *В. И. Малышев.* Повесть о Сухане. М.— Л., 1956, стр. 112—113.

[11] См.: *А. Н. Робинсон.* Повести об азовском взятии и осадном сидении.— В сб. «Воинские повести древней Руси». Под редакцией члена-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. М.— Л., 1949, стр. 222.

[12] «Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова», т. I. Киев, 1874, стр. 164—165.

[13] *А. Н. Робинсон.* Повести об азовском взятии..., стр. 77.

не сказать наивно-материалистическим, т. е. свободным от мистицизма и истинной религиозности. По словам М. Горького, «религиозных мотивов в русском — и вообще славянском — эпосе вы найдете очень мало. Можно думать, что славянский эпос меньше засорен влияниями церкви, больше сохранил отзвуков языческой древности»[14]. Сравнение «Слова о полку Игореве» с близкой по содержанию и времени создания «Песнью о Роланде» наглядно подтверждает правомерность приведенной мысли Горького. В выдающемся памятнике французского средневекового эпоса мы найдем и обращение главного героя к богоматери, и многократные появления ангелов, и молитву Карла Великого, и остановленное богом солнце, и смятение всех природных сил и стихий, предвещающих гибель Роланда. Столь решающего воздействия церковно-христианских воззрений на изображаемые события ни в «Слове», ни в произведениях южнославянского эпоса мы не встретим. Первобытный пантеизм и анимизм слагателей средневекового славянского эпоса свободен или почти свободен от подчинения вероучению христианской церкви. «Баран, овца, вол, конь, сокол, орел,— пишет о болгарских народных песнях Мих. Арнаудов,— могут испытывать человеческие чувства, жить радостями и скорбями, искренними волнениями и тревожными заботами о людях, и народная песня отмечает это участие... Мифически-фантастический элемент в песнях подобного рода счастливо дополняется их бытовым реализмом»[15].

Вопрос о различных типах изображения в том или ином национальном фольклоре человека в его взаимоотношениях с природой издавна вызывал интерес исследователей. Французский фольклорист Фориэль, издавший в начале прошлого века обстоятельно прокомментированную антологию новогреческих народных песен в переводе на французский язык, обратил внимание на то, что в отличие от древних греков греки нового времени в поэтическом творчестве своем «заставляют говорить предметы неодушевленные, горы, животных, но больше всего птиц». В соединении реального с чудесным, в смелости выражений и воображения, «удивляющих вкус европейца», Фориэль склонен был видеть «что-то восточное». Правильность подобного вывода поставил под сомнение Н. И. Гнедич. Соглашаясь с мыслью французского ученого о том, что античные традиции в крайне ослабленном виде представлены новогреческой народной поэзией, Гнедич объяснял вновь приобретенные черты последней воздействием фольклора соседних славянских, а не восточных народов. Он писал: «Нужно ли приводить доказательства, что ни один из

---

[14] *М. Горький.* О религиозно-мифологическом моменте в эпосе древних.— «Литературная учеба», 1936, № 7, стр. 12—16.

[15] «Българско народно творчество в дванадесет тома», т. IV. София, 1961, стр. 62—63. В дальнейшем ссылки на это издание (т. I—XII, 1961—1965) приводятся в тексте.

народов, которых словесность нам известна, не употреблял с такою любовью птиц в песнях своих, как русские, и вообще, должно думать — доказательство песни чехов и сербов, племена славянские. Соловьи, гуси, утки, ласточки, кукушки составляют действующие лица наших песен, любимейшие сравнения древнейших произведений поэзии, начиная с «Слова о полку Игореве»[16].

Славянское влияние на новогреческую народную поэзию, как, впрочем, и их взаимодействие, Гнедич склонен был объяснять многовековой территориальной и культурной близостью греков к славянским племенам, и с основательностью этого объяснения нельзя не считаться. Но отсюда, разумеется, вовсе не следует, что изображение слиянности человека с природой составляет отличительную особенность фольклора одних лишь славянских народов. Анимизм и антропоморфизм свойственны миросозерцанию любого народа в его историческом детстве, однако выветривание их религиозного субстрата и превращение их в один из видов эстетического мышления, их дальнейшее сосуществование и взаимодействие с «реалистическим» отображением действительности, с одной стороны, и художественной фантастикой — с другой, их роль в образовании жанров и стилистики устного творчества — все это характеризовалось своеобразием, обусловленным историческими судьбами данного народа. Символика, фантастика, анимистические и антропоморфические элементы такого близкого к славянскому фольклору эпического памятника, как, например, «Калевала», обладают бесспорной национальной самобытностью. Нарушение хозяйкой Похьолы обычного движения светил, обожествление отдельных видов животных и деревьев (лось, орел, дуб, береза и т. д.), сватовство солнца и месяца к земной девушке, превращение героем стрелы в ястреба, проникновение героя в печень морской рыбы и ряд других космогонистических, мифологических и тотемистических воззрений, щедро представленных в карело-финском эпосе, не имеют близкого соответствия ни в наиболее даже архаических пластах южнославянского фольклора, ни в «Слове о полку Игореве»[17].

Остановимся еще и на таком слагаемом поэтики карело-финского эпоса, как отрицательное сравнение. Когда о плаче Вяйнямейнена говорится: «Это плач — не женский плач, это плач бородатого героя», а о лодке того же героя сказано, что она очутилась «не на камне, не на хвое, на плечах огромной щуки»[18], то в этих типических для «Калевалы» отрицательных сравнениях нет большого сходства с отрицательными сравнениями народной поэзии славян. В отрицательных сравнениях «Калевалы» сопоставляются, если можно так выразиться, не «подлежащее»

[16] *Н. И. Гнедич.* Сочинения, т. I. СПб.— М., 1884, стр. 228, 234.
[17] См.: *В. Я. Евсеев.* Исторические основы карело-финского эпоса, кн. I. М.— Л., 1957, стр. 116—117, 121, 143, 207; там же, кн. II, 1960, стр. 197.
[18] Там же, кн. II, стр. 253—254.

из мира природы с «подлежащим» из мира человеческих отношений, другими словами,— не два «предложения», а «второстепенные члены» одного и того же «предложения». Ни на композицию, ни на стиль произведения подобного рода отрицательные сравнения не могут оказать серьезного воздействия. Другое дело типические отрицательные сравнения славянского фольклора, в частности — сербских песен:

Боже мили! Чуда великога!
Што процвиље у Баньане Горње?
Да л'је вила, да ли гуја льута?
Да је вила, навише би била,
Да је гуја, под камен би била;
Нит' је вила, нити гуја льута,
Већ то цвили Перовић Батрићу
У рукама ћоровић Османа [19].

А вот и другое отрицательное сравнение, которое так же, как и процитированное выше, образует экспозицию песни «Чирьяк и грек Манойло»:

Или грм и, ил'се земльа тресе,
Или бије море о мраморје?
Нити грми, нит'се земльа тресе,
Нити биіе море о мраморје;
Кнез Милутин жени свога сина.

III, 512

Функцию экспозиции, как правило, выполняют отрицательные сравнения и в болгарских народных песнях:

Що ми се белее, белее-люлее,
Белее-люлее отвъд през бял Дунав?
Дали са лебеде, или са снегове,
Дали са снегове, или са дъждове?
. . . . . .
Не бяха лебеде, не бяха снегове,
Не бяха ледове, не бяха дъждове,
Най ми цар кондисал, цар с голяма войска —
Бели еничари. Разпънал чадъри
Бели и червени, сини и зелени.
Та седат, та ядат, та ядат, та пият,
Та ядат, та пият, и с кавали свират.

III, 271

По такому же принципу, как и в южно-славянской народной поэзии, строится отрицательное сравнение в русском фольклоре. Так же, как и там, оно может быть здесь трехчленным (см.

---

[19] *Вук Ст. Караџић.* Српске народне пјесме, кн. IV. Београд, 1958, стр. 3. В дальнейшем ссылки на это издание (т. I—IV, 1958—1964) приводятся в тексте.

приведенные выше три примера), т. е. состоять из вопроса, утверждения и отрицания утверждения, или же, как в большинстве русских былин и народных песен, двухчленным, в котором вопросительная часть отсутствует, например: «Не ясен сокол с тепла гнезда солетывает, не белый кречет с тепла гнезда сопорхивает: востает сам батюшка Володимир-князь из свова из места княженецкого»[20].

В русском фольклоре гораздо чаще, чем в сербско-хорватском и болгарском, отрицательным сравнением открывается не начало произведения, а отдельные его композиционные звенья, что можно наблюдать, в частности, и в «Слове о полку Игореве»: «Боян же, братие, не десять соколов на стадо лебедей пущаше, но своя вещия пръсты из живая струны въскладаша»; «Не буря соколы занесе чрезъ поля широкия; галицы стады бежать к Дону великому» (стр. 7).

Развернутый характер славянских отрицательных сравнений помогал певцу ввести слушателя в самое существо изображаемых событий, а крутой поворот от картин природы к основному сюжетному конфликту создавал необходимую эмоциональную атмосферу для дальнейшего повествования. Таким образом, уже оригинальность одних только отрицательных сравнений славянских песен, и прежде всего песен эпического склада, во многом определяла оригинальность их поэтической структуры. Но есть, разумеется, ряд других особенностей поэтики народного творчества славян, которые придавали и придают ему неповторимое художественное своеобразие.

Глубокая характеристика народной поэзии славян была дана Адамом Мицкевичем в его лекциях о славянских литературах, читанных в 1841 г. в парижском Коллеж де Франс.

«По форме своей,— заявлял А. Мицкевич,— поэма об Игоре совершенно оригинальна: ее нельзя сравнивать ни с греческим эпосом, ни с лирической поэзией нашего времени. В ней прежде всего бросается в глаза отсутствие сверхъестественного чудесного элемента...

У норманнов поэзия всегда парит в облаках, всегда фантастична. Действиями её героев управляет рок, божественные силы, поэтому их намерения нельзя постичь разумом... Греческая поэзия — человеческая. Человек в ней действует по собственным побуждениям, сам является творцом своих деяний, хотя и находится между двумя противоположными полюсами, между божествами небесными и божествами адскими.

У славян эти сверхъестественные элементы совершенно отсутствуют. Вся их поэзия естественная, земная... Наиболее примечательное в ней — это пластичность стиля. В греческой поэзии при всем совершенстве стиля есть некоторая расплывчатость. Славянская поэзия занимает промежуточное место. В ней

[20] «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. II. М., 1874, стр. 90.

отсутствует та изощренность, которая присуща греческому стилю, нет у нее и резкости линий, свойственной скандинавским лирическим поэмам. Ее стиль, пластично образный, чувственно ощутимый, и этим она отличается и от древней скандинавской и от современной немецкой поэзии»[21].

2. Лиризм «Слова о полку Игореве» и южнославянского героического эпоса

Проникновение авторских настроений и мнений в ткань эпического повествования, даже если речь идет о народно-поэтическом творчестве отдаленных эпох,— явление широко распространенное. Можно, например, говорить о лиризме «Песни о Роланде» и «Слова о полку Игореве». Но природа лиризма этих двух памятников во многом отличается друг от друга. Лиризм «Песни о Роланде» проявляется в неровности самого рассказа, местами плавного и уравновешенного, а местами торопливого и задыхающегося, в обилии восклицательных интонаций и, наконец, в пристрастном гиперболизме, когда описываются, с одной стороны, достоинства франков, а с другой — нравственная ущербность сарацин. Названные черты лиризма свойственны отчасти и песни Игоревой, но здесь более существенные его особенности коренятся в том пантеистическом взгляде на окружающую природу, о котором говорилось выше. Природа, вернее ее укрощенные и расположенные к добру силы, далеко не безучастны к тем героям, от лица которых выступает певец. И в своем отношении к изображаемому добрые силы природы выражают «авторскую» точку зрения. «К полудню подоша стязи Игореви» (стр. 18), и природа опечалена этим. «Ничить трава жалостями, а древо с тугою земли преклонилось» (стр. 19). И, наоборот, природа торжествует, наблюдая победу добра над злом. Мягкой травой устилает Донец дорогу убегающему из плена Игорю, дятлы стуком указывают ему путь, и побеждающее силы мрака «солнце светится на небесѣ» (стр. 44). Точно таким же сочувственным отношением преисполнена окружающая природа к любимым героям и в южнославянских юнацких и гайдуцких песнях. Расчувствованный Либен-войвода из одноименной болгарской народной песни прощается со Старой планиной, и та, простоявшая века в безмолвии, вдруг обретает голос. Речь ее поразительно сходна со словами Донца, обращенными к Игорю.

Досега Либен-войводо,
Теб майка Стара планина,
Либе ти гора зелена,
С кичести шуми премена,
Със сладък ветрец розхладен;

---

[21] *А. Мицкевич.* Собр. соч. в пяти томах, т. IV. М., 1954, стр. 163—164.

Тебе трева постилаше,
С горски листа покриваше,
Бистри те води пояха,
Горски ти пилци пеяха...

II, 614

Близок отчасти к упомянутому месту из «Слова» также и разговор Марко Кралевича с рекой Ситницей в болгарской песне «Крали Марко изгубва силата си». Марко ищет юнака, с которым хочет померяться силой и на свой вопрос о нем слышит следующий ответ отзывчивой реки:

Ти не питай, Марко Прилепчанин,
За юнаци ни гора, ни вода,
Нито питай широкото полье,
Нело питай дзвезда Вечерница
Щото грее горе на небето
И си гляда съде по земнята,
Она знае къде юнак има,
Че ти каже, нема да те лъже,
Она си е наша посестрима —
Ние седим дале на земнята,
Она грее горе на небето,
Она знае Марко да ти каже...

I, 424

Диалоги человека с ветром, звездами, рекой, лесом, животными свойственны народно-поэтическому творчеству всех славянских народов. Особенно богаты ими болгарские народные песни всех видов: мифологические, обрядовые, исторические.

При густой насыщенности песенного творчества славян «действующими лицами» из мира живой и неживой природы сколько-нибудь серьезной роли в драматических конфликтах повествования они не играют. В эпических произведениях они служат, как правило, для оценки происходящего, для усиления голоса «автора» и сообщения рассказу той лирической приподнятости, которой ждет от него слушатель.

Само собой разумеется, что лиризм в эпическом творчестве славянских народов создается также при помощи и других, довольно разнообразных, изобразительных средств: восклицательными интонациями, обилием повелительной формы глагола.

3. Изображение национальной психологии в средневековой народной поэзии славянских народов

Мотив поисков славы проходит красной нитью через «Слово о полку Игореве». Идеей поисков славы одержимы герои многих украинских дум и южнославянских юнацких и гайдуцких песен. Присутствует этот мотив в своеобразном его преломлении в русских былинах. «Ищучи себе чти, а князю славы»

(стр. 10), воины Игоря были движимы прочно сложившимися в дружинной среде понятиями о чести, человеческом достоинстве и славе. Поведение и поступки русских дружинников, как и других социальных групп Киевской Руси XII в., определялись, однако, не только сформированными окружающей средой и профессией понятиями, но и присущей им национальной психологией. Поэма порицает Игоря за его безрассудный поступок, но есть в ней и любование поступками «буего Святославлича» (стр. 30) и Буй-Тур Всеволода. Слово «буесть» (стр. 26, 31 и др.) и родственные ему слова и обороты: «буйство» (стр. 31), «удалые сыны Глебовы» (стр. 29) и т. д. весьма часто встречаются в «Слове», причем употребляются они в положительном их смысле. Характеризуя былину о Василии Буслаеве, В. Г. Белинский считал ее «апофеозой... удали, составляющей отличительную черту характера русского народа» [22]. «Буестью», удалью характеризуется также и поведение Игоря Святославлича, Буй-Тур Всеволода и их «конець копия вскормленных» (стр. 8) кметей. «Копие приломити конець поля половецкого» (стр. 6), «искусити Дону великого» (стр. 6), «Волгу веслы раскропити» (стр. 28), «звонячи в прадеднюю славу» (стр. 27) — таковы заветные мечты Игорева воинства. Комментаторы древней поэмы не замечают истинного смысла следующих ее слов: «орьтъмами и япончицами и кожухы начашя мосты мостити по болотам и грязивым местом» (стр. 11), полагая, что здесь изображаются реальные занятия русского войска после первой кратковременной победы над половцами. Но мощение мостов драгоценными япончицами и кожухами — это поэтическая условность, крылатая фраза, но фраза, характеризующая существенную черту национальной психологии «русичей». Эта же черта метко схвачена и в украинской песне XVIII в., где воспеты гайдамаки, предвкушающие результаты предстоящей победы:

Гей, будем, брате, та китайку драти,
Та в онучах топтати [23].

Если герои «Слова» по широкому размету своей души бесспорно родственны былинному Василию Буслаеву, то более сложным является вопрос об аналогичном же сходстве их с героями южнославянского эпоса. И тем не менее сходство это существует.

Стаей удалых вольных соколов рисуется сербскому юнаку Николичу Ташо дружина, которую он советует собрать своему другу:

Пак ти купи под барјак јунаке,
Све крвники и бескућанике,
Који нема ни оца ни мајке,
А за вјерну љубу и не знаде;

---

[22] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, стр. 414.
[23] *М. Лисенко.* Збірник українських пісень, вып. 2. Київ, 1905, стр. 7.

Ком је кућа диван-кабаница,
Мач и пушка — и отац и мајка,
Два пиштоља — два брата рођена;
Кој'се рани мачем по крајини
Као соко крил'ма по облаку.

III, 469

Так же как и прославляемые поэмой об Игоревом походе «русичи», южнославянские юнаки и гайдуки одержимы «буестью», и их клятвы и призывы удивительно близки бросающим вызов самой судьбе словам Игоря: «Хощу главу свою приложити, а любо испити шеломомь Дону» (стр. 6).

Испытать судьбу призывает свою охваченную страхом дружину ее глава Ерко Латинине.

Не бојте се, моја браћо драга!
На то су нас и родила мајке,
Јал' добити, јали погинути.

III, 304

На верную смерть идет со своими удальцами войвода Радуле, призывая:

«Сад једино, браћо, ударимо!»
Тад јунаци на ноге скочише,
Поче један другом говорити:
«Али сада, али никадара!» [24]

Удалью и бескомпромиссностью характеризуются суждения и поступки Старины Новака, Стояна Янковича, Янко из Котара, Максима Црноевича и других сербских юнаков. Удалыми можно назвать также и ряд подвигов Марко Кралевича. В болгарских гайдуцких песнях слово «гидия» (удалец, смельчак) является широко распространенным наименованием прославленных героев.

Бескомпромиссность в южнославянских народных песнях возводится в степень драгоценной черты человеческого характера вообще, она может быть присуща не только юнакам в их ратных подвигах, но и женщине. В сербской песне «Женитьба Йова Будимлие» просватанная за нелюбимого человека девушка заявляет ему о своей решимости:

Волим с Јовом црну земљу јести,
Него с тобом бијелу погачу,
Волим с Јовом с листа воду пити,
Него с тобом слатку малвасију...

II, 622

---

[24] *В. Богишић.* Народне пјесме из старијих највише приморских записа. Књига прва. Београд, 1878, стр. 187.

Национальная психология — результат большой суммы слагаемых, причем слагаемых, обладающих значительной амплитудой колебаний, взаимодействующих друг с другом и пребывающих в постоянном развитии. Было бы грубой неосмотрительностью при этом сводить национальную психологию к какому-либо одному качеству. Обстоятельная характеристика национальной психологии каждого из славянских народов, точнее, ее отражения в народно-поэтическом творчестве, не входили, разумеется, в задачу настоящего доклада. Мы считали, однако, уместным подчеркнуть здесь лишь научную важность этой проблемы, поскольку в нашей фольклористике она нередко предается забвению.

4. Об этическом содержании средневекового славянского эпоса

«Слово о полку Игореве» возникло в период феодальной раздробленности Руси, наступившей после распада монолитного Киевского государства. Отражая феодальную действительность XII в. и ратуя за сильную княжескую власть, автор поэмы выступал выразителем общенародных устремлений. Неповторимое своеобразие гениального памятника определяется во многом тем, что его творец воодушевлялся народными этическими и поэтическими представлениями и традициями, сложившимися не только в его время, но и на предшествующих стадиях общественного развития, в том числе и традициями эпохи доклассового, первобытнообщинного строя. Отраженные в «Слове» ваимоотношения князя с «воями», воинский быт в целом создают в сознании читателя представление о своеобразной *военной демократии*, существовавшей в эпоху еще не обозначившихся резко социальных противоречий. Достаточно сравнить поэму об Игоревом походе с «Задонщиной», чтобы убедиться, что перед нами в одном случае — вождь, находящийся в непосредственных контактах со своей дружиной, а в другом — князь, отделенный от простого воинства сложной системой государственной и воинской регламентации и субординации. В «Слове» высшей похвалы удостаиваются «под трубами повитые» (стр. 8) кмети, тогда как в «Задонщине» великий князь воздает хвалу только князьям и боярам. Тоска по мирному труду и утраченным вольностям сквозит в следующих словах Игоревой песни: «В княжих крамолах вѣци человекомь скратишась ... по русской земли ретко ратаеве кикахуть, но часто врани граяхуть, трупиа себе деляче» (стр. 17).

Между князем-предводителем и простыми «кметями» не было, конечно, в XII в. патриархальных отношений. Автор древней поэмы по-своему их идеализирует, точнее, он находится под обаянием предшествующих поэтических традиций. Но, с другой стороны, погрязающие в крамолах и безразличные к интересам государства князья вызывают его негодование. Сторонник силь-

ной княжеской власти, автор «Слова» отдает свои симпатии скромным ратаям и простым людям («человекомь»), и его голос во славу последних сродни тому прославлению образа труженика-земледельца, которым характеризуются русские былины о Святогоре, Микуле Селяниновиче и Илье Муромце.

Сходные в этом отношении Игоревой песни черты находим мы и в южнославянском героическом эпосе. Воспроизводимый в последнем воинский быт пронизан началами равноправия, демократизма и побратимства. Отношения между «войводами» и рядовыми воинами характеризуются простотой и человечностью. Отвращение к кровопролитию и тяготение к мирной трудовой жизни — отличительная черта многих сербско-хорватских и болгарских воинских песен. Мать болгарского войводы Стояна обращается к сыну с мольбой:

Синко Стоене, Стоене!
Стой майка да те научи:
Продай си пушка бойлия,
Продай си сабя френгия,
Продай си чифте пищове,
Продай си рухо хайдушко,
Хайдушко рухо, войводско,
Та купи брези биволе
И мали чивгар волове,
Па иди, синко, разори
Бащини черни югаре,
Посей си бяла пшеница...

II, 399

С такою же мольбой обращается к сыну мать войводы Стратила (II, 146), мать гайдука Ангела (II, 284—285) и мать самого Марко Кралевича (Болг., I, 318). При случае юнаки сами, без увещеваний, занимаются земледельческим или ремесленническим трудом. Пахота Марка Кралевича составляет основное содержание одноименной сербской юнацкой песни (ср. Кар., II, № 72). Словами:

Марко кове коня у заграда
Сам го кове, сам копито държи,—

I, 648

начинается одна из болгарских песен подобного рода.

Наличие трудовых мотивов в воинской тематике юнацких песен, осмысление ими трудовой деятельности как естественного состояния человека — свидетельство того, что средой, их создавшей и шлифовавшей, были народные массы.

Наряду с произведениями, прославляющими трудовую деятельность человека, многие сербско-хорватские и болгарские юнацкие и гайдуцкие песни изображают великодушное отношение к побежденному врагу (сербские песни «Марко Кралевич и

Алил-ага», «Марко Кралевич и Муса Кеседжия» и др.), осуждают чувство национальной нетерпимости (сербская песня «Марко Кралевич и дочь арапского короля» и др.), прославляют высоко развитое чувство женского достоинства (болгарская песня «Больной Дойчин» и др.). Все это свидетельствует о сравнительном богатстве этического содержания южнославянского героического эпоса.

Этический кодекс южнославянского эпоса, преодолевая ограниченность представлений отдельно взятого труженика-земледельца, выражал обобщенный опыт народных масс и в свою очередь способствовал пробуждению в них чувства человеческого и национального достоинства, утверждению высоких идей — демократизма и гуманизма.

Южнославянские юнацкие и гайдуцкие песни, где изображение войны за национальную свободу и независимость по неизбежности заслоняют собой картины «мира», плотно населены тем не менее образами матерей, жен и детей тех, кто погиб на поле брани. Фразеологизм «уцв'јелити мајку» («обидеть мать») — общее место названных песен. Безымянные слагатели юнацких песен умели находить нужные слова для изображения материнской скорби. Но примечательная особенность южнославянских песен заключается также и в том, что об «уцвеленных» турецких матерях говорится в них также тоном глубокой человечности и сочувствия (сербская песня «Милош Стойкевич и Мехо Оругцич» и др.). Сочувственное изображение скорбящих матерей и жен из вражеского стана в южнославянском героическом эпосе заслуживает сопоставления с зачином «золотого слова» князя Святослава из Игоревой песни: «О моя сыновчя Игорю и Всеволоде! рано еста начала половецкую землю мечи цвелити, а себе славы искати» (стр. 26). Следует полагать, что здесь в трансформированном виде выступает одно из «общих мест» древнеславянских эпических песен.

5. «Плач Ярославны» и женские плачи в южнославянском героическом эпосе

В длинном ряду женских образов «Слова о полку Игореве» (русские жены, оплакивающие мужей, погибших в битве на Каяле, мать утонувшего в Стугне юного князя Ростислава, княгиня Глебовна и др.) высится облагороженный авторским пиететом и любовью читателей образ княгини Ярославны. Русские писатели XVIII в., если не считать Державина, по мнению А. С. Пушкина, «не имели все вместе столько поэзии, сколь находится оной в плаче Ярославны, в описании битвы и бегства»[25]. Но образ жены князя Игоря обладает не только исключительной поэтической силой, он несет в себе также, выражаясь современным языком,

[25] *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч., т. XII. М.— Л., 1949, стр. 148.

огромную массу информации. «Плач Ярославны» дает исследователю драгоценный материал для суждений о культурно-нравственном уровне древнерусского общества, о положении женщины и ее роли в общественной жизни Киевской Руси, о своеобразии древнерусской народной поэзии и т. д.

В 1877 г. Вс. Миллер, ознакомившись с одной из болгарских народных песен, изданных братьями Миладиновцами, был удивлен ее близостью с «Плачем Ярославны». «Песня,— писал ученый,— изображает и богатыря, изнемогающего от ран, и реку Дунай, и деву, черпающую воду из Дуная, чтобы исцелить раны витязя, и превращение в кукушку, т. е. все поэтические черты Ярославнина плача. Эта песня... носит название «Яна-кукавица» [26].

Приведенная Вс. Миллером песня не во всем совпадает с «Плачем Ярославны». В ней ждет исцеления не муж, а брат Яны-кукавицы, обстоятельства ранения героя (Стояна) не освещены, и поэтому непроясненным остается и гражданский смысл поступка Яны. И тем не менее основной мотив (женщина превращается в кукушку с тем, чтобы, найдя воина, обмыть его раны и облегчить его страдания) действительно поразительно близок «Плачу Ярославны». Но какой вывод был сделан Вс. Миллером из названного сходства? «Сличая некоторые черты этой народной болгарской песни с началом «Плача Ярославны»,— писал он,— невольно приходишь к вопросу, не нашел ли автор «Слова» образ тоскующей женщины-кукушки, летающей за водой на Дунай, в измышлениях Бояна, т. е. в каком-то болгарском источнике? Этому не противоречит то, что мы выше сказали о византийских книжных аналогиях обращению Ярославны к предметам природы, потому что болгарский источник в свою очередь мог быть воспроизведением чего-нибудь византийского, причем болгарский поэт мог так же вносить черты своей национальной поэзии, как и русский его подражатель» [27].

Таким образом, истоки образов Ярославны и Яны-кукавицы Вс. Миллер искал в книжной сфере, хотя содержание и поэтика сопоставляемых произведений упорно сопротивлялись этому. Попытка обосновать византийскую родословную названных песен была также несостоятельной: ни Вс. Миллеру, ни последующим исследователям найти какие-либо византийские прообразы плачей Ярославны и Яны-кукавицы не удалось.

Между тем в народно-поэтическом творчестве славянских народов содержится множество женских плачей, которые не были замечены Вс. Миллером, хотя они-то в первую очередь и заслуживали его внимания. Ряд русских женских причитаний был обнародован Е. В. Барсовым и его продолжателями. В композиционно-сюжетном отношении эти причитания, правда, не стояли

---

[26] *В. Ф. Миллер.* Взгляд на «Слово о полку Игореве». М., 1877, стр. 113.
[27] Там же, стр. 116.

так близко к «Плачу Ярославны», как болгарская песня о Янекукушке. Однако с нею вполне могли бы посоревноваться в этом смысле женские плачи сербско-хорватских песен вообще и, в особенности, песен Косовского цикла. Из них прежде всего должны быть названы «Смерть матери Юговичей» и «Князь Лазарь и княгиня Милица».

В первой, помимо сходства основной сюжетной ситуации (княгиня, тоскующая по мужу и сыновьям, участникам сражения), есть также и повторяющий «Плач Ярославны» мотив превращения героини в птицу, улетающую на поле битвы:

...Бога моли Југовић а мајка
Да'јој бог да очи соколове
И бијела крила лабудова,
Да одлети над Косово равно,
И да види девет Југовића
И десетог стар-Југа Богдана.
Што молила, бога домолила...

II, 296

Во второй изображается такой, далеко не повсеместный для средневековой батальной эпики, мотив, как омовение женщиной ран воина. Песню эту сближает с «Плачем Ярославны» также повторение некоторых обстоятельств действия. Так, например, она начинается с изображения княгини Милицы (она сестра молодых Юговичей и жена князя Лазаря), выходящей ранним утром к городским вратам:

Кад ујутру јутро освануло
И градска се отвориша врата,
Тад ишета царица Милица,
Она стаде граду код капије
Ал'ето ти војске на алаје.

II, 282

Кад је сјутра јутро освануло,
Долећеша два врана гаврана
Од Косова, поље широкога,
И падоша на бијелу кулу,
Баш на кулу славнога Лазара...

II, 285

Два ворона приносят Милице печальное известие о гибели сербского войска. Вслед за этим являющийся с поля битвы слуга Милутин обращается к Милице с мольбой:

Скин'ме, госпо, са коња витеза,
Умиј мене студеном водицом,
И залиј ме црвенијем вином;
Тешке су ме ране освојиле!

Скиде њега госпођа Милица,
И уми га студеном водицом,
И зали га црвенијем вином.
Кад се слуга мало повратио,
Пита њега госпођа Милица...

II, 286

Творчество средневековых славянских народных певцов, прославлявших подвиги национальных героев, как следует полагать, нередко воодушевлялось желанием создать образ матери (жены), немедленно откликающейся на беспощадный удар судьбы и облегчающей страдания и исцеляющей раны своего сына (мужа) — витязя. Но женщина средневековья непосредственного участия в сражениях не принимала, и поэтому сколько-нибудь правдоподобное воплощение этой задачи в песне наталкивалось на огромные трудности. Отсюда возникала необходимость превращать героинь в «кукавиц», лебедей и «ластовиц», улетающих на поле брани, как это видим в «Смерти матери Юговичей». Безымянный автор песни о князе Лазаре и княгине Милице в одном отношении стоит ближе к жизненному правдоподобию: она изображена в естественной для нее домашней обстановке. Но и здесь автор песни не смог не отступить от правдоподобия: оно нарушается и прилетающими воронами-вестниками и прибегающим с кровавой сечи раненым слугой. Намного искуснее преодолена эта трудность в «Плаче Ярославны»: она не превращается в «зегзицу», а лишь выражает желание стать ею.

Замечательный образец преодоления названных творческих трудностей дан в сербской песне «Косовка девојка». Этикет не обязывал ее, простую девушку, ни к чудодейственному появлению на Косовом поле, ни к встрече с умирающими юнаками в княжеском тереме. Ранним утром она не улетает, а приходит на место только что закончившейся битвы, обмывает раненых студеной водой, причащает красным вином и кормит хлебом; она разыскивает своего суженого Топлицу Милана и, узнав, что он убит, поражена непоправимым горем.

В настоящей, по необходимости фрагментарной, статье мы не останавливаемся на целом ряде других болгарских и сербскохорватских женских плачах, содержащих обильное количество композиционных, сюжетных, лексических и стилистических параллелей к «Плачу Ярославны». Мы ограничиваем себя лишь полемикой с теми исследователями (Вс. Миллер, Н. П. Дашкевич и др.), которые в поисках византийских, скандинавских и западноевропейских источников «Плача Ярославны» игнорировали то важное обстоятельство, что у всех славянских народов существовала прочная и давняя, восходящая к эпохе общеславянского единства, традиция женских заплачек. Еще в XV в. далматинский поэт-гуманист Юрий Шишгорич писал о том, что «пылом своим заплачки иллирийки превосходят рыдания Фе-

тиды и матери Эвриала»[28]. Записанная в XVI в. иллирийская заплачка «Мать Маргарита», сербские плачи матери Юговичей и Косовской девушки, упомянутый выше плач болгарской Яны-кукавицы, записанные фольклористами XIX в. русские женские заплачки — это лишь незначительная часть тех произведений, в контексте и свете которых может быть оценен «Плач Ярославны»,— не только в его неповторимом своеобразии, но и в качестве закономерного звена в развитии общеславянского жанра женских плачей.

---

[28] *И. Н. Голенищев-Кутузов.* Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI веков. М., 1963, стр. 85.

О. А. ДЕРЖАВИНА

РУССКО-ЕВРОПЕЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ В ОБЛАСТИ ДРАМАТУРГИИ НА РУБЕЖЕ XVII—XVIII ВЕКОВ

(История Есфири на школьной сцене западноевропейского и русского театра)

Сюжет библейской книги «Есфирь» рано начал привлекать драматургов своей занимательностью. Необычная судьба героини, яркие характеры действующих лиц, противопоставленные друг другу (гордая Астинь и скромная Есфирь, жестокий Аман и добродетельный Мардохей), обеспечивали сценичность пьесы и ее успех у зрителей. На сюжет книги «Есфирь» как на прекрасный материал для трагедии, как известно, указывал М. Лютер.

Известен ряд западноевропейских обработок сюжета в XVI—XVII вв., различных по характеру и композиции: одни драматурги обрабатывают для пьесы весь библейский рассказ, другие ограничиваются его первой частью, где главный конфликт построен на неповиновении царицы Астинь персидскому царю Артаксерксу; третьи, наоборот, обращаются к последней части повествования — национальной драме, где внимание зрителей сосредоточено на замысле Амана, задумавшего истребить еврейский народ. Спектакль завершается победой народа, одержанной с помощью Есфири, разоблачившей Амана.

К сюжету обращались французские, бельгийские, немецкие, польские драматурги. Многие пьесы XVI в. написаны по-латыни. В некоторых из них обнаруживается влияние идей Ренессанса; так, в пьесе Клода Руалье (Claude Roillet, Париж, 1556) боги Олимпа играют бо́льшую роль, чем библейский Иегова; католик-гуманист Петр Филицинус (Petrus Philicinus, Анвер, 1563) вводит в свою пьесу хор — необходимое действующее лицо античной трагедии. Черты той же античной трагедии наблюдаются в блестящей пятиактной латинской пьесе Иакова Зевекотиуса (Jacobus Zevecotius, Анвер, 1623).

Трагедия Расина «Есфирь» (XVII в.), построенная на второй половине библейского сюжета и написанная по-французски, следует правилам классицизма.

Пьесы немецких драматургов по форме ближе к средневековой драме. Так, в двух немецких пьесах Ганса Сакса (1536 и 1559 — вторая пьеса в семи актах), Вальтена Войта (1537), Андрея Пфейльшмидта (1555, пьеса в пяти актах), Иозефа Мюрера (1567), неизвестного автора «Бернской Есфири» («Berner Hester», 1568), Марка Пфеффера (1626) и в пьесе «Английских комедиантов», вошедшей в сборник 1620 г. (четыре акта) [1], использован весь библейский сюжет. Никаких намеков — полити-

[1] «Comoedia von der Königin Esther und hoffärtigen Haman».

ческих или религиозных — в перечисленных пьесах нет. Все они прославляют величие царской власти, утверждают долг жены повиноваться мужу, показывают, как наказывается в лице Амана жестокость и гордость. Еврейский народ изображается избранным народом, предшественником христианства.

Все вышепоименованные пьесы написаны на немецком языке. Пьеса Пфейльшмидта выделяется своей популярной формой, элементами юмора и реалистичностью. Пьеса «Английских комедиантов», написанная на разговорном немецком языке, очень близка к комедии.

Комический элемент обычно вносился в пьесы в связи с эпизодом неповиновения мужу гордой Астини. В немецкой же пьесе XVII в. «Von der stoltzen Vasthi aus dem Buch Esther» этот мотив обыгрывается в сугубо комическом плане, и пьеса представляет собой комедию-водевиль с пением двух хоров, один из которых представляет кроткую и покорную жену, а другой — непокорную и злую. Что представляла собой польская пьеса «Есфирь» — неизвестно, так как она до нас не дошла [2].

Тот же сюжет, как известно, был использован пастором Грегори для первой пьесы русского придворного театра царя Алексея Михайловича «Артаксерксово действо» [3]. Пьеса Грегори относится к той группе обработок библейского рассказа, которые используют всю историю Есфири, и по построению, содержанию и идейной направленности ближе всего стоит к перечисленным выше немецким пьесам XVI в., в частности ко второй редакции пьесы Ганса Сакса: в той и другой семь актов, оба автора вводят плач отвергнутой Астини, отсутствующий в Библии, но сцены и эпизоды у Грегори расположены и разработаны иначе, чем у Сакса. Значительно больше у него и действующих лиц: в пьесе Г. Сакса их 23, в пьесе Грегори — около 60.

Как справедливо замечает А. Мазон и убедительно доказывает в своем исследовании И. М. Кудрявцев, несмотря на общую близость и совпадение в отдельных деталях, ни одну из указанных немецких пьес нельзя считать образцом для русской пьесы или оригиналом, с которого она была переведена [4]. Пьеса «Артаксерксово действо» — самостоятельная обработка известного

---

[2] О ней упоминается в библиографическом справочнике: «Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia», t. 1. Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765. Opracował Zespół pod kierunkiem Władysława Korotaja. Wrocław — Warszawa — Kraków, 1965, s. 106, № 147 (Comoedia Hester. B. m. dr. przed 1592).

[3] «Ранняя русская драматургия XVII — первая половина XVIII в. Первые пьесы русского театра». М., 1972, стр. 101—257.

[4] «La Comédie d'Artaxerxés (Артаксерксово действо) présentée en 1672 au Tsar Alexis par Gregorii le pasteur». Texte allemand et texte russe publiés par André Mason, membre de l'institut professeur honoraire au Collège de France, et Frédéric Cocron, docteur de l'université de Vienne et de l'université de Paris. Paris, Institut d'études slaves de l'université de Paris, 1954; «Артаксерксово действо. Первая пьеса русского театра XVII в.» Подготовка текста, статья и комментарии И. М. Кудрявцева. М.— Л., 1957.

сюжета. Грегори использует в пьесе и придворный роман — отношение Артаксеркса к Астини и Есфири, и придворные интриги — заговор Багатана и Тереса, сторонников Астини, намеревающихся убить Артаксеркса, и национальную драму — несостоявшуюся попытку Амана погубить еврейский народ. Пьеса Грегори является апофеозом царской власти и доказывает мысль, что «гордым бог противится, а смиренным дает благодать». В прологе прославляется царь Алексей Михайлович, а кроткая красавица Есфирь, ставшая женой Артаксеркса, и добродетельный Мардохей, по-видимому, сближались в сознании зрителей с второй женой царя — Натальей Кирилловной Нарышкиной и ее воспитателем боярином Артемоном Сергеевичем Матвеевым.

Комический элемент в самой пьесе отсутствует, но пьеса сопровождалась интермедиями, в которых действовали шут Мопс и его жена Еленка, по-видимому, пародировавшие ссору Артаксеркса с гордой Астинь. Текст интермедий до нас не дошел.

Популярный сюжет привлекал русских драматургов и в XVIII в. Он рассказывал о придворной жизни, дворцовых интригах, семейном конфликте и политической борьбе вокруг трона и оказался очень емким и гибким. Если в XVII в. история Есфири сближалась с событиями личной жизни царя Алексея Михайловича, то в XVIII в. оказалось, что ее можно было связать с жизнью Петра I, а позднее и Елизаветы Петровны. Драматурги — создатели школьных спектаклей, обычно приуроченных к тому или иному политическому событию, охотно обращались к библейскому рассказу об Есфири, насыщая его идейным содержанием, соответствующим данному времени.

До нас дошло несколько обработок сюжета, относящихся к первой половине XVIII в. и представляющих значительный интерес как сценическими особенностями построения пьесы, так и политическим содержанием, которое в них вкладывалось.

Первая обработка — «Действо об Есфири» — создана в 20-е годы XVIII в.[5] Пьеса является типичной школьной драмой и отмечена всеми характерными для этого рода драматургии чертами. Она написана силлабическими стихами с парной женской рифмой, открывается антипрологом, разъясняющим главную мысль пьесы, и прологом, где указано, в чем будет заключаться ее содержание. Каждой сцене предпослан «аргумент», кратко излагающий содержание данной сцены и являющийся в ряде случаев частично ремаркой автора. Пьеса завершается эпилогом. В ее текст введены «канты» (в 9-й сцене I акта в честь Есфири, венчаемой на царство, в 6-й сцене II акта — плач Есфири и в 12-й сцене II акта — благодарственный кант спасенных евреев).

[5] Список пьесы хранится в Отделе рукописей Гос. биб-ки СССР им. В. И. Ленина (ГБЛ). (Шифр: Муз., ф. 178, № 3348). Пьеса напечатана Г. П. Георгиевским: *Г. П. Георгиевский.* Две драмы Петровского времени.— «Известия Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук», 1905, т. X, кн. 1, стр. 185—214.

Пьеса, как и «Артаксерксово действо», охватывает всю историю Есфири, речь в ней идет о тех же событиях, но едва ли можно предположить, что автору «Действа об Есфири» была знакома пьеса придворного театра царя Алексея Михайловича. Как известно, в России пьеса Грегори сохранилась в единственном списке, который был найден в Вологде только в 1953 г., и до этого времени пьеса считалась утерянной. Между написанием той и другой пьесы прошло 50 лет, и вряд ли рукопись «Артаксерксова действа» могла оказаться в руках автора новой пьесы об Есфири. Таким образом, это произведение совершенно самостоятельное, но поскольку источником Грегори и автора «Действа об Есфири» была Библия, отдельные сцены их пьес очень близки между собой. Такова 5-я сцена II акта, где Мардохей с плачем молится богу, хочет обратиться за помощью к Есфири и советуется об этом с евнухом Аргафеем (у Грегори — Гатахом); такова и сцена 10-я того же акта, где читаются мемориальные книги, из которых царь узнает, что Мардохей ничем не награжден за свою услугу, и советуется с Аманом, как наградить человека, спасшего ему жизнь. Близка и сцена, где Аман требует уничтожения евреев, но в «Действо об Есфири», согласно Библии, введен текст соответствующего указа Артаксеркса, как — ниже — и второй указ, аннулирующий первый.

Пьесы близки по своему идейному звучанию. В антипрологе, прологе и эпилоге «Действа об Есфири», где раскрывается идея пьесы, говорится, что здесь показаны, с одной стороны, глубина промысла божия, а с другой — непостоянство Фортуны и суетность надежды человеческой на счастье мира сего, утвержденной не на любви и смирении, а на гордости и злобе.

В то же время пьесы во многом отличаются друг от друга. В пьесе Грегори семь актов, в «Действе об Есфири» всего два акта: в I акте излагается библейская история, начиная с рассказа о вещем сне Мардохея и кончая венчанием на царство Есфири (1-я и 2-я главы книги «Есфирь»), II акт начинается событиями, связанными с возвышением Амана, и кончается победой Есфири и торжеством еврейского народа (главы 3 — 9-я книги «Есфирь»). Используя весь библейский рассказ, автор распределяет его таким образом, что I акт строится на придворной интриге и конфликте между Артаксерксом и Астинью, завершающемся воцарением Есфири, а II акт раскрывает национальную трагедию: вражду Амана к еврейскому народу, вызванную тем, что Мардохей не желает воздавать ему требуемые почести.

По сравнению с «Артаксерксовым действом» события располагаются здесь в ином порядке: пьеса Грегори открывается сценой пира, на который Артаксеркс приглашает царицу Астинь. В данной пьесе, как и в ряде немецких драм, вначале Мардохей после вещего сна рассказывает Артаксерксу о заговоре евнухов, а потом — только в сцене 4-й дается пир Артаксеркса, где царь посылает евнухов за Астинью. Автор пьесы, видимо, сле-

дует здесь за вступлением, которым открывается в Библии история Есфири.

Подобно трагедии К. Лоримануса (Лувен, 1563), являющейся переложением в диалоги всех эпизодов библейского рассказа, действие в пьесе Грегори развивается медленно, в библейский рассказ вносится ряд подробностей и добавлений, как бы развертывающих совершающиеся события; бо́льшая часть сцен представляет собой пространные диалоги действующих лиц. В пьесе «Действо об Есфири» все сцены очень кратки; они быстро следуют одна за другой, хотя точно воспроизводят библейскую легенду. Здесь нет плача отверженной Астини, нет сцены заговора, сцены допроса убийц, прощания Есфири с Мардохеем, разговоров Мардохея с друзьями-евреями, Амана — со своими приближенными и волхвами. Отсутствуют не только введенная Грегори сцена Есфири с придворными девицами, но и сцена торжества Мардохея, играющая такую важную роль в библейском рассказе. Вместо столкновения и разговора Мардохея с Аманом дается немая сцена, в «аргументе» мы читаем: «Аман по феатру преходит, и вси ему падше покланяются, един токмо Мардохей ему не покланяется...» (акт II, сцена 3-я). Замечание Мардохею делает не сам Аман, а воин, на что Мардохей и отвечает, что падает ниц только перед богом.

В пьесе Грегори перед приходом посланных царя Астинь беседует с приближенными женщинами о женских правах и достоинстве и вспоминает Семирамиду, в «Действе об Есфири» этого нет: евнухи объявляют Астинь о желании царя, она отвечает, что не пойдет на пир,— она обижена, что царь, пируя, забыл о ней:

Почто мя в первый день царь не призваше?
Мню, якозабвению предан меня бяще!

Узнав об отказе, Артаксеркс советуется с князьями, которые заявляют ему, точно следуя библейскому тексту, что

Сие не токмо нашей персоне есть стыдно,
Но и всем мирским принцам будет то обидно,
Когда то повсюду услышат принцесы,
Такие ж будут творить с мужьями процесы.

Они предлагают царю избрать новую супругу. Артаксеркс повелевает собрать девиц, и в сцене 7-й граждане приводят к царю своих дочерей, которым евнух приказывает готовиться к встрече с царем:

Прежде требе есть мазать лыце ароматы,
По сем отведутся девы в царские палаты.

Эту деталь с «ароматами», отсутствующую у Грегори, автор берет непосредственно из Библии.

В целом «Действо об Есфири» значительно компактнее пьесы Грегори, страдающей известной рыхлостью и растянутостью. Это и понятно: школьная пьеса не могла продолжаться 10 часов подряд, как придворный спектакль царя Алексея Михайловича. Если в «Артаксерксовом действе» участвовало более шестидесяти человек, в «Действе об Есфири», как и в пьесе Г. Сакса, их около тридцати. Вместо четырнадцати придворных и шести «жильцов» Артаксеркса здесь действуют министр, три князя и четыре сенатора; вместо сотника и пятнадцати воинов — всего один воин. Здесь нет заговорщиков, нет придуманного Грегори сына Амана, нет волхвов, гадающих Аману о его судьбе, нет евреев — друзей Мардохея и девиц — придворных Есфири. Зато, как сказано выше, появляются граждане, которые приводят дочерей к царю. Кроме того, что особенно важно, как это требовалось законами школьной драмы, рядом с людьми здесь действуют аллегорические персонажи-олицетворения: Гениуш, Вера, Надежда, Любовь, Злоба, Зависть, Слава, Фортуна, Провиденция, Величество и Глас с неба. Они связаны с героями пьесы: с Мардохеем — Вера, Надежда и Любовь, с Аманом — Злоба и Зависть. Глас с неба приказывает Есфири идти к Артаксерксу. Аллегорические персонажи в ряде сцен беседуют с героями, а иногда спорят между собой,— так в сцене 9-й II акта спорят Зависть и Злоба, с одной стороны, Провиденция и Величество — с другой. Интересен конец «аргумента» к сцене 3-й II акта, который приводился выше, где «Аман по феатру преходит и вси ему падше покланяются», в конце «аргумента» введена ремарка: «Злоба же непрестанно созади последует Аману, петлю в руках носящи».

Но особенно любопытна следующая деталь: в пьесе Грегори, когда Гатах приводит к Артаксерксу Есфирь, царь, восхищенный ее красотой, сразу избирает ее своей супругой и приказывает: «Советники мои, возложите на нее драгой мой венец», что те и делают, и Есфирь становится царицей. В «Действо об Есфири» введена торжественная сцена коронования Есфири, которой нет в Библии, нет и у Грегори. В этой сцене автором пьесы полностью использован церемониал коронации Екатерины I[6]. Мы читаем следующее: «Обращаясь к сенаторам, царь говорит:

Дадите ми корону и царску порфиру,—
Хощу ныне прославить любезну Есфиру!

И востает царь с престола своего, скипетр же и державу отдает, да держит сенатор, сам же, приемше ковалерию, глаголет сице:

Возлагаю на тя честь и славу князей мидских,
Сию ковалерию министров персидских.

---

[6] См.: *Г. П. Георгиевский.* Коронование русских государей.— «Русское обозрение», 1896, январь, стр. 332.

И возлагает на Есфирь ковалерию; приемши порфиру, глаголет сице:

Достойна еси ныне и царской красоты,
Вожделех бо твоея, Есфиро, лепоты.
Облекися в порфиру, злату же и драгу,
Да примеши от всех предпочтенна благо,—

и возлагает на Есфирь порфиру. Приемши корону, глаголет сице:

Бог твой се благоволи, мною предизобранна,
Буди глава твоя отныне увенчанна.

Возлагает корону на главу ея, потом, приемши ю за руку, глаголет:

Исполни еси от меня всей высокой державы,
Взыде, моя любезна, на трон моея славы,—

и тако возводит к себе на трон и посаждает на левую страну себе».

Екатерина I была коронована 7 мая 1724 г., но намерение короновать ее Петр высказал в начале февраля 1722 г. 13 мая того же года царь с женой отправились в персидский поход. Коронация совершилась после возвращения из похода. Даты: февраль 1722 — май 1724 г.— границы, когда могла быть написана пьеса. Задача ее автора — примирить общество с фактом, у многих вызывавшим осуждение. Отрицательное отношение общества к браку царя с иноземкой-«блудницей» с достаточной ясностью было выражено в одной из проповедей Стефана Яворского. Однако позже тому же Яворскому пришлось выступить в защиту брака царя, где он сравнивает Екатерину I с Есфирью [7].

Особенно использовалась проповедниками история Есфири при оправдании коронации Екатерины I. Проводилась аналогия между Артаксерксом, Астинью и Есфирью, с одной стороны, и Петром, его первой женой и Екатериной — с другой [8]. В свете этих фактов пьеса «Действо об Есфири» с введенной в нее сценой коронации приобретает особое значение и новое идейное звучание.

Пьеса была написана, по-видимому, кем-то из учителей Славяно-греко-латинской Академии. Говоря о ее художественных достоинствах, следует отметить, что автор, умело использовав библейский сюжет, создал вполне законченное, композиционно четкое произведение. Стихи пьесы при сопоставлении с русским стихотворным текстом «Артаксерксова действа» могут служить примером, как далеко за истекшие 50 лет ушло русское силлабическое стихосложение. Особенно хорошо написаны «канты»,

---

[7] «Проповеди С. Яворского», ч. III. М., 1805, стр. 62—63.
[8] *Ф. Прокопович.* Слова и речи, ч. II. СПб., 1761, стр. 104—105.

в частности — плач Есфири, где каждая строфа завершается рефреном.

Язык пьесы пестрит латинскими словами и словами иностранного происхождения, типичными для Петровской эпохи. Таковы: регламенты, декрет, персона, фортуна, виват, ковалерия, триумф, курьер и пр. «Действо об Есфири» является типичной школьной драмой, написанной «на случай».

Учителями в Славяно-греко-латинской Академии в большинстве были ученые монахи — выходцы из Украины. Именно они привезли в Москву традицию школьных постановок, заимствованную украинскими учеными у польских педагогов-иезуитов. Эта традиция, благодаря украинским церковным деятелям, культивировалась не только в Москве, но и в других городах, где украинцы часто занимали должности церковных иерархов. Таким, например, был Димитрий Ростовский (Д. С. Туптало), который сам писал школьные драмы для возглавляемой им духовной школы в Ростове Великом. По-видимому, таким же выходцем с Украины был и автор второй по времени русской обработки истории Есфири в XVIII в. Она носит название «Комедия об Есфире царице, в ней же показует о ненависти и о прочем». Она вошла в сборник пьес, опубликованных И. А. Шляпкиным[9].

В отличие от «Артаксерксова действа» и «Действа об Есфири», где использован весь библейский рассказ, одноактная «Комедия об Есфире» охватывает только его вторую половину, сближаясь в этом с немецкой пьесой гуманиста-протестанта Т. Наогеоргуса (Thomas Naogeorgus) «Hamanus, tragoedia nova...», 1543. Трагедия Наогеоргуса была написана по-латыни в стихах в 5-ти актах и была очень популярна: ее много раз переводили в XVII в. на немецкий язык. Возможно, она была известна и автору «Комедии об Есфире», но он сумел уложить события в одноактную пьесу. В пьесе всего 15 действующих лиц: Артаксеркс, Есфирь, Мардохей, Аман, его жена, четыре сенатора, садовник, две девицы и три аллегорических фигуры — Честь, Слава, Достоинство. Пьеса начинается приходом Мардохея к Есфири — уже царице — с просьбой спасти соотечественников от жестокости Амана, которому Мардохей не пожелал поклониться, следуя заветам своей религии.

Сравнивая эту обработку сюжета с предыдущими, легко убедиться, что она не повторяет их, хотя, естественно, и совпадает в ряде деталей.

Если в «Действе об Есфири» царь пирует у Есфири один раз, здесь, как и в «Артаксерксовом действе» и в Библии,— два раза. В «Действе об Есфири» Артаксеркс издает второй указ, аннулирующий первый, написанный по совету Амана. В «Комедии об Есфире», как и в «Артаксерксовом действе», согласно Библии,

---

[9] «Старинные действа и комедии Петровского времени».— «Сборник Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук», т. 97, 1921.

царь говорит, что по персидским законам отменить первый указ уже нельзя, и разрешает самому Мардохею написать новый указ в пользу евреев.

Библейский рассказ в пьесе сильно сокращен. Например, в первых двух пьесах есть сцена, где Артаксеркс во время бессонницы велит читать записки о событиях двора и вспоминает, что ничем не наградил Мардохея. В данной пьесе этой сцены нет. Лишь в самом конце Артаксеркс упоминает о покушении на его жизнь, открытом Мардохеем, а о награде, которой тот был удостоен, говорит Аман в сцене с женой; в ответ на это жена, как и в двух предшествующих пьесах, согласно Библии, советует ему повесить Мардохея на высоком древе.

В пьесе нет ни пролога, ни эпилога, нет и «аргументов», характерных для школьной драмы и объясняющих содержание отдельных сцен, тем не менее это типичная школьная пьеса, поскольку и сюжет и идея в целом соответствуют обычному школьному репертуару.

К художественным особенностям пьесы относится попытка ввести пейзаж, подчеркнуть влияние природы на душу человека. Первое явление открывается разговором Есфири с приближенными девицами, которые, видя, что царица «унывает», рекомендуют ей идти гулять на источники и насладиться «сладчайшими плодами».

Девица вторая говорит:

Совет сей благий есть, приими и, царице,—
Узрише яко печаль претворится
В сладость, а радость в сердце вселится.
Дивно лекарство слышать шум водный,
Обоняти воздух цветов благовонный.

Характерно в этом плане и то, что второй пир у Есфири в данной пьесе происходит в саду, и садовник (лицо, специально введенное автором) приглашает Артаксеркса полюбоваться садом и его красотой («посмотрети вещей моих потрудися»). Восхищенный царь предлагает сенаторам убедиться, «коль место весело, коль сладка забава» (явление 8-е).

Сравнение текстов «Действа об Есфири» и «Комедии» убеждает, что автор последней писал свою пьесу совершенно самостоятельно: сопоставим начало 3-го явления «Комедии» и сцену 7-ю «Действа»:

«Комедия»	*«Действо»*
Артаксеркс:	Артаксеркс:
Кто без повеления семо дерзнул вступити Или кто дерзновенно без повеления имел приступити?	Что без зову входиши к царю дерзновенна? Не веси ли перска нрава в сем узаконенна?

Есфирь:

Ах беда, ах горе! Мне
смерть приключися!

Артаксеркс:

Жено любезная, отнюдь
сего не страшися:

Аз в любви тя имею,
Что так боязлива?
Закон к смерти не
к тебе, ты будешь жива!

(Падает перед царем Есфир)

Не бойся, моя ныне любезна

Есфира,

Аз, аки брат твой, во всем
желаю ти мира.
Дерзай, не умреши, близ
царя сесть изволи,
Сии законы общии в нашей
царской воли...

Аллегорические фигуры, которые играли такую большую роль в «Действе об Есфири», в данной пьесе появляются только в последней сцене — апофеозе, где Мардохея приветствуют Слава, Честь и Достоинство.

Если «Действо об Есфири» было явно приурочено к определенному политическому событию — коронации Екатерины I, то «Комедия об Есфире» не имеет прямого политического резонанса. Ее идея только назидательная: злоба и гордость в лице Амана наказаны, добродетель в лице Есфири и Мардохея награждена. Однако отношение Артаксеркса к Аману, внезапное падение «любимца» и столь же внезапное возвышение Мардохея могло ассоциироваться у зрителей с фактами современной придворной жизни, когда люди неожиданно попадали в «случай» и становились «фаворитами» царствующих особ, а затем так же неожиданно и стремительно теряли свое положение при дворе.

Автор «Комедии» неизвестен, как и место ее постановки. Пьеса привлекает компактностью и ясностью композиции. Поскольку в ней используется только вторая половина библейского сюжета, концентрируя внимание зрителей на национальной драме, она приобретает своеобразное «единство действия».

Как и «Действо об Есфири», пьеса написана силлабическим стихом с парной женской рифмой. Некоторые рифмы обнаруживают украинское происхождение автора (стрелы — умертвили; стерпети — пособити), который *ѣ* произносил как *и*.

На более позднее появление пьесы указывает ее язык, свободный от иностранных терминов, которых так много в языке «Действа об Есфири».

Третью по времени обработку сюжета мы находим в пьесе «Стефанотокос», написанной в Новгороде между октябрем 1741 г. и 1745 г. префектом семинарии иеромонахом Иннокентием Ондровонж-Мигалевичем к приезду царицы Елизаветы Петровны. Та же идея — неминуемое падение злобы и зависти и возвышение и апофеоз добродетели — заставила автора пьесы «Стефанотокос» включить сцены из истории Есфири в свою драму, написанную по поводу восшествия на престол дочери Петра I. В пьесе

действуют исключительно аллегорические фигуры-олицетворения, изображающие друзей Елизаветы и ее врагов. Даже герой пьесы Стефанотокос («достойный венца») — аллегорическая фигура: он изображает Елизавету Петровну. Только в отрывке об Есфири — в 4-м действии пьесы — на сцене появляются люди. Надежда, желая побудить Верность к деятельности, показывает ей пример, «яко наветники сами погибают, верные же в радость приходят по печалех». Наветником является Аман, оклеветавший перед Артаксерксом еврейский народ.

В действии всего четыре явления. В первом, согласно «аргументу», Аман добивается у Артаксеркса разрешения «истребить род иудейский». Во втором он хвастается перед друзьями своей честью и богатством и по совету жены повелевает приготовить высокую виселицу для Мардохея. Сцены, где Есфирь приходит к Артаксерксу с просьбой пожаловать к ней на пир, в «Стефанотокосе» нет, хотя эта сцена — ведущая и в Библии, и в первых обработках сюжета. В явлении третьем царь с Аманом пируют у Есфири, и она раскрывает коварный замысел царедворца. В явлении четвертом «изводят воины Амана с свойственными и казнят всех».

Это последняя известная нам инсценировка сюжета. Задача автора была такова, что ему не нужны были подробности, вошедшие в ранее указанные обработки. Его интересует только один мотив библейского рассказа: коварство Амана и наказание, которое он несет за это. Развивая этот мотив, автор особо подробно рисует наказание, постигшее Амана за его коварство, чего нет в других обработках сюжета. В монологе воина, ведущего Амана и его близких на казнь, говорится следующее:

За свои на царицу и на всех наветы
Июдеев ныне да погубится с дети
Своими; свойственные вси его и други
Да потребятся купно с рабами и слуги:
Повеление сице изыде царево.
Самого повесите Амана на древо,
Сему же руце и нозе люто преломите,
А сему главу мерзку мечем отсецыте.
Принимайтесь, бите, мучте, не щадя ни мало,
Чтоб Аманово уже и имя пропало!

Образ Амана, честолюбивого, грубого и жестокого человека, должен был живо напоминать зрителям тех правителей-временщиков, которые самовольно управляли Россией во время царствования Анны Иоанновны и регентства Анны Леопольдовны. Не потому ли так подробно разработана в пьесе сцена казни злодея Амана и его родных и сторонников, что в нем автор хотел аллегорически изобразить Бирона и его семью? На это указывает и характеристика, которая дается в пьесе Аману: он не перс,

а македонянин, пришлец — иностранец, «убогих родителей убогий сын».

Он... днесь в толикую достигл чести меру,
К нам своей зычливости пременивши веру,
И, аки бы забывши вся наша благая,
На неповинных людей положити злая
...умыслил...

Эта характеристика совпадает с биографией Бирона — бывшего конюха, который волею царицы Анны Иоанновны стал правителем государства, отстранял от дел правления русских людей и окружал престол своими ставленниками — иностранцами.

Характерны в этой связи содержание и тон всей пьесы.

Верность в своих монологах сетует на то, что ее заслуги перед отечеством забыты, Злоба и Зависть, «дела преславна себе восписующе», похищают ее честь, ей грозит «в дальния места быти заточенной». Стефанотокос, лишенный родительского престола, «бедствует в гонении, скорби и печали, пришельцы бо и рабы на него восстали»; у него «отнята родительская честь, из рук его хотят вырвать и наследнюю державу»; «враги гонят его безвестно и безстыдно, он живет, аки в неволе»; ему же уже грозит опасность «быть посланным во странные пределы». Восставшие на Стефанотскоса пришельцы и рабы желают, чтобы его постигли гонения, а потом жестокая смерть:

На него, как ястребы хищны, нападают
И, как птичку бедную, день и ночь желают,
В когти свои поимавши, полма растерзати
И без всякой милости со света согнати.

На слова Лукавства:

Иностранные придоша к нам [Зависти и Злобе] нищи,
Достоинств не имуще, ни дневные пищи,
Уже обильно живут в богатстве и славе,—

Верность возражает:

Сие то дело верных нас зелне снедает!
Сие, аки острый мечь, сердце нам пронзает!
Богатство и честь дают лстителем безмерным,
А нам, отчества сыном и всем слугам верным,
Аки псы, последнее из рук вырывают,
Безвинно же многых и самых погубляют.

Из этих реплик видно, что врагами Стефанотокоса (т. е. Елизаветы Петровны) и его приверженцев являлись пришельцы-иностранцы, старавшиеся погубить или переманить на свою сторону верных ему людей. Когда эти люди готовы потерять силы и волю к борьбе, им на помощь в пьесе приходит Совесть, а Надежда предлагает посмотреть сцену об Амане и Есфири.

IV акт пьесы является переломным в развитии действия: после просмотренного спектакля Верность оставляет свои колебания и вместе с Отечеством убеждает Стефанотокоса принять корону[10].

Заканчивая анализ русских сценических обработок сюжета книги «Есфирь» в XVII и начале XVIII в., следует отметить, что все они, самостоятельно подходя к библейскому тексту, не считают возможным вводить в спектакль комические сцены. Комический элемент допускался только в интермедиях, сопровождающих пьесу, как это было при постановке пьесы Грегори.

Школьная драма — а как мы видели, все три инсценировки сюжета, относящиеся к XVIII в.,— типичные школьные драмы,— не допускала снижения библейского сюжета, поэтому превращение пьесы в «комедию-водевиль», что имело место в Западной Европе, у нас было невозможно, тем более что история Есфири использовалась как аллегория — намек на современные политические события и под действующими лицами пьес подразумевались царствующие особы (Екатерина I, Елизавета), а вся пьеса в целом должна была служить нравоучительной цели, доказывая, что зло всегда будет наказано, а добро восторжествует.

Характерно и то, что в наших пьесах авторы почти не обращаются к античной мифологии. Правда, в «Действе об Есфири» среди аллегорических персонажей мы видим Фортуну, а в «канте», который исполняется после коронации Есфири, упоминаются Орфей, музы и Аполлон, но этим и ограничивается знакомство автора с античной мифологией. В других пьесах она и вовсе отсутствует.

Обработки общеизвестного и широко популярного библейского сюжета — истории Есфири лишний раз доказывают, что русский театр как XVII, так и начала XVIII в. не является чем-то совершенно обособленным, а представляет собой своеобразную разновидность одного из направлений западноевропейского театра. Русские драматурги, обратившись к общеевропейскому сюжету, сумели создать самостоятельные оригинальные произведения и вложить в них свое национальное русское содержание, сделав свои пьесы злободневными, остро откликающимися на современные им политические события.

---

[10] Текст пьесы «Стефанотокос» опубликован В. И. Резановым в книге «Памятники русской драматической литературы. Школьные действа XVII—XVIII вв.». Нежин, 1907, стр. 68—98, по списку, принадлежавшему профессору Киевского университета А. М. Лободе, с разночтениями по спискам Гос. публ. б-ки РСФСР им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ) (сб. Q, XIV, № 19) и ГБЛ (муз., ф. 178, № 3348).

Г. П. МАКОГОНЕНКО

КАРАМЗИН И ПРОСВЕЩЕНИЕ

Долгое время проблема — Карамзин и Просвещение вообще не привлекала внимания исследователей, не ставилась при изучении творчества вождя русского сентиментализма. Лишь в последние десятилетия началась ее разработка. Естественно, прежде всего необходимо было изучать фактический материал, практические связи Карамзина с идейным наследием виднейших просветителей. Появились работы, в которых рассматривались отношения Карамзина к Руссо, Лессингу и другим просветителям. Освещались связи с Новиковым, характеризовалась работа молодого писателя в новиковском просветительском центре.

Но восприятие Карамзиным тех или иных просветительских идей нельзя рассматривать как частный эпизод жизни писателя. Это важная, исполненная драматизма страница истории русской общественной мысли и русской литературы, которая еще не написана. Драматизм был определен временем, в котором история определила действовать Карамзину.

Знакомиться с идеалами французского, немецкого и русского Просвещения Карамзин стал в 1780-е годы, то есть в пору наивысшего влияния освободительной идеологии во всей Европе. Когда грянула Французская революция 1789 года, многие поняли, что идейно она была подготовлена Просвещением. Но революция явилась и роковым рубежом в его истории. Началась эпоха проверки просветительских теорий практикой революции. Многое в идеалах Просвещения проверки не выдержало. Кризис Просвещения был величайшей драмой идей, которая потрясла мыслящую Европу. Стал он и личной драмой Карамзина.

Отношение Карамзина к идеалам Просвещения имеет свою историю. И главное в ней — не горькое разочарование в своих юношеских идеалах, приведшее его к скепсису и субъективизму. Такой вывод вырастал из хронологического ограничения этой истории рамками 1790-х годов. Разочарование было лишь моментом — важным, но именно моментом — идейной эволюции писателя. Естественным финалом отношений Карамзина к Просвещению явилась «История государства Российского». Творчество писателя оказалось живым мостом между двумя этапами общественной мысли — просветительством и историзмом.

1

Просветительские идеи привлекли внимание еще юноши Карамзина. Философия и литература французского и немецкого Просвещения определили характер формировавшихся убеждений

начинающего писателя. Просветители разбудили интерес к человеку как духовно богатой и неповторимой личности, чье нравственное достоинство не зависит от имущественного положения и сословной принадлежности. Идея личности, ее судьба в мире стала в центре и творчества Карамзина, и всей его философско-эстетической концепции.

Иначе складывались социальные убеждения Карамзина: он не принял идеи социального равенства — центральной в просветительской идеологии. С юношеских лет до конца жизни он остался верен мысли, что неравенство в конкретных исторических условиях России необходимо, что оно даже благодетельно. В то же время Карамзин делал уступку просветительству и признавал моральное равенство людей. На этой компромиссной основе и складывалась у писателя в 1780— начале 1790-х годов отвлеченная, исполненная мечтательности утопия о будущем братстве людей, о торжестве социального мира и счастья в обществе. В стихотворении «Песня мира» (1792) он писал: «Миллионы, обнимитесь, как объемлет брата брат»; «Цепь составьте, миллионы, дети одного отца. Вам даны одни законы, вам даны одни сердца». Религиозно-нравственное учение о братстве людей слилось у Карамзина с абстрактно понятыми представлениями просветителей о счастье свободного, неугнетенного человека. Подобное мечтательное свободолюбие противостояло воззрениям русских просветителей, которые самоотверженно боролись с рабством.

Просветительство обусловило и оптимистический характер убеждений Карамзина, его веру в мудрость человеческого разума, в плодотворность деятельности людей на благо общее. Он признавался: «Конец нашего века почитали мы концом главнейших бедствий человечества и думали, что в нем последует важное, общее соединение теории с практикою, умозрения с деятельностью, что люди, уверясь нравственным образом в изящности законов чистого разума, начнут исполнять их во всей точности и под сению мира, в крове тишины и спокойствия, насладятся истинными благами жизни» [1].

С этой верой молодой писатель и поехал в заграничное путешествие, результатом которого стала замечательная книга — «Письма русского путешественника». Она писалась долго — с перерывами почти десять лет. События европейской и русской жизни наложили печать на книгу, определили ее драматическую судьбу. Якобинская диктатура 1793 г. испугала Карамзина, с 1794 г. начался кризис убеждений писателя, продолжать книгу так, как она была начата, он не смог.

Вот почему в последних двух частях были зафиксированы мысли и чувства уже не путешественника, но писателя, чьи

---

[1] *Н. М. Карамзин.* Сочинения, т. VII. М., 1820, стр. 93—94.

убеждения приняли в ту пору откровенно субъективистский характер.

Лирическое признание писателя, завершившее рассказ русского путешественника,— «вот зеркало души моей» — оказалось роковым для дальнейшей судьбы «Писем» — литературоведение стало смотреть через его призму на все огромное содержание книги Карамзина. Писателя объявили последователем Стерна и его «Сентиментального путешествия», а «Письма русского путешественника» — «зеркалом души» Карамзина. Действительное содержание их безмерно богаче — для русского путешественника мир жизни человечества был «занимательнее», чем мир собственной души.

Заглавие книги Карамзина принципиально. Его герой — русский человек, культурный представитель юной русской литературы в Европе, дающий русскому читателю отчет об увиденном. В 1797 г. Карамзин напечатал в журнале «Северный зритель» статью о русской литературе, в которой конспективно изложил содержание «Писем русского путешественника», процитировав наиболее важные места. Этот конспект и является ключом для понимания подлинного содержания «Писем», без позднейшего субъективистского его истолкования и без вынужденных купюр, в частности о французской революции.

Вот как сам Карамзин определяет содержание «Писем»: «Все интересует его (путешественника — *Г. М.*): достопримечательности городов, мельчайшие различия в образе жизни их обитателей, монументы, воскрешающие в его памяти различные знаменательные события; следы великих людей, которых уже нет на свете; приятные ландшафты, вид плодородных полей и безбрежного моря... он является в дом к знаменитым писателям... Кант, Николаи, Рамлер, Мориц, Гердер принимают его сердечно и приветливо... О французской революции он услышал впервые во Франкфурте-на-Майне; известие это его чрезвычайно волнует... Он спешит в Швейцарию, чтобы там вдохнуть воздух мирной свободы; он видит пленительные долины, где земледелец покойно вкушает плоды своего размеренного труда... В Цюрихе он всякий день обедает в обществе знаменитого Лафатера... знакомится со знаменитым г. Боннетом... Читатель с удовольствием остановится на всех подробностях, касающихся Боннета — нежного супруга, друга человечества и благодетеля бедных.

...Он неоднократно посещает Фернейский замок, откуда некогда лились лучи просвещения, рассеявшие в Европе тьму предрассудков, где загорелись лучи остроумия и чувства, заставлявшие то плакать, то смеяться всех современников» [2].

Карамзин хорошо знал и высоко ценил Стерна. Но его «Письма» — оригинальное произведение и написано оно в иной традиции. Самобытность их проявилась и в методе изображения, и в

---

[2] *Н. М. Карамзин.* Избранные сочинения, т. 2. М.— Л., 1964, стр. 149—150.

отношении к увиденному, и в создании образа русского путешественника, прежде всего, в его взгляде на европейскую жизнь, в его манере понимать увиденное, в четко выраженной русской мысли.

Характерно, например, его отношение к французской революции, которое было обусловлено его верой в просветительские идеалы. Попав в Париж, он тщательно изучает развертывавшиеся на его глазах события, бывает на народных гуляньях, встречается с различными деятелями, посещает Национальное собрание, слушает речи Мирабо... В конспекте «Писем», напечатанных в «Северном зрителе», Карамзин так излагает русскую точку зрения на революцию: «И, наконец, автор собрался рассказать о революции... Можно было бы ждать пространного письма, но в нем всего несколько строчек; вот они: Французская революция относится к таким явлениям, которые определяют судьбы человечества на долгий ряд веков. Начинается новая эпоха. Я это вижу, а Руссо предвидел. Прочтите одно замечание в «Эмиле», и книга выпадет у вас из рук. Я слышу пышные речи за и против; но я не собираюсь подражать этим крикунам. Признаюсь, мои взгляды на сей предмет недостаточно зрелы. Одно событие сменяется другим, как волны в бурном море; а люди уже хотят рассматривать революцию как завершенную. Нет, нет. Мы еще увидим множество поразительных явлений. Крайнее возбуждение умов говорит за это. Я опускаю занавес» [3]. Таков был взгляд Карамзина на революцию в пору его пребывания в Париже. Оттого он и не осуждал ее, полагая, что является свидетелем всемирно-исторических событий — претворения в жизнь идеалов Просвещения. Через несколько лет он поймет, что обманывался в своих ожиданиях.

«Письма русского путешественника» запечатлели переломную эпоху европейской жизни — в канун и момент свершения французской революции. Просветительская вера в неминуемое наступление царства разума в известной мере воодушевляла и Карамзина. Просветители провозгласили этот свой идеал задолго до революции — Карамзину выпала судьба первому рассказать о времени его осуществления. Принципиальный противник революции (и в этом сказалась его приверженность к просветительской вере в мирный путь социальных преобразований), Карамзин не испугался ее, поняв, как мы видели, ее историческую необходимость и закономерность. Его убеждения не поколебала даже казнь Людовика XVI. После получения известия о приведении в исполнение приговора народа он написал статью «Нечто о науках, искусствах и просвещении». Писатель продолжает верить, что человечество идет по пути прогресса, что именно XVIII в., благодаря деятельности просветителей — ученых, философов и писателей, приблизил людей к истине. Заблуждения были и есть, но они, как «чуждые наросты, рано или поздно исчезнут», ибо че-

---

[3] *Н. М. Карамзин.* Избранные сочинения т. 2, стр. 152—153.

ловечество обязательно придет «к приятной богине истине». Поэтому он торжественно провозглашал: «Просвещение есть палладиум благонравия».

Как социально ни ограничен гуманизм Карамзина, как ни утопична и ни абстрактна его мечта о счастье всех людей и торжестве справедливости, выступление писателя в защиту Просвещения, признание его благодетельности для всех сословий, хвала наукам и великим идеологам XVIII в., высказанная в годы продолжавшейся во Франции революции и бушевавшей в России реакции, имели важное общественное значение. Мужественно он кончал статью прямым обращением к законодателям и, судя по терминологии, целиком заимствованной из революционной публицистики, законодателям не венценосным: «Законодатель и друг человечества! Ты хочешь *общественного* блага: да будет же первым законом твоим — *просвещение*»[4].

Якобинская диктатура, как уже говорилось, испугала Карамзина. Конечно, в этом страхе перед демократическими массами и их представителями, пожелавшими, чтобы начатая революция осуществила требования народа, сказалась дворянская ограниченность писателя, принципиальное неприятие им революции как пути к устранению социальной несправедливости. Но к ограниченности все свести нельзя. Якобинская диктатура с катастрофической очевидностью проявила противоречие между идеалами Просвещения и реальной буржуазной революцией. Многие с ужасом увидели, что вместо обещанного просветителями царства разума восторжествовал террор. Так манивший многих лозунг «братства» оказался отвергнутым и поруганным. Вместо «равенства» с еще большей обнаженностью проявились противоположность и противоречия между богатыми и бедными. Великие обещания философов не только не были осуществлены — над ними надругалась пришедшая к власти буржуазия.

Разочарование в результатах французской революции, в ее неспособности осуществить обещания просветителей, началось уже в 1790-е годы. С его констатацией будут выступать различные деятели в конце XVIII и в начале XIX в. Карамзин не прошел мимо этого великого краха надежд человечества, оказался захваченным этим разочарованием. Выражением смятения писателя, его духовного краха оказались написанные в это время, исполненные противоречий и растерянности письма-статьи — «Мелодор к Филалету» и «Филалет к Мелодору». Мелодор и Филалет это не разные люди, это «голоса души» самого Карамзина, это и смущенный, растерзанный, помнящий о своих юношеских увлечениях старый Карамзин, и Карамзин новый, ищущий иных, отличных от прежних, идеалов жизни.

Мелодор горестно признается: «Век Просвещения! Я не узнаю тебя — в крови и пламени не узнаю тебя, среди убийств и разру-

---

[4] *Н. М. Карамзин.* Сочинения, т. VII, стр. 49, 52.

шения не узнаю тебя!» Возникали роковые вопросы: как жить дальше? Во что верить? Какова судьба человека на земле? Искать спасения в эгоистическом счастье? Но Мелодор знает (он воспитанник Просвещения!), что «для добрых сердец нет счастия, когда они не могут делить его с другими». В ином случае, спрашивает Мелодор, «начто жить мне, тебе и всем? Начто жили предки наши? Начто будет жить потомство?»[5] Герцен, остро переживавший свою духовную драму после подавления французской революции 1848 года, называл эти «выстраданные» признания Карамзина «огненными и полными слез»[6].

Утратив веру в просветительские обещания освободить людей от пороков и утвердить в обществе счастье, благоденствие и братство людей, Карамзин во второй половине 1790-х годов оказался на позициях скептицизма. Его пессимизм питался горьким выводом о неистребимости и вечности зла в мире и торжестве порочных страстей в людях.

Страх перед жизнью, в которой господствует грубая сила, подавляющая человека, вызывал желание писателя противопоставить ей иной мир, мир чувств и моральных ценностей, мир, творимый воображением художника. Он стал декларировать необходимость бегства из общества, где «злодеи слабых угнетают, безумцы хвалят разум свой». Он пытается оправдать свое бегство: «Мой друг! Не мы тому виной. Мы слабых здесь не угнетали и всем ума, добра желали». Но бегство художника из реальной жизни — всегда фикция. Само это бегство было особой, мистифицированной связью с действительностью, своеобразным отражением ее грозных противоречий. Потому-то и в нравственном мире Карамзин не находил желанной гармонии — там торжествовал фатальный закон морального зла, отнимавший у человека счастье, приводивший его к столкновению с «законами», обрекавшими на страдание.

Трагизм жизни человека — вот что запечатлелось в повестях Карамзина «Бедная Лиза», «Сиерра-Морена», «Остров Борнгольм». Писатель убежден, что великой силой, руководящей человеком, являются страсти — порочные и благие. Из них любовь — наимогущественная. Страсть эта благая, лишенная животного начала, она раскрывает в человеке лучшие стороны его духа, делает его нравственно богатым, неодолимо ведет к одинокому счастью. Так, казалось Карамзину, человек может «защитить» себя от торжествующего в реальном мире зла, насилия, грубой силы и произвола. Но надежда оказалась иллюзорной — страстям, внушаемым природой, противостоят «законы», которые осуждают эти страсти, гонят людей, захваченных ими, лишают их счастья.

---

[5] *Н. М. Карамзин.* Сочинения, т. VII, стр. 95, 97, 101.
[6] *А. И. Герцен.* Собр. соч. в тридцати томах, т. VI. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 12.

В повести «Остров Борнгольм» откровеннее и обобщеннее всего раскрывается трагическое противоречие между законами природы и бесчеловечными законами, неумолимо действующими в обществе и распространяющими свою власть и на нравственный мир человека. Герой повести пытается отстоять свое право на счастье, ссылаясь на природу: «Природа! Ты хотела, чтоб Лилу я любил!» Но люди и их «законы» осуждают их страсть, объявляют ее преступной.

Какой закон святее
Твоих врожденных чувств?
Какая власть сильнее
Любви и красоты?

Что же это за «власть», которая сильнее любви? Какие законы могущественнее велений природы? Кто создает их? Карамзин не отвечает на эти вопросы — он лишь констатирует неумолимое действие этих законов.

В пору написания этих повестей Карамзин горше всего переживал противоречие между теорией просветителей и практикой французской революции. Он даже назвал «безумцами» великих идеологов Просвещения. Но к концу века — деятельный и практичный Карамзин почувствовал неудовлетворенность своей субъективистской позицией, обрекавшей его — писателя — на пассивность. Усвоенный в юности просветительский оптимизм толкал на новые поиски необходимых человеку истин.

В первые годы XIX в. начинается новый период в творчестве и деятельности писателя. Вслед за просветителями Карамзин вновь утверждает большую общественную роль литературы и писателя. Теперь он заявляет, что художник, писатель должен быть «органом патриотизма». Он отвергает культ уединения, еще так недавно им страстно отстаиваемый, полагая, что человек должен утверждать себя в жизни не в нравственной сфере, но исполняя свой общественный и патриотический долг перед отечеством. Карамзин писал: «...человек от первой до последней минуты бытия есть существо зависимое. Сердце его образовано чувствовать с другими и наслаждаться их наслаждениями». Бытующее представление, что уединенный человек в сердце своем обретет счастье, пишет Карамзин в «Вестнике Европы»,— это «сладкая, меланхолическая мысль, поэзия воображения, и ничего более!.. Нет, нет! Человек не создан для всегдашнего уединения и не может переделать себя»[7]. Правда, и в эти годы он не видит возможностей преодоления противоречий современной жизни. Оттого он обращается к истории России, пытаясь отстоять свои этические идеалы на материале прошлого. Писатель стал изображать «героические характеры», которыми так богато прошлое отечества.

[7] *Н. М. Карамзин.* Сочинения, т. VII, стр. 224—225, 226.

Следуя этой программе, Карамзин пишет повесть «Марфа-посадница», которая была в чем-то связана с прежними взглядами писателя и в то же время отражала новые стороны его таланта, его новую философию истории. В центре повести конфликт между Новгородом, отстаивавшим свою свободу, и самодержавием. Важное место в ней занял идейный поединок посланника Иоанна, боярина Холмского, и посадницы Марфы, происходящий публично, на новгородском вече. Речи обоих противников выписаны с замечательным мастерством. И трагизм поединка в том, что каждый оказывается у Карамзина правым, у каждого своя правда, которая подтверждается историей. Прав Холмский, требуя от новгородцев отказаться от своей независимости и подчиниться Иоанну во имя России. Права и Марфа, отстаивающая святыню Новгорода — его свободу, его республиканский строй, поскольку именно свобода Новгорода была источником счастья и благоденствия народа.

Политические и философско-исторические взгляды Карамзина обусловливали все его творчество. Но повести не были их прямой иллюстрацией. Художественное исследование действительности оказалось более глубоким и емким, оно не подтверждало, например, тезис, заданный в «Марфе-посаднице», что человек не властен над обстоятельствами своей политической жизни, что он оказывается слепым орудием некоей необходимости, которая повелевает одним мужественно отстаивать свою свободу и погибать в неравной борьбе с самодержавной властью, а другим, выполняя свой долг, сокрушать свободу Новгорода, распространять рабство на его жителей. Характеры, созданные писателем, несли, по сравнению с логической схемой больше информации об условиях жизни в России.

Пафос повести «Марфа-посадница» — показ активных, деятельных людей — борцов за свободу, за свои идеалы.

Идея покорности и смирения не получила художественного воплощения. Дух мятежности ворвался в повесть. Устами Марфы провозглашен новый идеал человека, человека активного, сознающего, что его судьба, его будущее зависит во многом и от него самого, от его поведения, от его борьбы с «обидчиками». «Судьба людей и народов есть тайна провидения, но дела зависят от нас единственно». «Человек волен только в своих делах и чувствах» [8]. Главной победой художника стал образ Марфы, которая изображена героической россиянкой, «вышедшей из домашней неизвестности на театр народной жизни».

С именем Карамзина связано представление о самом крупном русском писателе-сентименталисте, главе школы русского сентиментализма. Несомненно, выяснению особенностей художественной системы этого направления помогает его типологическое изучение в рамках западноевропейской литературы

---

[8] *Н. М. Карамзин.* Избранные сочинения, т. 1, стр. 696, 725.

XVIII в. Но при типологическом изучении не должно игнорировать национального своеобразия литературного процесса разных стран, в противном случае оно приведет к созданию некоей абстрактной модели общеевропейского сентиментализма. Именно такое положение и сложилось в нашей науке, выдвинувшей две модели сентиментализма — стерновского и руссоистского типа. Задача конкретно-исторического рассмотрения творчества Карамзина оказалась подмененной установлением сходства и подобия его со стерновской моделью.

Сентиментализм Карамзина, типологически естественно связанный с общеевропейским литературным направлением, оказался во многом совершенно новым явлением. Общим был прежде всего взгляд на человека как на личность, которая осуществляет себя в богатстве чувств, в духовной жизни, в отстаивании идеала одинокого счастья.

Но многое и отделяло Карамзина от его учителей. И не только национальные условия жизни, но и время определяло это различие. Сентиментализм на Западе формировался в пору подъема и наивысшего расцвета Просвещения, философия которого питала эстетические идеалы нового направления. Сентиментализм Карамзина, также обусловленный Просвещением, сложился окончательно в художественную систему в годы роковой проверки теории просветителей практикой французской революции, в эпоху начавшейся драмы передовых идей и обнаружившейся катастрофичности бытия человека нового времени. Все это определило особый, национально-неповторимый облик сентиментализма Карамзина.

Отсюда — переосмысление и перестройка жанра сентиментального путешествия. «Письма русского путешественника», несмотря на то, что первоначальный замысел не оказался осуществленным,— это первая попытка раскрыть человека в большом мире европейской жизни в годы французской революции, запечатлеть духовный мир русского путешественника в пору таких исторических событий, которые «определяли судьбу человечества на долгий ряд веков».

Субъективизм и пессимизм характеризовали мировоззрение Карамзина в 1790-е годы, но они были порождены драмой идей века. Оттого, даже замыкаясь в мире нравственном, Карамзин ставил не камерные, а общечеловеческие вопросы. В маленьких повестях решались крупные по масштабам проблемы, они — повести — констатировали трагизм бытия человека нового времени. Даже взирая на реальный мир через призму своих моральных и эстетических концепций, Карамзин не мог не «оплакивать бедных смертных долю». В этом «плаче» и проявился гуманизм русского сентименталиста.

Любовь к человечеству определяла нравственную и эстетическую позицию Карамзина. «Назови меня Дон Кихотом,— писал Карамзин своему другу Дмитриеву в 1793 г.,— но сей слав-

ный рыцарь не мог любить Дульцинею свою так страстно, как я люблю человечество»[9]. Вот почему бегство писателя от действительности не спасло его от мучительных раздумий о будущем человечества и о счастье человека. Если в статьях-размышлениях «Мелодор к Филалету» Мелодор-Карамзин пытался поверить убеждению своего друга, что «неиссякаемый источник блаженства в собственной груди нашей», то уже через несколько лет он отказался от идеала эгоистического счастья. В статье «Разговор о счастье» (1797) он вновь ставит перед Филалетом важнейший вопрос просветительской философии: «Как достичь счастья?» Филалет вновь советует найти его в своем «благополучии», в «равновесии страстей» и «образовании вкуса для истинных наслаждений». На этом основании он даже заявляет: «Крестьянин любит жену, своих детей, радуется, когда идет дождь вовремя... Истинные удовольствия равняют людей». Мелодор возмущен подобными спекулятивными рассуждениями, оправдывающими эгоизм и равнодушие к другим людям: «Но если я не нахожу для себя хорошей пищи, то с самым *прекрасным вкусом* могу ли наслаждаться? Признайся, что крестьянин, живущий в своей темной, смрадной избе... не может найти много удовольствий в жизни». Мелодор, отвергая позицию друга, иронически так характеризует его убеждения: «Философия твоя довольно утешительна, только не многие ей поверят»[10]. «Утешительная философия» была чужда Карамзину.

Но отвергать «утешительную философию» было недостаточно — следовало искать путь к подлинной истине. Знаменательным шагом вперед явилась статья «Рассуждения философа, историка и гражданина». Философа, повторяющего популярную в произведениях многих западных сентименталистов мысль, что «счастье обитает в моем сердце», опровергает историк. Появление фигуры историка характерно для эволюции убеждений Карамзина. От имени историка писатель и провозглашает: «Гордые мудрецы! Вы хотите в самом себе найти путь к истине? Нет, нет! не там его искать должно. Поднимите смелою рукою завесу времен протекших: там, среди гибельных заблуждений человечества, там, среди развалин и запустения, увидите малоизвестную стезю, ведущую к великолепному храму истинной мудрости и счастливых успехов. Опыт есть привратник его...»[11]

Интерес к истории знаменовал конец субъективизма и качественно новый этап преодоления обнаружившихся противоречий просветительской идеологии. Истина, убедился теперь Карамзин, не изобретается разумом, но извлекается из опыта многовековой жизни народа. Только история и исторический опыт позволят обнаружить «малоизвестную стезю», которая и приведет к «храму истинной мудрости». Этот переход Карам-

[9] «Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву». СПб., 1866, стр. 42.
[10] *Н. М. Карамзин.* Сочинения, т. VII, стр. 174, 175, 178.
[11] «Московские ведомости», 1795, № 97.

зина от одного периода творчества к другому был подготовлен эволюцией его взглядов. От всеобщих, поистине глобальных этических проблем судеб человечества и трагизма жизни человека в 1790-е годы естественным был переход к громадным проблемам исторического бытия нации, от «Писем русского путешественника» и повестей к «Истории государства Российского».

2

Обращение Карамзина к истории, во многом обусловленное конкретными особенностями его идейно-эстетического развития, было в то же время выражением той общей закономерности, которая обнаружила себя в XVIII и в начале XIX в. Именно просветители, несмотря на идеализм в понимании истории, нанесли сокрушительный удар по существовавшим религиозным историческим концепциям, выдвинули идею единства исторического процесса и, главное,— идею прогресса в истории. Интерес к истории человечества и к отдельным народам и странам с каждым десятилетием века приобретал все больший размах, становился все более устойчивым.

В России, начиная с Ломоносова, быстро складывалась отечественная историография. Важный вклад в развитие науки об истории России внесли в последнюю четверть столетия просветители — Новиков, Княжнин, Радищев. Несомненно, национальная историография имела значение для Карамзина, он знал труды своих предшественников, опирался на них в своей «Истории государства Российского».

Вопрос этот достаточно изучен нашей исторической наукой. Интересный материал о русских предшественниках Карамзина-историка, о создании ими определенной традиции истолкования истории и общественной роли исторического повествования, которую учитывал Карамзин, собран в книге ленинградского исследователя С. Л. Пештича [12]. Более того, в последнее время вопрос о своеобразии русской историографии в период между концом летописания и зарождением исторической науки поставлен и отлично разрешен в новом аспекте — в глубоких и разносторонних связях со славянской историографией.

В обстоятельном исследовании А. Н. Робинсона убедительно доказана общность многих воззрений на историю, на роль историка, на значение «пользы истории для государей» как русских, так и славянских историографов, с трудами которых знакомился Карамзин в процессе написания «Истории государства Российского». Справедлив вывод ученого, что «преемственность основных идей и принципов историографического познания и повествования основывалась на присущем историографам глубоком интересе к проблемам общего происхождения славянских наро-

[12] *С. Л. Пештич.* Русская историография XVIII века. Изд-во ЛГУ, 1961.

дов, к развитию их плодотворных исторических связей, к очевидной близости их культуры, обычаев, языков». Глубоко обосновано и следующее суждение ученого: «Историографические идеи и представления о «пользе» истории для развития общества, об истории, как «учительнице жизни», о происхождении славянских народов из единого «кореня», об их древней славе, о победах над Римом и Грецией, об их славной старинной книжности, о великолепии их языка и многие другие последовательно перемещались из одной национальной историографии в другую, но нигде не закреплялись по преимуществу и никогда не свидетельствовали об исключительном воздействии какой-либо одной национальной историографии на другие. Эти идеи осознавались историографами разных стран как их общее достояние, и филиация их, подобно передвижениям литературных сюжетов, обуславливалась вполне конкретными историческими процессами»[13].

Проблема моего доклада не позволяет, к сожалению, останавливаться на этом подробно. «История» Карамзина программное и этапное произведение не только русской историографии, но и русской литературы нового времени. Она не только была связана с традицией и опиралась на достижения предшественников, но открывала новую эпоху в понимании и истолковании истории. Вот почему в центре доклада поставлены те проблемы и вопросы, которые под влиянием всемирно-исторических событий вставали перед писателем и требовали принципиально иных решений. Выяснение и изучение этих решений представляется тем более важным, что они до сих пор не привлекали к себе должного внимания исследователей.

Рубежом в развитии исторических знаний явилась французская революция. Ее победа знаменовала конец одной и начало новой эпохи европейской истории. Перед человечеством оказалась поставленной проблема закономерности общественного и исторического развития. Каковы причины революции? Какова связь современности с прошлым и будущим? Отличаются ли своеобразием исторического бытия отдельные страны и народы? И если отличаются, то в чем это различие выражается? Обращение к национальной истории диктовалось насущными задачами и потребностями современности.

Изучалась история, естественно, с противоположных идейных и политических позиций — реакционных и прогрессивных. Одни искали в истории аргументов против революции, другие пытались доказать правомерность и оправданность существования различных этапов в истории человечества и отдельных наций. Старые исторические концепции подвергались нападкам, решительно пересматривались, в спорах вырабатывались новые

---

[13] *А. Н. Робинсон.* Историография славянского Возрождения и Паисий Хилендарский. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 133, 134.

взгляды на историю. В этой напряженной идеологической борьбе решительно опровергалась и философия истории, выдвинутая просветителями. При этом спор с просветителями носил противоречивый характер. Их идеи единства исторического процесса и прогресса в истории оказывались усвоенными и унаследованными. Нападкам же подвергались и их общий взгляд на историю, и их метод рассмотрения некоторых явлений прошлого. Известно, например, что просветители, беспощадно критикуя феодальное общество, объявили перед судом разума неразумными все прежние установления и представления. Оттого они не признавали самостоятельного значения исторического прошлого и прежде всего средневековья, с его варварством, с которым они боролись.

Преодоление просветительской философии истории не было изменой великим идеалам, но движением вперед. Историзм — огромное завоевание человеческой мысли — способствовал на новом — после Просвещения — этапе борьбе за преобразование мира. Историзм открывал принцип постоянного изменения, развития и совершенствования общества. Историзм порождал понимание места каждого народа в истории человечества, своеобразия культуры каждой нации. Он помогал вырабатывать на иной, более глубокой, чем просветительская, основе оптимистический взгляд на судьбу народа и родины, приоткрывал будущее, устанавливая связь современности с прошлым, которое ее приуготовляло.

Историзм вырабатывался постепенно. Свое научное выражение историзм получил в школе французской романтической историографии, закреплен в трудах Тьерри, Гизо, Баранта, выходивших из печати в течение 1820-х годов. Им предшествовала деятельность замечательного английского писателя Вальтера Скотта, исторические романы которого были важной вехой в завоевании историзма. Тьерри и Гизо, например, многократно подчеркивали, что в своей философии истории они опирались на открытия Вальтера Скотта. В первые десятилетия века проблемы историзма по-своему и очень противоречиво разрабатывались и получали воплощение в работах мадам де Сталь, Сисмонди, Шатобриана и других французских авторов. Их предшественником был немецкий философ и историк Гердер. Созданная им концепция всемирного исторического процесса и опиралась на философию истории просветителей, и отвергала их антиисторическую, исполненную нигилизма недооценку прошлого. Исторические труды Гердера открывали эпоху в мышлении человечества — эпоху историзма. Принципиально новым в историческом мировоззрении Гердера было установление им исторической и национальной самобытности «времен и народов».

Своеобразие «Истории» Карамзина обусловливалось временем ее написания, временем выработки нового исторического мышления, пониманием исторической и национальной самобыт-

ности русской истории на всем ее протяжении, характером самих исторических событий и тех испытаний, которые выпали на долю русской нации в ее многовековой истории. Огромную роль играли политические убеждения Карамзина, нацелившие его внимание именно на историю государства, и эстетические взгляды писателя, определившие его понимание поэзии прошлого, выработку особой художественной структуры своего сочинения.

Работа над «Историей» длилась более двух десятилетий — с 1804 по 1826 г. Следовательно, Карамзин включался в тот общеевропейский «штурм» истории — независимо и одновременно с предшественниками французской школы романтической историографии. Конкретно-историческое рассмотрение обстоятельств и атмосферы создания «Истории» делает возможным соотнесение ее с историческими романами Вальтера Скотта.

В самом деле — удивительно много общего и в судьбе произведений этих двух писателей, выходивших в годы всеобщего интереса к национальным историям, и в их влиянии на литературу своего времени, и в их понимании истории, и в европейской популярности: и романы Вальтера Скотта и «История» Карамзина немедленно по выходе в Англии и России становились известными в других странах. К 1820 г. «История» Карамзина вышла на французском, немецком, итальянском языках.

В 1818 г. русский читатель получил восемь томов «Истории», повествовавших о древнем периоде России; шесть романов успел к этому году издать Вальтер Скотт — в них рассказывалось о недавнем прошлом Шотландии. Оба писателя открыли европейскому читателю новый мир, самобытный мир двух наций — русской и шотландской, обоих в России справедливо называли Колумбами. «Древняя Россия,— писал Пушкин,— казалось найдена Карамзиным, как Америка Колумбом». «Литературным Колумбом» был Вальтер Скотт для Белинского, который «открыл неизвестный нам мир». Занимательность повествования отличала произведения обоих писателей. В духе времени каждый из них выступал одновременно и как художник и как историк. Каждый сначала тщательно изучал эпоху по многочисленным источникам и уже на этом научном фундаменте строил свое повествование. Но это не значило, что художник иллюстрировал данные, добытые историком. Писатель выступал в своем произведении с результатами одновременного и единого научного и художественного познания прошлого.

В пору торжества романтизма и Карамзин и Вальтер Скотт утверждали своим творчеством доверие к объективному, они изображали «мир действительный», воссоздавали характеры подлинно исторических деятелей, описывали быт, обычаи, верования конкретной эпохи. При этом их героями оказывались не только короли (князья и цари), полководцы, но и простые люди, выходцы из народа.

Число примеров некоторой общности и близости «Истории»

Карамзина и исторических романов В. Скотта можно увеличить. Дело не в них, а в самой законности соотнесения громадного, но до сих пор неоцененного труда Карамзина с хронологически одновременным явлением, каким были романы английского писателя, уже давно получившие конкретно-историческую оценку. И в этом соотнесении более важным оказывается установление не только сходства, но и отличия в решении многих общих, выдвинутых временем, проблем художественного изображения прошлого.

Различие это с необыкновенной наглядностью проявляется уже в отношении к жанру, который избирают писатели для рассказа об истории. В. Скотт остановил свое внимание на романе. Он кардинально преобразовал этот старый жанр, придал ему совершенно новые черты, выступил, по сути, создателем особого жанра исторического романа. Отсюда важнейшая художественная особенность исторических романов В. Скотта — органическое соединение истории и вымысла.

Карамзин, в предисловии к первому тому «Истории» обобщая свои уже сложившиеся принципы изображения прошлого России, заявлял: «История не роман». «Вымыслу» он противопоставил «истину». В 1800-е годы литература была наводнена оригинальными и переводными произведениями на историческую тему — в поэзии, драматургии и прозе. Их авторы стояли на старых, антиисторических, позициях, для них было характерно произвольное обращение с историческим материалом. В угоду «вымыслу», идейным задачам авторов перекраивались известные исторические сюжеты, исторические деятели превращались в рупоры авторских идей, в условные, модернизированные образы. Этот воинствующий произвол стал вызывать возражение критики. На страницах журналов начали появляться призывы к соблюдению «священной истины», к верности изображения истории. Истину в истории искал и Карамзин. Потому, приступая к своему многотомному труду, он отказывается от «вымысла», от тех специфических и традиционных художественных средств, по которым создавались эпопеи, трагедии, повести и романы. Познать «истину» истории значило не только признать объективность действительного мира, но и отказаться от традиционного для искусства того времени изображения этого мира.

Слияние истории и вымысла осуществлялось у В. Скотта с позиций романтизма. В России это слияние на основе реализма будет блестяще решено Пушкиным в «Борисе Годунове». «История» Карамзина предшествовала пушкинскому успеху и в значительной степени подготавливала его. Отказ Карамзина от «вымысла» не означал вообще отрицания возможностей художественного исследования истории. Не годилась старая поэтика, нужны были поиски новых принципов художественного познания и изображения прошлого, которые бы не противоречили историческим фактам, не искажали истину, но помогали ее открытию.

«История государства Российского» и запечатлела выработку этих новых, так сказать, эквивалентных истории, принципов ее изображения. Важнейшей особенностью этой складывающейся в процессе написания структуры было сочетание научно-логического и художественного начал.

Понимание сюжета и его роли в произведении у Карамзина и В. Скотта также различно. Английский писатель, опираясь на реальные исторические факты, восстанавливая ход многих подлинных событий, в то же время строил действие на вымышленном, чаще всего любовном сюжете. Любовный сюжет, разработанный литературой, изображавшей прежде всего жизнь частного человека, и был привнесен В. Скоттом в исторический роман. Оттого главными героями оказывались не исторические деятели, а вымышленные персонажи, чья частная жизнь показывалась на фоне или в обстоятельствах подлинных событий. Реальные деятели — короли, принцы, полководцы — рассматривались и с «домашней» стороны, и исторически. Такой метод изображения людей прошлого был открытием писателя.

В «Истории государства Российского» нет не только любовных, но вообще вымышленных сюжетов. Автор не привносит сюжет в свое сочинение, но извлекает его из истории, из реальных исторических событий и ситуаций — герои действуют в заданных историей обстоятельствах. Только подлинный, а не вымышленный сюжет приближает писателя к «истине», скрытой «завесой времени».

Заданный же историей сюжет раскрывает человека в его широких связях с жизнью страны, государства, нации. Так строятся характеры известных исторических деятелей. Жизнь Ивана Грозного открывала, например, бездну возможностей для построения любовного сюжета — у него было семь жен и бессчетное число тех, кто оказался жертвами его «бесстыдного любострастия». Но Карамзин исходил из реальных обстоятельств, которые определяли и характер царя, и его поступки, и «эпохи мучительства», потрясавшие всю Россию. Историческая ситуация, создавшая возможность захвата власти Борисом Годуновым, оказала решающее влияние на его политику, на его отношение к народу, обусловила его преступления и нравственные страдания.

Отказ от «вымысла» предопределял и отсутствие в «Истории» вымышленных героев. Изображая не только князей, царей и бояр, но и людей из других сословий — Карамзин и тут был верен «истине». Его «История» населена только подлинными историческими личностями. Так появились портреты и характеры сотен простых людей — воинов, казаков, монахов, «разбойников» и «злодеев» — предводителей многочисленных бунтов и восстаний. Среди этих персонажей особое место занимают такие люди, как Ермак, Болотников, Отрепьев. Их характеры раскрываются в действиях исторического и общенационального масштаба. Личность, например, Ермака и других «буйных атаманов» волжских,

«известных удальством редким», обнаруживает себя в великих деяниях — в трудных походах, завершившихся завоеванием Сибири.

Исторический сюжет, использование заданной ситуации обосновывали иной, рожденный русской традицией, метод изображения человека — «не домашним образом», не со стороны его частной, семейной жизни, но со стороны его связей с большим миром общенационального и общегосударственного бытия. Именно потому Карамзин требовал от писателей такого же изображения и женских характеров, знаменитых «героических россиянок», характер и личность которых проявлялись сполна не в домашней жизни и «семейном счастье», но в политической, патриотической деятельности. В этой связи он писал: «Природа любит иногда чрезвычайности, отходит от своего обыкновенного закона и дает женщинам характеры, которые выводят их из домашней неизвестности на театр народный» [14]. Метод изображения русских характеров в «Истории» — это выведение их из домашней неизвестности на театр народный.

Вальтер Скотт и Карамзин, обратившись к истории, вынуждены были вырабатывать особый жанр для своего повествования. Скотт создал исторический роман нового типа. Что создал Карамзин? Как определить жанр его «Истории»? Изучение жанровой природы труда Карамзина убеждает, что он не является реализацией принципов, найденных еще до начала работы. Это, скорее, своеобразная самонастраивающаяся модель, на тип и характер которой влиял и опыт писателя, и привлекавшиеся все новые и новые материалы, требовавшие и нового освещения, и нараставшее от тома к тому доверие именно к художественному познанию «истины».

Отказавшись от «вымысла», Карамзин должен был выработать новую жанровую систему. Но вырабатывать — не значит вымышлять; потому писатель стал опираться на национальную традицию — на русскую летопись. Ее главная жанровая особенность — синкретизм. Летопись свободно включала в свой состав многие произведения древнерусской литературы — жития, повести, послания, плачи, народно-поэтические легенды и т. д. Все это оказывалось сплавленным в одно целое не только благодаря единому отношению летописца к изображаемому, но и благодаря тематическому единству всех вводимых в летопись жанров.

Синкретизм и стал организующим принципом карамзинской «Истории». При этом писатель не подражал, а продолжал летописную традицию. Авторская позиция, расщепленная на два начала — научно-логическое и художественное,— объединяла весь вводимый в «Историю» материал, определяла включение — в виде цитат или пересказа — входивших в летописи житий, повестей, легенд и «чудес» и самого рассказа летописца, который или

---

[14] *Н. М. Карамзин.* Сочинения, т. IX, стр. 119.

сопровождался комментарием, или оказывался слитым с позицией автора «Истории», или соседствовал с летописной точкой зрения, дополненной развернутыми характеристиками исторических деятелей, размышлениями о царях-тиранах, о добродетелях народа, о сложных и противоречивых отношениях народа и власти и т. д.

Летописи Карамзин изучал с необыкновенной тщательностью. Они не только указали ему путь к выработке жанра своей «Истории» и обогащали бесценными фактами, документами и свидетельствами далеких предков,— летописи открывали и отношение ко всему этому материалу современника-летописца. Поэтому для Карамзина характерным стало стремление «смотреть в тусклое зеркало древней летописи». Следуя за ней в изложении и оценке событий, он не украшал свой рассказ вымыслами или произвольными догадками. Постижение точки зрения летописца, его «простодушия» и суда над современниками, в которых запечатлелся «дух времени», и было задачей Карамзина-художника. Карамзин же историк, сторонник логического анализа, выступал с комментарием летописной концепции (особенно в первых томах). Но взаимоотношение между «летописным», художественным и научно-логическим методом изучения и повествования не вылилось в единую систему и в разных томах проявлялось по-разному.

В четвертом томе, например, повествовавшем об эпохе татаро-монгольского нашествия, торжествовало летописное начало, патриотическое чувство летописца определило эмоциональные краски карамзинского рассказа. При описании эпохи централизованного государства Карамзин остро осознает противоречие между отношением летописца к событиям, к монарху и своей позицией. То, что летописцу кажется злом, Карамзину, верному монархической концепции, кажется благом. В утверждении своей концепции решающее место начинает принадлежать историку-комментатору, а не художнику.

Новый материал истории определял и новое отношение Карамзина к летописи в последних томах. С особой последовательностью летописное мировоззрение проявилось при рассказе о Годунове и его времени. Для Карамзина в данном случае летописная точка зрения есть тип сознания эпохи, и потому он не считает возможным вносить поправки историка в представления летописца. Раскрывая психологическими средствами внутренний мир Годунова, рисуя его характер, он исходил не только из фактов, почерпнутых в летописи, но и из общей исторической ситуации, воссозданной летописцем. И в этом случае ему важно и дорого не только то, *что* пишет летописец, но и *как* пишет. Точка зрения летописца воспринимается Карамзиным как проявление надындивидуального начала истории, как воплощение этического разума, чуждого субъективной оценке. Точка зрения Карамзина как бы сливается с летописной — он выступает как очевидец

описываемых событий и трагедии Годунова. Рассказ о Годунове тем самым открывал современной литературе совершенно новый тип художественного познания и воспроизведения истории, прочно опирающийся к тому же на национальную традицию. Именно эта художественная позиция «Истории» Карамзина была понята и поддержана Пушкиным.

Так формировались на летописной основе черты своеобразного карамзинского историзма. Летописный историзм проявлялся прежде всего в ярко запечатленном сознании непрерывности исторического бытия русской земли, в рассмотрении ее истории как непрерывного, хотя и осложненного тягчайшими и длительными испытаниями и бедствиями, становления единого мощного государства, занявшего свое особое место в ряду других государств мира. Эта идея воспринята Карамзиным, она пронизывает все его повествование. Но летописи раскрыли ему еще одну тайну истории — меняющийся от века к веку тип сознания русских людей, то, что было названо в «Истории» «духом времени». Каждая эпоха выражалась в летописях своей определенной совокупностью черт сознания, типом мышления — своими религиозными убеждениями (сначала языческими, потом христианскими), своими идеалами, нравственными критериями, пониманием долга, воинского мужества, системой общественных, политических, имущественных отношений, уровнем культуры, просвещения, бытового уклада и т. д.

Карамзин не выработал историзма как метода познания прошлого и объяснения человека историей. Это в России сделал Пушкин. Но открытия Пушкина не должны заслонять сделанного его предшественниками, и в частности Карамзиным, который своей «Историей» подготавливал пушкинский историзм.

Карамзин, впрочем, как и Вальтер Скотт, не смогли объяснить историей своих героев. Блестяще выписанные им характеры Грозного и Годунова построены по традиционной схеме царя-тирана, царя-преступника, и в их трактовке с необыкновенной четкостью проступила просветительская традиция. В этом, между прочим, объяснение того громадного впечатления на декабристов томов «Истории», посвященных Грозному и Годунову.

Стихийный историзм Карамзина обусловил и возможность его понимания летописи как акта русского национального самосознания, как великого памятника древнерусской литературы, запечатлевшей динамизм формирования национального самосознания на протяжении почти семивекового существования Руси. Художественное начало «Истории» и позволило раскрыть процесс выработки психического склада русской нации.

Историзм Карамзина рождался в преодолении просветительского нигилистического отношения к прошлому на мощном основании национального летописания. Но в политической концепции «Истории», в монархизме этого труда, писатель оказался в плену просветительских представлений. Именно эта концепция

справедливо была подвергнута декабристами резкой критике. «История» выходила в годы развертывания дворянскими революционерами борьбы с самодержавием, всякая его защита в ту пору укрепляла дело реакции. Вот почему насущно необходимо историческое объяснение монархической концепции Карамзина, выяснение того, как эта «любимая мысль» писателя была воплощена в «Истории», в каком соотношении она оказалась с фактами истории русского самодержавия.

Политическая концепция Карамзина вдохновлена просветителями. Монтескье признавал монархию, смягченную просвещением, лучшей формой современного государственного устройства народов. Руссо в «Общественном договоре» выдвинул демократическую идею народного суверенитета и отстаивал в качестве образцового правления не монархию, а республику. Но в то же время и Руссо оговаривался, что «демократическое правительство свойственно небольшим государствам, аристократическое — средним, а монархическое — большим» [15].

Большинство русских (за исключением Радищева, который не принимал положений Монтескье и оспаривал тезис Руссо) и западных просветителей приняло и теорию Монтескье и дополнение Руссо. Принял эту политическую доктрину и Карамзин, принял и потому, что она, как ему казалось, объясняла ход развития французской революции: народ, дорого заплативший за попытку осуществления идей равенства и свободы в рамках республики, после многих тягчайших испытаний оказался возвращенным к тому правлению, которое сначала было уничтожено. В 1802 г. Карамзин писал: «Франция по своему величию и характеру должна быть монархией» [16]. Через несколько лет это «пророчество» сбылось — Наполеон провозгласил Францию империей, а себя императором.

Россия — громадная страна, «мира половина», и государственным строем ее, по убеждению Карамзина, должна быть монархия. Это была не только отвлеченная и умозрительная теория — за ней стоял опыт истории России. Известно, что исторически абсолютизм сыграл относительно прогрессивную роль, способствовал объединению территории России, сплочению в единое целое разрозненных феодальных земель. Даже в начале XVIII в. централизованное, а позднее абсолютистское государство в лице Петра I сделало много насущно необходимого для исторического существования нации. Но впоследствии эти относительно прогрессивные тенденции были утрачены. Принципиальной ошибкой Карамзина была гиперболизация этой тенденции применительно к Российской монархии. Вот почему прав был Герцен, с гневом заявлявший, что «идея великого самодержавия — это идея великого порабощения» [17].

---

[15] *Ж.-Ж. Руссо.* Об общественном договоре. М., 1938, стр. 56.
[16] «Вестник Европы», 1802, № 17, стр. 78.
[17] *А. И. Герцен.* Собр. соч. в тридцати томах, т. VII, стр. 192.

Просветительский оптимизм поддерживал и питал надежду Карамзина стать советодателем монарху. В издаваемом с 1802 г. журнале «Вестник Европы», выступая с поучениями Александру I, одобряя его желание заняться составлением новых законов, он рекомендовал руководствоваться евангелием просветителей — книгой Монтескье «Дух законов», разрабатывал вопросы просвещения отечества. Советодателем Александру Карамзин будет выступать до 1825 г. Но наиболее полным и развернутым уроком царям должна была стать «История государства Российского».

«Правители, законодатели,— писал он,— действуют по указанию истории и смотрят на ее листы, как мореплаватели на чертежи морей» [18]. На примерах правления русских монархов — положительных и отрицательных — Карамзин хотел учить царствовать. Для того он, вслед за Монтескье, дает определение самодержавия, подчеркивая его обязанность перед народом: «Предмет самодержавия есть не тот, чтобы отнять у людей естественную свободу, но чтобы действия их направить к величайшему благу» [19]. Таким образом, Карамзин не просто провозглашал тезис о благодетельности самодержавия, но признавал благодетельность его только в случае, когда оно заботится о благе и счастье народа. Эту догматическую мысль он не извлек из русской истории, а привнес в свое сочинение. Чтобы она стала «уроком царям», ее должно было проиллюстрировать материалом истории. Но принцип повествования, отвергавший вымысел и обязывавший следовать «истине», пришел в противоречие с любимой идеей писателя.

Противоречие обнаружилось сразу, как только пришлось практически решать проблему взаимоотношений народа и власти. Еще до написания «Истории» Карамзин эту проблему решал не с позиций истины, но вымысла и догадки, которые оказывались подчиненными идее благодетельности самодержавия для России и народа. И, опираясь на вымысел, Карамзин писал: «Кровопролитие, мятежи и бедствия составляют главную и, к несчастью, любопытнейшую часть всемирных летописей; но история нашего отечества, подобно другим описывая жестокие войны и гибельные раздоры, редко упоминает о бунтах против властителей законных, что служит к великой чести народа Русского. Он, кажется, всегда чувствовал необходимость повиновения и ту истину, что своевольная управа граждан есть во всяком случае великое бедствие для государства» [20].

Изучение истории по документам, по летописям опрокинуло этот «вымысел». Истина оказалась иной — «не чувствовал всегда» народ русский необходимости повиновения, мятежи народ-

---

[18] *Н. М. Карамзин.* История государства Российского, т. I. СПб., [1816], стр. IX.
[19] *Н. М. Карамзин.* Сочинения, т. VIII, стр. 51.
[20] Там же, стр. 229.

ные оказались важным фактом русской национальной жизни на протяжении веков. Столкнувшись с мятежами как реальным фактом, Карамзин принужден был выяснить их причину. Знаменателен первый вывод, сделанный писателем, — русские бунты и восстания не есть проявление дикости «непросвещенного» народа или результат происков авантюристов и плутов, как то постоянно утверждала дворянская историография. Мятежи, по Карамзину, были следствием антинародной политики князей, народ всегда был вынуждаем на бунт неправедными действиями власти.

Анализируя многочисленные факты начального периода русской истории, Карамзин приходит к пониманию огромной роли народа в политической жизни страны. Любовь или ненависть народа к князю — вот что определяло судьбу самого князя и порядок в княжестве. Если князь не понимает этого, если он не проявляет заботы о подданных и хочет добиться повиновения народа только силой, то он сам является причиной бунта. Показывая на многочисленных примерах поведение таких князей, Карамзин, не желая прямо высказывать свое мнение и оценку поведения князей и мятежного народа, стремится опереться на мнение летописца: «Народ за хищность судей и чиновников ненавидит и царя самого добродушного и милосердного»[21].

Оценка народных восстаний изменилась в томах, посвященных эпохе централизованного государства. Факты вновь красноречиво свидетельствовали, что антинародная политика царей была причиной мятежей. И тогда, спасая свою любимую идею, Карамзин, отступая от истины, объясняет, что в возникновении мятежей виновато не самодержавие, а те монархи, которые отступали от принципов самодержавия. Вина перекладывалась на отдельные личности царей-тиранов.

Такие монархи, как Грозный и Годунов, например, — тираны и преступники — подлежат суду историка, а не народа. Сам же народный бунт трактуется Карамзиным как божественная кара за совершенные царями-тиранами преступления, за отступничество их от принципов самодержавия. Тем самым с народа снималась «вина» за мятеж — он оказывался всего лишь орудием провидения. В других случаях — когда народ не восстает против самодержца, но терпит бедствия, чинимые властью, Карамзин заставляет его «безмолвствовать». Эти грозные и многозначительные слова — «народ безмолвствует», исполненные не только укоризны, но и немой угрозы, довольно часто появляются на страницах последних томов «Истории». Следуя истине, Карамзин вновь и вновь заявляет, что мятежи были следствием неправедных действий властей, а когда переходит к Смутному времени, подтверждает, что они были подготовлены и вызваны «неистовым тиранством двадцати четырех лет Иоанновых, адскою

[21] *Н. М. Карамзин.* История государства Российского, т. III, стр. 29.

игрою Борисова властолюбия, бедствиями свирепого голода и всеместных разбоев...»[22].

Политическая концепция заводила Карамзина в тупик. Но, несмотря на то, что под напором фактов рушилась его мысль о благодетельности самодержавия, писатель не изменил своему методу исследования. Он оставался верен истине, открывшейся в процессе художественного познания прошлого, хотя она противоречила его политическому идеалу. Это было победой Карамзина-художника. Именно потому Пушкин и называл «Историю» подвигом честного человека.

Противоречие между истиной и вымыслом в развитии политической концепции Карамзина отлично понимал Пушкин. Отвечая на критику первых томов «Истории» декабристами, он писал: «Молодые якобинцы негодовали; несколько отдельных размышлений в пользу самодержавия, красноречиво опровергнутые верным рассказом событий, казались им верхом варварства и унижения»[23]. Слова Пушкина следует понимать еще и в том смысле, что суждения Карамзина о самодержавии не покрывают всего огромного содержания «Истории», что многотомный труд нельзя сводить к тщетному доказательству тощего политического тезиса, что было в нем много такого, за что можно было автора назвать «великим писателем», за что следовало ему сказать «спасибо».

«История» — не только своеобразное по жанру и форме, громадное по содержанию и замечательное по обилию художественных открытий произведение. Писавшееся более двадцати лет, оно запечатлело целую эпоху развития русской общественной мысли и литературы, эпоху перехода от просветительства к историзму. Многие важнейшие просветительские идеалы и концепции не просто пересматривались и отвергались, но проверялись опытом истории. Подобная проверка создавала условия для рождения новых истин, способствовала движению мысли вперед. Оттого закономерной оказалась глубокая преемственная связь Пушкина с Карамзиным, автором «Истории».

Пушкин настойчиво подчеркивал, что Карамзину он обязан «мыслию моей трагедии», что ему он «следовал в светлом развитии происшествий»[24]. Работая над трагедией «Борис Годунов», он опирался на многие открытия Карамзина. Еще не зная трудов французских историков, Пушкин, следуя национальной традиции, вырабатывает историзм как метод познания и объяснения истории. Увидев и поняв противоречие между «вымыслом» (идеей благодетельности самодержавия) и истиной (мятежность народа, его постоянная борьба с несправедливым и тираническим правлением князей и царей), Пушкин решительно отверг-

[22] *Н. М. Карамзин.* История государства Российского, т. XI, стр. 120.
[23] *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VIII. М.— Л., 1949, стр. 67—68.
[24] *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VII, стр. 164.

нул монархическую концепцию Карамзина и его апофегмы в пользу самодержавия. Историзм помог Пушкину открыть великую истину — антагонизм интересов народа и самодержавия, великую роль народа в истории.

Карамзин в своей «Истории» открыл громадный художественный мир древних летописей. Писатель прорубил окно в прошлое, он действительно, как Колумб, нашел древнюю Россию, связав прошлое с настоящим. Прошлое, удаленное от современности многими веками, представало не как раскрашенная вымыслом старина, но как действительный мир, многие тайны которого были раскрыты как истины, помогавшие не только пониманию истории отечества, но и служившие современности. Понятие русского национального самосознания наполнилось конкретным содержанием.

Несмотря на необычность жанра, «История государства Российского» есть крупное произведение русской литературы, высшее художественное достижение Карамзина, его главная книга. Она на историческом материале учила понимать, видеть и глубоко ценить поэзию действительной жизни. Героями Карамзина стали родина, нация, ее гордая, исполненная славы и великих испытаний судьба, нравственный мир русского человека. Карамзин с воодушевлением прославлял русское, «приучал россиян к уважению собственного». Политические убеждения писателя обусловили его сосредоточенность на изображении князей, царей, государства. Но исследование истины с нарастающей силой приковывало внимание к народу. При описании некоторых эпох под пером Карамзина главным героем становился простой люд. Именно потому он обращает особое внимание на такие события, как «восстание россиян при Донском, падение Новгорода, взятие Казани, торжество народных добродетелей во время междуцарствия» [25].

Вобрав опыт летописей, «История» вооружала новую литературу важными знаниями прошлого, помогала ей опираться на национальные традиции. На первом этапе — Пушкин и Гоголь — в своем обращении к истории показали, как громаден и важен был вклад Карамзина.

---

[25] *Н. М. Карамзин.* История государства Российского, т. I, стр. XIV.

А. Н. НИКОЛЮКИН

ТИПОЛОГИЯ ЖАНРА РОМАНТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЫ В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ В СРАВНИТЕЛЬНОМ ОТНОШЕНИИ

В 1839 г. основанный А. С. Пушкиным журнал «Современник» напечатал романтический рассказ «Праздник мертвецов. Перевод с малороссийского В. Н. С.». В прошлом веке и еще в начале нынешнего столетия эта новелла считалась одним из ранних переводов Эдгара По на русский язык,— перевод-обработкой, стилизованным на манер романтических повестей Гоголя из украинской жизни.

Сведения об этом раннем переводе Эдгара По на русский язык вошли в справочники и неоднократно повторялись[1]. Так, А. Блок, выступая против распространенного в русском обществе мнения, «будто По был только «эстетом», или, говоря более грубо, только развлекал, пугал, вообще «потешал публику», полагал, что знакомство русского читателя с По началось еще в 30-е годы XIX в., «когда один рассказ его был напечатан в «Современнике»[2].

Американское академическое литературоведение XX в. повторило эту версию о первых русских переводах По[3]. Но если бы в «Современнике» действительно был опубликован рассказ По, это означало бы, что русские читатели познакомились с великим американским писателем, когда его новеллы, печатавшиеся в американских журналах, еще не были собраны в первую книгу рассказов 1840 г., то есть раньше, чем кто-либо за пределами Америки.

Американские литературоведы только сравнительно недавно убедились, что появившийся в «Современнике» рассказ не принадлежит По. В России псевдоним В. Н. С. был раскрыт давно. И с тех пор рассказ «Праздник мертвецов» перепечатывается в сочинениях украинского писателя-романтика Г. Ф. Квитки-Основьяненко.

Ошибку атрибуции «Праздника мертвецов» нельзя считать лишь случайной путаницей. Действительно, случайно ли рассказ выдающегося украинского писателя был принят за рассказ Э. По? Или, может быть, в рассказах живших столь далеко друг от друга писателей были какие-то черты, сближающие их произведения? Ответ на такой частный вопрос представляется нам

---

[1] «Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауз — И. А. Ефрон», т. 24. СПб., 1898, стр. 831.

[2] *А. Блок.* Собр. в восьми томах, т. 5. М.— Л., 1962, стр. 618.

[3] «Literary History of the United States». N. Y., Macmillan, 1953, p. 631. Только в январе 1960 г. в журнале «American Literature» появилась заметка о том, что рассказ в «Современнике» не принадлежит По.

принципиально важным для постановки проблемы типологии жанра романтической новеллы.

М. Б. Храпченко в работе о принципах типологического изучения литературы отмечает, что «в отличие от сравнительно-исторического подхода к литературе — 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. Принадлежность эта нередко обнаруживается и тогда, когда литературные факты не находятся в непосредственной связи между собой... Литературная типология предполагает раскрытие общих или сходных тенденций развития как в литературах народов, близких по языку и своим историческим судьбам, так и в литературах народов, которым не присущи эти черты» [4].

При всем разнообразии творческих индивидуальностей и национальных особенностей исторического развития романтическая повесть в русской, украинской и американской литературах имеет черты, характеризующие ее как явление определенного жанра и направления. Эта типологическая общность, которую мы попытаемся проследить в этих трех литературах, дает основание говорить о том, что некоторые особенности романтической повести не являются исключительно национальными, а отражают художественную специфику новеллистического жанра в мировой литературе романтизма.

Со всей определенностью следует подчеркнуть, что, проводя сопоставления русских, украинских и американских повестей и рассказов, часто весьма несхожих между собой, мы исходим из исторической и национальной неповторимости условий, породивших романтическую повесть в восточнославянских литературах и в США. Обращая внимание не только на различия, но и на сходство далеких между собой художественных явлений, можно выявить в них некоторые черты, кажущиеся на первый взгляд случайными, но приобретающие определенный смысл в свете общих тенденций развития литературы в разных странах.

Типологическое изучение литературных направлений и жанров дает возможность взглянуть на романтизм не только как на особенное (национальное), но и как на общее (мировое), выраженное в отдельных национальных литературах.

В русском, украинском и американском романтизме широкое распространение получил жанр таинственной повести с реальной развязкой, объясняющей сверхъестественные явления вполне естественными обстоятельствами. Таковы некоторые рассказы А. Бестужева-Марлинского и В. Одоевского в русской литературе, Г. Квитки-Основьяненко и Е. Гребенки в украинской литера-

---

[4] «Проблемы типологии русского реализма». М., «Наука», 1969, стр. 12—13.

туре, В. Ирвинга, Э. По и Н. Готорна в американской литературе.

«Слушать приключение, в конце которого человек сходит с ума, это — верх блаженства в наш век ужасов» [5], — восклицает один из героев «Рассказов пирятинца» Е. П. Гребенки. В рассказе А. Бестужева «Латник», написанном в 1831 г., излагается целая теория переплетения фантастики и реальности в жизни и в литературе. Эта характерная особенность романтизма получает у Бестужева фольклорное истолкование: «Ты спросишь, откуда пробился ключ этих наслаждений моих, это перемещение сонных призраков в явную жизнь и действительных вещей в сонные мечтания? Мне кажется, этому виною было раннее верование в привидения, в духов, в домовых, во всех граждан могильной республики, во всех снежных сынков воображения мамушек, нянюшек, охотников-суеверов, столько же и раннее сомнение во всем этом. Нянька рассказывала мне страхи с таким простосердечием, с таким внутренним убеждением, родители и учители в свою очередь говорили про них с таким презрением и самоуверенностью, что я беспрестанно волновался между рассудком и предрассудком, между заманчивою прелестью чудесного и строгими доказательствами истины. Куда был перевес: на сторону ли впечатления или на сторону убеждения — угадать нетрудно. Правду сказать, человек всегда предпочитает то, чего он не может постичь, тому, чего постичь ему нет охоты. Эта борьба, однако же, не истребив совершенно моей наклонности к чудесному, отняла у него нелепую одежду, в которую облекло его народное суеверие. Разумеется, чем более мужал мой рассудок, тем приметнее влияние чудесного на меня уменьшалось: образы его бледнели, блекли, исчезали, сливались с пространством, как утренние туманы» [6].

В творчестве Бестужева-Марлинского постоянно противоборствуют эти два начала, однако было бы несправедливо, как то нередко делалось прежде, отожествлять их с реалистической и романтической тенденциями. Бестужев-Марлинский как художник и критик до конца жизни оставался верен принципам романтического искусства.

Слияние реального и иллюзорного, фантастического свойственно многим писателям-романтикам. Искусным мастером этой формы был в американской литературе Натаниел Готорн. Реальность предстает в его произведениях в гримасе гротесков, и сквозь нее писатель еще острее различает американскую действительность.

Роман Готорна «Алая буква» открывается вступительной повестью «Таможня» — своеобразным манифестом американского романтизма, в котором писатель рассматривает процесс худо-

[5] *Е. П. Гребенка.* Сочинения, т. I. СПб., 1862, стр. 12.
[6] *А. А. Бестужев-Марлинский.* Сочинения в двух томах, т. I. М., Гослитиздат, 1958, стр. 567—568.

жественного творчества как переход из мира реальностей в мир условностей. «Нет обстановки, более располагающей сочинителя романов к встрече со своими призрачными гостями, чем издавна знакомая комната, где лунные лучи заливают ковер таким белым сиянием, так явственно вырисовывают узор на нем, делают каждый предмет таким отчетливым и вместе с тем совсем иным, чем в утреннем или полуденном свете!.. Детский башмачок, кукла, сидящая в плетеной колясочке, деревянная лошадка, — словом, все, чем пользовались или играли в течение дня, кажется теперь странным, отдаленным, хотя почти столь же живо ощутимым, как и при дневном свете. И вот пол в нашей привычной комнате становится нейтральной полосой, чем-то соединяющим реальный мир со страной чудес, где действительность и фантазия могут встретиться и слиться друг с другом. Появись здесь призраки, они не испугали бы нас»[7].

Иллюзия и реальность, их столкновение и превращение одного в другое — такова драматическая коллизия многих повестей Готорна. Ральф Кренфилд из рассказа «Тройная судьба» гоняется по всему свету за своей мечтой, но находит ее дома. Питер Голдтуэйт ищет в своем доме спрятанный когда-то клад (рассказ «Сокровище Питера Голдтуэйта»), но в найденном сундуке оказывается лишь тень богатства — старые кредитные билеты и процентные бумаги на многие тысячи фунтов, выпущенные в свет более ста лет тому назад и теперь ровным счетом ничего не стоящие. Эти «мыльные пузыри», как называет их рассказчик, были самым подходящим капиталом для того, чтобы строить воздушные замки. Поиски драгоценного камня (рассказ «Великий карбункул») становятся поисками смысла жизни. Карбункул предстает людям таким, каковы они сами. И последним искателем Великого карбункула был сам Готорн, пытавшийся разгадать тайну Хрустальных гор искусства.

Иллюзия и реальность, кажущееся и действительное сопутствуют жизни героев большинства рассказов Готорна. Своеобразной квинтэссенцией конфликта поэтической мечты с грубой реальностью стал рассказ «Снегурочка». Воплощенная в реальность детская мечта о Снегурочке, в существование которой вынуждены были поверить на время даже взрослые, неожиданно развеялась, — Снегурочка растаяла в комнате от жара современной чугунной печки. Заключающая рассказ реплика отца, увидевшего на полу лужу от растаявшего снега, звучит как торжество антипоэтической действительности.

Если для Ирвинга в необыкновенных приключениях Рипа Ван Винкля сам мир таинственного был прост и как бы естествен в своей необычности, то для Готорна американская действительность и непонятное, иллюзорное в ней предстают в более мрачном свете. Реальность оборачивается внутренней, до

---

[7] *Н. Готорн.* Алая буква. М., Гослитиздат, 1957, стр. 31—32.

времени скрытой от людского взора стороной: добродетель — пороком, честность — бесчестьем, добро — злом.

Такова художественная логика рассказа Готорна «Молодой Браун», в котором на ночном сборище нечистой силы в лесу добропорядочный пуританин Браун встречает всех, к кому с детства привык питать уважение. «Вы считали их добродетельнее других и стыдились своих грехов, — говорит ему князь тьмы, повелитель всей нечисти, наполнившей лес.— И вот теперь вы всех их встречаете здесь, где они собрались для служения мне. В эту ночь откроются вам все их тайные дела» [8].

Подобные мотивы, свойственные критическому направлению в романтической литературе, находим мы и в повестях В. Одоевского. Так, в фантастической повести «Косморама» (1839) Одоевский воплотил свою теорию «второго ви́дения», или «двоемирия», согласно которой реальное связано с какой-то иной — внутренней — жизнью, особенно свойственной детскому возрасту. Еще в детстве герою повести Владимиру подарили игрушку — космораму, в которой чудесным образом переплетались действительные картины с фантастическими. Люди были видны в космораме такими, какие они на самом деле.

Уже будучи взрослым, Владимир увидел однажды в космораме двойника доктора Бина, который когда-то подарил ему эту игрушку. При этом двойник Бина говорит ему о соотношении кажущегося и подлинного, говорит ему о себе, то есть о реальном докторе Бине: «Не верь ему, или лучше сказать, не верь мне в твоем мире. Там я сам не знаю, что делаю, но здесь я понимаю мои поступки, которые в вашем мире представляются в виде *невольных побуждений*... У вас должен казаться сумасшедшим тот, кто в вашем мире говорит языком нашего» [9]. Таким образом, мы видим в основе повести Одоевского ту же ситуацию, что и в рассказе Готорна «Молодой Браун», хотя и не столь социально заостренную.

Типологические черты романтической повести особенно явственно проступают в одном из поздних явлений этого рода — «Русских ночах» (1844) В. Одоевского, составленных из повестей, написанных преимущественно в 30-е годы.

Художественную форму «Русских ночей» — новеллы, обрамленные рассуждениями нескольких лиц, — не следует механически возводить к близким или далеким образцам. Романтические повести тяготеют к подобному приему. В русской литературе еще А. Погорельский создал такое повествование в своем «Двойнике» (1828). Повесть «Лафертовская маковница», входящая в серию «Двойник», наряду с ранними рассказами А. Бестужева, свидетельствовала о рождении романтической повести в русской литературе. Еще в 1825 г., когда «Ла-

[8] *Н. Готорн.* Новеллы. М.— Л., «Художественная литература», 1965, стр. 264—265.

[9] «Отечественные записки», 1840, т. 8, отд. III, стр. 42—43.

фертовская маковница» была впервые опубликована в журнале «Новости литературы», Пушкин с восторгом отозвался о ней в письме к брату 27 марта 1825 г.: «Душа моя, что за прелесть бабушкин кот! Я перечел два раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Трифоном Фалелеичем Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмуря глаза, повертывая голову и выгибая спину»[10].

Через пять лет поэтика «Лафертовской маковницы» ожила вновь в романтической повести Пушкина «Гробовщик» (1830). Не случайно «почтальон Погорельского» упомянут во вступительной части «Гробовщика» (любопытно, что рассказ Пушкина начинается с переезда гробовщика из того самого района Москвы, где развертывались события повести Погорельского).

Однако под пером Пушкина русская романтическая повесть преобразилась, наполнилась новыми красками. Это прослеживается прежде всего в поэтике «Гробовщика».

Романтизм Пушкина блестяще проявляется в сцене, когда маленький скелет, покрытый клочками светло-зеленого и красного сукна, собирается заключить героя в свои костлявые объятия. «Ты не узнал меня, Прохоров,— сказал скелет.— Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина, того самого, которому в 1799 году ты продал первый свой гроб — и еще сосновый за дубовый?» Тонкая ирония сквозит в этой реплике. Завершающую авторскую ремарку можно понять в том же духе: «Петр Петрович пошатнулся, упал и весь рассыпался».

Романтизм Пушкина в «Гробовщике» идет не от мистицизма или потустороннего мира, а от реальной действительности, оставаясь пушкинским светлым романтизмом.

В повести «Гробовщик» как бы два художественных пласта — реальный и воображаемый (сон Адриана). Они не противостоят друг другу, а сплетаются в единый стиль романтической прозы Пушкина. Переход от одного к другому стилистически не различим. После приглашения мертвецов на пир «гробовщик отправился на кровать и вскоре захрапел». Следующие затем фразы естественно продолжают повествование: «На дворе было еще темно, как Адриана разбудили. Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь, и нарочный от ее приказчика прискакал к Адриану верхом с этим известием». Только много позже читатель понимает, что это начало сна Адриана. Однако реальная полнота содержания этих страниц остается той же вплоть до самого конца сцены с мертвецами. Романтизм вырастает здесь на основе конкретных бытовых реалий, трансформированных во сне.

Повесть «Гробовщик» продолжает написанного ранее «Утопленника» и предваряет «Гусара». Романтическое слияние реаль-

---

[10] *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч. в десяти томах, т. X. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 133.

ного и воображаемого характерно для этих двух маленьких рассказов в стихах. Но если в «Утопленнике» Пушкин оставляет читателя в мире фантастики, то в позднейших «Гробовщике» и «Гусаре» писатель расстается с читателем, только вернув его на реальную почву («Солнце давно уже освещало постелю, на которой лежал гробовщик. Наконец открыл он глаза и увидел перед собою работницу, раздувающую самовар»).

Особенности пушкинского романтизма унаследовала русская литература 30-х годов. От гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и пушкинского «Гробовщика» идет традиция романтической повести не только в русской, но и в украинской литературе. «Повести Гоголя, — отмечает академик А. И. Белецкий, — наряду с другими факторами послужили толчком к появлению первых опытов украинской художественной прозы»[11]. Сходство фантастики Гоголя, Квитки-Основьяненко и Гребенки бросается в глаза даже неискушенному читателю. Подобная близость является фактором типологического развития литератур и не может быть целиком объяснена лишь литературным влиянием. И хотя Е. Гребенка восклицает в одном из своих «Рассказов пирятинца», обращаясь к Гоголю: «О, рудый Панько! дай мне твоего волшебного пера начертать хоть слабую картину летней малороссийской ярмарки»[12], характер украинской романтической повести определяется не воздействием Гоголя, а сходными закономерностями развития романтической новеллы как жанра в различных национальных литературах.

В упоминавшемся уже рассказе Г. Квитки-Основьяненко «Праздник мертвецов» описание толпы мертвецов, окружившей на кладбище Никифора, выдержано в том же романтически-ироническом ключе, что и аналогичная картина в «Гробовщике» Пушкина или в рассказах Одоевского «Насмешка мертвеца», «Бал». С другой стороны, сцена на кладбище в рассказе Квитки типологически близка созданному в те же годы в далекой Америке рассказу Эдгара По «Король Чума», что подтверждает нашу мысль о самостоятельном развитии сходного жанра романтической повести в различных странах.

При всем национальном своеобразии повествовательной манеры Квитки, картина христосования мертвецов дана в духе традиционной романтической иронии: «Вот пан отец Никита выступил, да и говорит: «Слушайте, панове миряне! Теперь целуйтесь, да осторожнее, чтоб последних костей об кости не разбили...» А как пошли женщины да девки, так наш Никифор вдоволь насмеялся: иная идет и думает, что на ней и до сих пор очипок парчевый; а он уже не то, что полинял, но совсем рассыпался, что и ниток очень мало осталось; а еще-таки головою покачивает, да оглядывается, и чтоб смотрели на нее люди, что

---

[11] *О. І. Біленький.* Вибрані праці в двох томах, т. І. Київ, 1960, стр. 237.
[12] *Е. П. Гребенка.* Сочинения, т. I, стр. 56.

какая-то она хорошая в парчевом очипке, знай поводит головою, что даже скрипит в костях, как калитка на заржавелых петлях. А вот девка думает, что она еще и теперь хороша, и черноброва, и полнолица, и румяна, как была на этом свете; только уже у нее носа нет, одной губы не спрашивай, глаза запали, брови вылезли, вместо гладеньких да полненьких щек стали желтые, сухие, сморщены, как та губка, что у греков в бакалейной лавке между винными ягодами да изюмом продается; на голове волос нет и вместо кос куски от лент остались. Вот какая подойдет к пану Никите, да чтоб целоваться с ним, протянет губы, да застыдится — видишь, стыдно девке целоваться — да и утрется костлявой рукой, потому что уже ни платья, ни рубашки не осталося, все истлело; то, смотри, пихнут ее сзади, чтоб скорей оканчивала, то она опять к нему... да скорей... стук кость о кость!.. да и застыдится еще горше; и те ямки, где когда-то были глаза, закроет рукою, да наклонивши голову — видишь, ей стыдно, что поцеловалася — и бежит назад»[13].

Романтическая повесть В. Одоевского — явление оригинальное и самобытное. Отвергая обвинение в подражании Гофману, Одоевский говорит о гармонической связи, естественно существующей между людьми всех эпох и всех народов: «никакая мысль не родится без участия в этом зарождении другой предшествующей мысли, своей или чужой; иначе сочинитель должен бы отказаться от способности принимать впечатление прочитанного или виденного, то есть отказаться от права чувствовать и следовательно жить»[14].

По поводу же Гофмана Одоевский дает интересную справку, не доверять которой у нас нет оснований: «А между тем я не подражал Гофману. Знаю, что самая форма «Русских ночей» напоминает форму Гофманова сочинения «Serapien's Brüder». Также разговор между друзьями, также в разговор введены отдельные рассказы. Но дело в том, что в эпоху, когда мне задумывались «Русские ночи», то есть в двадцатые годы, «Serapien's Brüder» мне вовсе не были известны; кажется, тогда эта книга и не существовала в наших книжных лавках»[15] (15).

Это свидетельство интересно также и тем, что, несмотря на отсутствие прямого воздействия рассказов Гофмана, некоторые общие типологические черты романтической повести Гофмана и Одоевского были замечены русским читателем и отнесены за счет влияния немецкого писателя.

Другой зачинатель русской романтической повести Бестужев-Марлинский выдвигает сходную мысль о соотношении его рас-

---

[13] *Г. Ф. Квитка-Основьяненко.* Повести. Киев, 1954, стр. 582.

[14] *В. Ф. Одоевский.* Русские ночи. М., «Путь», 1913, стр. 667. В дальнейшем страницы этого издания указываются в тексте.

[15] О русском «гофманизме» существует обширная литература. См. библиографический указатель «Э. Т. А. Гофман». Сост. З. В. Житомирская. М., «Книга», 1964.

сказов с американской романтической новеллистикой: «Ирвингу подражал я в форме, не в сущности; но и сам Ирвинг занял олицетворение вещей у Попа, Поп у Ботлера, Шекспир у Езопа. То, что врожденно народу, есть только припоминок, а не изобретение, повторение, а не подражание... В любом авторе я найду сто мест, взятых целиком у других; другой может найти столько же; а это не мешает им быть оригинальными, потому что они иначе смотрят на вещи»[16]. Таким образом, русские романтики отлично ощущали родство своего творчества с зарубежным романтизмом.

Было время, когда наши критики, рассматривая романтизм в отрицательном плане и признавая его лишь в той мере, в какой он содействовал развитию реализма, категорически отлучали фантастические рассказы Одоевского от высокого искусства. «Безжизненное содержание, надуманность сюжета, и отсюда — вялое, неинтересное повествование»[17], — так писал Б. Мейлах о романтических повестях Одоевского, объявляя «самыми сильными» те произведения писателя, в которых он находил элементы реализма. Эта точка зрения, господствовавшая в литературоведческих трудах 1940—50-х годов и последовательно выраженная в шестом томе академической «Истории русской литературы», толкала исследователей творчества Одоевского на выискивание в его наследии прежде всего «реалистической струи», случаев «преодоления» романтизма. Реалистические тенденции объявлялись сильной стороной Одоевского, а романтические — слабой, хотя, по нашему мнению, дело обстоит как раз наоборот. Такой великий борец за реализм в русской литературе, как Белинский, понимал это. Говоря о «фантастически-поэтических образах» повести «Насмешка мертвеца», Белинский отмечает богатство внутреннего содержания и стремительный пафос этого романтического шедевра. «По нашему мнению, — завершает он свое рассуждение, — это едва ли не лучшее произведение князя Одоевского и в то же время одно из замечательнейших произведений русской литературы, тем более что оно в ней единственное в своем роде»[18].

«Насмешка мертвеца» (1834) написана по пушкинским канонам романтической повести. Реальное повествование совершенно незаметно для читателя переходит в фантастическое. Сам момент перехода дан в рассказе в восприятии героини, падающей на балу в обморок. Крики окружающих: «Воды! Воды!» превращаются в ее больном воображении в весть о начавшемся наводнении. С необыкновенным мастерством писатель передает сплетение реальных событий с иллюзорными, возникающими в

---

[16] *А. А. Бестужев-Марлинский.* Сочинения в двух томах, т. 2, стр. 667.

[17] «Русские повести XIX века 20—30-х годов», т. I. М.— Л., Гослитиздат, 1951, стр. XXXI.

[18] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 306—307.

разгоряченном воображении Лизы: «Послышался шум... вот красавица обернулась, видит — иные шепчут между собою... иные быстро побежали из комнаты и трепещущие возвратились... Со всех сторон раздается крик: «Вода! вода!», все бросились к дверям: но уже поздно! Вода захлестнула весь нижний этаж. В другом конце залы еще играет музыка; там еще танцуют, там еще говорят о будущем, там еще думают о вчера сделанной подлости, о той, которую надобно сделать завтра; там еще есть люди, которые ни о чем не думают. Но вскоре всюду достигла страшная весть, музыка прервалась, все смешалось» (123).

Романтический пафос рассказа во всем великолепии разворачивается в картине разбушевавшейся стихии: «Вот уже колеблются стены, рухнуло окошко, рухнуло другое, вода хлынула в них, наполнила зал; вот в проломе явилось что-то огромное, черное... Не средство ли к спасению? Нет, черный гроб внесло в зал,— мертвый пришел посетить живых и пригласить их на свое пиршество! Свечи затрещали и погасли, волны хлещут по паркету, всё поднимают и опрокидывают, что ни встретится; картины, зеркала, вазы с цветами,— всё смешалось, всё трещит, всё валится...» (125—126).

Символическое видение носящегося вслед за героиней по волнам гроба, преследующий ее хохот мертвеца — вся эта романтическая инфернальность неожиданно обрывается пробуждением Лизы. Повествование сразу меняется, окружающее приобретает свои обычные черты. Как и в пушкинском «Гробовщике», иллюзия сменяется реальностью. Этот переход стилистически обозначен в первой же фразе: «Когда Лиза очнулась,— она лежала на своей постели; солнечные лучи золотили зеленую занавеску; в длинных креслах муж, сердито зевая, разговаривал с доктором» (127).

Но бытовая реальность подробностей еще не свидетельствует о реалистичности изображаемого. Так и в «Гробовщике» появление работницы, раздувающей самовар, которую первым увидел Адриан, пробудившись от сна, еще не означает реализма повествования. Это — реальность жизни, изображение которой так же свойственно романтизму, как и реализму.

Написанный в то же время рассказ «Бал» (1833), вошедший затем, наряду с «Насмешкой мертвеца», в «Русские ночи», — квинтэссенция романтического мирочувствования Одоевского. Всего на нескольких страницах писатель дал картину безумной, горячечной вакханалии бала, на котором пляшут скелеты, постукивая друг о друга костями. Необычайная музыка, «темным облаком висевшая над танцующими», становится живым и многоликим участником всеобщего безумия. Рассказчик не может избавиться от ощущения чего-то обворожительно-ужасного в звуках, издаваемых «страшным оркестром». «Я заметил, что к каждому звуку присоединялся другой звук, более пронзительный, от которого холод пробегал по жилам и волосы дыбом становились

на голове; прислушиваюсь: то как будто крик страждущего младенца, или буйный вопль юноши, или визг матери над окровавленным сыном, или трепещущее стенание старца, и все голоса различных терзаний человеческих явились мне разложенными по степеням одной бесконечной гаммы, продолжавшейся от первого вопля новорожденного до последней мысли умирающего Байрона: каждый звук вырывался из раздраженного нерва и каждый напев был судорожным движением» (112).

Литературный ноктюрн Одоевского «Бал» сопоставим в историко-типологическом плане с новеллой Эдгара По «Маска Красной Смерти» (1842). Вакханалия звуков у Одоевского и вакханалия цвета у По служат одной цели — передать «сладострастное безумие» светской толпы. Обостренный интерес к трагическому, к изображению предсмертной агонии свойствен обоим романтическим произведениям. Как страшный гротеск возникает в повести Одоевского то посиневшее лицо изможденного пыткою, то смеющиеся глаза сумасшедшего, то трясущиеся колена убийцы, то спекшиеся уста убитого; на паркет падают кровавые капли и слезы, по ним скользят атласные башмачки красавиц.

В «Маске Красной Смерти», изображая бал-маскарад, По с особой силой подчеркивает нелепость и фантастичность всего происходящего в мире, где живет принц Просперо. «Там было многое, что казалось порожденным бредовыми видениями сумасшедшего. Там было много красивого, много разнузданного, много bizarre, кое-что ужасное и немало способного возбудить отвращение» [19].

Возвращаясь к Одоевскому, следует заметить, что «Русские ночи» — книга многоплановая; она несводима только к собранию романтических повестей. Философские беседы по ночам нескольких молодых людей призваны связать между собой различные повести, однако, как верно подметил еще Белинский, в художественном отношении «разговоры ослабляют впечатление рассказов. Правда, эти разговоры, или беседы, имеют большую занимательность, исполнены мыслей; но почему же было не сделать автору из них особой статьи? Он отчасти и сделал это в «Эпилоге», который имеет большое достоинство, но без всякого отношения к рассказам» [20].

В рассуждениях Фауста в «Эпилоге» постоянно слышатся мотивы, которые встречаем мы и в творчестве По. Интерес Одоевского к науке вызывает постановку тех же проблем, что и в рассказах По «История с воздушным шаром», «Тысяча вторая сказка Шехерезады», «Разговор с мумией» (проблема воздухоплавания, сравнение современного состояния науки и техники с научными представлениями людей древнего мира, нередко превосходившими по глубине современных ученых).

---

[19] *Э. А. По.* Полное собрание рассказов. М., «Наука», 1970, стр. 357.
[20] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 315.

Романтическая повесть, как мы говорили, нередко перерастает в стихотворение в прозе. Пластическая осязательность языка По, так же как и Одоевского, приобретает музыкальное звучание. Таковы «Маска Красной Смерти», «Остров феи», «Молчание», «Лось», ряд других новелл американского романтика и повести из «Русских ночей» — «Бал», «Насмешка мертвеца», «Мститель».

Интерес Одоевского к музыке нашел отражение во многих его произведениях и придал музыкальную окраску его романтическим повестям. То же наблюдаем мы и в новеллистике По. В одном из лучших своих рассказов «Падение дома Ашеров» он развивает тему музыкальной импровизации как одну из сторон романтической характеристики главного героя: «Его длинные импровизированные надгробные плачи будут вечно звенеть у меня в ушах. Помимо всего прочего, память моя мучительно хранит некую удивительную извращенную вариацию на тему безумной мелодии из последнего вальса фон Вебера» [21].

В романтической повести происходит обособление определенной черты человеческой личности и вокруг такой доминанты строится характер. Один из рассказов По открывается декларацией этого принципа. И, как всегда у По, где-то в подтексте сквозит легкая ирония: «Я — делец. И приверженец системы. Система — это, в сущности, и есть самое главное. Но я от всего сердца презираю глупцов и чудаков, которые разглагольствуют насчет порядка и системы, ровным счетом ничего в них не смысля,— строго придерживаются буквы, нарушая самый дух этих понятий» [22].

Не избегали этого приема и русские писатели-романтики. С тонкой иронией живописует Одоевский в аллегорическом фрагменте «Сегелиель, или Дон Кихот XIX столетия» парадоксальную сторону такого явления, как специализация: «Вот человек, написавший несколько томов о грибах; с юных лет обращал он внимание лишь на грибы; разбирал, рисовал, изучал грибы, размышлял о грибах — всю жизнь свою посвятил одним грибам. Царства рушились, губительные язвы рождались, проходили по земле, комета таинственным течением пресекала орбиту солнцев, поэты и музыканты наполняли вселенную волшебными звуками — он, спокойный, во всем мире видел одни грибы и даже сошел в могилу с мыслию о своем предмете — счастливец!..» [23].

Интерес к проблеме индивидуума преобладает в романтических повестях, как и вообще в творчестве писателей-романтиков. Своеобразный психологический романтизм проявляется в «Пестрых сказках» Одоевского, так же как во многих новеллах Готорна, По, Мелвилла. При этом психологизм тесным образом связан.

---

[21] *Э. А. По.* Полное собрание рассказов, стр. 191.
[22] Там же, стр. 270.
[23] «Сборник на 1838 год». СПб., 1838, стр. 90—91.

с фантастикой, с поэтизацией воображения, которому романтики всегда придавали огромное значение.

Нам уже приходилось писать о типологической близости «Сонета к науке» По и раннего стихотворения Тютчева «Нет веры к вымыслам чудесным...», в которых со всей силой романтического пафоса выражен протест против мертвящей силы научного рационализма[24]. Во введении к «Реторте», первому рассказу «Пестрых сказок», мы встречаем столь же страстную защиту романтического воображения, противопоставляемого холодному рассудку буржуазно-делового девятнадцатого столетия. «Мы обрезали крылья у воображения,— пишет Одоевский,— мы составили для всего системы, таблицы; мы назначили предел, за который не должен переходить ум человеческий; мы определили, чем можно и должно заниматься, так что теперь ему уже не нужно терять времени по-пустому и бросаться в страну заблуждений. — Но не в этом ли беда наша? Не от того ли, что предки наши давали больше воли своему воображению, не от того ли и мысли их были шире наших и, обхватывая большее пространство в пустыне бесконечного, открывали то, чего нам ввек не открыть в нашем мышином горизонте»[25].

Воображение и фантастика, сплетающиеся с действительностью, порождают ряд романтических символов, равно свойственных русской и американской романтической повести. Об одном из них — часах истории — мы уже говорили. Как бы выражая связь мира реального и фантастического, в рассказе По «Черт на колокольне» возникает мотив тринадцатого — чертова — часа. Часы на городской башне странного городка Школькофремена, куда однажды явился черт, пробили тринадцать. Это вполне «реальное» обстоятельство перевернуло вверх дном устоявшийся мир старосветских нравов и обычаев, как он не раз переворачивался в действительности. Время пришло в смятение. Часы в городе заплясали, точно бесноватые, часы на каминных полках едва сдерживали ярость и не переставали отбивать тринадцать часов, а маятники так «дрыгались и дергались», что страшно было смотреть.

Тринадцатый час как символ наступившего смятения возникает и в рассказах Одоевского. В «Сказке о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту» повествуется, как в лавке заморского басурманина пробило тринадцать часов и все колокольчики зазвенели, все органы заиграли, все куклы запрыгали, и из банки с пудрой выскочила безмозглая французская голова, из банки с табаком — чуткий немецкий нос с ос-

---

[24] *А. Н. Николюкин.* Американский романтизм и современность. М., «Наука», 1968, стр. 237—239.

[25] [*В. Ф. Одоевский*]. Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринеем Модестовичем Гомозейкою... изданные В. Безгласным. СПб., 1833, стр. 9.

лиными ушами, а из бутылки с содовою водою — туго набитый английский живот.

В архиве Одоевского сохранился также автограф продолжения повести «Косморама» с заглавием «Тринадцатый час». Этот час, не отмечаемый земными часами, ощущается душой человека, «ибо она в этот чудный час проживает веки» [26].

Не следует, конечно, рассматривать подобные мотивы у писателей-романтиков как проявление мистических настроений. Романтики обращались к самым сложным проблемам жизни и пытались художественно осмыслить их в форме гротеска, своеобразного романтического «двоемирия». Тайны природы и человеческой психики, науки и искусства волновали романтиков своей неразгаданностью.

В эпоху, когда стремительное развитие науки и техники опережало самые пылкие фантазии, когда уже казалось, что нет ничего невозможного для человеческого разума, возникли естественные ожидания, что и в духовной сфере человеческой жизни возможен столь же быстрый и ощутимый прогресс. Научные и псевдонаучные исследования о психической деятельности человека появлялись одно за другим. Подчас было трудно отделить строго научный подход (к тому же и сама научная методология таких исследований еще не была разработана) от простого шарлатанства.

Русских романтиков, как и Эдгара По, особенно привлекали проблемы «животного магнетизма», сомнамбулизма, месмеризма. Это была дань научным загадкам своего времени, о которых так много говорили и писали в 30—40-е годы XIX в. Едва ли правы те, кто с позиций нашего времени пытается зачислить Одоевского или По на основании этих рассказов в мистики или в проповедники потусторонней жизни. Для писателей-романтиков было важно иное — «правда чуднее выдумки», как сказано в финале одного из рассказов о «чудесах».

Не следует думать, что романтики сами всегда серьезно относились к подобным историям. В повествовании о сверхъестественном, безусловно, присутствует какая-то доля пародийности, иронии. В своих «Записках на полях» По вспоминает об оригинальном приветствии, полученном им от общества последователей шведского теософа Э. Сведенборга: «Сведенборгианцы пишут мне, что они убедились в совершенной справедливости всего того, что я описал в журнальном рассказе «Месмерическое откровение», хотя вначале они и были склонны сомневаться в моей правдивости, о которой, сознаюсь, я сам никогда не беспокоился. Весь рассказ от начала до конца выдуман» [27].

---

[26] *П. Н. Сакулин.* Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель, т. I, ч. 2. М., 1913, стр. 90.

[27] *Edgar Allan Poe.* The Complete Works. Ed. by J. A. Harrison, vol. IX. N. Y., AMS Press, 1965, p. 347—348.

Психологически необычное становится в рассказах По не столько фактором научным, сколько литературным, отражающим какие-то реальные духовные переживания героя. Еще в предисловии к сборнику своих рассказов 1840 г., отвечая на обвинение в подражании Гофману, По писал, что не из немецкой романтики, а из собственной души рождается тот ужас, который он видит и передает в своих произведениях.

Уже давно было подмечено, что многие повести и сказки Одоевского своей фантастикой и сатирой близки раннему Гоголю. «Пестрые сказки» предвосхищают появление «Петербургских повестей», рассказы «Импровизатор» и «Живой мертвец» продолжают их гротескно-сатирическую линию.

Однако родство этих произведений, при всем различии творческих индивидуальностей Одоевского и Гоголя, не является лишь частным фактором. Эта близость — отражение общих черт романтической повести. Подтверждение тому находим мы и в рассказах Эдгара По — писателя, во всем отличного от Одоевского и Гоголя, кроме одного — романтической основы своих повестей. При всех тематических, национальных и исторических различиях произведений По, Одоевского и Гоголя между ними прослеживается некое типологическое сходство.

Мы не имеем никаких оснований даже предполагать знакомство в 30-е годы русских писателей с новеллистикой По, печатавшейся тогда в провинциальных журналах Америки; равным образом нельзя допустить, что По мог познакомиться с повестями Гоголя или Одоевского. Все это дает нам возможность рассматривать вопрос о сходных тенденциях в развитии русской и американской романтической повести только в историко-типологическом плане, как проявление общих закономерностей литературного процесса.

Много позже В. Ф. Одоевский сам обратил внимание на сходство своих ранних рассказов с произведениями Эдгара По. Краткая запись об этом в дневнике 1865 г. представляет особый интерес как свидетельство того, что Одоевский осознал типологическую общность своего романтизма с направлением творчества американского романтизма: «У Эдгара По много сходного с моими молодыми произведениями,— писал он,— и фантастизм и анализ» [28].

Герой рассказа По «Без дыхания» (1832) лишился своего дыхания. Это печальное событие произошло с ним наутро после свадьбы, когда он поносил последними словами свою неверную жену. Внезапно у него «захватило дух», и он остался без дыхания, как гоголевский майор без носа или как герой «Сказки о

---

[28] «Литературное наследство», т. 22—24, 1935, стр. 196. Пользуюсь случаем выразить благодарность академику М. П. Алексееву, обратившему мое внимание на это важное, но забытое высказывание В. Ф. Одоевского.

мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем» Одоевского без своего тела, из коего имел он обыкновение выскакивать... Подобные происшествия, как заверяет нас Гоголь, бывают на свете. Редко, но бывают!

Правда — чуднее выдумки, утверждает По. Жизнь оборачивается в новеллистике американского писателя своей гротескной стороной. Что станет с человеком, который потеряет свое дыхание и сделается вдруг непохожим на всех других? Эдгар По создает блестящую сатиру на американское общество, где всякого, кто отличается от общепринятого стандарта, готовы заподозрить в сумасшествии.

Законы собственнического общества распространяются даже на такую неощутимую вещь, как дыхание. Рассказчик заключает с соседом Вовесьдухом, который перехватил его дыхание, коммерческую сделку и выдает ему расписку в получении обратно своего духа.

Эдгару По-художнику было чуждо американское общество, мир купли-продажи, опошляющий все проявления человеческой жизни, даже дыхание. Произведения писателя, как и его жизнь, были сплошным протестом против условий существования в буржуазной Америке.

В 1835 г., за год до того, как Гоголь выпустил повесть «Нос», По напечатал рассказ о носах, о носологии — науке о носах и о том, как лишился своего носа светский лев, популярность которого, как и всякого льва, была пропорциональна длине его носа. Фантастические истории о носах, исчезающих и возникающих вновь, в большом количестве появлялись в европейской литературе и журналистике 30-х годов, так что тема рассказа По не представляет собой чего-то необычного.

Гротескные маски, вереницей проходящие по страницам рассказа По о носе («Страницы из жизни знаменитости»), живо напоминают гоголевские «свиные рылы вместо лица». Сначала эти «свиные рылы», окружавшие писателя, подобно кошмарному сну на картинах Франсиско Гойи, выступали в «аллегорических рассказах» По («Король Чума», «Четыре зверя в одном»), позднее — в обобщающих зарисовках деловой предприимчивости, оборотливости «истинных» американцев-дельцов.

Действие рассказа Гоголя «Нос» протекает между 25 марта и 7 апреля, то есть как бы приурочено к традиционному дню шуток — 1 апреля. Именно в такой день пронесся по городу слух, что нос майора Ковалева прогуливается по Невскому проспекту. Все бросились смотреть на диковинку, так что давка сделалась такая, что должна была вступиться полиция. Люди же «почтенные и благонамеренные», остающиеся всегда на почве реальных фактов и не признающие фантастического, были чрезвычайно недовольны. «Один господин говорил с негодованием, что он не понимает, как в нынешний просвещенный век могут распространяться нелепые выдумки, и что он удивляется, как не обратит на

это внимание правительство»[29]. Романтический характер гротеска Гоголя проявляется в «Носе» в формах, близких Э. По. Фантастическое переплетается с сатирическим, и это соответствует всему романтическому умонастроению, господствовавшему тогда в литературе. «Тогда умы всех именно настроены были к чрезвычайному,— пишет Гоголь. — Недавно только занимали весь город опыты действия магнетизма. Притом история о танцующих стульях в Конюшенной улице была еще свежа, и потому нечего удивляться, что скоро начали говорить, будто нос коллежского асессора Ковалева ровно в 3 часа прогуливается по Невскому проспекту»[30].

Когда в 1835 г. вышли в свет повести Гоголя «Невский проспект», «Портрет» и «Записки сумасшедшего», писатель определил в названии сборника «Арабески» и самый жанр этих произведений. Это фантастические романтические повести, в которых существенную роль играет гротеск, сочетание уродливо-страшного с комическим. Именно такой предстала в этих повестях николаевская Россия, призрачная петербургская действительность.

Гоголь не был тогда единственным представителем этого жанра. Напомним, что в 1840 г. вышел двухтомник рассказов По под названием «Гротески и арабески». При всем различии между русским и американским писателем следует отметить, что По обратился к тому же жанру романтических арабесок.

Арабески мы часто встречаем и у других писателей-романтиков. Так, в рассказе Бестужева-Марлинского «Испытание» (1830) есть описание Невского проспекта, предвосхищающее «Невский проспект» Гоголя. Картина Невского проспекта дана в романтическом калейдоскопе мелькающих лиц и событий. «Невский проспект словно горит. Кареты и сани мчатся наперегонки, встречаются, путаются, ломаются, давят. Гвардейские офицеры скачут покупать новомодные эполеты, шляпы, аксельбанты, примеривать мундиры и заказывать к Новому году визитные карточки... У дам свои заботы важнейшие, которым, кажется, посвящено бытие их. Портные, швеи, золотошвейки, модные лавки, английские магазины — все заняты, ко всем надобно заехать. Там шьется платье для бала; там вышивается золотом другое для представления ко двору; там заказана прелестная гирлянда с цветами из «Потерянного рая»; там, говорят, привезли новые перчатки с застежками; там надо купить модные серьги или браслеты, переделать фермуар или диадему, выбрать к лицу парижских лент и перепробовать все восточные духи»[31].

Нет ничего удивительного, что два писателя, жившие в одном городе в одно и то же время, создали близкие по духу описания его. Однако, помимо естественной общности картин Невского проспекта, обращает на себя внимание сама художест-

[29] *Н. В. Гоголь.* Полн. собр. соч., т. III. М., Изд-во АН СССР, 1938, стр. 72.
[30] Там же, стр. 71.
[31] *А. А. Бестужев-Марлинский.* Сочинения в двух томах, т. I, стр. 181.

венная манера повествования. Писатель не останавливается на отдельных предметах, а как бы скользит мысленным взором за поразившими его воображение явлениями. Писатель-натуралист поспешил бы выхватить из этого потока отдельную деталь и описать ее всесторонне и полно; писатель-реалист, возможно, использовал бы подобную ситуацию для создания реалистического фона или психологического настроения, содействующего раскрытию общего замысла. Писатель-романтик любуется калейдоскопом изображаемого — любуется, казалось бы, самоцельно; но если присмотреться поближе, то можно убедиться, что части картины органически складываются в романтическое описание, существующее по законам своей художественной логики.

Изображение фантасмагории движения толпы большого города характерно для романтической повести. В новелле «Человек толпы» (1840) Эдгар По рисует целый мир, проносящийся по улице вечернего города в неверных лучах газовых фонарей. Необычайные контрасты света и тени лишь ярче подчеркивают гротескность бушующего моря людского хоровода. Призрачность изображаемой действительности, как и призрачность петербургской жизни у Гоголя, становится художественной доминантой повествования.

Картина лондонской толпы в рассказе По весьма близка к образу, созданному через несколько десятилетий Ф. М. Достоевским в его «Зимних заметках о летних впечатлениях». При виде многоликой лондонской толпы, в которой человек потерян и одинок, у Достоевского возникает типологически близкий образ. «Вы чувствуете страшную силу, которая соединила тут всех этих бесчисленных людей, пришедших со всего мира в едино стадо... Вы даже как будто начинаете бояться чего-то. Как бы вы ни были независимы, но вам отчего-то становится страшно. Уж не это ли в самом деле достигнутый идеал? — думаете вы; — не конец ли тут? не это ли уж и в самом деле «едино стадо». Не придется ли принять это и в самом деле за полную правду и занеметь окончательно? Все это так торжественно, победно и гордо, что вам начинает дух теснить» [32].

Не углубляясь в проблему По — Достоевский, которая представляет большой самостоятельный интерес, отметим лишь, что психологическая мотивировка и разработка темы убийства в «Преступлении и наказании» во многом была предвосхищена в таких рассказах По, как «Сердце-обличитель», «Черный кот». Обращаясь к новеллистике По, Достоевский не мог не почувствовать этого. Ведь именно к переводу названных рассказов в журнале «Время» написал он за несколько лет до выхода в свет «Преступления и наказания» свое известное предисловие.

Едва ли правомерно рассматривать «Петербургские повести»

---

[32] *Ф. М. Достоевский.* Полн. собр. художественных произведений, т. IV. М.— Л., 1926, стр. 76.

Гоголя, некоторые из «Повестей Белкина» и некоторые повести из «Героя нашего времени» только как явления критического реализма и не учитывать явлений романтического характера в русской прозе 30 — начала 40-х годов. Романтическая стихия в прозаических повестях Пушкина, Гоголя, Лермонтова настолько сильна, что верную историко-литературную картину русской литературы этих лет да и более позднего периода (повести и стихотворения в прозе Тургенева, повести Достоевского) можно представить себе, исходя из синтеза романтизма и реализма.

Так, гротеск в рассказе Достоевского «Бобок» представляет собой сложное сплетение традиционно-романтических и реалистических черт, дальнейшим развитием той линии в русской романтической повести, которая обозначилась в «Носе» Гоголя, с одной стороны, и в «Гробовщике» Пушкина — с другой. Романтическая новелла как жанр проделала огромный путь от рассказов Бестужева-Марлинского и повестей Гоголя, от рассказов Квитки и Гребенки до поздних явлений того же жанра, созданных уже в период расцвета критического реализма. И все же гротескные приемы повестей Гоголя и рассказа Достоевского «Бобок» во многом типологически сходны. Вспомним описание общества мертвецов, их разговор, подслушанный героем рассказа. У Достоевского гротеск получает дальнейшее развитие и приобретает черты, которых нет в романтической повести.

И, наконец, еще одно сравнение. Замысел повести И. С. Тургенева «Клара Милич» сам писатель связывал с традицией романтической новеллы. В письме Ж. А. Полонской он писал: «Презанимательный психологический факт — сообщенная Вами посмертная влюбленность Аленицына! Из этого можно бы сделать полуфантастический рассказ вроде Эдгара По»[33]. В специальном исследовании, посвященном творческой истории «Клары Милич», Л. М. Поляк справедливо говорит об отсутствии прямого литературного влияния рассказов По о посмертной любви («Лигейя», «Элеонора», «Морелла») на Тургенева[34]. Однако едва ли можно согласиться с категорическим утверждением об отсутствии сходства художественной манеры повести Тургенева и рассказов По. Традиция романтической новеллы ясно ощущается в «Кларе Милич», подтверждая уже высказанную мысль об эволюции этого жанра в позднем творчестве Достоевского и Тургенева.

Роль романтической традиции в развитии критического реализма — особая и большая тема, требующая дальнейшего изучения. Думается, что отмеченные черты типологической общности романтической новеллы дают основание ставить задачу более пристального анализа типологии жанра в литературах мира.

---

[33] *И. С. Тургенев.* Полн. собр. сочинений и писем в двадцати восьми томах. Письма, т. XIII, кн. 1. М.— Л., 1968, стр. 168.

[34] «Творческая история. Исследования по русской литературе». Под ред. Н. К. Пиксанова. М., 1927, стр. 244.

Н. И. БАЛАШОВ, Я. В. СТАНЮКОВИЧ

ОБРАЗ В ПОЭЗИИ ПОЛЬСКОГО БАРОККО И РОМАНТИЗМА

Мы сопоставляем с польским романтизмом 1820—1830-х годов поэтический образ барокко в его конкретном выражении у трех поколений польских поэтов XVII в. Сопоставление начинается с поэзии, стоящей на грани Ренессанса; затем впервые рассматривается определенно барочная поэзия, примерно 1610—1630-х годов. Наконец, мы обращаемся к самому интересному, с нашей точки зрения, явлению в польском барокко середины XVII в., а именно к кульминации трагической поэзии Братьев польских, называемых также польскими «арианами», движение которых было вскоре подавлено контрреформационной реакцией. Причем эта поэзия рассматривается не как поэзия одной из религиозных сект (пусть гонимых, однако потенциально также способных создать свою экклесию), но как прогрессивное течение всеевропейского масштаба, хранившее в эпоху реакции зерно социально-утопических идеалов XVI—XVII столетий, общих для передовых людей, которые стремились к социальной справедливости, независимо от того, были ли они по условиям своего воспитания и среды католиками, православными или протестантами, анабаптистами, Братьями чешскими или Братьями польскими, эразмианцами или картезианцами.

Для типологического сопоставления с романтиками на каждом этапе развития поэзии XVII в. избирается прежде всего представляющийся наиболее характерным поэт, причем таковыми нам не всегда кажутся самые известные и изученные поэты польского барокко — Вацлав Потоцкий или Ян Анджей Морштын, — а соответственно по указанным трем этапам: Ян Жабчиц, Даниэль Наборовский, Збигнев Морштын (из пятизвездия Морштыных — Гиеронима, Катажины, Яна Анджея, Збигнева и Станислава). При типологическом сопоставлении учитывается разновременность сопоставляемых явлений и практическое незнакомство романтиков с важнейшими произведениями поэтов барокко [1], в частности, с почти не издававшейся по политическим и религиозным мотивам поэзией Братьев польских.

Таким образом, авторы доклада не пытаются прямо следовать традиции, еще с довоенных лет с блеском представленной Юлианом Кшижановским [2], сопоставившим польское барокко с

[1] Польские романтики, если обращались к барокко, то к тематике и некоторым приемам такого связываемого с барокко, хотя и крайне запоздалого явления, как поэзия Барской конфедерации 1768 г. См.: *W. Weintraub.* O niektórych problemach polskiego baroku.— «Przegląd humanistyczny» (Далее — PH), 1960, N 5, str. 18.

[2] *J. Krzyżanowski.* Od średniowiecza do baroku. Warszawa, 1938.

романтизмом по линии, быть может, слишком широких категорий (сатанизм, мистицизм, интерес к фольклору, макабризм[3]), объединяющих, по мнению некоторых видных ученых, ряд так называемых «романтических» эпох в истории литературы, в отличие от эпох «классицистических»[4].

Хотя внимание в докладе будто концентрируется на относительно ограниченных участках поэзии барокко, авторы полагают, что ими намечены именно те участки, сопоставление которых типологически наиболее эффективно для выяснения общих схождений и расхождений между образной системой поэзии польского барокко и польского романтизма, взятых в целом.

Итак, ввиду экспериментального характера работы были избраны — один из не избалованных изданиями и исследованиями поэтов переходного от Ренессанса к барокко периода[5] — Ян Жабчиц (умер после 1629 г.); вторым был взят поэт, у которого, несмотря на то, что он относился к ранним лирикам барокко, уже сложились основные черты образной системы этого направления — Даниэль Наборовский (1573—1640), также полузабытый на протяжении более чем двух веков (первое полное издание в 1961 г.)[6]; особый интерес для исследования представлял поэт периода высшего расцвета польского барокко, на наш взгляд, один из крупнейших поэтов Польши, трагичнейший из

---

[3] *J. Krzyżanowski.* Barok na tle prądów romantycznych.— *J. Krzyżanowski.* Od średniowiecza do baroku, str. 20. В дальнейшем Юлиан Кшижановский уточнил свои взгляды в статье «Widnokręgi barokowe» (PH 1960, N 5, str. 1—7). Основные положения работы Ю. Кшижановского приведены в ст. *В. Британишский.* Поэзия, воскрешенная профессорами. Изучение польского барокко в XX в. («Вопросы литературы», 1970, № 5, стр. 171—184). В. Вейнтрауб, определяя польское барокко при помощи таких черт разных уровней, как 1) ориентализм, 2) образотворческая роль драгоценных камней, 3) рукописно-приватный характер распространения поэзии, подсказывал возможность сравнений с романтизмом даже по второй из подобных категорий, ссылаясь при этом на: *K. Backvis.* Slowacki et l'héritage baroque. Juliusz Slowacki. London, 1951, p. 39—42 (PH, 1960, N 5, str. 19—22). В спорах о барокко в польской науке высказывались самые различные точки зрения. См., например: *K. Budzyk.* O teorii procesu historyczno-literackiego w okresie polskiego renesansu i baroku. § 4. Trudna sprawa tzw. baroku (PH, 1958, N 1, str. 41—43, 44).

[4] См. *J. Krzyżanowski.* Barok no tle prądów romantycznych, str. 13—19. Тотальное сопоставление барокко и романтизма ингерентно заключено в наиболее распространенной по настоящее время характеристике стиля барокко путем противопоставления «структурам классицистического типа». Применительно к польскому барокко эта точка зрения констатируется у В. Вейнтрауба (PH, 1960, № 5, str. 10).

[5] Доклад не касается вопроса о соотношении с барокко поэзии М. Сэмпа-Шажинского (1550—1581), которое было, в частности, предметом дискуссии Дж. Мавера и Я. Соколовской в 1957 г. и которому позже была посвящена книга: *J. Błoński.* Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku. Kraków, 1967.

[6] *D. Naborowski.* Poezje. Wyd. J. Dürr-Durski. Warszawa, 1961. См. также: *J. Dürr-Durski.* Daniel Naborowski, monografia z dziejów manierizmu i baroku w Polsce. Łódź, 1966.

лириков Братьев польских — Збигнев Морштын[7] (ок. 1628 — ок. 1689).

С самого начала можно оговориться, что в типологическом плане сравнения образных систем этих трех периодов лирики барокко с образной системой романтиков неравнозначны. Типологически наиболее перспективным оказалось сопоставление с романтиками поэзии Збигнева Морштына. В остальных случаях исследование не обнаруживает столь существенных типологических общностей и, скорее, предостерегает против увлечения общими сопоставлениями барокко и романтизма.

С первого взгляда, из поэтов переходного периода Жабчиц не подходящая фигура для сравнения с романтиками. Пользовавшийся репутацией «поэта-панегириста»[8] Жабчиц, личность, находившаяся в круге сословной жизни того времени («wędrowny dworzanin magnacki»[9]), казалось бы, не имеет ничего общего с воплощающим свободу духа романтическим «вещим поэтом» (vates).

Сами произведения Жабчица, не говоря уже о «панегириках», будто относятся к скромным тридиционным жанрам: к календарно-описательной поэзии, к святочным песням. Однако в жанре святочных песен Жабчиц создал книгу «Ангельские симфонии» («Symfonie anielskie»)[10] — одну из наиболее удивительных в польской поэзии (до появления в 1823 г. ковенско-виленских «Дзядов» Мицкевича) по органичности соединения авторского начала и народного духа. Колядки были демократическим по своему характеру и оптимистичным жанром духовной народной поэзии, а у Жабчица они становились своего рода поэтической декларацией веры в будущее, жившей в польской народной среде даже на пороге трагического поворота в истории страны[11]. На уровне парадокса искрящиеся радостью строки Жабчица («I już dziś są wypełnioine// Od proroków objaśnione Święte słowa») в его стихотворении «Симфония вторая» — это такой же вызов эмпирическому здравому смыслу, как создание в годы нико-

---

[7] В последнее время в Польше появилось солидное исследование Я. Пельца: *Janusz Pelc.* Zbigniew Morsztyn arianin i poeta. Wrocław, 1966.

[8] *J. Krzyżanowski.* Historia literatury polskiej. Alegoryzm — preromantyzm. Warszawa, 1964, str. 278.

[9] «Poeci polskiego baroku», t. 1. Opr. J. Sokołowska, K. Żukowska. Warszawa, 1965, str. 107. (Далее — PPB).

[10] Издана посмертно в 1630 г. под именем Я. К. Дахновского.

[11] Триста лет спустя в драме Домбровской, посвященной событиям XVII в.,— «Гений — сирота», написанной накануне катастрофы 1939, в словах брацлавского воеводы Киселя прозвучит эта диалектика польской истории: «Старый Кисель, спасай отчизну, которую мы (у Домбровской речь идет о шляхте, как бы обращающейся к воеводе за помощью) довели до полной гибели... Пусть я погибну, ладно! А гений польский все-таки не угаснет...» (Акт III).

лаевского порабощения Польши радостной апологии национального характера в образах «полячек младых» в балладе «Будрыс и его сыновья» или в образах наиболее близких народу героев «Пана Тадеуша» Мицкевича. Многие из колядок Жабчица продолжают бытовать как живые произведения польского народнопесенного репертуара (например, «A wczora z wieczora», «Przybieżeli do Betleem pasterze») [12].

В более раннем поэтическом цикле Жабчица («Вечный календарь» — «Kalendarz wieczny») должно быть отмечено ренессансное соединение чувственно-радостного восприятия природы [13] с народной грубоватой ироничностью, которая улавливается в советах Жабчица лечиться от разных немочей крепким ударом оглобли... («Весна» — «Wiosna»). Такое соединение в каком-то смысле предваряет родственное сочетание подобных черт в славянской поэзии 20—30-х годов XIX в.: картины природы в «Крымских сонетах», в «Пане Тадеуше» Мицкевича, в лирике Пушкина и Словацкого, с одной стороны, сцены ругани и потасовок в балладе «Пани Твардовская», в упомянутой эпопее Мицкевича, в пушкинской сказке о Балде, в драме Словацкого «Злота Чашка», с другой стороны.

Пожалуй, еще большее отношение к вопросу о романтизме имеет не оцененная до сих пор поэма Жабчица «Кровавый Марс московский» [14]. Поэма написана в разгар походов на Русь, посвящена воеводе Юрию Мнишку, описывает деяния его зятя Димитрия [15]. В принципе поэма могла бы быть отнесена к жанру панегирика магнату, но она показывает события не с шляхетски-католической точки зрения, а с позиции передового польского гуманиста и универсалиста. «Кровавый Марс московский» не относился к числу произведений, известных в начале XIX в., и не мог оказать непосредственного влияния на концепцию польско-русских взаимоотношений, сложившуюся у Мицкевича и Словацкого. Поэма Жабчица с достоверностью факта свидетельствует, что в бурные 1600-е годы, совсем не благоприятные для объективного рассмотрения ситуации в Московии, нашелся польский

---

[12] *J. Krzyżanowski.* Historia literatury polskiej, str. 279.

[13] Pięknеć tam pomieszkanie w tym lesie dębowym
I przy ciekącej wodzie, i na wietrze zdrowvm...
Pościeli też nie trzeba: jest tu dość mchu w lesie,
I ež na nim i cały dzień, przecię się on wzniesie.

[14] В Ленинграде в Библиотеке им. Салтыкова-Щедрина есть редкое издание этой книги, отпечатанное готическим шрифтом с нумерацией через четыре листа прописной буквой латинского алфавита: *Jan Żabczyc.* Mars Moskiewski krwawy. W Krakowie w drukarni M. Szarffenbergera, 1606. (Далее страницы указываются в тексте.)

[15] Название «Кровавый Марс Московский» могло быть навеяно положением планеты Марс в год, когда Димитрий готовился к походу на Русь. По подсчетам московского ученого, астронома В. А. Бронштэна, 30 марта 1604 г. было противостояние Марса: в полночь в Москве Марс был на высоте 26°, а в Кракове, откуда Димитрий начинал свой поход,— на высоте 32°, и был по яркости примерно равен Сириусу, ярчайшей звезде неба.

гуманист, который высказал в поэтическом произведении универсалистский, вознесенный над политической и религиозной розню взгляд на польско-русские отношения, предвосхищавший в типологическом отношении концепцию Мицкевича — Словацкого.

В некотором роде Ян Жабчиц в своих взглядах превосходил смелостью шляхетскую оппозицию, с оружием выступившую против крайней реакционно-католической политики Сигизмунда III во время «рокоша» 1606—1607 гг. Готовность руководителей мятежа М. Зебжидовского и Я. Радзивилла строить отношения с Русью Димитрия на паритетных началах была обусловлена политическими соображениями и поддержана силой оружия восставших. Жабчиц же бескорыстно поднял голос за терпимость, несмотря на то, что зависел от одного из руководителей интервенции Юрия Мнишка. В эпоху контрреформации, когда отнесение таких категорий, как набожность, к некатолику, «схизматику» рассматривалось как преступление, поэт решается с симпатией говорить о христианских добродетелях и «богоподобной жизни» царя Федора Иоанновича, осмеливается без оговорок именовать греко-русскую церковь «костелом» и рассматривать как заслугу Федора основание православных монастырей:

(*Fedor*)... będąc żywota Bogom podobnego
Gęsty Kościoł nawiedzał, klasztory fundował,
W ospitalach nędzą zgryzlych swoim kosztem chował.

s. A. 2 bis

У Жабчица и Димитрий вовсе не выступает как хотя бы потенциальный проводник католицизма на Руси. Напротив, едва прибыв в Москву: «Monarcha w tym Moskiewski do Cerkwie przeważnej// Poszedł...// Tam wiódł go Patriarcha pod rękę z ochotą// ...A w tym zaśpiewali// Popi z obrzędy swemi...» (s. E 3 bis).

В свете этой веротерпимости и надо понимать стих о том, что Димитрия на царство вел господь! В приведенных стихах о Федоре Иоанновиче должен быть отмечен последний стих, поскольку он, при традиционно-христианском отношении к беднякам, перекликается с идеей всей поэмы о народном характере движений Смутного времени на Руси. Борис, по поэме,— это властолюбивый магнат, отравивший Федора и захвативший власть (s. B bis), а воеводы Бориса — угнетатели народа. Поэт не устает повторять, что воцарение Димитрия осуществилось в результате активности и восстаний простого народа. Простые люди повсюду поднимаются, едва заслышав о приближении Димитрия:

Skoro czerń z Buczyńskiego kontakt wsłyszała
Zaraz jakby włość oddać z Zamkiem zamyślała

s. D bis

Играя словами «Czernichow» і «czerń», поэт пишет о выступлениях простого народа и в этом городе (s. D). Опираясь на кон-

кретные данные, Жабчиц варьирует рассказ и описывает различные случаи народных бунтов: «Miasto się zbuntowało: chce pod jego włości» (s. D bis). В поэме говорится о восстании «мятежного люда» в Путивле: «...tych (wojewód) powiązała// Sporna czerń y Czarowi Dimitrowi posłała» (s. D 2 bis). В соответствии с фактами поэт не забывает сказать, что и в Москве восстание началось сразу после смерти Бориса, до прихода Димитрия: «...czerń.powiazała// Żonę, syna, y córkę» (s. E 2 bis).

Теперь Ян Жабчиц, полузабытый у себя на родине, необыкновенно вырастает в глазах не только польского, но и русского читателя. Ведь и идея и конкретная образность, вплоть до сочетания слов «чернь» и «вязать», в этих стихах Жабчица удивительным образом предваряют соответствующие сцены пушкинского «Бориса Годунова», причем мы имеем в виду не только сцену XXII («Лобное место»):

Мужик на амвоне

Народ, народ! в Кремль! в царские палаты!
Ступай! вязать Борисова щенка!

Народ

(несется толпою)

Вязать! топить! Да здравствует Димитрий!
Да гибнет род Бориса Годунова!

Совсем удивительно то, что Жабчиц в какой-то степени буквально предварил одно из ответственнейших в идейном отношении мест всей драмы. Мы имеем в виду сцену XXI («Ставка»), где устами Гаврилы Пушкина, предка поэта, успехи Димитрия, пока он выступал как разрушитель ненавистной царской власти Бориса, объясняются поддержкой народа, низов, черни:

Но знаешь ли чем сильны мы, Басманов?
Не войском, нет, не польскою помогой,
А мнением; да! мнением народным.
Димитрия ты помнишь торжество
И мирные его завоеванья,
Когда везде без выстрела ему
Послушные сдавались города,
А воевод упрямых чернь вязала? [16]

Не пора ли, поистине, Музам увенчать скромного Яна Жабчица, сумевшего в своей поэме, написанной по горячим следам событий, предварить одну из существенных идей пушкинской трагедии; Яна Жабчица, универсализм и терпимость поэмы которого, хоть и позабытой к началу XIX в., удостоверяют существование давней польской национальной интернационалистиче-

[16] *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч. в шести томах, т. 3. М., 1950, стр. 333, 330.

ской традиции. А без нее, вероятно, не объяснить феномен Мицкевича — Словацкого!

«Кровавый Марс московский» отдаленно предваряет романтизм также в том отношении, что, несмотря на повествовательно-эпический и временами монотонный характер поэмы, в ней образуют гармонию народные действия, воля героя, воплощающего историческую справедливость («Sprawiedliwość nad wszystkie wynosząc wyprawy», s. B 3), и организующее исторический процесс Провидение («Pan wiódł// Na państwo Czara Moskiewskiego», s. D). Исследователя не должно смущать, что гармония этих трех начал, видимо, сложилась у Жабчица под воздействием «Энеиды»: римская поэзия конца I в. до н. э. оказала влияние не только на классицизм, но, в своих наиболее существенных моментах, и на польский романтизм — как известно, горацианское понятие «vates» нигде так полно не воплотилось, как в польском — «wieszcz».

Сопоставления Жабчица с романтиками, хотя касались немаловажных типологических моментов романтической поэзии, в то же время носили характер отдаленных сопоставлений, обнаруживающих, конечно, не какое-либо сходство Жабчица с Мицкевичем или Словацким, но глубину национальных корней прогрессивно-романтической традиции. Сравнение с Наборовским может успешнее ввести в круг вопросов поэтического родства романтизма и барокко. Но и здесь надо опасаться формальных сопоставлений, не соответствующих подлинным типологическим общностям. На пунктирной линии, символизирующей отдаленную связь Жабчица с романтиками, Наборовский стоит не только как поэт барокко, но и как культурный и общественный деятель позднего Ренессанса. Даниэль Наборовский изъездил по полномочию вольнодумного магната Януша Радзивилла всю Европу, включая и протестантские страны; поэт был одним из вдохновителей восстания Зебжидовского и участником иноверческих движений. Отсюда у Наборовского унаследованное от Яна Кохановского высокое «горациански-предромантическое» понимание миссии поэта, ясно выразившееся в эпитафии этому славному поэту Возрождения как «poecie *polskiemu*».

О божественности миссии поэта писал в 20-х годах XVII в. и друг Наборовского — Мацей Казимеж Сарбевский (1595—1640), католический деятель и латинский поэт, увенчанный, как и Лопе де Вега, либеральным папой Урбаном VIII. Не вдаваясь в рассмотрение выдающегося эстетического трактата Сарбевского «De perfecta poësi» (впервые издан в 1954 г.), должно отметить, что Сарбевский ставил человека в центр поэзии: «in poësi praecipuum argumentum erit homo» [17]. Сарбевский, предваряя романтическую теорию «wieszcza», бесконечно высоко оценивал поэзию,

---

[17] *M. K. Sarbiewski.* O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer. Wrocław, 1954; *J. Sokołowska.* Spory o barok. Warszawa, 1971, str. 237—247.

единственно способную к созданию: что является высшей формой деятельности и свойством самого бога («Sola enim poësis... accedit ad... creationem, quae est Dei propria» [18]).

Возвращаясь к Наборовскому, нужно сказать, что с его европейским опытом связано свободное владение формальными приемами барочной поэзии. Отсюда та легкость, с которой Наборовский сумел создать по мотивам изысканного и динамичного сонета Ложье де Поршера («Ce ne sont pas des yeux, ce sont plutôt des dieux...») свой изящный панегирик всемогуществу женской красоты в стихотворении «Очам принцессы английской» («Na oczy Królewny angielskiej»). Стихотворение интересно и по существу. Ибо адресовано оно красавице, замечательной как жена вождя протестантов Фридриха V Пфальцского, последнего чешского «короля на одну зиму», свергнутого реакцией в результате белогорской катастрофы, замечательной и как друг Декарта, проводник его идей в центральной Европе, возможно, воздействовавший на Грифиуса [19]. К этому стихотворению придется вернуться, но пока заметим, что в формальном отношении Наборовский избрал для парафразы характерную композиционную структуру, которая затем бесконечно варьировалась поэтами барокко. Например, только у немецких поэтов эта структура встречается, скажем, у Ф. Цесена в сонете «О глазах его любимой» («Auf die Augen seiner Lieben») («Ihr Augen voll von Glut! Was Glut? Karfunkel Strahlen...»), у Гофмансвальдау в нескольких сонетах: «О ее плечах» («Auf ihre Schultern») («Ist dieses Schnee? Nein, nein, Schnee kann nicht Flammen führen»), «О катании на санях» («Auf eine Schlittenfahrt»), и так вплоть до XVIII в. (Хр. Штифф «Любовь, как снег» («Die Lieb ist wie der Schnee...»).

Наборовского в какой-то мере сближает с романтизмом сам характер барочного художественного мышления, проникнутого внутренней противоречивостью. Каждому «ходу» художественной мысли соответствует почти обязательный «противоход», столь же энергичный, как и «ход», и совершенно с ним не согласующийся, причем взгляд Наборовского — не в «ходе» и не в «противоходе», а именно в их несогласованности. Так предваряется структура романтического образа, во многих случаях не поддающегося буквальному логическому истолкованию и могущему быть понятым только метафорически, как одна сторона неразрешенного противоречия. У Наборовского мы вступаем в круг художественных явлений, родственных структуре важнейших романтических образов. Ее можно найти даже в структурной функции образов романтических героев, таких, как Чайльд-Гарольд, Конрад Валленрод, Ангелли, граф Генрик, которые существенны не только сами по себе, но и как фигуры, противостоящие осуждаемому поэтом несовершенному внешнему миру.

---

[18] *M. K. Sarbiewski.* O poezji doskonałej..., str. 24.
[19] См.: *E. M. Szarota.* Studia nad barokiem niemieckim.— PH, 1960, N 5, str. 185.

Елизавета Стюарт, кратковременная королева чешская, в очах которой для Наборовского соединились «факелы, звезды, солнце, небеса и боги» («Pochodnie, gwiazdy, słońca, nieba i bogowie»), не могла предположить, что для будущего читателя сила этого галантного образа раскроется полностью в противопоставлении ругательски-ругательской инвективе поэта «гнусной бабе» («Do złej baby», «...Babo któraś czartowi wyleciała z zadu...»).

Образы этих женщин у Наборовского еще дальше отстоят друг от друга, чем Марыля от пани Твардовской, но так же, как позже у Мицкевича (мы, конечно, абстрагируемся от богатства палитры великого романтика в изображении женщин), образы двух героинь Наборовского входят в общую образную систему. Ведь к примеру, и буйная саркастичность стихов о пани Твардовской едва ли может быть вполне оценена, если не знать, что они исходят от нежного певца Марыли.

Для каждого образа у Наборовского можно найти не согласованный с ним и противостоящий ему образ. В одном из стихотворений «О краткости жизни» («Na krótkość żywota» («Dzień jeden...») поэт в смиренно христианском духе утверждает: «Dwakroć żyje, kto żyjąc umrzeć się gotuje;//Umiera dwakroć, kto się śmiertelnym nie czuje».

Это у такого поэта барокко, как Наборовский , почти с несомненностью дает читателю право ждать строк о том, что любовь может заставить забыть не только все земное, но и самое небо: «Że zapomniał, jako trzeba,// Krzywdy swej, bogów i nieba» («Do jednej o Kupidynie»).

В какой-то степени сам поэт отдавал себе отчет в разорванности своего мышления, посвятив в конце жизни стихотворение разъяснению того, что на свете господствуют вместе и Нечто и Ничто: «Bo to dwoje Coś a Nic na świecie panuje...» [20]

То же стихотворение, где идея двойственности мира высказана самым серьезным образом, у этого Протея — Наборовского закончено веселым и довольно плоским шпицом [21] — просьбой к князю К. Радзивиллу: «A mnie dla samej sfory, o wielki hetmanie,// Co daj, a tak Co i Nic pospołu zostanie».

---

[20] «Kalendy styczniowe szczęśliwie nastałego roku 1636».

[21] Игра с тем, что составляло предмет самых горьких размышлений, встречается у мистических поэтов немецкого барокко, вроде иезуита Фр. фон Шпее, неожиданно уклонившегося в эклоге «Разговор пастухов о кресте» («Hirtengespräch über das Kreuz») от ответа на вопрос, какой пастух прав, земной или небесный («weil beide gleich gesungen»). У риторичного силезца Гофмансвальдау подобная игра входит в плоть и в кровь и встречается в самых неподобающих случаях. В символизирующем всеобщий крах сонете «На разрушение церквей в Санкт-Елизабет» («Auf den Einfall der Kirchen zu St. Elisabeth») поэт, играя словами, пишет: сердца людей так окаменели, что должны брать уроки у этих мертвых развалин — «die toten Steine lehren». Подобная же игра позволяет поэту перевести трагический сонет о неизбежном тлении («Vergänglichkeit der Schönheit») в русло совершенно неуместной шутки: «Dein Herze kann allein zu aller Zeit bestehen, // Dieweil es die Natur aus Diamant gemacht».

Пара Нечто и Ничто из цитированного стихотворения появляется у Наборовского не случайно. Ей можно найти аналогию в послании Янушу Радзивиллу, написанном на тридцать лет раньше, в 1607 г., в год поражения «рокоша». Послание так и озаглавлено «Тень» («Cień) и трактует тень как необходимую оборотную сторону всех вещей. Поэт барокко приближается к романтикам не только двойной системой образов, но и развернутостью метафор, которая соединяет метафорический смысл с непосредственным красочным видением находящейся в безостановочном движении грозной природы. Например, в упомянутом стихотворении тень вещей материализуется, она обгоняет летящую птицу и бегущего зверя, неотвязно сопутствует кораблю над пучиной вод и несется скорее надвигающейся бури:

Lotem ptaki, a biegiem zwierza najprętszego
Cień wycieka, cień wpojśród morza głębokiego
Ściga nawy, żaglami i wiosły niesione,
Poprzedzając ⟨w⟩ swym pędzie Eurusy szalone.

Приближение Наборовского к романтической образности более заметно в случаях, когда поэт вторгается в область возвышенного (das Erhabene), например, сопоставляет человека и космические стихии:

Nic stałego na świecie, ponieważ i wdzięczna
Pochodnia Tytanowa, błędna twarz miesięczna
Za niebieskim obrotem zachodzą i wstają —
Cóż człowiek, jeśli nieba swą odmianę mają!

«Impresa: Calando Poggiando».
To na dół, to do góry»

Хотя Наборовский относится к числу ранних поэтов польского барокко, в его творчестве уже сложились основные особенности этого направления. От Наборовского развитие могло пойти по пути дальнейшей формализации барочных приемов, как у Яна Анджея Морштына и в какой-то мере у Вацлава Потоцкого, либо по пути обостренного понимания коренных противоречий действительности, как у поэтов Братьев польских — отчасти у того же В. Потоцкого и особенно у Збигнева Морштына. Может быть, сопоставление первой группы поэтов с романтиками и более красочно, но нам представляется, что для этого этапа плодотворнее выдвигать для сопоставления с романтизмом на первый план творчество Збигнева Морштына, предварившего глубоким, трагичным и активно действенным противостоянием социальной несправедливости своего времени великих польских романтиков XIX в.

В данном случае избирается поэт особого направления польского барокко, связанного с антитринитариями, именовавшими себя Братьями польскими, течения, направленного против контрреформационной реакции XVIII в., т. е. избирается представи-

тель самого радикального в общеевропейском масштабе направления в барокко, связанного с утопически-реформационным движением, повлиявшим на передовые умы Запада — на Мильтона, Пенна, Локка, Ньютона, отчасти на Вольтера. Серьезные шаги в исследовании поэзии Братьев польских были предприняты в Народной Польше, начиная с Яна Дюрр-Дурского. Сразу после освобождения, уже в 1945 г., была издана официальная рекомендация об изучении «польских ариан в разрезе их роли в просвещении и общественном прогрессе» [22]. Это движение несло с собой огромный нравственный прогресс, о чем свидетельствует решительность, с которой выступила против догматического кривотолкования его роли в истории Мария Домбровская [23].

Общие черты поэтического образа у Збигнева Морштына и у романтиков обусловлены в конечном счете особо непосредственной связью поэзии рассматриваемых направлений с трагическими коллизиями национальной жизни, преломляющимися в судьбе поэтов — борцов и изгнанников — как высших выразителей этих коллизий.

Подобно тому, как это позже случилось во времена революционной эмиграции 1830-х годов, обстановка, создавшаяся после указа 1658 г. об изгнании «ариан», отодвинула от той подлинной поэзии, воплощением которой было творчество Збигнева Морштына [24] и такого поэта, как Вацлав Потоцкий, второстепенные задачи и сосредоточила поэзию на решении мировых экзистенциальных проблем, ставших непосредственно насущными. В этих условиях сложилось у Збигнева Морштына, как позже у Мицкевича и Словацкого, сочетание выстраданной экзальтированной веры в свою — народа польского и его поэтов — миссию спасения мировой справедливости с мучительным сомнением в достижимости и даже в принципиальной возможности решения такой задачи. Это обусловило у Морштына, как, независимо от него, у польских романтиков, поразительное по своему масштабу столкновение высшей отвлеченности и совершенно конкретной

---

[22] *J. Dürr-Durski.* Arianie polscy w świetle własnej poezji. Warszawa, 1948, str. 22. Далее — AP.

[23] «Zdrajcy i obrońcy» (1947).— В кн.: *Maria Dąbrowska.* Myśli o sprawach i ludziach. Warszawa, 1956, str. 37, 41.

[24] Авторы доклада пришли к той же высокой оценке творчества поэта, которую высказал венгерский ученый Эндре Андял, считавший Збигнева Морштына, «быть может, крупнейшим польским поэтом барокко» (*E. Angyal.* Die Slawische Barockwelt. Leipzig, 1961, S. 187). Подобная оценка в свое время вызывала известное смущение у Ю. Кшижановского и даже у автора монографии о З. Морштыне. Януш Пельц, назвав Я. А. Морштына, В. Потоцкого, С. Г. Любомирского как поэтов, достойных «пальмы первенства», пишет, что польская поэзия XVII в. «была бы также иной и более бедной, если бы ей не хватало воинской поэзии Збигнева Морштына и его рефлективной лирики» (*J. Pelc.* Zbigniew Morsztyn arianin i poeta. Wrocław, 1966, str. 347). Нам же представляется, что поэзия Збигнева Морштына по своей глубине, универсальности и эмоциональной насыщенности — явление, ассоциирующееся в лирике XVII в. с Джоном Донном и Андреасом Грифиусом.

реальности, вообще составлявшее характерную структуроформирующую черту образа поэзии барокко и романтизма. Такое столкновение, быть может, нигде не было выражено со столь драматической напряженностью, как в польской поэзии в эти два трагических момента истории страны.

Напомним, что Збигнев Морштын, почти не издававшийся до 1954 г.[25], даже точные даты жизни которого не известны (ок. 1628—ок. 1689), происходил из «арианской» семьи среднего достатка, провел наполненную военными походами и конфессионально-идейной борьбой тревожную жизнь, познал вместе с другими Братьями польскими горечь преследований и варварского изгнания 1658 г., оставаясь все время поэтическим выразителем чувств и мыслей самых передовых людей Польши XVII в.

В принципе Збигнев Морштын будто и не был предназначен стать трагичнейшим поэтом эпохи. Напротив, долгое время барокко выступает в его поэзии своей генетически самой связанной с Ренессансом стороной. Обращаясь к изображению дисгармонии, поэт как бы ищет в ней недавней, «вчерашней», гармонии. В «Песне шести паненок, которые в осаде должны были толочь ячмень», имеющей в виду осаду Кракова в 1657 г., т. е. накануне рокового года изгнания, Морштын создает жизнерадостное, полное народного юмора произведение. Он включает в него строки народных песен, до бесконечности, в различных строфических формах весело играет повторяющейся 98 раз на 278 строк рифмой *aku* (слово «pęcak» — ячневая крупа — в косвенных падежах, образует эту рифму 9 раз, в остальных случаях слова с рифмой *aku* употребляются по одному разу). Поэт рисует несколько образов паненок, строя песнь так, что больше всего занимают читателя те из них, которые и в осаде пели о любовных приключениях («o figlach tylko i zalotach»)[26].

Когда Морштын пишет о потере любимого и неоднократно спасавшего ему жизнь коня, который попал вместе с хозяином в плен в июне 1656 г. и был отнят у него, то поэт пишет не об этой горестной для воина разлуке, но больше о прошлом счастье обладания таким конем: «A ja cię nie zapomnę, bo póki żyć będę // //Już podobno równego tobie nie osiędę»[27].

Образ боевого коня антропоморфичен и полон жизни:

Nozdrza — te żywe ognie pryskały szeroko
Rozdęte, a wesołe i wypukłe oko,
Uszko ostre, a główka sucha, zaczesana,
Na kształtnej szyi grzywa jak brew zamuskana,
Pierś jak u owych dziewic...

---

[25] *Zbigniew Morsztyn*. Muza domowa. Opracował J. Dürr-Durski, t. I—II. Warszawa, 1954.
[26] Там же, т. I, стр. 133.
[27] Там же, т. I, стр. 123.

Радостной смысловой игре стихотворения соответствует звонкая звукопись: «Że *zn*aczny, *za*wołany był i *zn*amienity».

Человек, вещь, живое существо в стихах Морштына одушевлены и живут не только для поэта, но и сами по себе. Открытая душа Морштына («szczera polska dusza», если вспомнить выражение Словацкого) сказалась в пожелании поэтом славы утраченному, плененному татарами, коню: «...niechaj tam po Krymie // I po dzikich Nahajach dzielność twoja słynie».

Самый трагичный и самый «субъективный» поэт польского барокко по духу был не только оптимистичным, но и «объективным» певцом-созерцателем эпического вергилиевского склада. В этом убеждает создание в трагические годы таких произведений, как знаменитый «Hejnał» («Утренняя зоря на пробуждение, преподнесенная ее милости панне Зофье Чаплицовне...»). Морштын оживляет традиционную форму гейнала[28]. Песнь Морштына барочна параллелизмом двух противоположных и развернутых рядов — сцен пробуждения милой и сцен пробуждения всей Польши. Песнь барочна и по многочленности композиции второго ряда. Эта барочная буколика ассоциируется не столько с Вергилием, сколько с самим «трудовым» Феокритом. Ибо в развернутом ряду картин жизни Польши над ироническими сценами суетливой толкотни алчных придворных[29], над сочувственным изображением каторжников шляхетского государства[30] и даже над сценами оживленного движения полков преобладают не стилизованные, а конкретные и полные любви к польскому труженику, разомкнутые на просторе картины полевых работ, городского ремесла, красочного народного быта:

Jeszcze przed zajęciem zarze
Ozywają się kotlarze.
Już też i oracz wesoły,
Zaprzągszy robocze woły,

Ranym świtem obudzony,
Jedzie na żyzne zagony,
Które więc lemieszem porze
Od rana do późnej zorze.

Подобно тому, как Мицкевич натолкнулся на репрессии Новосильцева, а затем на разгром восстания 1830 г., как Пушкин — на поражение декабристов, Морштын, столь же жизнелюбивый поэт, натолкнулся на варварские преследования и изгнание

---

[28] *Czesław Hernas.* Hejnały polskie. Studium z historii poezji melicznej. Wrocław, 1961, str. 141—145.

[29] «Już na królewskie pałace // Gromada dworzan kołace, // Już i muzyki krzykliwe // Grają im na dni szczęśliwe» (PPB, t. 1, str. 790).

[30] «Już i więzień utrapiony // Od przystawa obudzony, // Idąc do ciężkiej roboty, // Żałosne zanosi noty».

Братьев польских, знаменовавшее долгую реакцию и упадок страны. Именно в трагических стихотворениях Збигнева Морштына, как мы уже говорили, барокко ближе всего подходит к духу и образности романтизма. Большое философское стихотворение «Разность вер» («O różności nabożeństwa») относится к числу тех произведений Морштына, где он, по словам З. Мяновской, «в первую очередь делает ударение на этике, как на признаке истинности исповедания. Такой подход, продолжает исследовательница, типичен для арианства, переносившего центр тяжести бытия с потустороннего мира на землю» [31]. Морштын, как позже романтики, критерием достоинства и истинности веры человека считает его стойкость в бедах, готовность жертвовать жизнью за свои убеждения. По Морштыну, с героическими борцами за справедливость, даже немногочисленными, не может справиться ни мощная католическая церковь, ни какой-либо другой аппарат угнетения, не имеющий нравственного оправдания и не порождающий героизма. Поэт с улыбкой (если уместно так сказать о певце мучеников борьбы за социальную справедливость) отвечает на разрешавшийся кровью и кострами вопрос, какая церковь истинна. Только тот, кто —

Cierpieć wygnaństwo, głód i niedostatek,
Ciężkie więzienie i śmierć na ostatek
Gotów jest podjąć i na ogień śmiele
Pójdzie przy prawdzie; w takim ci kościele
Jest chrześcijańska wiara nieobiudna
A który taki? gadka to nietrudna [32].

Морштын выступает не как представитель какого-то определенного религиозного течения. Собственно религиозные споры поэт презирает, как их мог бы презирать человек нового времени: chrześcijańska wiara —

Potym na rożne sekty rozdzielona
I sama między sobą rozrożniona
Taką niesworą i taką niezgodą,
Że ogień prędzej pogodziłby z wodą.

Морштын ненавидит злодеяния контрреформации не потому, что он не католик, но потому, что поэту как человеку, шагнувшему в новое время, противна идея насильственного навязыва-

---

[31] *Z. Mianowska.* Zbigniew Morsztyn. Poznań, 1930, str. 56. Cyt. wg. AP, s. 245—246.

[32] Из доступных нам текстов «Разности вер» мы цитировали текст, помещенный не в книге «Muza domowa» (1954), а в сборнике «Arianie polscy...» (1948), полагая, при всей рискованности подобных утверждений применительно к польской поэзии XVII в., что в последнем случае удачнее сохранена непосредственная выразительность стихотворения Морштына.

ния убеждений и подавления свободы совести:

I jak im się zda, drugim wierzyć każą.
Mieczem i ogniem, wygnańswem, więzieniem,
Cudzym koniecznie chcą władnąć sumnieniem.

Концепция Морштына настолько приближается к свободно символическому пониманию веры как некоего нравственного закона у романтиков, что образное воплощение концепции веры непроизвольно выливается у него в такие же пантеистические символы, как у романтических поэтов:

Inszych niewiernym dowodów nie trzeba
Nad to cudowne rozpostarcie nieba;
W nim pałające promienie słoneczne
I niezliczonych gwiazd obroty wieczne;
Odmienny księżyc, gromy, błyskawice,
Wielmożne czyny wszechmocnej prawice;
Rozległe ziemie nieobeszłej kraje
I jej rozlicznych plonów urodzaje.

Так же, как во многих важнейших произведениях Мицкевича и Словацкого, у Збигнева Морштына пантеистическая символика ви́дения мира имеет под собой довольно строго рационалистический фундамент мышления. После приведенных пантеистических стихов поэт пишет, что поскольку над всем миром царствует «человеческое племя», человеческий разум должен исследовательски проникать в окружающий мир: «Badać się rozum powinien człowieczy».

Однако это стройное поэтическое здание рушилось в ходе общественной трагедии. Террор реакции обрекал Братьев польских на разорение, изгнание и насильственную смерть. И вот поэт первое стихотворение большого цикла «Эмблемы» («Emblemata») [33] озаглавливает — «Человек, загнанный дикими зверьми, молит о спасении небо». В качестве мотто Морштын взял стих 19 из псалма 73 (по католической Книге псалмов — 74): «Не предай зверям душу мою».

Здесь всякая гармония нарушена и польская действительность второй половины XVII в. предстает в ее реальном виде: «Oto zwierz // Krwie mojej pragnąc już rozdarł paszczekę // Już kly okrutne ostrzy; gdzież uciekę?» [34] Среди оскаленных вражьих клыков Морштыном, как и романтиками, овладевали приступы отчаяния, оставалась только надежда на божий суд, на высшую справедливость, и только на нее: «Prowadźże mię Sam...» [35]

[33] О цикле «Эмблемы» и истории его создания см.: *J. Pelc.* Zbigniew Morsztyn arianin i poeta, str. 253—282, et seq.

[34] «Muza domowa», t. II, str. 10.

[35] «Emblema» («Muza domowa», t. II, str. 12). Такое же чувство характерно и для крупнейшего — и, как будет видно, порою внутренне близкого Збигневу Морштыну — поэта немецкого барокко, Грифиуса, по мнению которо-

Один из существенных моментов близости Морштына к романтикам заключается в том, что и его, поэта барокко, верующего человека XVII столетия, трагические события приводили не только к мистической надежде на непосредственное господне вмешательство в дела погибающей отчизны, но, что еще удивительнее, также и на грань сомнения в божественной справедливости.

Подобное же мятежное сомнение отмечалось исследователями в наиболее отчаянных и смелых стихах Грифиуса [36]. От себя добавим, что Грифиус, когда он в заключение стихотворения «Слезы в тяжелую годину голода» («Tränen in schweren Hungersnot»), описав безмерные бедствия, в которые впала Германия, заявляет требовательный укор богу, действительно приближается к Морштыну и, как он, предваряет романтизм:

Du hast das Leben ja gegeben:
Gib denn, was nötig ist zu leben!

Движение мысли и образность двух глубочайших произведений Збигнева Морштына — «Эмблема 100» и «Песнь в притеснении» («Pieśń w ucisku») — приближаются к движению мысли и к образности узлового момента в «Импровизации» Конрада в «Дзядах». Хотя названные стихотворения Морштына не диалогичны, по существу в них, как и в центральном моменте «Импровизации», условно говоря, присутствуют три голоса: голос поэта, доведенного общественной несправедливостью до сомнения в боге, голос смирения, почти насильственно возвращающий поэта на путь веры и, наконец, искус мятежа, который у Мицкевича выступает в двух обличиях: в характере сомнений самого Конрада и непосредственно, в коротких репликах мятежного духа. Разумеется, у Морштына мятежный голос выступает только в первом обличии и не воплощается в каком-либо демоническом образе.

Именно в этой расстановке голосов, приближающей Морштына к Мицкевичу, в свою очередь существует параллелизм между «Эмблемой 100» и «Песнью в притеснении».

«Эмблема 100» и без того апокалиптически мрачное произведение. Она написана на стих 4 псалма 136 (137 по католической Книге псалмов), того, самого страшного во всей Псалтири, который завершается криком исступления: «блажен, кто возьмет и разобьет младенцев твоих о камень!» Такая неистовость, конечно, совершенно чужда гуманному поэту. Но избранный Морштыным стих псалма, будучи отделен от контекста, и сам, подобно

го все в мире зашатается (muss wancken) без непосредственного вмешательства самого бога: «ohn ein Geist, den Gott selbst hält» («Einsamkeit»).

[36] *C. von Faber du Faur.* Andreas Gryphius der Rebell.— PMLA, 1959, N 1; *E. M. Szarota.* Studia nad barokiem niemieckim.— PH, 1960, N 5, s. 185.

тирадам Конрада, звучит как угроза провидению: «Как нам петь песнь господню на земле чужой?»

Семя трагического скептицизма, которое светская мысль может усмотреть в словах псалма, получает в «Эмблеме 100» настолько усугубляющее этот скептицизм развитие, что стихотворение Морштына приближается к «Импровизации» Мицкевича.

В «Эмблеме 100», как и в «Импровизации», то начало, которое мы условно назвали голосом смирения, единственно, что может подсказать, это крик какой-то отчаянной веры:

Przetoż choćbyś mię i zabił, mój Panie,
Dusza ma Tobie dufać nie przestanie [37].

Без этого «утешения» сам поэт, как и другие Братья польские, не знает, как уйти от преследователей («kędyż się uciekę?»). Гонимым нельзя положиться на окружающих, одержимых жадностью и фанатизмом, ибо преследователи избирают мерой для своих злодейств те мучения, которые бог насылает на гонимых — «тех, кого Ты бьешь, люди добивают»:

Czyli na ludzką spuszczę się opiekę?
Których ty bijesz, oni dobijają,
Łzom urągają, skarżą. potępiają,
Miarę stąd biorąc Twegó odrzucenia,
Kiedy dopuszczasz ciężkie utrapienia.

Эти стихи, несмотря на сдержанность выражений поэта, объективно заключают в себе укор богу. Укор в той или иной степени осознан самим поэтом, как явствует из приведенного им стиха псалма, ставящего под сомнение возможность воспевать господа в таких утеснениях и изгнании: «Как нам петь песнь господню на земле чужой?»

Констатированная степень осознанности позволяет смелее говорить об известной принципиальной аналогии между «Эмблемой 100» и «Импровизацией». В последней имеется в виду допрос, который ожесточенный зрелищем людских страданий Конрад учиняет богу («Milczysz, milczysz!..»). Высшего подъема эта инвектива Мицкевича божественной несправедливости достигает в тех стихах, где Конрад упрекает бога, который слышит, как миллион людей кричит — спасите! («milijon ludzi krzyczących ratunku!») и остается равнодушным. Вершиной инвективы является то проклятие несправедливому Провидению, которое и Мицкевич в XIX в. не решился целиком вложить в уста Конрада:

Krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata, ale
Głos diabła:
Carem!

Центральная часть «Песни в притеснении», символически начатой вдохновенным, социально насыщенным стихом Кохановско-

[37] AP, str. 221.

го, из перевода 55 псалма[38], песнь, представляющая собой разговор поэта с богом, настолько полно предваряет допрос бога в «Импровизации», насколько текст, созданный на 170 лет раньше и не известный Мицкевичу, вообще мог его предварить.

Уже в третьем стихе «Песни в притеснении» одно полустишие, образующее замкнутую синтаксическую единицу, звучит как обвинение: «Ciężka krzywda, o Boże!»

Морштын рисует ужасную картину несправедливости и гонений, и заявляет — бог знает об этом: «widzisz oczewiste // Skrzywdzenie nasze... // Widzisz, jako się ludzka złość wzmogła na ziemi // Sprawiedliwość wygnana...»[39].

Поэт, который, как мы помним, утверждал исследовательскую мощь человеческого разума, останавливается, как и Грифиус, в недоумении перед попустительством бога злу («O niepojęta ludzką myślą cierpliwości...»). Мало того, Збигнев Морштын осознает, что от божьего попустительства злодеи становятся еще хуже. Далее следует особенно ответственное место в стихотворении, где Морштын пишет о разнузданных злодействах своего времени как об орудии, которое расшатывает самое веру в бога. Особенно важны стихи 59—66, завершенные отчаянной мольбой, чтобы господь сам утвердил колеблющуюся надежду. Такая просьба содержит в себе констатацию того, что надежда, действительно, заколебалась и без прямого вмешательства господа не может быть утверждена. Названные стихи говорят об этом весьма определенно:

Zamknąłeś w prawicy
60 Twojej groźne pioruny, lecz hardzi złośnicy,
Gorsi z Twej folgi, wodze złościom wyrzucają;
Twoję, o wieczny Stwórco, pomstę wyzywają,
Tak żeby już ułomność nasza zabłądziła;
W myśli jakie wątpliwe, gdyby nie budziła
65 Coraz ufność ku tobie mocnej w nas nadzieje,
Która, stwierdź sam, o Boże, niechaj się nie chwieje.

Стих 64 говорит об угрозе неминуемого впадения в сомнительные мысли, «когда бы всякий раз вера в господа не пробуждала в нас крепкой надежды». Иными словами, «голос смирения», выступающий у Мицкевича как «голос с правой стороны», у Морштына наличествует и необходим ему (так же, как и Мицкевичу) для сохранения веры. Не хватает здесь только «голоса дьявола», но Морштын подходит к внутреннему мятежу так же близко, как Конрад, восклицающий: «nie ojcem świata, ale...»

Если взять анализируемые отрывки из «Песни в притеснении» и из «Импровизации», то подобие их художественной структуры на известном, конечно, очень абстрактном уровне, создается тем,

---

[38] См.: *J. Pelc.* Zbigniew Morsztyn arianin i poeta, str. 148.
[39] «Muza domowa», t. I, str. 307.

что в обоих случаях самое экзальтированное утверждение не разлучается с сопровождающим его как двойник отчаянным сомнением.

Это особенность романтической поэзии, предваренная Морштыном, может быть отделана от присутствующего у Морштына и Мицкевича конкретного дуализма — жажды общественной справедливости и сомнения в ней. В поэзии первой половины XIX в. подобное структурное построение может встречаться и в других случаях, когда жизненная необходимость верить во что-либо очень важное для поэта соединена с постоянным сомнением. Насильственно оторванный от любимой им женщины и переброшенный царем из одной ссылки в другую, поэт, для которого в определенный момент его жизни эта любовь ассоциировалась со свободной стихией, с самой свободой, в той же образной структуре, которую мы констатировали у Морштына и Мицкевича, мог выразить этот дуализм настоятельной веры и мучительного сомнения.

Мы имеем в виду одно из глубочайших лирических стихотворений Пушкина «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...» (1824). Стихотворение с очевидностью обнаруживает то же построение, которое мы пытались выделить как общий момент в «Песне в притеснении» и в «Импровизации»: оно у Пушкина подчеркнуто даже графически. После стиха 22 Пушкин весь 23 стих заменяет отточием, которое подчеркивает завершающий 24 стих, важнейший, с точки зрения дуализма, для всего стихотворения:

22 Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен;
23 . . . . . .
24 Но если . . . . . .

* * *

Из сказанного видно, что авторам представляются более плодотворными не общие сравнения барокко с романтизмом, угрожающие стать традиционными, но, скорее,— конкретные сопоставления в типологическом плане определенных этапов развития поэтического образа польского барокко с образом поэзии романтиков. Эти сопоставления целесообразны далеко не во всех случаях и не обязательно ведут к установлению какого-то общего подобия поэтического образа барокко и романтизма в Польше. Отчасти они свидетельствуют о национальной преемственности важнейших направлений польской поэзии в ее коренной связи с трагической историей родины XVII—XIX столетий, а не просто о какой-то четко выраженной избирательной эстетической близости барокко и романтизма.

А. В. ЛИПАТОВ

У ИСТОКОВ ПОЛЬСКОГО ПРЕДРОМАНТИЗМА

(национальное и общеевропейское)

Каждый последующий этап литературного развития — преодоление этапа предшествующего и одновременно продолжение его — очередная ступень эволюционного процесса. Генетическая связь нового со старым может проявляться двояко — конструктивно и деструктивно — как развитие определенных элементов и тенденций предшествующего или как создание принципиально иного в таком противопоставлении предшествующему, когда его опыт (уже исчерпанный) и его достижения (уже свершенные и завершенные) служат своего рода уроком, играют роль необходимого фундамента и являются отправным пунктом для иных поисков в иных направлениях.

Романтизм как бунт против рационалистской эстетики Просвещения, нередко отвергая в пылу полемики свершения непосредственно ему предшествующей литературной эпохи, был генетически с нею связан и обязан ей многими открытиями. Теперь — с перспективы времени и благодаря совершенствованию самой техники исследования, исследовательской методики и методологии — это становится все более и более очевидным. Внутри литературных направлений эпохи Просвещения (классицизм, сентиментализм, рококо) был выявлен комплекс явлений, получивших название «предромантизм». Явления эти непосредственно предшествовали романтизму, предвосхищали многие его открытия. Кристаллизация этих явлений внутри эпохи Просвещения обусловила их постепенное выделение как особого литературного веяния. Их дальнейшая эволюция привела к рождению романтизма, знаменующего новую эпоху истории литературы.

Зародившись в Англии, предромантизм (в своей теории и художественной практике) обретает национальные отзвуки сперва во Франции, затем в Германии, а также и Польше, литература которой продолжала сохранять в XVIII в. ведущее место в славянском мире, оказывая заметное на него влияние, продолжающееся и в XIX в. (период западно- и южнославянского Возрождения). Поэтому изучение польской литературы обретает значение, выходящее за собственно национальные рамки.

Предромантические концепции входят в литературное сознание поляков благодаря переводам и переработкам знаменитого английского «Зрителя»[1], помещенным в журнале «Монитор»

[1] Имеется в виду как концепция оригинальности Д. Аддисона («Зритель», № 160), предвосхищающая некоторые положения теории Э. Юнга («Размышления об оригинальном творчестве», 1759), так и ориентализм, восточная экзотика, мотивы и стилизация философских повестей и рассказов-притч.

(1765—1785) — ведущем органе сторонников просветительских преобразований. Они распространяются и благодаря знакомству с литературной эстетикой и художественными творениями — в основном на французском языке (с французского переводился и «Зритель»). Особое значение имели непосредственные контакты поляков с культурой Запада (например, поездка известного мецената, теоретика литературы и комедиографа А. К. Чарторыского в Англию). Появление новых тенденций в культурной жизни, литературе и искусстве Польши так же, как и в Англии ознаменовались интересом к драматургии Шекспира (А. К. Чарторыский, статьи «Монитора» в 1765—1766 гг., трактат Ф. К. Дмоховского «Искусство поэзии», 1788, труд И. Красицкого «О поэзии и поэтах», написанный в конце 90-х годов) и поэзии Мильтона (перевод Дмоховским «Потерянного рая», начатый в 1786 г.). Из английских предромантиков особый интерес польских писателей — представителей разных направлений — вызвал Д. Макферсон. «Оссиана» переводит (с французского) классицист И. Красицкий (1779—1784, изд. ок. 1792—1793), а затем представители сентиментализма и рококо Ф. Карпиньский (фрагменты) и Ф. Княжнин. Известностью и успехом пользовался и Э. Юнг. Уже в 70-е годы монастырские типографии печатают его религиозно-морализаторские исследования, в 1772 г. появляется перевод трагедии «Месть», а в 1785— «Последний суд» и «Ночные думы». В этом же году «Последний суд» выходит и в стихотворном переводе Дмоховского. Перевод этот привлекает внимание и как свидетельство связи польских литераторов с представителями французского предромантизма.

Поэт и теоретик литературы Дмоховский использует французский перевод творения Юнга, сделанный Ле Турнэром, переводчиком, литературным критиком и теоретиком, который, вместе с Л. С. Мерсье и другими последователями Ж.-Ж. Руссо, представлял сформировавшуюся ок. 1770 г. группу поборников новых веяний. Их увлечение Шекспиром и Юнгом получало теоретическое обоснование и было противопоставлено классицизму Вольтера и его последователей [2]. Ле Турнэр, развивая концепцию Дю Бо о примате чувства в эстетической оценке, решительно отделяет сферу эмоционального от интеллектуального. Впервые он употребил и термин «романтизм» как название направления [3].

Ф. К. Дмоховский в предисловии к своему переводу приводит восторженные оценки Юнга, принадлежащие перу Ле Турнэра и Мерсье.

Польские переводы Макферсона и Юнга обретали стилистический облик, соответствующий творческой манере переводчиков (классицизм, сентиментализм). Однако, несмотря на такого рода

[2] См.: *C. Pichois*. Préromantiques, rousseaistes et shakespeariens.— «Revue de Littérature Comparée», 1959, N 3, p. 348—351. Ср. также: *S. Pietraszko*. Doktryna literacka polskiego klasycyzmu. Wrocław, 1966, str. 496.

[3] *J. Kleiner*. Studia z zakresu literatury i filozofii. Warszawa, 1925, str. 105.

стилистическую трансформацию, в польскую литературу и литературную культуру входила новая тематика, сюжет, проблемы, тип восприятия. Особую роль эти творения (наряду с литературной теорией Запада) сыграли в развитии польской литературной эстетики эпохи Просвещения. Для поляков они были своего рода художественной иллюстрацией новых теоретических концепций. Так, например, введение категории творческого гения означало в предромантической теории Юнга борьбу с диктатом классицистических правил и было связано с реабилитацией драматургии Шекспира, отвергнутой классицизмом. В Польшу эта концепция проникает прежде всего благодаря французскому посредничеству (Кондильяк, Дидро, Мерсье), уже в 70-е годы[4], обретая известность и отражаясь в художественно-литературной практике (сентиментализм, рококо и связанный с ними предромантизм) — с 80-х годов. Даже в наиболее классицистическом по своему духу польском литературном кодексе — «Искусство поэзии» (1788) Дмоховского (для которого основным образцом было произведение Буало) — звучит восхваление творческого гения и появляется утверждение о развитии искусства, его жанров и художественных форм, а в связи с этим высказывается мысль об относительности всех правил. Знаменательно, что автором этой декларации был переводчик Мильтона и Юнга.

Основоположник польского сентиментализма, Ф. Карпиньский, выступая против классицистических правил (исследование «О красноречии в прозе или стихе», 1782), указывает на пример Юнга. Автор фундаментального труда «О красноречии и поэзии» (1786), Ф. Н. Голяньский, в качестве образца элегического стихотворного произведения приводит «Ночные думы» Юнга.

Облик литературной теории и характер ее развития отражают специфику художественной литературы своей эпохи, а во многом и детерминируют это развитие. Исследование теоретической мысли польского Просвещения помогает понять как особенности литературы этой эпохи, так и предпосылки появления и расцвета национального романтизма.

Начало просветительской эпохи связывали с именем С. Конарского как ее идеологи, так и автор первой поэтики польского Просвещения Ф. Н. Голяньский, что, впрочем, естественно, ибо в трудах этого предтечи просветителей сочетались и общественно-политические и литературно-теоретические аспекты. В поэтике и риторике, занимающих ведущее место в школьных программах, формирующих эстетические воззрения и вкусы поколений, Конарский подготавливал почву и прокладывал путь классицизму. Латинский трактат «Об исправлении пороков красноречия» (1741) — критика барочной риторики; требование вытекающих из логики простых, естественных стилистических построений. Это

[3] *A. K. Czartoryski.* Przedmowa do Panna na wydaniu. Warszawa, 1771; *M. Mniszech.* Myśli o geniuszu.— «Zabawy Przyjemne i Pożyteczne», 1775, t. 11, cz. 2.

положение получит развитие в позитивной программе риторики («Об искусстве хорошего мышления, необходимом для хорошей речи», 1767), где в философском обосновании концепции стиля, подчиненного логике мышления, Конарский ссылается на Буало — «великой учености поэта». Отбросив технические предписания школьных поэтик барокко, Конарский заменил их принципами логики, а во главу угла ставил не эстетическую сущность поэзии, а ее морализаторско-дидактические функции. Реформируя программы школ пиарского ордена, Конарский вводит писателей польского Возрождения, восстанавливая ту линию прерванной традиции, к которой обратятся просветители, обосновывая национальный генезис своей программы. Из французских классицистов особой симпатией пользуются Корнель, Мольер, Фенелон и Лафонтен. С особой выразительностью новые тенденции проявились на школьной сцене, издревле используемой и как амвон (пропаганда католицизма) и как кафедра (наглядный урок поэтики и риторики). Здесь польские пиары (подобно школьным, прежде всего иезуитским сценам Европы) используют классицистическую теорию и репертуар французских иезуитов из Louis le Grand (Ле Жэ, Порэ, Сэрсо и др.). Постановки осуществлялись на латинском, французском и польском языках. Трагедия, в соответствии с инструкцией, всегда шла на польском, ибо ей отводилась высшая не только дидактическая, но и идейно-политическая функция. Здесь (а не в сфере эстетики) обосновывалась иерархия жанров. Растет интерес и к «светскому» классицизму: наибольшим успехом пользуется Вольтер, затем идут Корнель, Расин, Мольер. Пиарские театралы не только переводили и адаптировали, но и пытались создавать по новым образцам. Намечается тенденция к строгому соблюдению трех единств. В то же время Конарский в «Трагедии Эпаминонда» (1756) не соблюдает единства места, вводит противоречащую канонам жанра счастливую развязку, а в отборе исторического материала позволяет серьезные отступления от подлинных событий. Утилитарный дидактизм подавляет требования нормативной эстетики. Так было и в лишенной эстетического стержня риторике Конарского, так будет не раз и в теории просветителей: потребности общественной ситуации — как основной фактор художественной теории и практики — предотвратят эстетическую догматизацию поэтики, но они же ограничат и высоту ее теоретического уровня.

Театр пиаров стал своего рода эталоном для просветителей начала 60-х годов, когда только начинала создаваться и театральная доктрина и сам первый общедоступный театр. Еще ранее опыт пиаров также оказал воздействие на иезуитов и светские сцены — королевскую и магнатские. На этих последних с большей или меньшей периодичностью выступали иностранные труппы, в репертуаре которых был Корнель, Расин, Мольер, Мариво, Детуш, Дидро, что, естественно, не могло не сказаться на формировании вкусов (и моды) элиты, свидетельством чему — магнат-

ские сцены с частично профессиональными труппами, ставящими французскую классику также и в переводе. В этом отношении особый интерес представляет театр В. Жевуского в Подгорцах. Его классицистическая драматургия 50-х годов, идейно чуждая Просвещению, в то же время высоко оценивалась просветителями, видевшими в ней выдающуюся реализацию постулатов классицистической эстетики, первый опыт создания польской политической трагедии. Особо отмечалась и чистота языка. В этом Жевуский шел по линии Конарского, а в полемике с барокко (стихотворный трактат «О науке поэтической», изд. 1762) выступал с позиций классицизма. Идеи (социально-политические и эстетические) Конарского звучат и в концепции театра и трагедии С. П. де Вария (изд. 1760).

Наряду с пиарами и светской средой роль своего рода третьего центра распространения классицизма сыграли польские иезуиты. Вслед за пиарами обращаясь к тем же источникам, они реформируют свой театр. Крупнейшей фигурой среди драматургов (не только иезуитских) был ранний Ф. Богомолец, который пошел смелее и дальше как в полонизации адаптируемых комедий, так и в использовании приемов commedia dell'arte и новой западноевропейской драматургии. С доктриной Конарского его единит отношение к языку («De linqua polonica colloquium», 1752) и обращение к традициям национального Возрождения. При всей мозаичности новых тенденций, исходящих из разных центров, с разными идейными и эстетическими оттенками, их объединяет стремление к социальным реформам, что в сфере эстетики соответствует обращению к классицизму, трактуемому утилитарно (в духе идей реформ) и противопоставляемому барокко. Причем такого типа противопоставление имеет прежде всего идеологический характер, эстетическая сторона — его производная. В силу этого идеологические процессы не только накладывали отпечаток на литературный процесс в его эстетическом содержании, но и выступали как своего рода катализаторы его эстетической эволюции. Гетерогенность генезиса и сущности ранних классицистических тенденций (когда в качестве ведущих, инспирирующих факторов теории и художественной практики выступали социально-идеологические моменты) обусловила отсутствие эстетического единства польской концепции классицизма, представляющей мозаику отдельных положений различных классицистических теорий Запада, которые отбирались с учетом польской общественно-политической ситуации и специфики культуры и уже на новой почве развивались в применении к ним. Отсюда преобладание утилитаризма над эстетическим аспектом. В сфере этих явлений кроется специфика складывания и формирования польской просветительской литературы и нового художественного сознания. Примат идеологических факторов в теории (и художественной практике), равно как и охарактеризованный выше принцип селекции при использовании классицистических теорий Запада

будут характерны для польской эстетики зрелого Просвещения, когда разрозненная мозаика отдельных положений подвергнется функциональной компоновке, опирающейся во все возрастающей степени на опыт эволюционирующей национальной эстетической мысли, а затем (особенно с 80-х годов) и художественной практики. Итак, в 40-е — 50-е годы в результате ревизии отмирающего, но еще всесильного (психологические факторы плюс вековая традиция, школа, меценатство) направления, его идейных основ наметились новые пути развития, был сделан новый выбор национальных традиций (эпоха Возрождения) и современных тенденций Запада (классицизм), заложены основы теоретических критериев, созданы первые художественные образцы, среди которых особо выделяются первые опыты национально-политической трагедии, комедии и даже слезной драмы. Эти моменты получат дальнейшее развитие в 60-е годы. Обострившаяся с конца 50-х — начала 60-х годов политическая борьба способствовала идейной, а следовательно — в данном случае — эстетической консолидации. Эту полосу можно рассматривать как условную черту, отмечающую рождение I периода литературы Просвещения, последовавшего после эмбриональной вступительной фазы.

Развитие теории и художественной практики продолжается самопроизвольно и институционально (меценатство короля Станислава Августа), причем, естественно, эти линии сочетаются и переплетаются. Приход к власти партии реформаторов ускорил развитие новых тенденций, поддерживая их административно, политически и финансово. До 80-х годов королевский двор играет роль единого инспирирующего культурного центра. Классицизм возводится в ранг официальной доктрины, что не может не сказаться на темпах и самом характере его развития.

Искусство призвано было перевоспитывать и пропагандировать новые идеи. Этим обусловлено особенно бурное развитие публицистических жанров, прозы, драматургии, связанной с открытием первой общедоступной сцены (1765),— как наиболее массовых средств воздействия. В лирике знаменательно преобладание оды, сатиры, басни — жанров, которые наряду с публицистикой, подобно ей мобильные и актуальные, развенчивая старое, пропагандировали и воспевали новое. Общему оживлению интеллектуальной жизни сопутствует развитие литературной теории. Общественно-политический орган реформаторов «Монитор» (1765—1785) особое внимание уделял драматургии как средству массового воздействия. При таких воззрениях естественным было использование опыта школьного театра в дидактизме и морализаторстве, пропагандируемое в первые годы, ратование за школьный тип трагедии и комедии, где, впрочем, утилитарный диктат дидактизма нередко вступал в противоречие с классицистическими требованиями. Знаменателен в этом отношении цикл Красицкого «Apologie du théatre» (1765), где фигурируют основные положения иезуитской театральной эстетики предшествующего пе-

риода. В общих чертах эта позиция совпадает и с выступлениями Митцлера де Колофа в том же «Мониторе», имеющими, однако, иной идеологический оттенок (мещанская просветительская мысль). Наметившаяся тенденция к требованиям строгого соблюдения правил объясняется, вероятно, постулирующим характером теории, «программирующей» будущее (не следует забывать о рационалистическом воззрении, согласно которому теория способна порождать и формировать качественно новое в эмпирической реальности). Необходимо отметить, что постулаты соблюдения правил не выдвигались как нечто абсолютное, не допускающее исключений. В самой же трактовке правил польские теоретики были весьма либеральны. Как верно отмечает С. Петрашко, речь идет о программе «популярного» искусства. «Искусство, нарушающее правила, эстетика «Монитора» не запрещает, она только не хочет, чтобы как такая практика, так и ее эффекты стали всеобщим образцом в театре — для общедоступной сцены»[5]. Сразу же следует подчеркнуть: с самого начала, даже в этот период наибольшей категоричности литературная теория польских просветителей XVIII в. не была жесткой и диктаторской, ибо постулировала развитие художественной практики, исходя из реальных потребностей действительности, а не логики догматически трактуемой «чистой» теории (как эпигоны с начала XIX в.). О либеральности «Монитора» свидетельствует статья под псевдонимом Театральский (1776, № 65) — как бы полемическая реплика на цикл Красицкого, в которой, наряду с критикой единства места и времени, вырисовывается теория, свободная от утилитаризма, восходящего к традициям школьной сцены, а в качестве эталона выдвигается Шекспир (к которому столь отрицательно относились классицисты XVIII в. как в Англии, так и во Франции). Последовательным классицистом в теории (1771) и драматургической практике был А. К. Чарторыский, но лишь до 1779 г., когда в «Письмах о драматургии» появляются положения, перекликающиеся с воззрениями Дидро (теория мещанской драмы), а в 80-е годы в кругу его меценатства расцветает сентиментализм и рококо. Знаменательно, что в «Письмах» литературная теория выступает самостоятельно — вне утилитарной ограниченности критериями дидактики и морализаторства. Это уже характерная черта новых тенденций (также и в художественном творчестве), сигнализирующих назревание нового этапа в развитии литературного процесса.

Классицизм 60-х —70-х годов эклектичен как в теории, так и в художественной практике, что, по-видимому, объясняется одновременностью проникновения в Польшу классицистических концепций XVII—XVIII вв., а также, вероятно, эклектизмом современной литературы Запада. Эклектизм польского классицизма был не только «внутренним» (сочетание разных классицистических тенденций), но и «внешним»: переплетение (в художествен-

---

[5] См.: *S. Pietraszko.* Doktryna literacka polskiego klasycyzmu, str. 313—314.

ной практике) с сильными традициями преодолеваемого барокко и с новыми направлениями — сентиментализмом и рококо.

Классицизм 60-х —70-х годов, будучи официальной доктриной реформаторов, не был единственным. Тот же королевский двор одновременно инспирировал рококо и сентиментализм, с тем, что классицизм предназначался для масс, а рококо и сентиментализм — для просвещенного аристократического салона; классицизм (несколько утрируя) служил политике, а рококо и сентиментализм — эстетическому наслаждению. Не следует упускать из виду и существование барокко, деградировавшего до уровня «массового», периферийного. Эти направления не существовали изолированно, что в сумме накладывало отпечаток на художественное творчество представителей новых тенденций. Первый польский литературный журнал «Забавы приятные и полезные» («Zabawy Przyjemne i Pożyteczne», 1170—1777), вокруг которого, особенно со времени руководства Нарушевича, группируются поэты «четверговых обедов» и близкие двору, отражает эстетические вкусы королевского салона и интеллектуальной элиты: классицизм, рококо, сентиментализм наряду с проявлениями барочных тенденций. Новые для польской литературы направления были отражением новых веяний в эстетике, философии, политической ориентации. Все они воспринимались художниками, связанными с реформистскими тенденциями. Проникающие в Польшу одновременно, эти веяния переплетались, причем в творчестве одного художника, а не отдельных школ. Границы этих направлений, их разделение и проявление в относительно «чистом» виде наблюдаются в границах жанров. Так, например, драматургия, описательные и герои-комические поэмы, оды, поэтические послания, сатиры, басни развивались в классицистическом русле; песни, идиллии, лирические стихи — жанры камерные, где преобладает интимное лирическое начало,— в русле рококо и сентиментализма [6]. Влияние классицизма (принципы композиции, теория стиля) определило облик публицистических жанров и первых романов. С 80-х годов здесь будет преобладать сентиментализм как новая, более динамичная тенденция, постепенно вытесняющая исчерпывающий себя классицизм.

В свободном, фактически не регламентируемом взаимодействии разных эстетических тенденций расцветает польская просветительская литература. 60-е —70-е годы — период интенсивного творчества крупнейших ее художников — Нарушевича, Трембецкого, Красицкого, Богомольца. Их школу проходит Венгерский, умолкнувший в конце 70-х годов, и большинство представителей следующей плеяды (дебютировавших в «Забавах...» в 70-е годы), в чьем творчестве рококо и сентиментализм постепенно (с конца 70-х — начала 80-х годов) выделяются из

[6] Подробнее об этом см.: *А. Липатов.* Литературные направления эпохи польского Просвещения и проблема художественного метода.— «Советское славяноведение», 1968, № 4, стр. 63—68.

синкретического в самостоятельные, оформившиеся направления, вырабатывающие также свои теоретические основы. Новые явления в литературном процессе сопровождались изменениями и в культурной жизни: вместо одного центра с конца 70-х — начала 80-х годов выступают два новых — двор Чарторыских в Пулавах, инспирирующий сентиментализм и рококо, и творческая среда Варшавы (классицизм, сентиментализм, рококо, мещанская драма), независимая от меценатства, составляющая разного рода группки и кружки. Эти новые факторы стимулировали развитие определенных тенденций в литературном процессе, влияли на их динамику. Сложившееся в минувший период классицистическое направление постепенно исчерпывает свой новаторский потенциал, уступая место сентиментализму, рококо и связанным с ними преромантическим веяниям. Достигнутый уровень литературного развития открывал новые перспективы, выступая одновременно как своего рода автаркический стимул дальнейшей эволюции (уже независимой от утилитаризма внелитературных факторов), что находит внешнее выражение в изменившемся характере соотношения художественной практики и теории (как выражения художественного самосознания). Если теория I периода была постулирующая и проектирующая, то во II периоде теория уже опирается на художественную практику, созданную в I периоде и эволюционирующую под влиянием как крупнейших творческих личностей (Нарушевич, Трембецкий, Красицкий, Богомолец), так и возрожденных традиций национального Ренессанса, современных направлений Запада и даже некоторых барочных тенденций. Это сказалось на ослаблении доктринерских ноток, явилось основой создания обобщающих поэтик, обусловило иной тип эклектизма, который имел свои корни уже не в сфере теоретических спекуляций, а в художественной практике. Знаменательно, что если Конарский давнему требованию следовать предписаниям теории противопоставил следование определенным художественным произведениям, то автор первой просветительской поэтики (1786), Ф. Н. Голяньский, пошел дальше, восполняя постулат Конарского категорией вкуса. Это повлекло за собой важные теоретические последствия — тенденцию (правда, еще не последовательную) к раздельному трактованию эстетического и этического, что так не свойственно утилитарным концепциям 60-х — 70-х годов. Подчеркивая первичность художественной практики по отношению к теории, Голяньский дает открытую на процесс естественной эволюции концепцию просветительского классицизма, не отгораживая его и от других тенденций (в теории стиля фигурируют отдельные положения сентиментализма). Такого рода черты дают основание говорить о новом этапе в развитии эстетики польского Просвещения [7]. Ф. К. Дмоховский в «Искусстве поэзии» (1788), исходя из актуальных явлений литературной

[7] Ср. *S. Pietraszko.* Doktryna literacka polskiego klasycyzmu, str. 451.

эволюции, дополнит или подвергнет корректировке отдельные теоретические положения своего предшественника. Показательно введение в качестве образцов ряда произведений современных авторов, среди которых особое место отведено сентименталистам, что выразительно свидетельствует о антидоктринерстве эстетики польского классицизма, ориентирующейся на живой литературный процесс, а не сублимированные теоретические построения. Характерен и либерализм Дмоховского в отношении к обязывающим у Буало правилам (в этом польский теоретик близок современной ему классицистической эстетике Франции и воззрениям представителя польского рококо Шимановского). На концепцию элегии наложила отпечаток поэзия Юнга. Дмоховский был первым польским переводчиком Юнга. Влияние преромантической эстетики проникает и в его «Искусство поэзии»[8]. Новые тенденции, распространяющиеся в польской драматургии с 80-х годов, получают отражение и в поэтике Дмоховского, где драматургические воззрения Дидро и Мармонтеля используются при обосновании дидактической концепции театра, развивая теоретические тенденции I периода (Красицкий, Митцлер). Польское Просвещение в борьбе за умы последовательно отдавало предпочтение genre sérieux. Более жесткая трактовка классицистических требований (продолжающая тенденции I периода) характерна для варшавского центра, связанного с Патриотической партией. Своего рода декларация этого направления содержится в предисловии Ю. Выбицкого к трагедии «Зыгмунт Август» (1779). Этот классицизм при всей своей теоретической ортодоксальности (сочетающейся, а во многом и обусловленной утилитарной трактовкой искусства) в то же время приобретал национальный характер, ибо в качестве материала использовал не античность, а национальное прошлое. Впрочем, не это направление (внушительное количественно, но художественно незрелое) определяло облик литературы, ее развитие: политические трагедии и политическая поэзия отходили в небытие вместе с политическими событиями, которые их порождали. Теоретическая мысль этого направления отражала минувший этап, особенно в сопоставлении с «Критическими письмами» (1779) А. К. Чарторыского, М. Мнишха, Ю. Шимановского и Г. Пирамовича (вступление), где эстетика выступала самостоятельно, уже вне утилитарных обоснований, в свете лишь ей присущих закономерностей и категорий. Это означало не только новый этап в развитии польской эстетики, но и являлось творческим кредо нового поколения, окончившего «школу классиков» и пошедшего своим путем. Это поколение определило облик литературы 80-х—90-х годов, когда умолкают Нарушевич и Богомолец, все реже и реже выступает Трембецкий, уже позади остался «золотой период» Красицкого. Ведущая роль в создании новых ценностей переходит к сенти-

[8] См.: *S. Pietraszko.* Doktryna literacka polskiego klasycyzmu, str. 532, 566.

ментализму, часто переплетающемуся с рококо, включающему и элементы преромантизма. Эта тенденция начинает преобладать и количественно (в поэзии, прозе, драматургии и даже публицистике). Риторический стиль вытесняется интимным, близким обыденно-бытовому, классицистическая персонификация абстрактных понятий уступает место конкретным образам, обобщенная обрисовка — детализированной, психологически углубленной. Это отразилось не только в стиле и образности жанров, но и на их соотношении: оды, панегирики, сатиры, отчасти поэтические послания (с присущей им классицистической риторикой и дидактизмом) утрачивают свое исключительное положение за счет распространения идиллий, песен, элегий и разных видов камерной лирики.

Эстетика польского сентиментализма нашла отражение в трактате Ф. Карпиньского (изд. 1782). Теория и художественная практика рококо развивалась прежде всего в кругу Пулав (Шимановский, Княжнин, Игнацы и Станислав Потоцкие), вне этой группы выступали И. Хрэптович и А. Миэр, а также литературная среда Кракова (где рококо и сентиментализм были оппозиционны просветительскому классицизму не только эстетически, но и философски) [9]. «С угасанием первой фазы классицизма,— пишет С. Петрашко,— именно в кругу эстетики рококо начинали создаваться теоретические основы для следующего шага в процессе секуляризации польской литературной культуры, что достигалось открытым отстранением этики от решений о ценности искусства, обоснованием и защитой гедонистического отношения к искусству, реабилитацией эротизма в его чувственной форме. Это... течение... впитало довольно много творений национального фольклора с его свободой нравов и подлинностью чувств... В сфере человеческой личности тенденции рококо смелее, чем главное течение классицизма, продвигали процесс секуляризации польской культуры» [10]. Характерной чертой литературного самосознания и отражающей его теории 80-х—90-х годов является антидогматизм, отсутствие диктаторских утверждений о своей законченности и совершенстве. Это было обусловлено ориентацией на художественную практику, связанную с социально-политическими процессами. Эти последние играли амбивалентную роль, стимулируя развитие литературного процесса (и теории) и ограничивая его прагматизмом. В то же время именно для II периода характерно противопоставление и преодоление этого прагматизма, что шло по линии отделения этического от эстетического. Эта тенденция, связанная в первую очередь с рококо, отвергающим и эстетическую нормативность, не была ведущей. Классицисти-

---

[9] Особое значение для теории рококо и развития польской эстетической мысли имели работы Ю. Шимановского и И. Хрэптовича: *J. Szymanowski.* Listy o guście, czyli smaku. Kraków, 1770; *J. Chreptowicz.* Poezja. *J. Krasicki.* «Zbjór Potrzebniejszych Wiadomości», Warszawa, 1781.

[10] *S. Pietraszko.* Doktryna literacka polskiego klasycyzmu, str. 385.

ческое и в значительной степени сентименталистское направления, как и на Западе, исходя из концепции литературы, воспитывающей и преобразовывающей человеческую натуру (а тем самым и общество), сохранили (каждое по-своему) идейно-эстетический прагматизм. Новое литературное самосознание нашло отражение в работе М. Фиялковского «O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu» (1790), являющей собой кульминационный пункт эволюции польской литературоведческой мысли XVIII в. Теоретические идеи пулавского рококо Хрэптовича получили здесь целостное, законченное выражение — эстетика выделялась как самостоятельная наука, оперирующая исключительно собственными категориями и руководствующаяся лишь ей присущими законами, обусловливающими метод познания художественного творчества. Теория утрачивает не только характер программирующей доктрины, она уже не рассматривается и как комплекс обязующих или рекомендуемых норм. Позитивная программа отсутствует — это логическое следствие концепции саморазвивающегося искусства, создаваемого гением художника, а не калькуляцией теоретика. Теория выступает как руководство, комплекс приемов и средств научного анализа. При всей своей полемичности по отношению к поэтикам Голяньского и Дмоховского это было логическое завершение ведущей их тенденции — ориентации теории на художественную практику. Итак, литературная теория, равно как и культурная политика польского Просвещения отличались отсутствием пуризма и диктата. Такая открытая, лишенная доктринальной замкнутости концепция литературы создавала предпосылки и для зарождения на национальной почве, и для проникновения извне, распространения и развития разных тенденций, в том числе и предромантических. В Польше второй половины XVIII в. классицизм был не исключительным и исключающим другие направления, а своего рода исходным пунктом нового этапа развития национальной литературы в русле современных западноевропейских веяний. Почти одновременно с классицизмом и параллельно с ним (часто в творчестве одних и тех же писателей) развивается сентиментализм, рококо, а затем — с 80-х годов — и связанный с ними, как бы растворенный в них предромантизм или его элементы.

Отрицание нормативности и постулат спонтанности творчества, иррационализм художественного ви́дения как противопоставление рационалистическому восприятию, интерес к средневековью, фольклор и ориентализм — эти характерные черты предромантизма в тех или иных своих качествах и сочетаниях начинают проявляться уже в I периоде литературы польского Просвещения (до нач. 80-х годов). Так, если речь идет о типе художественного ви́дения, характерным примером является тенденция рококо у Нарушевича — первого крупного польского поэта, творящего в русле классицизма — Нарушевича, увлекающегося французским рококо (Ж.-Б. Руссо, П. Ж. Сотель,

Д.-Л. Тома, П. Р. Лемонье, А. Дезульер), Нарушевича — автора идиллий и лирических стихотворений. В русле рококо развивается в это же время лирика Трембецкого, второго крупного представителя польского классицизма. В те же годы пишет и сентименталист Ф. Карпиньский, впервые издавший свои творения в 1780 г.; его антиклассицистический манифест — своего рода теоретическое обобщение собственной художественной практики — создается ок. 1781—1782 гг.

Ориентализм, как уже отмечалось выше, проникает вместе с материалами английского «Зрителя», философскими повестями Монтескье, Дидро, Вольтера, С. Джонсона. Однако тут следует отметить и давние и богатые ориентальные традиции национального барокко. Особой популрностью пользуются теперь «восточные» притчи, лучшим образцом которых являются те, что вышли из-под пера И. Красицкого, единственного крупного писателя польского Просвещения, творящего только в классицистическом русле (впрочем, и он как создатель первых романов польского Просвещения переступает границу признанных классицистической поэтикой жанров).

Тогда же — в I периоде — поре относительной гегемонии классицизма бросается в глаза наличие фольклорных мотивов и разного рода фольклорных стилизаций (это нередко выступает в сочетании с интересом к национальной древности — народной культуре, якобы сохранившей элементы этой древности) в творчестве ведущих писателей, что было немыслимо, например, во Франции или Англии не только у догматических последователей Буало, но и у сторонников тех классицистических тенденций, которые возникли уже в XVIII в. В Польше же такая трактовка была впоследствии санкционирована теорией Голяньского, который выделял и подчеркивал эстетические ценности народной культуры. Лирика Нарушевича, Богомольца и Трембецкого, герои-комическая поэма Красицкого «Мышеида» — характерные примеры 70-х годов. В 80-е годы эта тенденция усиливается в творчестве представителей сентиментализма и рококо, что также сочетается с интересом к национальной старине[11]. В этом отношении яркий образец «Дума Люидгарды» (изд. 1782) Ф. Карпиньского.

Итак, рационалистическое восприятие и классицистическая гармония художественного ви́дения нарушалась теоретическими декларациями и творчеством представителей сентиментализма и рококо. Элементы предромантизма, предромантические веяния, присутствующие в этих взаимопереплетающихся направлениях, заметно эволюционируют и кристаллизуются к концу XVIII в.— в начале XIX в., обретая более полное воплощение в творчестве Я. П. Воронича, предвосхитившего мессианизм польских роман-

[11] Знаменательный факт: в Пулавах — первом польском центре сентиментализма и рококо — Чарторыские создают своего рода музей польских древностей.

ческ

Дальнейшее развитие этих тенденций в начале XIX в., равно как и контакты с современной французской, английской и немецкой литературой, приведут к рождению национального романтизма в 20-е годы.

Особый интерес в этом процессе представляют судьбы романа — жанра, который к середине XIX в. займет ведущее место в литературной иерархии.

Художественная проза Просвещения долгое время оставалась вне поля зрения исследователей, отдававших предпочтение иным — ведущим и первоплановым жанрам. Проблема стилевых течений и направлений в этой области остается открытой. Ее разработка началась совсем недавно. Исследования прозы И. Красицкого у нас[12] и в Польше[13] дают материал, на основании которого можно выдвинуть суждение о том, что начало польского просветительского романа (И. Красицкий «Приключение Миколая Досвядчиньского», 1775, изд. 1776; «Пан Подстолий», 1778—1798) было аналогично началам польской просветительской литературы, основываясь на стилистической доктрине, восходящей к постулатам Конарского и использующей классицистические концепции. Проводимые мною в настоящее время исследования последующих польских романов второй половины XVIII в. дают материал, свидетельствующий об определенном параллелизме процессов художественной эволюции в поэзии, драматургии и прозе, с тем что последняя именно в этот период довольно быстро наверстывает свое вековое отставание, используя (как и в минувшем столетии барокко) свершения иных литературных родов и жанров.

Бурный расцвет польской сентименталистской (нередко переплетающейся с веяниями предромантизма) и предромантической прозы начала XIX в. был, по-видимому, подготовлен появлением и развитием первоэлементов этих тенденций, начиная с 80-х годов XVIII в.

В этом отношении интересный материал дают творения В. И. Марэвича, Ф. С. Езерского и Д. М. Краевского[14].

---

[12] *А. В. Липатов.* Романы И. Красицкого и их роль в развитии этого жанра в польской литературе. Канд. дисс. М., 1965.

[13] *A. Cieński.* Problematyka stylistyczna «Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków» Jgnacego Krasickiego. Wrocław, 1969.

[14] Полагаю, что произведениям просветительских продолжателей Красицкого в жанре романа уделяется несравненно меньшее внимание, нежели они того заслуживают. Может быть, это проистекает из убеждения, что не здесь следует искать интересный материал из истории польского литературного процесса XVIII в., когда польский роман был жанром «периферийным». Может быть, сказывается сугубо психологический фактор — отождествление позиции ученого и вкусов читателя, как, например, у Х. Станковской, которая в книге «Начало исторического романа в Польше» охарактеризовала «Лешека Белого» Краевского как произведение «трудное в чтении и художественно неудавшееся» (*H. Stankowska.* Początki powieści historycznej w Polsce. Opole, 1965, str. 36). Несомненно, для читателя Бальзака, Толстого, Достоевского, Пруста, Джойса или Хемингуэя, для нашего современни-

«Происшествия, или сны» (т. 1—2, 1786—1787) и «Проект неосуществленный» (1788) Марэвича и по своей тематике, и по своему сюжетно-стилевому облику знаменуют появление в польской просветительской литературе тенденций, которые в отдельных своих моментах близки или аналогичны явлениям современного им западного предромантизма в поэзии и прозе («готический» роман).

Далекий остров, куда бегут любовники, которые в цивилизованном мире не могли соединиться в силу сословных различий. Ужасная смерть героя, спасающего любимую в схватке со львом, и ее безысходное одиночество («Происшествия...», Сон I). Похищение героя неизвестными, увозящими его в чужие края. Поле битвы, усеянное трупами, куда он попадает после бегства. Рассказ умирающего полковника, лежащего подле предательски убитого сына (Сон II).

Фрагментарность композиции, мотив сна и сонного видения, переплетение фантазии и реальности, острота переживаний, ужас и загадочность — все это удивительно ново в сопоставлении с рационалистически ясной гармонией и разумно-дидактическим изображением эмпирической, зримой реальности в польской просветительской прозе.

На фоне этих общих совпадений с характерными чертами творений западного предромантизма можно выделить и аналогии частные, как, например, стихотворные вставки, интенсифицирующие общее настроение, усиливающие художественный резонанс. Этим приемом пользовались в своих «готических» романах А. Радклиф и В. Бекфорд, пародирующий Радклиф в «Аземии» (1797). С творческой манерой К. Рив, А. Радклиф, С. Ли сближает Марэвича и рационалистическая мотивировка необычного и чудесного (в данном случае все объясняется фактом сновидения).

Взаимосвязь рационального и иррационального отразилась и в композиции, объединяющей разные по жанру типы повествования — сцепление фрагментов фантасмагорических (сны) и реально-бытовых, дидактических (описание положения и отношений автора-рассказчика, его размышления и рассуждения, послание знакомым и родственникам). Этому соответствует и стилевая дифференциация: сентименталистская — эмоционально-насыщенная, проникновенно-лирическая — в «Снах» и близкая

ка, этот роман выглядит именно так, как он охарактеризован выше (впрочем, таковы — за единичными исключениями — все творения этого жанра от античности до XIX в.). Однако для исследователя такого рода памятники литературного прошлого могут оказаться захватывающим, интереснейшим и ценнейшим материалом, помогающим не только восстановить картину давно минувшего, но и выявить закономерности, ведущие к возникновению более нам близкого, нового или даже современного. В этом значение и ценность творений прошлого для настоящего. И именно в этой сфере, думается, следует искать критерии научных оценок.

классицистическому образцу — рационалистически уравновешенная — во фрагментах иных видов. Подобные стилевые тенденции присутствуют и в английской предромантической прозе (образец первой — романы Радклиф, образец второй — «Замок Отранто» Уолпола, основоположника «готического» романа). Взаимопереплетение этих тенденций в «Размышлениях» Марэвича детерминировано спецификой композиции этого творения, состоящего из разных по жанру фрагментов (а каждый жанр был связан с определенной концепцией стиля)[15]. Само появление такой синкретичной композиции — факт весьма интересный и, по-видимому, знаменательный: этот синкретизм отражает процесс складывания и формирования качественно нового на основе уже освоенного (жанры, стили). И если во фрагментах второго рода весьма ощутимо воздействие рационалистической модели художественной прозы, то фрагменты первого рода предстают как явление иного плана. Именно эти фрагменты — заключенные в них тенденции — предопределили характер другого произведения Марэвича — «Проект неосуществленный». Его однородный жанрово-стилевой облик знаменателен как отражение эволюционирующего процесса кристаллизации новой литературной тенденции.

Художественная специфика творений Марэвича проступает особенно рельефно при сопоставлении с типом повествования, введенным в художественную прозу польского Просвещения И. Красицким[16]. Там спокойная уравновешенность, ритмическая симметрия и лаконизм, что является стилистическим отражением эмпирически ясного ви́дения реальности, интерпретируемой в категориях разума; не остается места как для неподдающегося рациональному объяснению, так и для подавляющей разумность эмоциональности. Здесь характер повествования обусловлен иным типом рассказчика — переживающего личную драму, что усиливается акцентами автобиографизма, когда автор отождествляется с рассказчиком, повествуя скорее о себе, нежели о литературном герое (это особенно характерно для «Проекта неосуществленного»). Эмоциональное подавляет рациональное не только в сфере стиля (изменчивый ритм, инверсии, насыщенность метафорами, эпитетами, развернутыми сравнениями,

---

[15] О соотношении жанров и стилей см.: *А. В. Липатов.* Литературные направления эпохи польского Просвещения и проблема художественного метода.— «Советское славяноведение», 1968, № 4.

[16] Романам Красицкого посвящены мои статьи: «Творческие связи И. Красицкого с журналистикой и романом европейского Просвещения» («Вестник МГУ», сер. 7, 1965, № 4); «Польский дидактический роман» («Вестник МГУ», сер. филология, 1966, № 2); «Идеи Ж.-Ж. Руссо в Польше XVIII в. и «Нипуанская утопия» И. Красицкого» (сб. «Польское освободительное движение XIX—XX вв. и проблемы истории культуры».— «История и культура славянских народов». М., 1966); «Первый польский роман» («Славянская филология», вып. 7).

аллегорическими символами). Это отражение иного ви́дения реальности и иной ее интерпретации. Разумное и логическое оказывается призрачным и нереальным. Действительность оказывается неизмеримо сложнее и отнюдь не соответствует рациональным концепциям бытия. Рациональное, разумное, логическое — правильное, моральное и добродетельное — рушится при первой же попытке ее реализации, претворения в жизнь, оказывается бессильным в обличии действительности, в которой властвуют также и иные закономерности. Рациональное, разумное, логичное просветительского мировосприятия не соответствует этой подлинной сложности реальных закономерностей. Рациональное, разумное, логичное оказывается в значительной степени лишь плодом фантазии разума. Рациональное, разумное, логичное рушится в обличии реальности. Человек остается одиноким, непонимающим и непонятым — один на один со своей драмой — перед лицом сложной и неоднозначной действительности. Это с особым контрастом предстает в «Проекте неосуществленном», где рациональные и нравственные намерения оказываются наивными и далекими от реальности, разумные планы не соответствуют подлинному положению вещей, все старательно продуманное и взвешенное рушится ввиду несоответствия действительности. Итак, введенный Красицким в роман польского Просвещения конфликт обретает иное измерение, предстает в ином освещении, получает иное звучание. Это начало крушения просветительской гармонии в польской художественной прозе. Пока еще единичное, означающее лишь исток. Однако вскоре (в течение следующих четырех лет) появятся другие, во многом аналогичные явления — истоки, сближающиеся и образующие заметное течение, которое уже в следующем десятилетии (начало XIX в.) превратится в поток единого направления, названного впоследствии предромантизмом.

Роман Ф. С. Езерского «Говорэк герба Равич» (1789) свидетельствует о том, что творения Марэвича не были явлением единичным и случайным. Этот, по определению автора, «роман из сновидения» явно отражает наличие нового процесса в польской просветительской литературе и, в частности, художественной прозе, его кристаллизацию и развитие. Знаменателен уже сам подчеркнутый в подзаголовке мотив сна. Еще Уолпол — основоположник предромантического романа на Западе — выводил родословную своего «Замка Отранто» (1764) из сновидения. Мотив сна также играет важную роль во «Влюбленном дьяволе» (1772) Ж. Казота, не говоря уже о многочисленных последователях этих представителей английской и французской литературы. Этот мотив и одновременно сюжетный прием — характерное отражение нового мировосприятия, иного — отличного от просветительски-рационалистического — типа художественного ви́дения, когда мир предстает как сложное и таинственное переплетение реального и сверхъестественного. Для сюжетного вве-

дения этого последнего, его мотивировки и использовался мотив сновидения. В этом отношении (равно как и отражение литературной моды и читательских вкусов) также знаменательна популярная в 70-е—80-е годы XVIII в. серия «Фантастические путешествия, сны, видения и каббалистические романы». У. Бекфорд — автор знаменитого «готического» романа «Ватек» (1782) издает в 1783 г. книгу «Сны, мечты наяву и случайные происшествия».

В романе Езерского, помимо характерного мотива сна, выступает и ряд других, столь типичных для предромантизма мотивов: общение с духами, кладбище, появление из могилы тени Говорэка, его рассказ о временах давно минувших. Это последнее — эпоха средневековья, «готики» — особенно знаменательно для предромантизма; отсюда и название предромантического романа — «готический». Эпоха средневековья предстает и в следующем романе Езерского «Жепиха, мать королей» (1790). Здесь, как и у большинства классиков «готического» романа, просветительское переплетается с предромантическим, рациональное — с эмоциональным, вымысел и фантастика — с достоверным и реальным. Однако в отличие от классических типов «готического» романа (Г. Уолпол, Ж. Казот, К. Рив, А. Радклиф, У. Бекфорд, М. Г. Льюис) творения Езерского, а в определенной степени и Марэвича, лишены специфической натуралистичности, детальных описаний неимоверных ужасов и чудовищных злодеяний (сказываются, как и в XVII в., польские традиции католической этики, не без значения и духовный сан Езерского). В этом отношении отличается и привлекает особое внимание «Лешек Белый» (I т.— 1789, II т.— 1792) Д. М. Краевского — своего рода польский «готический» вариант, более близкий (при всех своих национальных особенностях и отличиях) западным образцам «романа ужасов». Действие его развертывается во времена средневековья. Большинство героев, выступающих на первом плане,— подлинные исторические персонажи.

Лешек Белый, юный князь сандомежский, и Божена, дочь его наставника Говорэка (того самого, о котором писал и Езерский), любят друг друга, однако их соединению препятствует различие в происхождении. Страсти раскаляются. Говорэк уговаривает питомца отправиться в путешествие, дабы познать свои земли, а сам тайно высылает из города дочь. Ночью во сне Лешеку является отец Казимеж Справедливый, повелевая выехать и обещая поддержку небесных сил и вознаграждение за покорность. Наутро, узнав об отъезде Божены, Лешек противится уговорам наставника, но голос с неба вновь предостерегает его. Поездка по княжеству приносит познания и сопровождается приключениями (ужасная буря в лесу, спасение похищенной девушки). Затем Лешек с наставником прибывают в Киев, где княжит Рюрик и Ирина. Среди роскоши киевского двора, весе-

лых пиров, охоты и развлечений разгорается роковая и непреодолимая страсть Ирины к польскому князю. Стремясь к желанной цели, княгиня устраивает заговор, завершившийся смертью Рюрика (как потом оказалось, мнимой) и переходом к ней полноты власти. При помощи колдуньи Параски Ирина стремится пробудить к себе чувства Лешека, желает сжить со света любимую им Божену. Тень отца, пользующегося покровительством неба, спасает юного князя от злых чар, он покидает киевский двор. Сонмы омерзительных чудовищ, налетевших во главе с Параской, затмевают свет, преграждают путь, страшат князя и его дружину. Однако призванные тенью Казимежа силы неба помогают полякам. А на Киев тем временем движется Роман, князь галицко-владимирский. Во время ужасной резни, которую затеяли ворвавшиеся в город враги, Ирина в отчаянии убивает себя. Лешек безуспешно ищет Божену, похищенную по повелению Ирины. На польских землях идет борьба за краковский трон. Его предлагают Лешеку при условии, чтобы он изгнал Говорэка (краковская олигархия опасается влияния наставника на юного князя). Лешек отказывается получить такой ценой власть и богатство, однако накануне Говорэк тайно покидает своего друга-питомца, дабы способствовать его восхождению. Во сне Лешеку вновь является тень отца, предрекающего будущее страны, где светлые картины с изображением достойных и великих мужей сменяются дантовскими описаниями ада.

Тем временем упоенный победой Роман повернул свои войска против поляков. Навстречу ему выходит Лешек. Ночью княжеский шатер обступают невиданные чудовища. Битве войск предшествует ужасающая схватка добрых и злых сил, покровительствующих соответственно полякам и русинам.

Непроницаемая тьма, сонмы страшилищ, низвергающих на польское воинство град, молнии, вихри, вселили смятение и ужас. Но появляются святые мужи с огненными мечами, которые теснят силы мрака, низвергают чудовища в бездонную пропасть. Воодушевленные воины Лешека бросаются в бой и после кровопролитнейшей битвы выходят победителями. После этого растет слава сандомежского князя. Краковяне вновь призывают его к себе и возлагают корону. После этого к нему возвращается Говорэк, скрывающийся при венгерском дворе, а потом у галицкого князя Ярослава, где раскрылась тайна рождения Божены: во время отсутствия Говорэка жена его взяла ребенка, спасенного нянькой от резни, учиненной венграми, захватившими Галич. Это была дочь Ярослава. Теперь, убежав от похитителей, она скрывалась в тихой лесной обители. Когда Говорэк нашел ее здесь, настоятельница, внезапно осененная вещим духом, предрекла ей будущее княгини, матери наследника престола. Итак, происхождение уже не препятствовало соединению любящих. Лешек посылает за Боженой знатнейших своих придворных и венчается с ней в стольном граде Кракове.

Уже сам тип сюжета отражает характерные качественные изменения, принципиально отличающие это творение от романов Красицкого — первенцев и эталонов художественной прозы польского Просвещения. Это распространяется и на сферу мировосприятия (крушение рационалистического видения и рационально-эмпирической интерпретации действительности; выступление сверхъестественного на равных правах с реальным[17]), и на сюжетную композицию (вместо классицистического единства действия, воплощенного в одной и внутренне единой линии развития сюжета, появляются сюжетные ответвления и параллельные линии, характерные для предромантической прозы вставные новеллы[18]), и на стиль. В отношении последнего следует отметить, что предромантизм как литературное явление прежде всего характерен (и обусловлен) новым типом мировосприятия (нарушение рационалистической гармонии как результат появления и усиления элементов иррационального). Что же касается его стилевого облика, то он весьма неоднороден — от классицистического типа Г. Уолпола (если речь идет о романе) до сентименталистского (К. Рив); сентиментализм может сочетаться и с веяниями рококо (Ж. Казот). В польской художественной прозе предромантизм развивался в стилистических рамках сентиментализма, что получит дальнейшее развитие в XIX в. Характерной иллюстрацией эволюции сентименталистского типа прозы в романтический являются романы Ю. У. Немцевича, увенчанные «Яном из Тэнчина» (1821—1823) — первым романом польского романтизма. И весьма характерно, что фабула его, так же как и в романах Краевского и Езерского, основана на национальном историческом прошлом (в этом отношении утверждения о влиянии В. Скотта на польский исторический роман — при всей их справедливости — нуждаются, однако, в некоторой корректировке).

Общее (помимо уже отмеченного выше) для западноевропейской и польской предромантической прозы — сочетание эле-

---

[17] Здесь — в сфере художественной — Краевский использует богатство традиции национального барокко, что в следующем столетии будет так характерно для польских романтиков.

[18] На Западе это было связано с влиянием «Тысячи и одной ночи», появившейся во французском переводе Галлана в 1704—1717 гг. Ориентальная мода получила отражение не только в тематике, но и в самих формах и художественных приемах повествования. В этом отношении, если речь идет о «готическом» романе, классическими образцами являются во французской литературе «Влюбленный дьявол» (1772) Ж. Казота, а в английской — «Ватек» (1787) У. Бекфорда. Перевод Галлана, равно как и многочисленные подражания и стилизации «Тысячи и одной ночи» были хорошо известны в Польше XVIII в. Однако в романах Краевского и Езерского, основанных на легендах и хрониках, повествующих о национальном средневековье, вставная новелла обретала сугубо национальный колорит. Что касается инонациональной по своей натуре экзотики, то здесь вместо Востока фигурировала Киевская Русь, а фантастика была навеяна национальной мифологией, где языческое переплеталось с христианским.

ментов просветительского романа (бытописание, дидактизм) с элементами нового, обусловленного иным типом мировосприятия (иррационализм, фантастика). Взаимосочетание это создало качественно иной жанровый облик, характерный именно для предромантизма. Существуют два типа соотношения и взаимообусловленности рационального и иррационального, которые связаны с именами Г. Уолпола и К. Рив. В первом случае иррациональное фигурирует как реальное и довлеет над рациональным, во втором — преобладает просветительская концепция: иррациональное получает рационалистическое объяснение, эмпирическую мотивировку, выступая как обман чувств, наваждение, недоразумение, инсценировка и т. п. К линии У. Уолпола в Польше примыкает Краевский, к линии К. Рив — Марэвич и Езерский.

Сравнение польской и западноевропейской предромантической прозы приносит и ряд иных аналогий: действие, развертывающееся во времена средневековья; зловещие черные герои и противопоставленные им светлые и непорочные; кровавые злодеяния и конечное торжество добродетели; фантастика, мотив тайны происхождения, сны, призраки, видения. Но выступают и характерные особенности: у Краевского и Езерского сюжет основан на национальной истории, а у основоположников «готического» романа средневековье — лишь фон (итальянский у Уолпола, национальный, английский у Рив). Иначе выглядит и характер тематики в польских романах, где на первом плане — известные персонажи и события национальной истории. С особой выразительностью предстает художественно переосмысленный мир народных легенд и преданий, трактуемых как своего рода передаваемая из поколения в поколение быль о национальной предыстории. По своей идейной направленности эти романы проникнуты духом просветительской борьбы за реформы, насыщены пафосом разоблачения стоящих на страже старого сил, пронизаны ярко выраженным патриотизмом. Часто картины прошлого вырастают в аллегорию современности (критика государственного устройства; концепции реорганизации законов и прав; обличение магнатского своевластия; описание тяжкой доли крепостных; призыв к национальному единству перед лицом опасности извне). Так национальная специфика обусловила специфику художественную. Драма страны и общества стала драмой литературы, главной ее темой, ведущим ее мотивом. Это продолжение и развитие традиций национального барокко, это истоки тех тенденций, которые будут столь характерны для польского романтизма — романтизма, проникнутого трагедией народа, лишенного независимости, романтизма, насыщенного пафосом борьбы за национальное освобождение. Это различия. А каков генезис аналогий с «готическим» романом Запада?

По всей видимости, «Замок Отранто» Уолпола был в какой-то степени известен в Польше прежде всего благодаря фран-

цузским переводам[19]. Это же относится и к «Старому английскому барону» К. Рив[20]. Издававшийся в Варшаве на французском языке еженедельник «Journal Littéraire de Varsovie» (1777—1778) информировал о выходе первого издания этого романа[21]. «Влюбленный дьявол» Ж. Казота появился в польском переводе в 1783 г. и, по-видимому, пользовался немалым успехом, если в 1785 г. выходит новое его издание. Здесь я останавливаюсь лишь на тех «готических» романах, которые появились до выхода первых образцов польской предромантической прозы. Итак, весьма вероятно знакомство Краевского и Езерского с названными романами Уолпола, Рив, Казота; Марэвич, по собственному признанию, не знавший иностранных языков, мог ознакомиться лишь с польским переводом Казота. Фабульно-сюжетные сопоставления польских творений с этими романами свидетельствуют скорее о различиях, нежели совпадениях. Общее — в типе мировосприятия. Возникает вопрос, можно ли объяснить появление предромантической тенденции в польской художественной прозе только англо-французскими влияниями? Отмеченное выше специфическое своеобразие польских творений, их связи с национальными традициями и национальной современностью дают основание полагать, что здесь особую роль играют национальные закономерности развития литературного процесса. Особо следует учитывать и обусловленную принадлежностью к католическому миру связь польской литературы с западноевропейской еще со времен средневековья — отсюда проявление общих закономерностей, единой логики развития этого литературного процесса в границах одной эпохи, но в разных странах, когда генетически близкие или аналогичные явления, возникая параллельно и независимо, лишь впоследствии вступают в контакт. В этом отношении внушительный иллюстративный материал дает польская предромантическая проза первых десятилетий XIX в. (А. Мостовская, М. Чарторыская-Вюртемберская, Л. Раутенштраухова и др.), черпающая из западного романа.

Собранные мною данные склоняют к предположению, что творения Марэвича, Краевского, Езерского — своего рода польские аналоги подобных процессов, проходивших в это же время

[19] Польская исследовательница З. Синко обнаружила в библиотеке Варшавского университета английское издание 1786 г. см.: *Z. Sinko.* Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764—1830. Warszawa, 1961, str. 136.

[20] З. Синко обнаружила в Библиотеке Народовой французское издание 1788 г. Другой роман К. Рив «Изгнание, или Мемуары графа де Кронстадта» (1788) также во французском переводе (1790) фигурирует в каталоге (1793) польского книгопродавца. В каталоге за 1791 г. З. Синко обнаружила французский перевод (1792) романа Анны Фаллер «Монастырь, или История Софии Нельсон» (1786), написанного под влиянием знаменитого «Убежища» (1783—1785) Софии Ли. Здесь же фигурирует и французский перевод (1789) другого романа Фаллер «Элан Фитц Осборн» (1786), написанного также под влиянием С. Ли (*Z. Sinko.* Powieść angielska..., str. 136—137).

[21] См. «Journal Littéraire de Varsovie», 1777, Cahier de Décembre, p. 180.

в английской, французской и немецкой литературах. Романы эти, по-видимому, подготовили польскую литературу и литературную культуру к восприятию предромантической прозы Запада, многочисленные переводы и переработки которой появляются в Польше с начала XIX в.

Творения Краевского и Езерского — писателей, которые первыми в художественной прозе европейского предромантизма ввели национальную историю не как условный фон действия, декорационный мотив, а в качестве фабульного материала и сюжетной первоосновы, отражающей подлинные (или считавшиеся тогда подлинными) факты национального прошлого, вызывают интерес и как прообраз польского типа исторического романа, созданного в период европейского кризиса этого жанра Ю. И. Крашевским (подлинные исторические персонажи как главные литературные герои, подлинные исторические события как основа сюжета) [22].

Известна роль «готического» романа, в частности творения Уолпола, в рождении концепции исторического романа В. Скотта. Собранные мною материалы дают основание полагать об аналогичной роли творений Краевского и Езерского в польской литературе. Об этом свидетельствуют исторические романы, появившиеся в Польше в течение первых двух десятилетий XIX в., об этом свидетельствует первый роман польского романтизма «Ян из Тэнчина» (1821—1823, изд. 1824—1825) Ю. У. Немцевича, фабула которого так же, как и в романах Краевского и Езерского, основана на национальном историческом прошлом и также содержит иносказательные образы современности [23].

Особенности произведений Марэвича, Краевского и Езерского, равно как и их значение, рассмотрены здесь — в силу необходимости — лишь вкратце. Данная тема, а также связанный с этим круг проблем весьма обширны и затрагивают внушительный круг вопросов истории польского литературного процесса (в частности, жанра романа на польской почве) и западноевропейских литератур. Этому будет посвящено особое исследование, над которым я сейчас работаю.

Изучение польской литературы XVIII в. далеко от завершения. Однако уже теперь есть основания полагать, что она таит в себе материал, ценный не только для истории польского барокко, классицизма, сентиментализма и рококо. Здесь и истоки ряда предромантических тенденций, среди которых особый интерес представляет роман — жанр, который в следующем столетии выдвинется на первый план литературы.

---

[22] Подробнее об этой концепции исторического романа см.: *А. В. Липатов.* Юзеф Игнаций Крашевский.— «История польской литературы», т. 1. М., 1968, стр. 382—417.

[23] Об этом романе см.: *А. В. Липатов.* Юлиан Урсын Немцевич.— «История польской литературы», т. 1, стр. 169—180.

Ю. К. БЕГУНОВ

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТОРЖЕСТВЕННОГО КРАСНОРЕЧИЯ ЮЖНЫХ И ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН IX—XVI ВЕКОВ

(К постановке вопроса)

Торжественное красноречие южных и восточных славян IX—XVI вв., до эпохи барокко,— важная тема в истории развития литератур славянских народов. До сих пор она считалась малоисследованной, так как в научной литературе не очерчен точно круг литературных памятников, относящихся к торжественному красноречию болгар, русских и сербов, не ясны и границы, отъединяющие письменные сочинения этого рода от памятников агиографических, гимнографических, учительных и других жанров. Необходимость изучать творения риторского искусства как литературные произведения, а торжественное красноречие как поджанр ораторской прозы, утверждалась одним И. П. Ереминым[1], однако лишь на материале древнерусской литературы и с частичным применением теории так называемой литературной риторики[2]. Отсутствовали и попытки целостного изучения торжественного красноречия южных и восточных славян как одного поджанра так называемой межславянской литературы, т. е. литературы общей на протяжении веков для славянских, а порой и неславянских народов (румын и молдаван в XIV—XVI вв.). Так как отдельные памятники ораторской прозы издавались, а некоторые из них, самые известные, как, например, «Слова» Климента Охридского, Илариона Киевского, Феодосия Хилендарца, Евфимия Тырновского, Григория Цамблака, Епифания Премудрого, Пахомия Серба и др., внимательно изучались с разных точек зрения, наука накопила громадный эмпирический, но несистематизированный материал. И все же осталось невыясненным, были ли ораторские произведения объединены каким-либо общим, охватывающим все области культуры южно- и восточнославянских стран движением, или следует говорить об отдельных, разрозненных попытках народов в тот или иной период своей истории создавать шедевры «для произнесения вслух». Неясно также, в какой мере развитие красноречия было синхронным или диахронным, зависящим или независящим от

---

[1] *И. П. Еремин.* Ораторское искусство Кирилла Туровского.— «Труды Отдела древнерусской литературы. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР» (ТОДРЛ), т. XVIII. М.— Л., 1962, стр. 50—58; то же в кн.: *И. П. Еремин.* Литература Древней Руси (этюды и характеристика). М.— Л., 1966, стр. 132—143. Ср.: *И. П. Еремин.* Лекции по древней русской литературе. Л., 1968, стр. 71—94.

[2] И. П. Еремин рассматривает амплификацию, построение тирады (периода) с анафорой, антитезой, синонимией, а также композицию «Слов» Кирилла Туровского.

культурного, и литературного в том числе, развития своих стран, сочеталось ли оно с влияниями и взаимовлияниями славянских культур и т. п.

Более того, не ясны и основы периодизации торжественного красноречия по странам, т. е. следует ли ее строить в соответствии с исторической периодизацией, или она должна быть иной, учитывающей общелитературную периодизацию, но не совпадающую с ней. Наконец, совсем не выяснено, в чем же заключалась национальная специфика в развитии торжественного красноречия у каждого из славянских народов и как она соотносится с межславянской литературой и общим процессом в смене литературных стилей. Только по выяснении всех этих проблем можно будет достаточно точно представить себе исторические причины, вызвавшие к жизни торжественное красноречие у славян, и попытаться раскрыть основные закономерности и движущие силы в истории этого поджанра. Только по выяснении всех этих проблем можно будет решить проблему литературно-эстетической ценности риторики как вида словесного искусства, ибо до сих пор остается неясным, в какой мере произведение средневекового ораторского искусства может считаться произведением литературы. При этом надо будет решить сложный вопрос о взаимоотношении риторики с философией средневекового искусства, зависящей как от христианского неоплатонизма, так и от развивающихся воззрений самого народа.

Само собой очевидно, что мое сообщение при всей своей краткости не может претендовать на полное разрешение ни одного из поставленных здесь сложнейших вопросов. Моя задача гораздо скромнее — обосновать правомерность постановки некоторых из перечисленных выше проблем с тем, чтобы изучение торжественного красноречия южных и восточных славян могло бы быть успешным.

Древнеславянская ораторская проза как система

С произведениями искусства славяне познакомились в IX в., когда после принятия христианства им стала доступной сокровищница греко-византийской книжной культуры, уходящей своими глубокими корнями в античную эпоху. От возникновения первых письменных ораторских произведений в Европе до первых оригинальных произведений древнеславянского красноречия — «Слов» Константина Философа (60-е годы IX в.) прошло около полутора тысяч лет. За это время жанр ораторской прозы прошел долгий и сложный путь развития. Нам нельзя игнорировать это развитие, так как древнеславянская ораторская проза была одним из последующих этапов в развитии европейской ораторской прозы. Она унаследовала от Византии и систему, и теорию, и практику этого жанра, глубоко и всесторонне разработанные на протяжении веков.

В системе литератур древних славян, как показал Д. С. Лихачев[3], первенствующее место занимает система жанров, а жанры находятся между собой в определенном, отнюдь не случайном, соотношении, образуя жанровые ассоциации, меняющиеся исторически от целого ряда причин. Каждый жанр, как указывает Д. С. Лихачев, в свою очередь, строится как ассоциация, как сложное архитектурное сооружение ансамблевого типа[4]. Древнеславянская ораторская проза как жанр также имела вид сложной и вполне устойчивой ассоциации, имеющей строго определенную структуру, иерархию поджанров и еще более мелких подразделений, что несколько напоминало структуру самого феодального общества древних славян. Эта малая система, как и вся система жанров древнеславянских литератур, находилась в состоянии «подвижного равновесия», т. е. она сама и отдельные ее части постоянно изменялись, развивались или сходили на нет, возрождались и снова умирали, чтобы уступить дорогу новому. Это «подвижное равновесие» находилось в связи со всем историко-литературным процессом, влиявшим на формирование «стилей эпохи» и многообразных жанровых стилей[5].

Система древнеславянской ораторской прозы представляется в следующем виде:

I. Поджанр — торжественное красноречие

1. «Слова» на дни церковных праздников — господских богородичных, в честь ангелов, пророков, апостолов, первомучеников, на храмовые праздники, на воскресные дни.
2. «Слова» в честь святых (кроме ветхо- и новозаветных).
3. «Слова» или «церковные речи» в честь светских властителей — царей, князей и т. д.

II. Поджанр — учительное красноречие

1. Экзегетические поучения или беседы, содержащие изложение и толкование Священного писания.
2. Догматические «слова», излагающие догматические истины.

---

[3] *Д. С. Лихачев.* Древнеславянские литературы как система.— В кн.: «Славянские литературы. VI Международный съезд славистов (Прага, август 1968). Доклады советской делегации». М., 1968, стр. 5—18. То же на болгарском языке: «Славянските литератури като система».— «Литературна мисъл», год 13, кн. I. София, 1969, стр. 3—38. Ср.: *Д. С. Лихачев.* Система литературных жанров древней Руси.— В кн.: «Славянские литературы. V Международный съезд славистов. (София, сентябрь 1963). Доклады советской делегации». М., 1963, стр. 47—70.

[4] *Д. С. Лихачев.* Древнеславянские литературы как система, стр. 29—32.

[5] О некоторых особенностях древнерусской ораторской прозы см.: *З. К. Бегунов.* Древнерусская ораторская проза как жанр. (К постановке вопроса).— В кн.: «Пути изучения древнерусской литературы и письменности». Под ред. Д. С. Лихачева и Н. Ф. Дробленковой. Л., 1970, стр. 75—85.

3. Катехизические поучения или беседы, содержащие изложение элементарных основ христианской веры и морали.

4. Апологетико-полемические «слова», поучения или беседы, содержащие изложение и защиту истин и догматов веры от нападок язычников, еретиков и раскольников, например, латинян.

5. Литургические «слова» на темы какой-нибудь одной части богослужения.

6. Нравоучительные и нравообличительные поучения или беседы на темы нравственно-этических основ христианской веры.

Необходимо различать четыре формы проповеди: «Слово», «Поучение», «Беседа», «Всенародная речь».

Именно такой была система ораторской прозы, унаследованная южными и восточными славянами у греков. Ведущее положение в системе ораторской прозы Болгарии, Руси и Сербии занимал поджанр торжественного красноречия. Изучая его, необходимо принимать во внимание ряд особых обстоятельств: во-первых, не все письменные памятники сохранились до наших дней, особенно пострадали памятники Балкан, бо́льшая часть которых сохранилась в поздних списках; во-вторых, территория и население Болгарии и Сербии даже во времена наивысшего расцвета, например, при царях Симеоне и Стефане Душане, были меньше, чем территория и население Киевской Руси и намного меньше — Московской Руси XIV—XVI вв.; в-третьих, до наших дней не сохранилось образцов светского красноречия славян — речей во дворцах и боярских хоромах, в народных собраниях и отдельных домах. Но если даже допустить, что не все памятники ораторской прозы сохранились до наших дней, то количественный состав славянских проповедей IX—XVI вв. не повлияет на функцию системы ораторской прозы у славянских народов, которая была вполне определенной, двоякой и нерасчлененной: 1) деловой, служебной (политической или церковной) и 2) художественной. Это означало, что ораторская проза как часть литературы, как форма проявления общественного сознания, отражала соответствующее общественное бытие феодальных обществ древних славян. Это означало также, что ораторская проза, содержащая в себе надстроечные элементы, в известной мере помогала своему базису оформиться и укрепиться; проповедь «слова божьего» стояла у истоков просвещения новообращенных народов, у истоков идеологии феодального государства. Каждый священник обязан был учить, и авторитет его проповеди освящался авторитетом церкви, которая в средние века была идеологической опорой феодального строя. Кроме того, это означало, что, несмотря на преобладание внелитературной 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 им-

провизации, к творчеству, и потому он уже не удовлетворялся тем, что доставляли ему история и логика, а прибегал к художественному вымыслу, искал совершенных поэтических средств для выражения своих мыслей и чувств.

И в Болгарии, и на Руси, и в Сербии уже через несколько десятилетий после принятия христианства сложился известный круг людей «прѣизлиха насыштьших ся сладости книжныа», к которому могли обращаться с изысканной речью и Климент Охридский, и Иоанн Экзарх, и Иларион Киевский, и Кирилл Туровский, и Феодосий Хиландарец, чьи проповеди отличались и высоким уровнем риторского мастерства, и глубиной богословских познаний. Приобретенное этими проповедниками мастерство не было результатом только самобытного развития. От изучения к подражанию и творчеству — таков был путь большинства церковных ораторов, многие из которых либо учились в школах Византии, либо использовали классические руководства и лучшие образцы красноречия античности, эпохи эллинизма, а также таких ораторов греко-византийского мира IV—IX вв., как Григорий Богослов, Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Нисский, Афанасий Александрийский, Ефрем Сирин, Кирилл Иерусалимский, Кирилл Александрийский, Прокл Константинопольский, Андрей Критский, Феодор Студит, Иоанн Дамаскин, Фотий и др. Они имелись под рукой у славянских писателей и в оригинале, и в переводах на славянский язык.

В Первом Болгарском царстве, Киевской Руси, Сербской державе Неманичей образованность стояла на высоком уровне. В первые годы после принятия христианства славянские народы, благодаря Константину-Кириллу Философу и Мефодию и их ученикам, получили все, что было совершенно необходимо для богослужения и развития литературы на родном языке: полные комплекты богослужебных и библейских книг, сочинения «отцов церкви» разнообразных жанров — все в переводах на славянский язык. Жившее в славянских странах образованное греческое духовенство вносило и свою лепту в общее дело, а славяне часто бывали в Константинополе и на Афоне, где могли учиться в специальных школах и в монастырских скрипториях.

Известно, что Константин-Кирилл Философ получил в середине IX в. образование в Магнаврском дворце, там же в конце IX в. учился и болгарский царь Симеон. Последний, по свидетельству Лиутпранда Кремонского, изучал в Константинопольском университете риторику по Демосфену, а силлогизмы по Аристотелю [6].

---

[6] «Scriptores rerum germanicarum in usum scholarum ex Monumentis Germaniae historicis separatum edidit. Liudorandi episcopi Cremonensis opera». Editio 3. Hannoverae—Lipsiae, 1915, s. 87. В IX в. в школах Византии, кроме риторики и силлогистики, изучали также Священное писание, грамматику, диалектику, арифметику геометрию и астрономию. В качестве учебных примеров цитировались тексты из Гомера и других классических ав-

Учителем Константина был крупнейший проповедник того времени патриарх Фотий; последнего воспитал в духе уважения к красноречию светских ораторов Лев Математик, архиепископ фессалоникский, ставивший светское красноречие выше красноречия апостолов и находивший в Библии плеоназмы.

Сам Кирилл Философ, по словам пространного жития, «в 3 мѣсяца навыкъ въсю граматикию, а прочаа ся ять учение: научи же ся Омиру, и геомитри, и у Льва, и у Фотѣя диялексице и всѣмъ философскымъ учениемъ, къ сим же и риторикии, и арифметикии, и астрономии, и мусикии, и всѣмъ прочимъ еллиньскымъ учениемъ»[7]. На основании некоторых косвенных свидетельств XII—XIII вв. мы можем полагать, что и люди древней Руси знали о риторском образовании и связывали его с упражнениями в чтении и комментировании античных авторов[8].

Однако самым убедительным доказательством того, что южные и восточные славяне знали риторику и руководствовались ею, является само творчество славянских ораторов. Анализируя их произведения, мы найдем множество иллюстраций к трем отделам риторики — Inventio (нахождение мыслей), Dispositio (их расположение), Elocutio (словесное выражение). О двух других отделах — Memoria (напоминание) и Actio (произнесение), к сожалению, судить не можем, так как история не сохранила нам свидетельств, каким именно образом древнеславянские проповедники произносили свои проповеди или читали их (с изъявлением чувств, с обилием жестов, с использованием мимики и риторической декламации или бесстрастно, монотонно, глухим и слабым голосом, потупив очи долу, в полной неподвижности).

Итак, болгарский, русский и сербский народы обладали единой греко-славянской основой ораторской прозы, использовали одну и ту же систему и теорию жанра. Таков комплекс типологической общности ораторской прозы.

Этот комплекс подкреплялся другим комплексом типологической общности, состоящим в единстве литературного языка,

---

торов. См. подробнее: *R. Browning*. Byzantinische Schulen und Schulmeister.— «Das Altertum», Bd. IX. Berlin, 1963, H. 2, s. 110.

[7] «Zitie Konstantina».— В кн. «Magnae Moraviae fontes historici», t. II. Textus biographici, litugici. Curaverunt D. Bartoňková, L. Havlík, J. Ludvikovský, Z. Masařik, R. Večerka, Brno, 1966. s. 65. Ср.: *Ђ. Трифуновић*. Константинова (ћирилова) књижовна дела у светлости неких Фотијових књижевно-естетичких погледа.— В кн. «Симпозиум 1100 — годишнина од смртте на Кирил Солунски». Македонска академија на науките и уметностите. Скопје, 1970, стр. 249—260.

[8] Здесь имеются в виду упоминания «риторики» «омирьскынхъ» и «риторьскыих книгъ» в предисловии к переводу Феодосия Грека «Послания папы римского Льва к архиепископу константинопольскому Флавиану» (1142), в Послании митрополита Климента Смолятича к пресвитеру Фоме (1147—1156), в Ипатьевской летописи под 1233 г., в Житии Иоасафа Каменского (XV—XVI в.), в Житии Евфросинии Суздальской, составленном иноком Григорием (XVI в.).

в подобии процессов в жизни феодального общества, в общности мировоззренческих позиций, в наличии непосредственных контактных связей между южными и восточными славянами с древнейших времен. Вряд ли необходимо подтверждать эти факты примерами. В жизни феодального общества этих стран проходили близкие процессы политического и социально-экономического развития: образование единого государства с сильной монархической властью во главе и появление децентрализаторских тенденций феодальной вотчинной знати, дальнейшее развитие натурального хозяйства, а также торговли и ремесел, образование и расцвет культуры народностей, возникновение угрозы порабощения извне и т. п. Близкие социально-экономические и политические факторы определили и сходство развития культуры южных и восточных славянских народов, в том числе — и ораторской прозы.

Основные пути развития торжественного красноречия. Периодизация

Славянские народы не знали единого литературного развития, равномерного и постепенного. Их политическая история в средние века была всегда насыщена классовой борьбой, столкновениями и войнами, разрушениями, а также возрождением и созиданием. Основу национальному и литературному развитию славянских народов положили солунские братья Кирилл и Мефодий. Оба они создали почву для культурного сближения всех ветвей славянства. Их проповедническая деятельность явила образцы ораторского искусства, в том числе и в области эпидейктической проповеди. В 860—861 гг. в Херсонесе Таврическом Константин-Кирилл произнес на греческом языке Brevis historia и Sermo declamatorius в честь папы Климента Римского, чьи утраченные мощи ему удалось с помощью херсонесцев разыскать на отдаленном, затопленном морем острове и перенести в местный соборный храм. В дальнейшем оба произведения были переведены на латинский и славянский языки и стали достоянием литератур на этих языках[9].

Не исключено, что первые памятники торжественного красноречия на старославянском языке возникли у чехов и моравов. Однако до наших дней они не дошли: лишь в рассказе Повести

---

[9] Поздние версии обоих слов сохранились в русских списках XVI в., см.: «Слово на обретение и пренесение мощей преславного Климента Римского» — рукопись Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина (ГБЛ), собр. Волоколамского монастыря, № 195 (593), начало XVI в., лл. 488 об.—496 об.; «Слово похвальное священномученику Клименту, папе Римскому» — рукопись Гос. исторического музея (Москва), Синодальное собр., № 988, ноябрь 1552 г., лл. 1187—1201 об. Латинские версии этих «Слов» не сохранились, но они повлияли через посредство писателей IX в. Анастасия Библиотекаря, Гаудериха и Иоанна Химмонида на «Vita cum translatione s. Clementis» (итальянскую легенду XII в.)

временных лет о княгине Ольге и в некоторых латинских источниках отыскиваются следы Похвалы Людмиле Чешской, по-видимому, X века[10].

Болгария. Болгарский народ рано воспринял наследие славянских первоучителей, в том числе искусство похвальной речи. Историю эпидейктического красноречия, тесно связанного с историей болгарской литературы и государства, можно было бы подразделить на следующие этапы: 1. IX—XI вв. (Первое Болгарское царство); 2. XII в.—1393 г. (Второе Болгарское царство до взятия Тырнова турками-османами). 3. 1393 г. — XVI в. (время османского владычества).

Первый период характеризуется становлением и расцветом основных жанров болгарской литературы, в том числе и торжественного красноречия. Ученик Мефодия Климент в конце IX — начале X в. в Охриде сочиняет праздничные и похвальные «слова» традиционным греко-славянским святым и новоявившимся славянским святым Кириллу и Мефодию (две похвалы). Иоанн Экзарх в то же время в Великом Преславе пишет похвалы Иоанну Богослову и на праздничные дни. Все это не чистые энкомии: вторая часть произведения, как правило, представляет собою поучение о значении каждого праздника и морально-этическое наставление христианину. Княжеская похвала в ораторской прозе Болгарии отсутствует[11]. После времени Симеонова в течение последующих 300 лет в области торжественного красноречия не было создано ничего существенно нового: напряженная политическая обстановка на Балканах не способствовала литературному творчеству. Болгарский народ был вынужден отбивать натиски многочисленных врагов, затем начался период византийского рабства (1018). В эпоху расцвета Второго Болгарского царства, в середине XIV в., возникают краткие похвалы царю Иоанну-Александру 1337 г., 1356 г. (монаха Симеона) и некоторым другим лицам, которые более напоминают так называемые некрологические характеристики князей в приписках к книгам, в надгробных надписях и летописях, чем самостоятельные памятники красноречия.

Во второй период своей истории ораторская проза достигает значительного расцвета в Тырнове и Видине в 70—90-е годы XIV в., при царе Иване Шишмане III. Ученик исихастов и Феодосия Келифаревского, Евфимий (1375—1393, патриарх Тырновский) создает образцы панегириков нового византийско-славянского стиля — царю Константину Великому и матери его Елене, святым Ивану Поливотскому, Михаилу, воину Потукско-

---

[10] *R. Jacobson.* The kernel of comparative slavic literature.— «Harvard slavic studies», vol. I. Cambridge, Mass., 1952, p. 44. Ср.: *А. И. Рогов.* Сказание о начале Чешского государства в древнерусской письменности. М., 1970, стр. 222.

[11] Похвала царю Симеону в предисловии к Изборнику 1073 г.— стихотворное произведение.

му, Неделе. Эти творения отражают намерение Болгарского государства и церкви возвеличить своих святых, чьи мощи находились в Тырнове или почитались народом. Некоторые из этих «слов», как, например, Похвальное слово Константину и Елене, были написаны по заказу царя. Похвальное слово должно было способствовать прославлению правящей династии Шишмановичей, находившихся (благодаря браку Михаила Шишмана с дочерью короля Милутина) в родстве с сербскими Неманичами; а Неманичи возводили свою родословную через Ликиния к Константину Великому. В некоторых из похвальных речей Евфимия уже звучат тревожные ноты по поводу внешней опасности, неотвратимо нависшей над Болгарией.

Ученики Евфимия продолжали его литературное дело. Видинский митрополит Иоасаф произнес Похвалу мученице Филофее (1395), мощи которой были перевезены из разоренного Тырнова в Видин и хранились в кафедральной церкви города; они особенно почитались семьей местного властителя Ивана Срацимира. Киприан, киевский митрополит с 1379 по 1406 г., сочиняет в духе Евфимиевой школы «Слово похвально святителю Петру, митрополиту» (1381).

После взятия Тырнова турками-османами в 1393 г. часть болгарской интеллигенции эмигрировала в Сербию, в Россию, в Молдавию. Один из ее представителей — Григорий Цамблак, литературная деятельность которого принадлежит не только одному болгарскому народу. В Дечанах, Сочаве, Нямцу, Киеве, Новогрудке, Вильно, Москве и Констанце он произносил торжественные проповеди, самые известные из которых это «Слова» в честь Киприана и Евфимия, а также многочисленные похвалы традиционным греко-славянским святым и на праздничные дни. Творчество Григория Цамблака — вершина Тырновской литературной школы и Балканского торжественного красноречия вообще. Османское завоевание в конце XIV в. насильственно прервало политическое и культурное развитие болгарского народа, угасло и торжественное красноречие. Лишь в 50—60-е годы XVI в. неизвестный софийский проповедник написал в духе Евфимиевой школы «Беседу похвальну» пострадавшим от турок софийским мученикам Георгию Новому, Георгию Новейшему и Николе Новому, которую, вероятно, читали в уцелевших болгарских церквах борцы за национальное освобождение. Любопытно, что последний памятник средневековой болгарской эпидейктической прозы прославляет не представителей светской и духовной знати — царей, князей, патриархов, митрополитов, а простых людей — горожан (ювелира и сапожника).

Сербия. Сербо-хорватский народ не позже болгарского вступил на путь государственного и национального развития на основе христианизации. Знал он и произведения торжественного красноречия еще в IX в.: такова краткая «Похвала Кириллу Философу». Следы не дошедшей до нас «Похвалы св. Симеону» пер-

вой половины XIII в., сочиненной учеником св. Савы Афанасием, прослеживаются в Доментиановом житии Симеона.

Однако бурный рост отечественной эпидейктики начинается лишь с конца XIII в. Здесь условно можно было бы выделить два этапа ее истории: 1. XIII в.— 1389 г. (до битвы на Косовом поле); 2. 1389 г.— XVI в. (время упадка сербского государства и османского владычества). Расцвет сербской литературы в первый период связан с поступательным развитием национального государства и культуры. В первых панегириках прославляются создатели Сербской державы (Стефан-Симеон, Неманя), основатель Сербской церкви архиепископ Сава Неманич. Таковы произведения хиландарского монаха Феодосия («Похвала св. Симеону и св. Саве», 1290—1292), ученика Данилы Старшего хиландарского монаха Никодима («Похвала Саве», 1321—1322). Эти панегирики отвечали задаче обожествления королевской власти, возвеличению правящей династии Неманичей. После трагичной для истории сербского народа Косовой битвы, окончившейся поражением и гибелью князя Лазаря, началась пора агонии Сербского национального государства. Второй период характеризуется появлением трагических нот и скорбной темы об ушедшем былом величии в памятниках эпидейктической прозы. Таковы «слова» о Симеоне, Саве, короле Милутине патриарха Данилы Младшего. В конце XIV — начале XV в. создается несколько похвальных «слов» князю Лазарю в связи с его канонизацией[12]: не дошедшие до нас «Надгробное рыдание» 15.VI 1389 г. на Косовом поле сына героя — Стефана Лазаревича, «Повестное слово» 1392—1393 гг. Данилы Младшего, Похвалы 1392—1398 гг. Раваничанина 3-го, 1402 г. монахини Евфимии, 1403 г. княгини Милицы — монахини Евгении, 1419—1420 гг. Антония — Рафаила, грека из Епактита. В прославлении героя Косовой битвы звучит скорбь по поводу несбывшихся надежд народа на политическое объединение страны. Центром почитания князя Лазаря стал монастырь Раваница, основанный в 1381 г. В XV в. трудная политическая обстановка на Балканах не способствовала литературному творчеству. Серб Пахомий, игумен монастыря св. Павла на Афоне, в 1437 г. отправляется на Русь, где становится профессиональным писателем. 24 декабря 1456 г. неизвестный смедеревский книжник произнес великолепное надгробное слово деспоту Юрию Бранковичу, в котором звучит сильная скорбь по поводу несчастья, постигшего сербский народ, и предчувствие новых бед; и действительно,

---

[12] Похвалы князю Лазарю Раваничанина 2-го (1390—1393), светская похвала князю Лазарю и косовским юнакам в надписи и в Хиландарской рукописи № 425 является стихотворной. Любопытно отметить, что творцами двух едва ли не самых замечательных произведений Косова цикла были женщины, вдовы князей Углеши и Лазаря, княгини Елена и Милица (в монашестве Евфимия и Евгения),— случай любопытный в истории ораторской прозы древних славян.

в 1459 г. турки захватили Смедерево и превратили земли наследников князя Лазаря в Смедеревский пашалык. Приблизительно в это же время воспитанник византийской литературной школы Димитрий Кантакузин из Нового Брда создает два похвальных слова в честь традиционных греко-славянских святых Димитрия Солунского и Николая Мирликийского; «слова» были приурочены, вероятно, к освящению двух соименных сербских церквей. В начале XVI в. в области Срем создаются две похвалы представителям княжеского рода Бранковичей — деспоту Ивану (ум. 1502 г.) и его брату Юрию, в монашестве Максиму, первому белградскому архиепископу, основателю Крушедолского монастыря (ум. 1516 г.). Множество похвал типа некрологических характеристик сохраняются в записях и надписях многочисленных сербских книг и летописей. В первой половине XVI в. серб Лев Аникита Филолог, неизвестно где живший — в Сербии или на Афоне,— пишет по заказу русских книжников несколько замечательных похвальных «слов» русским святым Зосиме и Савватию Соловецким, князю Михаилу Черниговскому. В XVI—XVII столетиях торжественная проповедь в самой Сербии еще существует: создаются «Похвала» и «Повестное слово» господарю г. Моровича Стефану Штильановичу (ум. 1540 г.), с чьим именем народ связывал надежду на лучшие времена: сербские национальные святые были тогда знаменем борьбы против османского и фанариотского гнетов.

Молдавия. Интерес к торжественному красноречию на славянском языке у молдаван возник после падения Второго Болгарского царства, когда, спасаясь от османской угрозы, за Дунай пришли болгары, принесшие с собой книги на славянском языке. Церковное красноречие на славянском языке привилось и бытовало в Молдавии вплоть до XVII в. Его центрами была в самом начале XV в. Сочава, столица господаря Александра Доброго, где Григорий Цамблак произнес немало блестящих праздничных «слов». Традиция, начатая знаменитым пресвитером молдавлахийской церкви, поддерживалась и позднее в Нямцу, где игумен Феодосий, используя в качестве источника сочиненное Григорием Цамблаком «Житие Иоанна Нового», составил в 1534 г. сочавскому святому пространный панегирик. Имя последнего было знаменем самостоятельности молдавлахийской православной церкви. Обращение к памяти Иоанна Сочавского было неслучайным в годину, полную тревог и нестроений, в эпоху господаря Петра IV Рареша, пытавшегося освободить страну от иноземной власти.

Россия. В Киевской Руси после крещения (988) книжники начали быстро перенимать болгарский опыт развития христианской литературы на славянском языке и создавать свои оригинальные произведения. Мы ставим историю торжественного красноречия в прямую связь с историей древнерусского общества и русской литературы и намечаем следующие этапы: 1. Ко-

нец X — начало XIII в. (Киевская Русь); 2. XIV—XV в. (Русские земли в эпоху возвышения Москвы и образования Русского государства); 3. XVI в. (Русское централизованное государство). Первое оригинальное и совершенное произведение торжественного красноречия Древней Руси — «Слово о законе и благодати», произнесенное придворным проповедником Иларионом в киевском Десятинном храме, у гроба князя Владимира, около 1049 г., построено по всем правилам греко-славянского ораторского искусства, в духе так называемого «второго типа» панегирических «слов», соединявших энкомий с акафистом. Однако в этот тип речей Иларион внес нечто свое, присоединив к нему вначале апологетико-полемическое по форме сочинение против иудаизма с апологией христианства. «Слово» прославляет Русскую землю и равноапостольного князя Владимира и его наследника князя Георгия (Ярослава Мудрого). XI—XII векам принадлежат похвалы матери князя Владимира — княгине Ольге, его сыновьям, мученикам Борису и Глебу, злодейски убитым в 1015 г. (два Вышгородских «слова», одно Киево-Печерское и одно — Черниговское 1175 г.), праправнуку Ярослава Мудрого киевскому князю Ростиславу Мстиславичу (ум. 1157 г.), сыну Ростислава киевскому великому князю Рюрику («Речь» Моисея Выдубицкого 1199 г.); широкое распространение в летописях получают некрологические характеристики русских князей: десятки их читаются на страницах Лаврентьевской и Ипатьевской летописей. Косвенную похвалу князю Изяславу Ярославичу, сыну Ярослава Мудрого, содержит «Слово о чуде св. Климента Римского о отрочати», произнесенное в 60-е годы XI в. в киевском Десятинном храме над вывезенными «равноапостольным» Владимиром из Херсонеса мощами папы Климента. Почитаемый у православных и у католиков, Климент Римский одно время считался «присным заступником стране Рустей и венче украшенным славному и честному граду нашему и велицей митрополии же мати градом», т. е. Киеву. Это «слово» продолжало кирилло-мефодиевскую традицию почитания папы Климента у восточных славян. К 1093—1096 гг. относится «Похвала Феодосию Печерскому», основателю русского общежительства, вышедшая из стен Киево-Печерского монастыря. В XI—XII вв. создаются похвалы традиционным греко-славянским святым и праздничные проповеди, среди которых замечательны творения «второго Златоуста» — Кирилла Туровского.

После долгого перерыва, вызванного татаро-монгольским нашествием и перенесением центра политической и культурной жизни из южной Руси на северо-восток, мы находим первую похвалу князю московскому Ивану Калите типа некрологической характеристики в Евангелии 1340 г. Появление подлинных произведений эпидейктического красноречия во второй период его истории связано с проникновением на Русские земли так называемого второго югославянского влияния. Вначале Киприан

создает в 1381 г. «Слово похвально святителю Петру Митрополиту», потом Епифаний Премудрый пишет между 1397 и 1408 гг. «Слово похвальное Сергию Радонежскому», основателю Троице-Сергиевой обители; тогда же неизвестный проповедник сочиняет краткую похвалу тому же святому. Митрополит Фотий Грек, заимствуя из «Учительного евангелия» греческого патриарха Филофея, пишет в первой четверти XV в. праздничные проповеди, а ученый серб Пахомий в 30—60-е годы XV в. сочиняет панегирики Варлааму Хутынскому, митрополиту Петру, князю Михаилу Черниговскому, праздничные «слова» новгородской иконе знамения богородицы, Покрову богородицы, на перенесение мощей митрополитов Петра и Алексея. Многочисленные подражатели Епифания и Пахомия, среди которых выделяются Геласий Вишерский, Феодосий Бывальцев, Макарий Прилуцкий, Иринарх Глушицкий, пишут во второй половине XV в. похвалы местным русским святым — Савве Вишерскому, Макарию Прилуцкому, Дионисию Глушицкому, Григорию Пельшемскому, Сергию Радонежскому, Никите Переяславскому, Леонтию и Исидору Ростовским, митрополитам Петру и Алексию, а также «слова» на праздничные дни. Княжеская похвала занимает весьма скромное место. Неизвестные западнорусские книжники сочиняют в XV в. две похвалы великому князю литовскому Александру Витовту, одну (на латинском языке) похвалу Витовту и Ягайло, московские книжники — «Слово о житии и преставлении Димитрия Донского» и «Похвалу великому князю Василию II», тверской книжник — инок Фома — «Слово похвальное великому князю тверскому Борису Александровичу». Не особенно заботясь о «чистоте жанра», писатели соединяют панегирик то с книжной припиской, то с княжеским житием, то с летописью, то с повествованием типа сказаний. Устное выступление уже не играет той роли, которое оно играло в Киевскую эпоху; его окончательно заменяет словотворчество в письменной форме.

В то время как на Балканах в XVI в. торжественное красноречие угасает (нам известны лишь два произведения в Сербии и одно в Болгарии), в России оно достигает значительного развития. Третий период истории эпидейктической проповеди — XVI век — был итоговым для древнерусского торжественного красноречия. В XVI и первой половине XVII в. на огромной территории от Соловецкого монастыря на Соловецких островах Белого моря на севере до Пафнутиева-Боровского монастыря на юге, от Пскова на западе до Свияжска на востоке возникают около сотни произведений, целью которых было прославить весь громадный сонм новоявленных святых русской церкви — основателей монастырей, архиепископов и митрополитов, подвижников и юродивых, возвеличить предков нынешней правящей династии из рода Рюриковичей — княгиню Ольгу, князей Владимира Святославича, Константина Святославича Муромского, Михаила Всеволодовича Черниговского, Василия и Константина

Всеволодовичей Ярославских, Александра Ярославича Невского, Василия III и многих других. Неизвестный западнорусский книжник в Супрасльском монастыре создает в 30-е годы XVI в. в духе киевской традиции «Похвалу брацлавскому старосте и великому гетману литовскому Константину Ивановичу Острожскому», сохранившуюся в конце «Краткой киевской летописи». Василий-Варлаам Псковский, Герасим Новгородский, Герасим Фирсов, Григорий Суздальский, Досифей Соловецкий, Досифей Топорков, Зиновий Отенский, Иоанн Свияжский, царевич Иван Иванович, Иоасаф Новгородский, Иосиф Новгородский, Лев Аникита Филолог, Макарий Колязинский, Максим Грек, Маркелл Новгородский, Михаил Владимирский, Пахомий Ярославский, князь Семен Иванович Шаховской, Сильвестр Благовещенский, Филофей Пирогов — вот далеко не полный перечень панегиристов, чьи имена сохранила нам история.

В XVI — начале XVII в. мы наблюдаем еще одно любопытное явление — возрождение устных речей: политические деятели очень любили выступать с речами. Таковы придворно-панегирические речи митрополита Макария, Сильвестра Благовещенского, самого Ивана Грозного, патриарха Иова, Терентия Благовещенского. В стилистическом отношении энкомий Епифаниева и Пахомиева типов достигает полного развития и до конца использует все возможности своей формы в рамках «стиля эпохи» — «идеализирующего биографизма». В эпигонстве формы явственно чувствуются неотвратимый кризис жанра; старый энкомий сменяется в середине XVII в. энкомием эпохи барокко, построенным по последнему слову схоластической науки.

В XVIII в. эпидейктическое красноречие старой традиции (надгробные речи) еще продолжает жить в среде выговских старообрядцев, но и оно скоро угасает.

Итак, развитие торжественного красноречия было в славянских странах неравномерным в количественном отношении: в ранний период (IX—XIII вв.) мы насчитываем по двадцать шесть эпидейктических памятников в Болгарии и на Руси, два в Сербии, один в Чехии; во второй период (XIV—XV вв.) около тридцати в Болгарии и столько же на Руси, четырнадцать в Сербии; в XVI в. один в Болгарии, четыре в Сербии и более ста в России[13]. Неравномерным оно было и в качественном отношении: если в Болгарии торжественное красноречие было больше связано с жизнью церкви и возникновения новых разновидностей поджанра почти не происходило, то на Руси и особенно в Сербии связь ораторской прозы с государственной жизнью выступает весьма явственно. Ускоренное развитие литературно-риторической символизации государственных и политических идей сказывается в поисках и развитии новых форм проповеди: в Сер-

[13] Лишь дальнейшие конкретные исследования помогут проверить репрезентативность наших статистических подсчетов. Возможно также, что в процессе разысканий цифровые данные будут уточняться.

бии из княжеской похвалы возникают так называемые повестные слова, на Руси — придворно-политический панегирик. Эпидейктическое красноречие развивалось синхронно с развитием культуры славянских стран, являясь, как правило, показателем высокого ее уровня. Развитие панегирика идет рука об руку с развитием других жанров, и, прежде всего агиографии и гимнографии. Из жития святого проповедник черпал фактический материал для похвалы этому же святому, из его службы — выписывал целые ряды «радований» и «ублажений». Ораторская проза, стремясь к экспансии, сама влияет на другие жанры.

В Сербии впервые в XIII—XIV вв. панегирический стиль соединяется с агиографическим стилем (агиография Феодосия, Доментиана, Данилы и др.), похвала с житием. Такой же процесс происходит во второй половине XIV — начале XV в. в Болгарии, Сербии и Молдавии (агиография Евфимия Тырновского и Григория Цамблака) и на Руси (агиография Киприана, Епифания Премудрого, Пахомия Серба и многих других). Панегирический стиль в XV—XVI вв. оказывает сильное воздействие на летописание, повествование, учительную прозу, гимнографию и способствует жанровой синтезации. Раскрыть основные закономерности и особенности этого сложного литературного процесса — одна из важнейших задач будущего. Представляет интерес исследование причин и обстоятельств кризиса и угасания торжественного красноречия традиционного типа в России, несмотря на сравнительно благоприятные условия и высокие количественные показатели.

Межславянская литературная общность и национальная специфика

В истории эпидейктического жанра у славян можно увидеть как общее (межславянское), так и частное (национальное). Культуры трех народов — болгарского, русского и сербского — были тремя рецензиями одной древнеславянской культуры. Единство литературного языка, единство системы жанров и стилей и лежащего в основе этой системы художественного метода, покоящегося на неоплатоновской эстетике, не могло не сказаться на развитии торжественной ораторской прозы южных и восточных славян. Праздничные «слова» одним и тем же праздникам господним, богородичным и святым, которые могли бы с успехом читаться в любой из славянских православных церквей, похвальные слова одним и тем же святым греко-славянской церкви, почитаемым в Болгарии и Сербии, равно как и в России, одни и те же «вторичные жанры» — «Торжественники», «Златоустники», «Соборники», «Минеи», наконец, одни и те же переводные эпидейктические произведения одних и тех же отцов церкви «предвизантийской» и «византийской» поры, бывшие в ходу у всех православных славян. Сочинения таких славянских писателей, как Кирилл и Мефодий, Климент Охридский, Иоанн

Экзарх, Иларион Киевский, Кирилл Туровский, Григорий Цамблак, Пахомий Серб, Лев Аникита Филолог, принадлежали не одному из трех славянских народов, а всем южным и восточным славянам.

В истории славянских литератур межславянская литература сыграла такую же роль, как среднелатинская литература в истории европейских литератур: роль хранительницы традиций (греко-византийских). Это общее, наподобие центробежной силы, удерживало, но так и не удержало центростремительные (национальные) тенденции славянских литератур. Начальное стремление ограничить роль торжественной проповеди служебной функцией, а ее развитие — рамками заданной триады властно разрушалось жизнью. В Болгарии эта центростремительная тенденция не сказывалась до XIV в., но и в XIV в. она не была столь сильной, как у русских в эпоху Киевской Руси и у сербов в XIII—XIV вв. Национальные тенденции проявляют себя не только в идеях возвеличения Болгарской, Русской или Сербской земель, ее властителей и покровителей, не только в отражении чаяний народа и его дум, но и в особых явлениях стиля: простого или изощренного, разной степени законченности и глубины. Природа таких явлений стиля, как абстрагирование, периодичность речи, итеративность, экспрессивность, синонимичность, ритмичность, может покоиться на разных основаниях, частью межславянских, частью национальных. Создание национальных традиций идет как бы бок о бок с разрушением межславянского единства и преодолением разного рода канонов, шаблонов, ситуативности и этикетности. Национальное проявляет себя и в создании новых разновидностей поджанра, не укладывающихся в триаду: праздничное слово, похвала святому, панегирик светскому властителю. Развитие поджанра на протяжении веков приводит к нарушению «подвижного равновесия» системы поджанра торжественного красноречия: у сербов в сторону панегириков светским властителям, у русских в сторону похвалы местным святым, у болгар в сторону праздничных «слов».

Жанрово-стилистическая типология

Типология жанров изучает приблизительно однозначные явления (жанр или систему жанров), объединяемые и в силу особенностей их композиционной структуры, и в силу их исторической повторяемости и изменяемости. Ее цель — рассмотреть способ формирования, организацию произведений как эстетического целого в связи с творческим методом и системой жанров эпохи. С точки зрения общей типологии, этот уровень типологического изучения представляется частным и не всегда эффективным, ибо типологические черты будут тем более зримыми и осязаемыми, «вещными», чем дальше друг от друга будут отстоять сопоставляемые явления и факты.

Но с точки зрения собирания материала для создания картины общелитературного развития типология жанров сулит бо́льшие выгоды, так как позволяет через сравнительно-историческую характеристику типологической природы отдельных жанров подойти к пониманию самых сокровенных законов художественного творчества[14]. Предмет нашего изучения поджанр ораторской прозы — торжественное красноречие южных и восточных славян — может быть рассмотрен и как единое целое, и по своим составным частям с точки зрения жанрово-стилистической типологии. Наша задача облегчается тем, что первоначально в основе этого поджанра лежали три неделимые структуры одного ряда или одного порядка: праздничное «слово», похвала святому, панегирик светскому властителю, строящиеся, по большей части и в конечном итоге, по канонам литературной риторики, имевшей со времен античности строго нормативный характер. Elocutio — третья формальная часть литературной риторики — в средние века еще не отпочковалась от нее как самостоятельное учение о стиле. Поэтому в средние века, как и во времена античности, стилистическое оформление материала (Elocutio) было тесно связано с подбором материала (Inversio) и композицией (Dispositio). Соответствие выражения оратора намерению оратора, целесообразность и уместность — вот два критерия идеального стиля, которые были действительны как для античности, так и для средних веков. Посредствующим звеном между содержанием и формой ораторских произведений были каноны в виде предписаний, регламентирующих выбор стилистических средств. В этой связи топика[15] была могучим средст-

---

[14] Подробнее см.: *Ю. К. Бегунов.* Типология ораторской прозы Болгарии и Руси IX—XII вв. (в печати).

[15] «Τόποι», «loci communes», «Gemeinplätze», «common places», «общие места» — скорее устойчивые литературные темы, чем устойчивые литературные формулы. Исследование последних охотнее находит себе место в работах современных литературоведов-медиевистов (ср., напр.: *Д. С. Лихачев.* Литературният етикет в старорускатa книжнина.— «Език и литература», кн. 4. София, 1960, стр. 255—268; *он же.* Литературный этикет древней Руси (К проблеме изучения).— ТОДРЛ, т. XVII. М.— Л., 1961, стр. 5—16; *он же.* Литературный этикет русского средневековья.— В кн.: «Poetics, poetyka, поэтика». Warszawa, 1961, стр. 637—649; *он же.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, стр. 64—108; *О. В. Творогов.* Задачи изучения устойчивых литературных формул древней Руси.— ТОДРЛ, т. XX. М.— Л., 1964, стр. 29—40). Однако при этом создается опасность разрыва идейно-художественной ткани произведения, потому что так называемые этикет формул и этикет ситуации не возникают сами по себе в эпоху феодализма, а являются порождением τόποι, возникших еще в эпоху античности и исторически развивавшихся в течение многих и многих столетий в связи с развитием литературы. Кроме того, «этикет формул» и «этикет ситуаций» немыслимы без одного компонента — «этикета идей». Только тогда эта триада может вместе покрыть понятие «топики». Историческая топика должна стать «во главу угла» исследований жанрово-стилистической структуры произведений и древнеславянских литератур (см.: *E.-R. Curtius.* Die lateinische Literatur und europäische Mittelalter. Bern,

вом развития литературной темы. Между тем исследованию топики торжественного красноречия южных и восточных славян уделялось очень мало внимания. Ученые гомилеты XIX—XX вв. рассматривали торжественное красноречие в основном с точки зрения внутренних и внешних свойств проповеди, церковных по преимуществу; известное внимание уделялось лишь отдельным приемам, рассматриваемым, как правило, вне структуры произведения. В настоящее время не существует научного изложения полной системы топики ораторских произведений. Последняя может быть восстановлена только индуктивным путем и изложена с помощью конкретных примеров. При этом следует иметь в виду, что, во-первых, определение топики торжественного красноречия южных и восточных славян не должно заслонять живую первооснову славянских разновидностей поджанра. Во-вторых, очередной задачей было бы установление «локального значения» каждого τόπος в каждом конкретном примере. В-третьих, топика, как и любая константа, не определяет ни характер произведения, ни развития литературы. Поэтому исследователю необходимо больше внимания обращать на нарушения «законов топики».

Понимая художественное произведение как некую структуру единства идеи и образа, мы полагаем, что задача исследователя эпидейктики состоит в раскрытии эстетических функций элементов структуры в их взаимосвязи. Успех в жанрово-типологическом исследовании зависит от того, каким образом, с какой степенью точности дано описание каждого произведения ораторской прозы. Выбор самой системы этого описания — дело не легкое и не простое. Однако нам думается, что оно должно вестись с учетом так называемой литературной риторики, столь же значимой для эпидейктического жанра у славян, сколь и у греков.

В заключение необходимо подчеркнуть, что без разрешения главной, эдиционно-текстологической проблемы невозможно решение и остальных проблем. Ведь прежде чем изучать произведения торжественного красноречия сравнительно-исторически, типологически, идейно-эстетически и т. п., необходимо располагать добротными научными изданиями их текстов. Что касается балканских славян, то большинство их ораторских произведений издано (за исключением «Слова похвального священномученику Клименту, папе Римскому», многих похвальных и праздничных «слов» Григория Цамблака, похвальных «слов» Ивану и Максиму Бранковичам и Стефану Штильановичу), правда, по

1948, S. 87—113; *L. Arbusow*. Colores rhetorici. Eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für Übungen an mittelalterischen Texten. Göttingen, 1948, S. 91—121; *R. Cyževskyj*. Zur Stilistik der altrussischen Literatur. Topik.— В кн.: «Festschrift für Max Vasmer zum 70 Geburtstag am 28 Februar 1956. Zusammengestellt von M. Woltner und H. Braüer». Wiesbaden, 1956, S. 105—112).

отдельным и подчас случайным спискам, без учета других списков и без изучения истории текста произведений. Удовлетворительными могут считаться лишь издания произведений, дошедших до нас в единственных списках[16], а также последнее критическое издание сочинений Климента Охридского с учетом многих списков[17]. Что же касается русских, только некоторые произведения эпидейктической прозы Киевской Руси и отчасти Московской Руси изданы по отдельным и случайным спискам. Большинство же перечисленных выше русских панегириков XV—XVI вв. остаются неизданными, их многочисленные списки в архивохранилищах и библиотеках учтены слабо, не уточнен даже самый простой их перечень. Удовлетворительными следует признать только издания похвальных «слов» князьям Борису и Глебу[18], праздничных «слов» Кирилла Туровского[19], «Памяти и похвалы князю Владимиру» по многим спискам[20], а также некоторых «слов» Пахомия Серба[21]. Удовлетворительными можно признать издания произведений, дошедших до нас в единственных списках[22]. Несмотря на существующие издания, тексты боль-

---

[16] Напр., см.: *Иоасаф Видинский.* Слово похвальное Филофее.— В кн.: *E. Kałużniacki.* Aus der panegyrischen Litteratur des Südslaven. Wien, 1901, S. 97—115; *Григорий Цамблак.* Слово похвально иже у Флорентии и у Костентии собору галатом, италом и римляном, и всем галатом.— В кн.: *Н. К. Никольский.* Материалы для истории древнерусской духовной письменности.— «Сборник Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук», т. LXXXII, № 4. СПб., 1907, стр. 147—152; *Смедеревец.* Надгробное слово Юрию Бранковичу.— В кн.: *Љ. Стојановић.* Тужбалица над ђурђем Бранковићем.— «Споменик СКА», т. III. Београд, 1890, стр. 90—92; то же в кн.: *С. Новаковић.* Примеры књижевности и језика старога и српско-словенска. Изд. 3. Београд, 1904, стр. 309—313; «Бесѣда вькратцѣ похвална» трем софийским мученикам.— В кн.: *П. Сырку.* Очерки из истории литературных сношений болгар и сербов в XIV—XVII веках. Житие св. Николая Нового Софийского по единственной рукописи XVI в. СПб., 1901, стр. 144—157.

[17] *Климент Охридский.* Събрани съчинения, т. I. Обработили Б. Ст. Ангелов, К. М. Куев, Хр. Кодов. София, 1970.

[18] *Д. И. Абрамович.* Житие св. Бориса и Глеба и службы им.— «Памятники древнерусской литературы», вып. II. Пг., 1916; *С. А. Бугославский.* Памятки XI—XVIII вв. про князів Бориса та Гліба. Київ, 1928.

[19] *И. П. Еремин.* Литературное наследие Кирилла Туровского.— ТОДРЛ, т. XI. М.— Л., 1955, стр. 342—367; т. XII, 1956, стр. 340—361; т. XIII, 1957, стр. 409—426; т. XV, 1958, стр. 331—348.

[20] *С. А. Бугославский.* К литературной истории «Памяти и похвалы князю Владимиру».— «Известия Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук», т. XXIV. Л., 1925, стр. 105—159; Ср.: *А. А. Зимин.* Память и похвала Иакова Мниха и Житие князя Владимира по древнейшему списку.— «Краткие сообщения института славяноведения», вып. 37. М., 1963, стр. 66—75.

[21] *В. Яблонский.* Пахомий Серб и его агиографические писания. Биографический и библиографически-литературный очерк. СПб., 1908.

[22] «Инока Фомы Слово похвальное о благоверном великом князе Борисе Александровиче». Сообщение Н. П. Лихачева.— «Памятники древней письменности и искусства», т. CLXVIII. СПб., 1908; «Похвала Василию II».— В кн.: *А. Попов.* Историко-литературный обзор древнерусских полемических сочинений против латинян (XI—XV вв.) М., 1875, стр. 360—395.

шинства ораторских произведений остаются труднодоступными для современных исследователей, ввиду их разбросанности по многочисленным специальным журналам и сборникам XIX—XX вв., являющихся подчас библиографическими редкостями. В настоящее время отсутствуют и специальные хрестоматии по истории торжественного красноречия древних славян, в которых были бы сведены воедино, собраны и систематизированы все ораторские произведения. Без подобных изданий нечего и думать о всестороннем и глубоком изучении истории и типологии этого поджанра. Начинать надо, на наш взгляд, с составления подробных библиографических перечней всех ораторских произведений и поисков их списков в современных архивохранилищах и библиотеках СССР и зарубежных стран. Только когда все списки всех произведений будут собраны, можно приступить к изучению истории текста произведений и подготовке критических и полных научных изданий. В процессе поисков, может быть, откроются новые произведения ораторского искусства, неизвестные пока исследователям, и тогда наши представления об объеме и характере истории торжественного красноречия южных и восточных славян могут уточняться или меняться.

Л. А. ДМИТРИЕВ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СУДЬБЫ ЖАНРА ДРЕВНЕРУССКИХ ЖИТИЙ

(Церковно-служебный канон и сюжетное повествование)

Основное назначение житийного произведения — рассказ о жизни человека, признанного церковью святым. Рассказ этот и должен был обосновать причину признания данного человека святым, описать его подвиги во славу веры, церкви. Чтение, слушание этого рассказа составляло неотъемлемую часть церковного обряда или религиозного обихода, служило идеологическому воздействию церкви на верующих. «Житие святого,— пишет историк церкви,— само составляло принадлежность богослужения в день его памяти, будучи обязательно прочитываемо в церкви на 6 песни канона после кондака и икоса, и потому само настраивалось обыкновенно на возвышенный хвалебный тон церковных песней и чтений, который требовал от него не столько живых конкретных черт в обрисовке личности и деятельности святого, сколько черт именно типических, отвлеченных, чтобы сделать эту прославляемую личность чистым олицетворением тоже отвлеченного идеала»[1]. Необходимость дать в житии образец отвлеченного идеала, желание показать, что святой своим образом жизни, своими поступками походил на других святых, определили один из существенных принципов агиографии — стремление агиографов строго соблюдать в житии выработанные длительной историей и твердо закрепившиеся в литературной традиции каноны житийного жанра.

Образцом для русской агиографии служили византийские жития — сам жанр, как таковой, пришел на Русь из Византии с принятием христианства. «Деловое», церковно-служебное назначение жанра обусловило стремление и на русской почве сохранить выработавшиеся к этому времени в Византии каноны этого жанра. Схема агиографического сочинения в Византии, как отмечает Хр. Лопарев, была определена образцом «биографий знаменитых мужей древней Греции, например, биографий, вышедших из-под пера Ксенофонта, римского историка Тацита, Плутарха и т. д. Как памятник литературы такая биография всегда состоит из трех основных частей: предисловия, главной части и заключения»[2]. Трехчленность композиции — общий принцип построения каждого жития. Внутри этого трехчленного композиционного деления соблюдается целый ряд более частных

---

[1] *П. Знаменский.* Сергий Шелонин, один из малоизвестных писателей XVII века.— «Православное обозрение», 1882, февраль. стр. 300—301.

[2] *Хр. Лопарев.* Византийские жития святых VIII—IX веков.— «Византийский временник», т. XVII (1910). СПб., 1911, стр. 15.

обязательных черт агиографического канона. Однотипно уже само заглавие жития, в котором должны быть обозначены название месяца и день памяти святого, его имя с определенными и постоянными эпитетами и соблюден еще целый ряд правил. В риторическом вступлении также должны быть соблюдены определенные и обязательные требования: уничижение автором своих литературных способностей, оправдание своей дерзости и обоснование необходимости написать житие, при этом приводятся некоторые библейские притчи, как правило — притча о нерадивом рабе, скрывшем свой талант. Иногда автор сообщает во вступлении, по каким источникам и как он составил житие. В главной части также могут быть отмечены постоянно присутствующие в разных житиях типические черты: сообщение о родителях и месте рождения святого, рассказ об учении. Житийный шаблон требовал говорить, что святой в детстве не любил ни детских игр, ни зрелищ, прилежно учился, учение, как правило, давалось ему легко. Аскеза — подвижничество святого — носила в житиях разнообразный характер, хотя и здесь в целом ряде ситуаций повторялись одинаковые образы и определенные штампы. Заканчивалась эта часть рассказом о смерти святого. Описание кончины подвижника сходно в разных житиях, вслед за этим следовали рассказы о чудесах-исцелениях. Как правило, агиограф говорит о невозможности описать их все, подчас и в том случае, когда в житии всего два-три чуда. В заключении жития — похвала святому.

Как показали исследователи, уже в византийских житиях можно отметить воздействие на них и эллинистического романа, и античных мифов, и классических биографий, и воинских повестей, и местных легенд [3].

И на Руси агиографы, понимая значение агиографии прежде всего как жанра «делового» — церковно-служебного, стремились к соблюдению канонов этого жанра. Вместе с тем те же агиографы не могли в своем творчестве не испытывать воздействия и других видов литературы своего времени, и устных рассказов о святом — реальном человеке, и фольклора.

Эта борьба двух тенденций в агиографии в равной степени характерна для всей истории данного жанра. Мы не можем сказать, что развитие агиографии шло от строго канонических в жанровом отношении текстов к текстам все более и более нарушающим эти каноны, или наоборот. Жития, в которых не соблюдались, нарушались жанровые каноны, в которые вторгались не свойственные жанру особенности (бытовые зарисовки, психологические коллизии, сказочно-легендарные мотивы и т. п.), возникали в разные периоды. Также в разное время создавались житийные произведения, написанные строго в соответствии с жи-

[3] См. подробнее: «Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе». Л., 1970, стр. 67—107. Там же, в подстрочных примечаниях, библиография вопроса.

тийными канонами. Сравнивая различные редакции одних и тех же житий, нетрудно убедиться, что сами древнерусские книжники прекрасно осознавали наличие двух противоположных тенденций в агиографии и видели в текстах, отличавшихся беллетристичностью, включавших в себя фольклорные мотивы, отступление от канонов жанра. В этом нас убеждает характер творчества Пахомия Логофета (XV в.), особенности житий, включенных в Великии минеи четии (ВМЧ) митрополита Макария. Убедительную и исчерпывающую характеристику литературного творчества Пахомия, признанного древнерусскими книжниками мастером агиографического жанра, дал В. О. Ключевский: «Запас русских церковных воспоминаний, накопившийся к половине XV в., надобно было ввести в церковную практику и в состав душеполезного чтения... Для этого надобно было облечь эти воспоминания в форму церковной службы, слова или жития... В этой стилистической переработке русского материала и состоит все литературное значение Пахомия... Он прочно установил постоянные, однообразные приемы для жизнеописания святого и для его прославления в церкви»[4]. Это же стремление — придать житийному тексту строго канонический вид проявляется и в ВМЧ. Из существовавших ко времени создания ВМЧ житий (первая половина XVI в.) выбираются те, которые наиболее полно отвечают требованиям канонов жанра, включаемые в ВМЧ редакции житий подвергаются переработке, специально для ВМЧ создаются новые редакции. Так, например, из существовавших рассказов о Пафнутии Боровском в ВМЧ было включено житие Пафнутия, написанное Вассианом Саниным, самое бесцветное из всех, но более всех соответствующее агиографическим правилам[5]. Значительной переработке подвергся текст жития Петра, царевича Ордынского. В житиях Павла Обнорского и Григория Пельшемского яркие рассказы о столкновении основателей монастырей с местными крестьянами в ВМЧ были заменены общими фразами о «спонах», творимых святым из-за подстрекательства бесов[6]. Специально для ВМЧ по поручению Макария Василий Михайлович Тучков пишет новую редакцию жития Михаила Клопского. Она отличается наибольшим соответствием канонам житийного жанра, наибольшей риторичностью[7].

Как неоднократно отмечали исследователи, рассказы о чудесах, творимых святым при жизни и после смерти, более, чем остальные части жития, отступали от агиографических канонов, отличались близостью к жизни, носили сюжетный характер.

---

[4] *В. О. Ключевский*. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 165—166.

[5] Подробнее см.: «Истоки русской беллетристики», стр. 419—420.

[6] Подробнее см.: там же, стр. 422—423.

[7] Подробнее см.: там же, стр. 420—421; «Повести о житии Михаила Клопского». М.— Л., 1958, стр. 73—86.

Уже Ф. И. Буслаев писал: «В статьях о чудесах угодников иногда в замечательно ярких очерках выступает частная жизнь наших предков, с их привычками, задушевными мыслями, с их бедами и страданиями» [8]. С точки зрения церковной ортодоксии и в жанровом отношении наличие рассказов о чудесах в житии святого было обязательным [9], но повествовательная, часто бытовая, иногда занимательная природа рассказа о чуде противоречили характеру житийного жанра как жанра церковно-служебного. Обязательность чудес в житии, таким образом, благоприятствовала влиянию на церковно-служебный жанр повествовательной стихии. К житийным чудесам были близки патеричные рассказы из жизни пустынников и монахов. Патеричные рассказы и сюжетами, и характером повествования обнаруживают «несомненную связь со светским романом — любовным и приключенческим» [10]. В подавляющем большинстве житийных чудес речь идет об исцелении больных. Но немало в древнерусских житиях и чудес — рассказов о необычайных случаях из жизни самых разнообразных людей, занимательных историй, ярких повестей о реальных событиях.

Самый характер житийных чудес вообще, близость к агиографическому жанру патеричных рассказов способствовали проникновению в житийный жанр сказочно-легендарных преданий. И по содержанию, и по стилю, и по близости к устному народному творчеству житие Петра и Февронии Муромских (конец XV в.) более чем какое-либо другое древнерусское житие не соответствовало житийным канонам. По словам В. О. Ключевского, легенда о Петре и Февронии «не может быть названа житием ни по литературной форме, ни по источникам, из которых почерпнуто ее содержание; в истории древнерусской агиографии она имеет значение только как памятник, ярко освещающий неразборчивость, с какою древнерусские книжники вводили в круг церковноисторических преданий образы народного поэтического творчества» [11]. Но в древнерусских списках памятник этот называется житием. Следовательно, средневековым читателем и книжником как житие могло восприниматься и сказочно-фольклорное повествование. То же самое можно сказать и о другом памятнике XV столетия, о житии Петра, царевича Ордынского. В художественном отношении оно уступает житию Петра и Февронии, но по существу это такой же сказочно-фольклорный рассказ. И это житие В. О. Ключевский назвал «простой повестью, чуждой житийных приемов, без предисловия

---

[8] *Ф. И. Буслаев.* Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков. М., 1861, стлб. 736.

[9] Дар «чудотворения» при жизни святого или, что чаще, от его мощей после его смерти обязателен для канонизации святого церковью. См.: *Е. Голубинский.* История канонизации святых русской церкви. М., 1903, стр. 40.

[10] «Истоки русской беллетристики», стр. 84.

[11] *В. О. Ключевский.* Древнерусские жития святых..., стр. 287.

в начале, без похвалы и чудес в конце»[12]. Возможно, резкому отличию этих житий от канонов житийного жанра способствовало то, что святыми здесь становились мирские люди. Но сюжетность, близость к устной народной поэтике могут быть отмечены и в легендарных житиях подвижников церкви: Иоанна Новгородского, Михаила Клопского, Варлаама Хутынского.

Рассказ о жизненном пути Иоанна Новгородского выдержан в житийных традициях. Но он занимает небольшую часть жития (70-е годы XV в.). Основное содержание — легенды об Иоанне. Одна из них — легенда о чудесной помощи новгородцам иконы Знаменья Богородицы во время осады Новгорода суздальцами в 1170 г. Легенда эта имеет длительную литературную историю и до включения ее в состав жития и после того, как она вошла в житие. Другая — легенда о путешествии Иоанна Новгородского на бесе в Иерусалим и о мести беса Иоанну. Эта легенда сохранилась только в составе жития, но сходный сюжет встречается еще в двух древнерусских житиях (Авраамия Ростовского и Василия, епископа муромского) и имеет широкое распространение в мировом фольклоре[13]. Третья — рассказ о чудесной помощи Богородицы Иоанну и брату его Григорию при постройке братьями каменного храма Благовещения в Благовещенском монастыре. Все три эпизода отличаются близостью к фольклорной поэтике, сложностью перипетий, изобразительностью повествования.

Житие Михаила Клопского (70—80-е годы XV в.) традиционного рассказа о жизни подвижника до его появления в монастыре вообще не имеет. Все житие — цепь кратких новелл о достопримечательных событиях в жизни монастыря, главным героем которых выступает Михаил Клопский. В житии отразился быт Новгорода, повседневная будничная жизнь монастыря. Язык произведения близок к живому разговорному языку эпохи, пестрит местными диалектными словами. В житии много оборотов пословичного характера.

Первые редакции жития Варлаама Хутынского (XIV и XV вв.) — это произведения, выдержанные в канонах житийного жанра. Но с именем Варлаама в Новгороде был связан ряд легендарных преданий, и со временем, к XVI в., все эти легенды вошли в состав жития. Сюда должны быть отнесены: пророчество Варлаама «о снеге и мразе» в Петров пост, рассказ о двух осужденных, сказание о видении хутынского пономаря Тарасия, рассказ о посещении Хутынского монастыря великим князем московским Иваном Васильевичем III. Все эти эпизоды жития прославляют Варлаама как святого, но они далеко выходят за

---

[12] *В. О. Ключевский.* Древнерусские жития святых..., стр. 42.

[13] См.: *Н. Н. Дурново.* Легенда о заключенном бесе в византийской и старинной русской литературе.— «Древности. Труды славянской комиссии Московского археологического общества», т. IV, вып. 1, М., 1907, стр. 54—152.

рамки житийных канонов. На первый план в них выступает не церковно-религиозная идея, а сюжет. Это рассказы с острыми перипетиями, неожиданными развязками. В них нашли широкое отражение местные новгородские предания, события новгородской истории, черты быта и повседневной жизни города.

Кроме этих, кратко охарактеризованных, легендарных житий, в русской агиографии есть еще ряд легендарных житийных произведений. Некоторым из них (Авраамия Ростовского, Меркурия Смоленского, Никиты Переяславского) уделил специальное внимание в своей монографии о древнерусских житиях А. П. Кадлубовский. Он пришел к заключению, что «легендарное содержание в русских житиях представлено слабо: по-видимому, преобладание назидательной цели, стремление восхвалить добродетель святого как образец для подражания вытесняли легенду»[14]. С этим выводом, несмотря на бо́льшее число легендарных житий в русской агиографии, чем круг текстов, привлеченных А. П. Кадлубовским, нельзя не согласиться. Но значение четьих, выполнявших не только служебное назначение произведений, имели и традиционные жития в тех случаях, когда разрушение канонов житийного жанра носило интенсивный характер.

Выше отмечалось, что в древнерусской агиографии жития, написанные по канонам житийного жанра, и жития, выходящие и по содержанию, и по стилю из регламентирующих рамок этого канона, создавались в разное время и единой линии в этом отношении в развитии житийного жанра наметить нельзя. Но определенные изменения в характере житийных произведений, связанные с общим процессом развития древнерусской литературы, безусловно имели место. Проследим некоторые из них на отдельных примерах.

В работах по истории русских житий уже не раз обращалось внимание на тесное переплетение в первом русском житии церковного деятеля, в житии Феодосия Печерского, написанном Нестором, канонических приемов и отступлений в сторону сюжетности рассказа и жизненного психологизма[15]. Мы остановимся лишь на одном примере этих нарушений и проследим, как этот мотив изменялся во времени.

Традиционная житийная ситуация столкновения будущего святого, желающего оставить мир, с удерживающими его в миру родителями, передана Нестором с не свойственной агиографическому жанру психологической эмоциональностью. Эта тема в житии Феодосия раскрывается рядом ярких индивидуальных

---

[14] *Арс. Кадлубовский.* Очерки по истории древнерусской литературы житий *святых.* Варшава, 1902, стр. VII.

[15] См.: *И. П. Еремин.* К характеристике Нестора как писателя.— «Труды Отдела древнерусской литературы. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР» (ТОДРЛ), т. XVII. М.— Л., 1961, стр. 54—64; *В. П. Адрианова-Перетц.* Задачи изучения агиографического стиля Древней Руси.— ТОДРЛ, т. XX, М.— Л., 1964, стр. 46—51.

черт: характеристика матери Феодосия, описание наказаний, которым она подвергает сына, и т. п. Вслед за Нестором многие русские агиографы разрабатывают эту жизненно-острую тему, внося в нее оригинальные зарисовки человеческих взаимоотношений. В житии Сергия Радонежского и в житии Варлаама Хутынского подробно рассказывается о самоистязаниях отрока, об уговорах родителей «пожалеть свою юность» и не огорчать их. Живые нотки звучат в эпизоде жития Сергия, когда родители будущего святого просят не покидать их до их смерти. Они говорят Варфоломею (имя Сергия до пострига), что его старшие братья женились и пекутся о своих женах, он же, Варфоломей, желая спасти свою душу, хочет уйти в монастырь. «Но кто же позаботится о нас в нашей старости и немощности?» — восклицают отец и мать будущего святого, и Варфоломей внимает их словам. Много внимания теме отношений подвижника, ушедшего в монастырь, со своими родителями уделено в житии Иосифа Волоцкого: Иосиф берет больного и немощного отца с собой. Он держит его в своей келье (отец также принял монашество) и до смерти отца ухаживает за ним. Этот эпизод, по-видимому, основан на реальных фактах. Далее рассказывается, что мать святого, также ушедшая в монастырь, захотела перед смертью повидаться с сыном. Но Иосиф отвергает просьбу матери, говоря, что свидится теперь с ней только уже в ином мире, если бог сподобит их обоих царства небесного. Этот мотив, вероятнее всего, навеян автору жития Иосифа житием Феодосия Печерского. Как и в житии Феодосия, святой строг и неумолим, а мать предстает как обычный, земной человек.

Во всех этих эпизодах перед читателем проходят картины человеческих чувств и взаимоотношений. Но человеческие страсти, поступки, не противоречащие человеческой природе, земные черты приданы лишь родителям святых. Сами же святые везде олицетворяют отвлеченный идеал полного и несомненного самоотречения, устремленности только к подвигу во имя бога. Они стоят выше земных страстей, не колеблются, не сомневаются и сами поучают и наставляют своих родителей. В этом отношении характеристика изображения в житии отрока Феодосия, данная И. П. Ереминым в его работе о Несторовом житии Феодосия Печерского, применима и ко всем остальным названным выше святым: «Отрок Феодосий в изображении автора агиографически стилизован. Образ его схематичен и прямолинеен. Он построен по канону, освященному культом святых и вековой литературной традицией. Поступки его однотипны и заранее предписаны церковным идеалом христианского святого-подвижника. Речь его немногословна и всегда особо значительна: насыщенная «высокими» церковнославянизмами, она обычно состоит из назидательных сентенций и пересыпана цитатами из Писания. Духовный мир его наглухо закрыт для читателя, и Нестор святотатственно никогда в него не заглядывает. Земной небожи-

тель, он гость на земле и рвется скорее порвать все путы, еще как-то связывающие его с мирской суетой»[16].

Поэтому как дальнейшее приближение к реальной жизни, к живым человеческим чувствам должны расцениваться нами такие жития, в которых эта тема раскрывается не только с большими подробностями, усложненными перипетиями, но и с желанием показать земные, человеческие переживания и героя жития — святого.

В житии Александра Свирского, написанном Иродионом в 1545 г., много заимствований из житий Феодосия Печерского, Сергия Радонежского, Варлаама Хутынского. В частности, рассказ об уходе будущего святого из дома в монастырь, о поисках отрока отцом во многом зависит от соответствующего эпизода жития Феодосия Печерского[17]. Но Иродион перерабатывает свой источник, дополняет его новыми деталями, стремясь передать чувства своего героя. Услышав от инока Валаамской обители о монашеском житии, будущий святой загорелся желанием покинуть мир и уйти в монастырь, но он в нерешительности: не знает, как это осуществить. Он боится, что если он скажет о своем желании родителям, то они «восхотят браку причтати мя и, любоплотием удержан, не достигну таковаго жития»[18]. «Хотел же бых бежати, — продолжает он, — и пути не веде, егда како блудящу ми намнозе, постигнет мя отец мой, яко мощну ему сущу, и возвратит мя. И в скорбь отца вложу, себе же в студ мног, и по сих не управлен буду таковому рачению». Александр все же решается уйти из дома. Но он не просто уходит тайно от родителей. Он «украдает отпущение» родительское и получает их благословение, говоря, что пойдет в «некую весь», к известному в семье человеку («и имя тому прилож»), ради неких дел. «И аще обрет пред вами милость, благословен вами и отпущен да буду, и аще укоснит ми ся тамо, да не прогневаетеся на мя». Получив обманом родительское напутствие, Александр уходит. «И отшед же блаженный мало от дому своего, и озревся издалеча, и видев дом свой, и рече: «Боже, ты рекий Аврааму, рабу своему, — изыди от земли твоея и от рождения твоего, — ты же ныне настави мя в страх твоего ради, и не затвори от мене двѣрей царьствия твоего». И плакася на мног час. И тако устремися блаженный в путь свой». Феодосий, автор жития Александра Ошевенского (1567), повторил в своем житии эпизод жития Александра Свирского с описанием сомнений и терзаний отрока перед бегством из дома. Но в целом ряде деталей эпизод оригинален, и в дальнейшем рассказе Феодосий уделяет много внимания описанию взаимоотношений святого со своим отцом и бра-

---

[16] *И. П. Еремин.* К характеристике Нестора как писателя, стр. 57—58.

[17] См.: *Ив. Яхонтов.* Жития св. северорусских подвижников Поморского края как исторический источник. Казань, 1882, стр. 37—87.

[18] Текст цит. по списку Гос. публ. б-ки РСФСР им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ), Соловецкое собр., № 228, лл. 1—137.

тьями. Александр Ошевенский, став иноком, навещает свою семью, свой монастырь он создает вблизи того места, где поселился его отец с сыновьями, в строительстве ему помогают отец и братья.

Рассмотрим еще один случай, иллюстрирующий усиление влияния действительности на традиционные житийные мотивы, показывающий процесс разрушения жанровых канонов, в зависимости от времени создания житий.

На русской почве мартирии — рассказы о страдании и смерти во славу церкви, за веру немногочисленны. Но в переводной литературе житий мартирии занимали большое место: и в прологах и в четьих-минеях мы найдем рассказы о мучениках почти в каждом дне недели. В свое время П. Безобразов в исследовании, посвященном византийским мартириям, писал: «От рассказа о мученичестве авторы переходили постепенно к сказочным и романическим сюжетам. Подвиг лица, пострадавшего за веру, отступает на задний план, выдвигаются приключения, удивительные происшествия и даже любовные похождения в своеобразной аскетической окраске»[19]. И все же и в сказочно-фантастических, и в романических византийских мартириях основная идея произведения оставалась неизменной: мученик за веру шел на мучение без страха, своим бесстрашием, пренебрежением к смерти он прославлял веру и обретал жизнь вечную. Страдание за веру всегда носило характер столкновения христианина с гонителем правой веры. Приведем некоторые примеры из Пролога. Казнимые мученики Феодор, Имиан, Иулиан и Кион (4 сентября) «благодаришя Бога, яко сподобишяся по Христе мучени быти»[20]. Рассказ о мучении Фифайла и сестры его Фивеи (5 сентября) заканчивается так: «И тако по благодарении мнозем Христу Богу помольшася, яко сподобистася за нь умрети, да наследуета вечный живот. И тако предаста святеи свои и блаженнеи души в руце Бога живаго». В рассказе о мучении Фавста попа и Авива диакона (6 сентября) читаем: «... и та беста мучена пред игемоном александрьским, исповедаста имя Господа нашего Исуса Христа, и не отвергошася веры христовы, но и паче обличиста идольскую лесть и суету. И усекнуша има главе и с нима убиша и инех числом 13. Благодаряще Господа нашего Исуса Христа до последняго издыхания. И тако душа своя предаша в руце Божии». Подобного рода примеры можно было бы продолжать и продолжать.

Первое оригинальное русское житие, «Сказание о Борисе и Глебе» (XI в.), написано в традициях мартириев[21]. Каноны

---

[19] *П. Безобразов.* Византийские сказания, ч. I. Рассказы о мучениках. Юрьев, 1917, стр. 146. (Отд. оттиск из журнала «Византийское обозрение», т. I и II, 1915 и 1916 гг.).

[20] Цитаты даются по печатному Прологу 1643 г.

[21] См.: *И. П. Еремин.* Литература древней Руси. (Этюды и характеристики). М.— Л., 1966, стр. 18 (статья «Сказание о Борисе и Глебе»).

этой разновидности житийного жанра сказались здесь в сильной степени. И, однако, уже в этом первом русском житии-мартирии отразилось стремление автора придать героям своего повествования «черты, свойственные рядовому человеку, не «страстотерпцу»[22]. Борис, в соответствии с традициями мартириев, не сопротивляется ожидающей его участи: он не слушает советов дружины и не идет против Святополка, он не бежит с Альты, а ждет, когда придут его убийцы, он сам говорит им: «Братие, приступивъше, съконьчаите службу вашю»[23]. Но вместе с этим в «Сказании» ярко изображен страх Бориса, его душевные переживания в ожидании смерти. Еще колоритнее описаны эмоции Глеба, умоляющего своих убийц пожалеть его[24].

И после жития Бориса и Глеба на Руси создавались княжеские жития-мартирии. К такому виду житий относятся житие Михаила Черниговского (середина XIII в.) и житие Михаила Ярославича Тверского (середина XIV в.). В обоих житиях повествуется об убийстве в Орде русских князей. Традиции мартириев, житийные каноны в достаточной мере присущи этим произведениям, несмотря на то, что в основе житий лежат политические события времени татарского владычества, а герои житий — князья. Михаил Черниговский идет в Орду, чтобы обличить «поганых» в неверии в истинного бога, он добровольно идет на смерть, чтобы своей смертью утвердить величие правой веры. Так же добровольно выступает навстречу своей гибели и Михаил Ярославич. Но влияние «Сказания о Борисе и Глебе» (в обоих житиях есть прямые заимствования из «Сказания»), реальные факты обусловили то, что в описаниях подвига как одного, так и другого князя много жизненно-выразительных деталей, волнующих своей суровой реальностью сцен. Эти же причины определили стремление авторов обоих житий отобразить душевное смятение, благородство, самоотверженность своих героев[25].

Описание гибели героев в этих житиях, их чувств и поступков перед лицом насильственной смерти носят возвышенный, эмоционально приподнятый характер. Описания эти не могут не волновать, не трогать читателя, но все же все они во многом статичны, условны, сценичны. К этим описаниям очень подходят слова Д. С. Лихачева о том, что «действие в них происходит как бы в сукнах»[26]. Поэтому принципиально отличным от этих

---

[22] Там же, стр. 20.

[23] «Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им». Приготовил к печати Д. И. Абрамович. Пг., 1916, стр. 36.

[24] Подробнее об этом см. в названной статье И. П. Еремина о «Сказании о Борисе и Глебе».

[25] Подробнее см.: «Истоки русской беллетристики», стр. 212—219.

[26] *Д. С. Лихачев.* Человек в литературе Древней Руси. М.— Л., 1958, стр. 106. Д. С. Лихачев имеет в виду не именно эти произведения, а характерную черту большинства памятников древнерусской литературы вообще.

житий должно расцениваться нами описание мученической смерти в житии Адриана Пошехонского, созданном в 70-х годах XVI в.

В литературном отношении житие Адриана Пошехонского уступает и «Сказанию о Борисе и Глебе», и житиям Михаила Черниговского и Михаила Ярославича, но дает ценный материал для выяснения тех новых явлений в самой сущности житийного жанра, которые начинают проявляться в русской агиографии во второй половине — конце XVI в. и получают развитие и завершение в XVII столетии. Рассказ о мученической смерти Адриана — это яркое описание нападения на монастырь, с выразительными подробностями. Вместе с тем это не документальная запись, а литературное изображение события, так как автор вводит в свой рассказ целый ряд деталей сюжетного назначения, насыщает его острыми диалогами. На первый план тут выступают уже не подвиг святого за веру, не отвлеченное и гиперболизированное страдание, а человеческие чувства и страсти.

На монастырь, созданный Адрианом в Пошехонских лесах, нападают жители соседнего селения — белосельцы. Нападение на монастырь совершается по «благословлению»[27] белосельского священника Косаря. И белосельцы и Косарь — не схематические образы злодеев, а живые, конкретно-представимые в читательском воображении люди. Один из участников набега утаил от своих же сообщников найденный в монастыре ларец, надеясь, что в нем «злата много и сребра и всякого имения». Но в ларце оказались иконы и принадлежности иконописца. Человек, утаивший ларец, принес его к Косарю. Косарь, увидев содержимое ларца, «нача себе сетовати и глаголати — се же бе на нас поличное, се злое, а не корысть предлежит». Косарь не знает, куда девать все это: «Не вем, где скрыти святая?», так как в селе нет ни реки, ни пруда («реки не имам, прудища у нас не лучилось»), а по суеверным религиозным представлениям иконы, церковную утварь можно уничтожить, только потопив их. На первый взгляд, вся эта ситуация может показаться чисто бытовой, своеобразной «этнографической» деталью. Но автор жития не только употребляет «сильную» деталь, но и придает ей литературное значение, заставляющее почувствовать глубокий психологический смысл всего эпизода. «Сослужебник» Косаря по имени Баба, видя растерянность, недоумение Косаря, «благословившего» белосельцев на разбой, «восмеяся», восклицает: «Безумен поп! Не весть, где положити, восхоте разбоя творити, такожде и душ человеческих побивати». Этот эпизод происходит уже после рассказа о гибели Адриана, и к основной теме жития — повествованию о гибели святого он никакого отношения, по существу, не имеет. Это продолжение повествова-

---

[27] Текст цит. по списку Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина (ГБЛ), собр. Ундольского, № 273.

ния о всей истории вообще, интригующей своими перипетиями,— ведь читателю интересно знать, что было дальше со всеми участниками описанного события.

Адриан, так же как и белосельцы,— жизненный, реальный образ, со свойственными каждому обычному человеку чувствами. Когда белосельцы ночью напали на монастырь, то игумен, как самый обыкновенный смертный, спасая жизнь, спрятался в хозяйственных постройках монастыря — «под задний дровяник». Белосельцы нашли его и, «оцепих ужем игумена за гортань», привели «в преднюю келию». Здесь, «рвуще бритвами тело его, и огненными лучами прижигающе», стали выпытывать, где монастырская казна: «Где суть животы ваши и статки?» Адриан отвечает своим мучителям: «Животы наши у всемилостиваго спаса на небесах, и статки наши на земли. Ослабите ми мало, изму их и воздам вам в руки». Отдавая «корчажец» с сорока рублями, Адриан говорит: «Теми статки и сим сребром церковь было большую создати во имя пречистыя Богородицы вкупе со мною братии». На это он слышит: «Мы тебе созиждем своею силою часа сего». Адриан восклицает: «Горка ми есть ваша церковь и тощно созидание ваше...» — и умоляет своих убийц отпустить его, обещая больше не возвращаться в Пошехонье: «Отпустите мя Бога ради, братия моя, в Корнилиев монастырь чернечествовати, да никако же возвращуся семо, и спасу душу свою тамо, у отца своего Корнилия!» Но неприязнь белосельцев столь велика, что они балагурят в этот трагический момент: «Мы тебе воздадим шлем спасения и пошлем тебя к царю небесному!» «Презрев старческое моление», убийцы снова набрасывают петлю на шею Адриана и «вне келии преподобнаго извлецаху ужем и под полоз санный устрояют». Повесив Адриана, белосельцы грабят монастырь.

Рассказ о гибели Адриана становится сюжетным повествованием о необычном, страшном событии, волнующем читателя не сентенциями (их в тексте не много), а вызванным этим повествованием сопереживанием живых человеческих столкновений и страданий.

Остановимся еще на одном явлении, показывающем изменение отношения к житийному канону в процессе развития жанра. По традиции, о чем уже говорилось выше, житие святого должно было начинаться с рассказа о юности подвижника, включать в себя сообщение о его родителях, о месте его рождения. Если не были известны фактические данные такого характера, это заменялось общими фразами о происхождении подвижника от родителей благочестивых и благоверных. Поэтому отсутствие в житии сообщения о происхождении святого (не только фактического, но и риторического) является нарушением житийных канонов.

Житие Михаила Клопского тем и отличается от обычного вида житий с самого начала, что в нем нет никакого рассказа

о святом до его появления в монастыре. Но все же и здесь, правда уже по ходу повествования, мы узнаем и его имя, и то, что он «своитин» московских князей. Это очень краткое сообщение связывает Михаила с определенным кругом лиц и дает представление о том, кто он и откуда.

В житии Адриана Пошехонского также ничего не говорится о домонастырской жизни святого, и здесь и по ходу повествования мы ничего не узнаем о том, откуда он и кто были его родители. Повествование начинается со слов о появившемся в Корнилиевом монастыре никому не известном черноризце Бестуже, который знает о желании диакона монастыря Адриана уйти в пустыню и создать свой монастырь. Бестуж указывает Адриану это место и сопровождает его туда. Таким образом, сюжетность, повествовательность жития Адриана, нарушение канонов житийного жанра в этом произведении проявились не только в основном эпизоде жития, в рассказе о смерти Адриана, но и в других эпизодах памятника. Необходимо отметить, что в последующей церковно-риторической переработке жития Адриана Пошехонского, значительно сокращающей текст произведения, в начале вставляется требуемое житийным каноном сообщение о происхождении святого: «Сие благословенное древо, преподобномученик Адриан, произрасте в богоспасаемом граде Ростове, во дни царствования благочестивейшего государя и великаго князя Василия Иоанновича всея России, от родителей благочестивых и богобоязненных, ими же на благонравие и добродетель наставлен бысть, остави мир и шед вселися во обители Корнилиеве»[28]. Житийные каноны требовали от жития как жанра церковно-служебного сообщения о родителях и родине святого, пусть даже чисто формальных, риторических, и в риторически-церковную переработку текста такие сведения вставляются. В житии же, основанном на устном предании, это правило нарушалось, так как автор жития ничего не знал и не слыхал о жизни своего героя до тех событий, которые явились основой его рассказа. Автора жития, таким образом, интересует уже не столько весь жизненный путь святого как назидательный пример для христиан[29], сколько наиболее интересные, яркие события в жизни святого. В таком отношении к рассказу о житии святого следует видеть повышение интереса к повествовательной стороне жития.

К концу XVI, в XVII в. появляются жития, героями которых становятся люди, признанные святыми в народе, ничего, по су-

---

[28] «Ярославские епархиальные ведомости», № 4, 24 января 1873 г. Часть неофициальная, стр. 25. Эпизод с похищенным ларцом, в котором оказались иконы, сетования попа Косаря и реплика Бабы в этой редакции опущены. Здесь эти имена не упоминаются вообще.

[29] В одном из житийных текстов XVII в. мы читаем, что житие предназначается «для чтения и послушания к душевной пользе братии и всех православных христиан» («Повесть об открытии мощей Никандра, псковского пустынника»).

ществу, во славу церкви не свершившие, но стихийно, из суеверия, почитаемые народом. И в отдельных случаях о жизни этих святых либо совсем ничего не известно, либо известно очень мало. Отношение официальной церкви к такого рода святым должно было носить двойственный характер. В одних случаях их приходилось признавать, считаться с мнением народа, и тогда происходила официальная канонизация этих святых. В других церковь боролась с такими почитаемыми в народе святыми. Любопытный рассказ, иллюстрирующий то, как создавалось в народе почитание своего святого и как к этому относились официальные власти, приводит С. В. Максимов в своей известной книге «Год на Севере». То, о чем рассказывает он, относится к XIX в., но, бесспорно, имело место и ранее. Девушка из беломорского села плыла на лодке по ягоды на небольшой остров в Белом море. Налетел сильный ветер, лодку перевернуло, и девушка утонула. «А сирота была и ни одного мужика не знала, и все горем горевали по ней... Погоревали, сказывают, не много — не мало, да так и забыли, и забыли бы совсем — да выходит: в сонных видениях являться стала то к одному, то к другому... и все, слышь, просила, чтобы часовню на ее косточках ставили. Взялись мужики, отыскали тело, зарыли и часовню сделали на берегу, где тело-то ее волной выбросило. Исцеления и чудеса были, молебны пели, да приехал раз исправник с понятыми и сжег часовню, крепко-накрепко наказал не ходить к тому месту. Да народ-то не будь глуп: откопал девушку и перенес ее тело на другое место»[30]. В Беломорье к погибшим на море относились как к мученикам, страдальцам. И местные жители поклонялись, почитали чудотворными жальники, в которых были погребены найденные утопленники. В случае, рассказанном С. Максимовым, официальные власти не признали святости погибшей девицы и боролись с поклонением ее могиле. Но в других случаях, чему есть не один пример, почитаемые народом святыми похороненные в жальниках утопленники признавались и официальной церковью. В этих случаях писалось житие, составлялись службы и т. п. Такой характер, например, носит «Сказание об Иоанне и Логгине Яренгских».

«Сказание об Иоанне и Логгине Яренгских», возникшее в своем первоначальном виде вероятнее всего во второй половине XVI в. и оформившееся как цельное житие в 20-х годах XVII столетия, представляет собой рассказ об истории признания святыми двух никому не известных людей, погибших на Белом море. Тело Иоанна было найдено жителями Яренги весной на льду и погребено на берегу моря. Логгин также был похоронен на берегу, но о том, где были найдены его останки, в житии не говорится. Похороненные около Яренги никому не известные

---

[30] *С. Максимов.* Год на Севере, т. I. Белое море и его прибрежья. СПб. 1859, стр. 172—173.

люди стали «являться» в сонных видениях жителям Яренги и других близлежащих сел, они называют себя и повелевают перенести свои мощи к местной церкви. Еще до признания святыми и перенесения мощей Иоанна и Логгина происходят чудеса: невидимая сила поражает тех, кто осмеливается непочтительно относиться к их могилам. Во время перенесения мощей к церкви свершаются чудеса. После того, как мощи святых были перенесены в храм, они начинают являться людям, терпящим бедствия на море, или больным и помогают, называя себя и призывая приходить и поклоняться их мощам к Никольской церкви в Яренге. В этом и заключается все содержание жития. Рассказа о жизненном пути святых нет совсем, известны только имена святых, которые они сами и сообщили чудесным образом.

В основе другого северного жития, жития Варлаама Керетского, в своем начальном виде составленном в конце XVI — начале XVII в., лежит местное предание романического характера. Автор этого жития сообщает некоторые сведения о биографии своего героя. Но сведения эти очень кратки и, хотя и носят книжный характер, все же скорее являются не столько данью житийному жанру, сколько исторической справкой: «Преподобный отец наш Варлаам в лета бе царя и великаго князя Иоанна Васильевича, всея России самодержца. Рождение и воспитание име в Керецкой волости, на море окияне. Научен же бысть книгам и божиим судом поставлен бысть презвитером в Колском граде, в церкви Николы чюдотворца»[31]. Варлаам убил свою жену. Автор жития приписывает это козням дьявола, а устные предания о Варлааме объясняют это убийство ревностью. Раскаявшись в содеянном, Варлаам сам накладывает на себя тяжкое испытание: с телом убитой жены плавает в ладье по морю от Колы до Керети «дондеже оно мертвое тело тлению предастся». Желая получить извещение свыше о прощении своего греха, Варлаам молит бога уничтожить «морских червей», обитавших около Святого Носа, которые протачивали все суда, проходившие в этом месте. Молитва услышана: «абие черви без вести сотворишася и путь мореходцам около Святаго Носа сотворил даже и до ныне». Варлаам прощен. Пожив после этого в скиту, Варлаам умирает. Он оказывает помощь мореходам, когда они терпят бедствия на море. Приводится несколько рассказов о чудесах такого рода. В основе жития святого — местная легенда фантастического, сказочного характера. Святым становится не подвижник во славу веры, церкви, а человек, совершивший тяжкое преступление, человек с несчастной судьбой. Подвиг его — это подвиг морехода, тяжкий повседневный труд в море. Прощение, ниспосланное Варлааму от бога, служит на пользу

---

[31] Текст цит. по изд.: *Л. А. Дмитриев.* Повесть о житии Варлаама Керетского.— ТОДРЛ, т. XXV. М.— Л., 1970, стр. 191—196.

всем северным мореходам. И перед нами, конечно, уже не житие святого, ушедшего из мира и посвятившего себя посту и молитвам, а рассказ о чудесном, необычном случае, который связан с жизнью и бытом поморов.

К первой четверти XVII в. относится время написания жития Артемия Веркольского. Характер и этого жития необычен для житийного жанра. Артемий — сын крестьян-земледельцев села Верколы на реке Пинеге. С пяти лет он уже помогает отцу в поле. Однажды, когда Артемию было 12 лет, он с отцом «на поли тружаяся землю орания, еже есть боронити»[32]. В это время разразилась гроза, и Артемий был убит молнией. Мальчика даже не погребли, а положили его тело «на пусте месте, в лесе, еже нарицается Сосония, верх земли, не погребено, одаль церкви». В одной из записей об Артемии (ГПБ, собр. Погодина, № 1554) сказано, что Артемий был положен в «пусте месте», «понеже они (т. е. местные жители — *Л. Д.*) тех убьеных громом или молниею гнушаются». Через 30 лет дьячок местной церкви увидел в лесу сияние, сияние это исходило от тела Артемия, оставшегося невредимым. Мощи Артемия перенесли в село, в церковь, и от них стали совершаться чудеса. Рассказы об этих чудесах и составляют основное содержание жития. И в житии Артемия Веркольского перед нами не житие святого, а рассказ о трагическом случае в жизни простого крестьянского мальчика. Народная молва, суеверие сделали его святым, а со временем и официальная церковь причислила убитого молнией ребенка к сонму русских православных святых.

Эти жития второй половины XVI — начала XVII в. свидетельствуют о новом этапе в развитии житийного жанра. Героем жития, святым становится не церковный или государственный деятель, не человек, совершивший какой-то подвиг во славу веры и церкви, а самый обычный смертный, но с необыкновенной, несчастной судьбой. Это все своеобразные мученики, но мучения их жизненны и реальны, и свершаются они не в борьбе за отстаивание веры, а по воле судьбы, их «злочастья». И несмотря на отсутствие в этих житиях рассказа о жизненном пути героя, мы имеем все основания говорить, что подобные жития могли возникнуть в связи с усилением интереса к личности человека как к таковой, к жизненной судьбе человека.

Кратко остановимся еще на одном вопросе, помогающем проследить процесс обмирщения, приближения житийного жанра к сюжетному повествованию.

Уже в ранних русских житиях, когда говорилось об уходе святого в пустыню, об избрании места для будущего монастыря, агиограф кратко описывал это место. Эти чисто внешние схематические описания со временем наполняются эмоциональной

---

[32] Текст цит. по списку ГПБ, Соловецкое собр., № 994.

оценкой, а к концу XVI, в XVII в. в некоторых житиях приобретают характер развернутого описания пейзажа, при этом природа изображается в движении, изменении.

Это характерно для уже упоминавшегося жития Александра Свирского. По пути из дома на Валаам Александр заночевал на берегу реки Свири, в том месте, где позже ему суждено было основать свой монастырь. Агиограф так описывает это место: «И видит убо издалеча юноша напереди езеро, и приходит вкрай езера того, и зрящи й красно зело и лесом окружено, ветвем же оного древия на воду преклоншимся. Бяше же езеро то не вельми велико, но зело красно, отвсюду, яко и стеною, окружено лесом».

Еще более яркие и пространные описания природы встречаются в житии Антония Сийского (1578). Изгнанный окрестными жителями из созданного им монастыря, Антоний уходит с иноками искать новое место под монастырь: «И уклонися на северныя страны, прилежащия Двинстей области. И тамо прохождаше непроходимыя лесы, и дебри, и дрязги, и мхи, и блата непостоянныя, и озера многия, иже прилежат студенаго моря окияна»[33]. Вновь созданная обитель описывается так: «Обитель блаженнаго составляшеся, монастырь распространяшеся, и келия устройша четвероуглено. Посреди же их церкви божия, яко зерцала или яко светиле велицей всюду сияюща видети. Бяше же святая сия обитель устройся от миру далече, на диком лесу, посреде многих вод, за пять поприщ или боле отстояние имать от мирских пребываний. Водами всюду ограждено, яко и келиям на водах стояти даже и до сего дни молитвами святаго. Стезя же, приводящия стопы человеча, не многи имать, но единым путем приити или отъити, понеже бо многим озером окрест святыя сея обители всюду обшедшим, яко же рекох вначале, обители сея святыя, из них же река Сия протече из езера в езеро, яко неким соузом связаным им быти рекою сею, яко кому увидев удивитися имать неизреченней премудрости божии». Это, конечно, уже не традиционное безликое описание уединенного места, а попытка нарисовать целую картину, стремление передать душевное настроение, вызываемое видом монастыря. Еще ярче эмоциональность в описании природы проявляется в изображении пустыни святого, поставленной им около озера Падун: «Место же то вторыя пустыни сея в горах бяше, горами ограждено, яко градом, вдолу же гор тех бяше езеро, Падун глаголемо. На горах же тех лес велик зело, яко до небес досяжущ видети. В подгории же гор онех стояше келия преподобнаго. Окрест же келии святаго дванадесят берез, яко же снег белеющи. Плачевно же есть место се велми, яко же кому пришед посмотрити сию вторую пустыню преподобнаго, зело умилитися имать, яко само зрение места того в чювство привести может зрящих его».

---

[33] Текст цит. по списку ГПБ, Соловецкое собр. Анз. 9/1377, лл. 1—137.

В середине XVII в. Сергий Шелонин, инок Соловецкого монастыря, а затем архимандрит Ипатьевского монастыря, составляет новую редакцию жития Иоанна и Логгина Яренгских. Произведение Шелонина преследует цель придать житию более торжественный, риторический, книжный характер. И вот в этой переработке, что особенно примечательно, появляются пространные, очень яркие описания Белого моря, морской стихии. Сергий рисует и тихое мирное море, и страшное, во время бури: «Сладок бо тогда видети позор: море бо тихостию плещи подвижа, багряными волнами играя, и к суседе земли пририща, и яко мирными руками объемля, ту целует. Они же вседают в ладийцу, окриляют ту ядрилы и теми многотечными ядры корабль воскриляем, от пристанища с песнию на вышьщее возводят»[34]. «Но и морстии пловцы мнози свидетельствуют. Во время, рече, морскаго возмущения от жестоких ветров, егда море разсверепеся, дивияго зверя образом распыхашеся, и волны, яко горы сотворив, сурово наскакаше и всем потоплением претяше, ничто же надеятися разве смерти, понеже от зеленаго ветреняго дыхания на кубарах ядрила сокрушишася и в мори погрязнушя. И егда в последнем отчаянии всем бывшим, тогда видеша святых на своих кубарах. «Дерзайте! — глаголющих, — невридими пребудете». Умилению бо тогда видети позор и плачю достоин, кто бо виде море безчиние творяще. Не весть его, яко раба бежаща: бегающа бо вне и держима внутрь, или многожды разпорешася студеным разгорением. И безчинными теченми волнами всего себе, яко бесящаяся блудница, к земли прибивается. Ярящися лютится убо и пену точит, много же течения испив быстрины, горкии росол из глубины рыгчет и множеством же пианства мутится, растерзати же заклепы и бежати хощет, востягает же ся и боится, и возвращается и мокрыя не проходит двери, но восвояси просте востекает, яко рабыня за власы держима. Занеже северское море, рекше полунощное, мелко есть и удобь от ветр мутится, зане из дна е могут возмутити бурнии ветри, яко поддонный песок с волнами размесити». Эти возвышенные и в целом риторические описания проникнуты глубоким благоговением человека, пораженного величием морской стихии. Можно смело сказать, что это первое в русской литературе художественное описание моря.

Приведенные описания природы в житийных произведениях к существу жития, с точки зрения его церковно-служебного назначения, отношения не имеют. Они приобретают в тексте житий самодовлеющее значение, как яркие, образные картины, поразившие автора своим величием, своей красотой, что уже само по себе должно расцениваться как противоречие житийным канонам, как какое-то отступление от церковно-служебного назначения текста.

---

[34] Текст цит. по списку ГПБ, собр. Погодина, № 728.

С самого возникновения древнерусской агиографии в этом строго регламентированном житийными канонами жанре, имевшем прежде всего церковно-служебное назначение, должны быть отмечены нарушения этих канонов, такие явления, которые придавали житиям значение текстов четьих, могущих заинтересовать читателя своими сюжетными поворотами, близостью к произведениям устного творчества. В некоторых случаях, как например, в житии Петра и Февронии Муромских, в житии Петра, царевича Ордынского, все житие в целом, по существу, превращалось в сюжетное повествование, близкое к сказке. Но это были единичные явления, и сюжетность, и интерес к беллетристически-повествовательным мотивам в агиографии проявлялись в каких-то элементах житийных текстов, в отдельных эпизодах житий. Наибольшей сюжетностью и близостью к реальной жизни отличались рассказы о чудесах, являвшиеся обязательными для житий. Героями чудес выступали самые обычные люди со своими повседневными заботами и нуждами. В процессе развития житийного жанра сюжетность, интерес к человеку, к жизненной судьбе человека все больше и больше проникают не только в рассказы о чудесах, но и в текст самого жития, в рассказ о жизни святого. Житие становится не только церковно-служебным текстом, в центре которого находится обобщенный, отвлеченный образ, но и рассказом об индивидуальной судьбе человека, рассказом со сложными перипетиями, жизненными коллизиями. В житии проявляется интерес к душевному состоянию персонажа, интерес к деталям, частным фактам, интерес к природе. Героем жития становится не только человек, совершивший подвиг во славу веры, церковный или государственный деятель, но и человек из народа с необычной судьбой, чем-то поразивший и тронувший народное чувство. Этот процесс, который можно назвать процессом секуляризации житийного жанра, превративший житийный жанр из церковно-служебного в литературный, завершился в XVII в. И закономерным итогом развития этого жанра как живого литературного явления было житие протопопа Аввакума, написанное им самим[35]. Как каждое гениальное произведение, житие Аввакума единственно и неповторимо, но, как каждое явление исторически и эстетически закономерное, оно обусловлено всем процессом развития древнерусского житийного жанра и тесно с ним связано.

---

[35] См.: *А. Н. Робинсон.* Исповедь-проповедь (О художественности «Жития» Аввакума).— «Историко-филологические исследования. Сборник статей к семидесятипятилетию академика Н. И. Конрада». М., 1967, стр. 358—370.

Ю. Д. ЛЕВИН

М. П. ВРОНЧЕНКО И ЕГО ПЕРЕВОДЫ ИЗ МИЦКЕВИЧА

В истории русской литературы М. П. Вронченко известен главным образом как переводчик шекспировского «Гамлета» и гетевского «Фауста». Эти переводы в свое время разбирались В. Г. Белинским[1] и И. С. Тургеневым[2], в дальнейшем не раз привлекали внимание исследователей[3]. Между тем творческий диапазон Вронченко-переводчика был несравненно шире, и это хорошо знали его современники. Еще в 1829 г., в начале его литературного поприща, рецензент «Московского телеграфа» назвал его «переводчиком Манфреда, Гамлета и песни Вайделота» (т. е. отрывка из «Конрада Валленрода» Мицкевича)[4]. Белинский в 1843 г., сообщая о новом переводе «Фауста», назвал его создателя «переводчиком «Гамлета», «Макбета», «Манфреда» и «Дзядов»[5].

В 1855 г., откликаясь на смерть Вронченко, И. И. Панаев писал: «Имя г. Вронченки, как переводчика Шекспира, Гете, Байрона, Мура, Мицкевича, останется почетным именем в русской литературе и нельзя не пожалеть, что наша критика еще не оценила достаточно его переводы *Гамлета, Макбета, Фауста, Манфреда, Дзядов*...»[6] Как мы видим, в сознании русских читателей первой половины XIX в. Вронченко был также одним из первых переводчиков-пропагандистов творчества Адама Мицкевича.

Михаил Павлович Вронченко[7] родился, по-видимому, в конце 1801 г.[8] в городе Копысе Могилевской губернии в семье про-

---

[1] В статье о «Гамлете» в переводе Н. А. Полевого (1838).— См.: *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. II. М., 1953, стр. 424—436.

[2] Переводу «Фауста» Тургенев посвятил в 1845 г. краткую заметку и подробную рецензию.— См.: *И. С. Тургенев.* Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. I. М.— Л., 1960, стр. 212—256.

[3] См.: *В. Жирмунский.* Гёте в русской литературе. Л., 1937, стр. 536—541; *W. Pohl.* Russische Faust-Übersetzungen. Meisenheim am Glan. 1962, S. 37—54; «Шекспир и русская культура». М.— Л., 1965, стр. 250—259.

[4] «Московский телеграф», 1829, ч. XXV, № 2, стр. 233.

[5] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VI, стр. 693.

[6] «Записки нового поэта о Петербургской жизни».— «Современник», 1855, т. LIV, № 12, отд. V, стр. 267.

[7] См. о нем: *А. Никитенко.* Михаил Павлович Вронченко (Биографический очерк).— ЖМНП, 1867, ч. CXXXVI, № 10, стр. 1—58; отд. отт. СПб., 1867; *Н. А. Шостьин.* Михаил Павлович Вронченко, военный геодезист и географ. М., 1956. В архиве А. В. Никитенко сохранились краткие рукописные заметки «Об М. П. Вронченко» (ИРЛИ, 19654/CXXXIV б. 3), составленные, по-видимому, со слов самого Вронченко.

[8] По поводу года рождения Вронченко имеются разноречивые сведения. А. В. Никитенко («Михаил Павлович Вронченко», стр. 3), знавший Вронченко лично, назвал 1801 г. Тот же год указан и в упомянутых выше за-

тоиерея Павла Кузьмича Вронченко, происходившего из украинских дворян. О детстве его не сохранилось никаких сведений. Можно лишь предполагать, что он знал польский язык — в его родном городе проживало довольно значительное число поляков, был католический костел.

Начальное образование Вронченко получил в Могилевской гимназии. Если в детстве, по его собственному признанию, он был упрям и ленив, то в старших классах он уже учился хорошо, проявляя особенную склонность к математике, черчению и рисованию. В это же время он начинает интересоваться литературой, с увлечением читает Ломоносова, Хераскова, Державина, Карамзина. В самом раннем из сохранившихся его поэтических опытов — стихотворении на смерть директора Могилевской гимназии Гриневича — заметна его приверженность к одической традиции XVIII в., особенно державинской:

Какой печальный вид нас здесь поражает!
Какой урок для нас! се гроб нам предстоит!
Се мнится, смерть на нас невидимо взирает,
И грозно роковым оружием блестит.

Блестит — и каждый день сражает новы жертвы,
Всем смертным всякий час грозит их жизнь отнять.
И мощный царь, и раб падут пред нею мертвы,
Всех, рано, поздно ли, похитит смерть как тать... [9]

Стихотворение это написано в 1819 г. Очевидно, в том же году Вронченко поступил в Московский университет, но проучился там меньше года и уже в конце апреля 1820 г. перешел в московское учебное заведение колонновожатых, готовившее офицеров генерального штаба [10]. По его утверждению, университет он оставил «вследствие разгульной жизни его товарищей-студентов, которая была ему не по нраву» [11]. Однако истинная причина была, видимо, серьезнее. В тех же заметках говорится, что он «род службы избрал, как кажется, более по необходимости, чем по внутреннему желанию» [12]. Можно предположить, что родители Вронченко не могли обеспечить ему безбедное учение в университете, и это побудило его избрать военную карье-

---

метках «Об М. П. Вронченко». С. А. Венгеров («Источники словаря русских писателей», т. 1. СПб., 1900, стр. 657; «Критико-биографический словарь русских писателей и ученых». Изд. 2. Предварительный список..., т. 1. Пг., 1915, стр. 153) привел 1802 г. Наконец, в «Формулярном списке о службе и достоинстве Генерального штаба генерал-майора Вронченки» (копия — ИРЛИ, 19394/CXXIX б. 17) значится, что к моменту смерти (осень 1855 г.) ему было 53 года.

[9] ИРЛИ, 19438/CXXX б. 1.

[10] Об этом учебном заведении см.: «Н. Н. Муравьев и училище колонновожатых».— «Военный сборник», 1872, № 5, стр. 101—114.

[11] ИРЛИ, 19654/CXXXIV б. 3.

[12] Там же.

ру. В учебном заведении колонновожатых он готовился к службе в квартирмейстерской части Генерального штаба, выполнявшей астрономо-геодезические и топографические работы.

В январе 1822 г. Вронченко окончил учебное заведение, получив звание прапорщика[13]. К этому времени определяются и его литературные вкусы. Еще в пору кратковременного пребывания в университете он слушал профессора русской словесности, известного поэта А. Ф. Мерзлякова. Теоретические построения профессора, его риторика не нравились юному студенту. Но темпераментные лекции, содержащие разбор лучших произведений мировой литературы, прославлявшие Шиллера, романтически истолкованного Шекспира, способствовали углублению литературных интересов Вронченко[14]. Несомненно, что и в школе колонновожатых свободное время он посвящал литературе.

Сохранилась тетрадь с неопубликованными оригинальными и переводными стихами Вронченко 1821—1824 гг., которые позволяют судить о его литературных пристрастиях того времени[15]. Ранние романтические веяния коснулись его. Он переводит только что вышедшие «Méditations poétiques» (1820) Ламартина («К Байрону», 1821; «Озеро», 1822), который, по словам И. В. Киреевского, был предметом «безусловного обожания»[16] романтически настроенных юношей. Из Парни он переводит балладу «Иснель и Аслега» (1802), проникнутую оссианическими и скандинавскими мотивами и неоднократно привлекавшую русских поэтов-романтиков[17]. Еще робко подступает он к Байрону и переводит пока только альбомное стихотворение («Как хладный камень гробовой...»). Трепет и восторг перед творцом «Манфреда» воплотились во вдохновенном переводе из Ламартина:

О ты, которого не мог постигнуть свет,
Сын высшей благости иль демона клеврет.
Кто б ни был ты, Байрон! люблю твои творенья!
Их стройность дикая, порывы восхищенья
Приятны мне, как рев гонимых бурей вод,
Как гром, катящийся с покрытых мглой высот.
. . . . . .
Из царства ужасов твой непостижный гений

---

[13] См.: «Формулярный список...» (ИРЛИ, 19394/CXXIX б. 17, л. 1 об.).
[14] См.: *А. Никитенко.* Михаил Павлович Вронченко, стр. 4.
[15] ИРЛИ, 19453/CXXX б. 1. Тетрадь ошибочно озаглавлена неизвестным лицом «Из Ламартина» (по переводам, помещенным в начале) и содержит 19 стихотворений, из которых в печати мы обнаружили лишь одно (см. ниже, примеч. 69).
[16] *И. В. Киреевский.* Полн. собр. соч., т. 1. М., 1861, стр. 41; ср.: *Н. Сурина.* Русский Ламартин.— В кн.: «Русская поэзия XIX века». Л., 1929, стр. 299—335.
[17] См.: *В. И. Резанов.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. 2. Пг., 1916, стр. 337.

Сверкает молнией сквозь мрак твоих творений,
И в торжестве своем презревши мир земной,
Гимн славы богу зла поет на адский строй.

«К Байрону»

Привлекают Вронченко и английские песни, рассказывающие о страданиях, несчастной любви, безумии.

Не бойся, милая! зачем
В глазах и на лице твоем
Начертан страх напрасный?
Ужель тебе ужасен вид,
И бледность смертная ланит,
И дикий взор несчастной?
За все сокровища царей
Не нанесу я оскорблений
Беспечной юности твоей:
Не убегай безумной Дженни!

«Песня». С английского. 1823

Скорбные медитации господствуют и в собственных стихах Вронченко, написанных в характерном для русской поэзии 1820-х годов элегическом духе. Его лирический герой — одинокий юноша, тоскующий, страдающий. Он обречен на разлуку с любимой; даже если он счастлив сейчас, расставание неизбежно. А там на чужбине — неотвратимая смерть от тоски или от роковой пули.

Тяжко, друг мой несравненный,
Тяжко вымолвить: прости,
И в чужбине отдаленной
Жизнь печальную вести!

«Тяжко, друг мой несравненный...» 1823

Когда же суждено, чтоб я
Навек с тобой расстался — ах, Ельвира!
Тогда — свершилось все! тогда душа моя
Недолго будет гостьей мира!
Я снес один удар судьбины злой;
Но, чтоб снести другой,
В душе моей уж нет терпения и силы —
Он грянет — и меня повергнет в мрак могилы!

«К Ельвире. Где ты, бесчувствие мое?.. » 1823

Так! встретясь с пулей роковою
Я средь убийства и мечей
С последней мыслию о *ней*
Навеки взор закрою.
И прах мой будет там зарыт
От милой и друзей далеко...

Никто могилы одинокой
Слезой не оросит!

«Теперь в беспечности щастливой...» 1823

Этот лирический герой не соответствовал характеру Вронченко[18]. Но таков был романтический штамп, генетически восходящий к Жуковскому, но только очень упрощенный и схематизированный.

С Жуковским, точнее — с европейской романтической традицией, преломленной Жуковским, связана и стихотворная повесть Вронченко «Жид и мельник» (1824), где кошмарное видение оживших мертвецов приводит на память «Балладу о старушке» (1814) или «Людмилу» (1808) Жуковского, а стихотворный размер — гекзаметр избран под несомненным влиянием его переводов из Гебеля «Овсяный кисель» и «Красный карбункул» (1816).

Вот — в дверь удар!.. другой! — Задрожали стены. Он бросился
Замертво в угол и видит: запоры, скрипя, подаются;
Дверь уже ломается... вдруг — треск! — Кровля, с гроба слетевши,
Стукнулась об пол; покойник (дряхлый и сгорбленный старец)
Медленно встал, разогнул иссохшие руки и саван
Длинный спустивши с плеча, к пришельцу повлекся навстечу.
. . . . . .
Друг на друга повергнувшись, с адскою силой схватились
Два мертвеца — и борьба началась... но внезапно раздался
Крик петуха в отдаленьи — как громом сраженные, оба
Пали враги, обессилев, холодными трупами на пол.

Последующие переводческие искания развивались в том же романтическом направлении.

В 1828 г. С. П. Шевырев, откликаясь на выход в свет «Манфреда» в переводе Вронченко, намечал «два противоположных направления» в современной поэзии — реалистическое и романтическое (хотя сами эти термины им еще не употреблялись). Первое «изображает жизнь человеческую с ее стихиями, как то: характерами, действиями, случаями, чувствами и проч., до малейшей подробности, до последней черты, едва заметной для простого глаза. Другая поэзия употребляет происшествие одним средством, одною рамкою, для того только, чтобы вместить в нем идею высокую... Эта поэзия не любит мелочей; ее черты огромны, возвышенны, смелы; колорит ее тёмен, туманен... все переменно в ней, все мгновенно, кроме одной мысли или чувства, над всем господствующего и всему дающего душу, согласие, определенность, единство»[19]. К первому направлению Шевырев отнес Гете, Вальтера Скотта, Вашингтона Ирвинга, Купера и Пушкина, ко второму — Шиллера, Байрона, Мура, Жуковского,

---

[18] См.: ИРЛИ, 19654/CXXXIV б. 3.
[19] «Московский вестник», 1828, ч. X, № 13, стр. 57.

а также замечал, что Гете, большей частью своих произведений «принадлежа к первому роду, Фаустом относится ко второму» [20].

Названные Шевыревым во второй группе поэты считались в России крупнейшими современными представителями романтической поэзии. Именно к ним обратился Вронченко, когда он серьезно занялся стихотворным переводом. Он перевел из Байрона драматическую поэму «Манфред» [21], этот гимн романтическому индивидуализму, трагические видения «Сон» и «Мрак» [22]. Преимущественный интерес к Байрону-драматургу побудил его перевести сцену из «Сарданапала» [23], а также работать над переводом «Вернера», оставшимся незавершенным [24]. Из «Ирландских мелодий» Мура Вронченко перевел шесть стихотворений [25]. О переводах из Мицкевича мы будем говорить ниже.

Многие годы работал Вронченко над переводом «Фауста» Гёте, который издал в 1844 г. [26] Среди его неизданных переводов сохранилась драма Шиллера «Пикколомини» [27].

От современных западных поэтов Вронченко еще в середине 20-х годов перешел к поэтам прошлого, прежде всего к Шекспиру. Как известно, путь от Байрона к Шекспиру прошли и его старшие современники — Пушкин и Кюхельбекер. Но для них это было движение к реализму, к историческому мышлению, к восприятию жизни во всей ее полноте и многообразии. Показательно, что в первую очередь их привлекали исторические хроники; напротив, «Гамлет», особенно легко поддававшийся истолкованию в байроническом духе, интересовал их мало. Вронченко же

---

[20] «Московский вестник», 1828, ч. X, № 13, стр. 58.

[21] «Манфред. Драматическая поэма в трех действиях. Сочинение Лорда Байрона. Перевел с английского М. В.» СПб., 1828. Ранее публиковались: «Отрывки из Байронова сочинения Манфред. (с англ. М. В-о)».— «Московский телеграф», 1827, ч. XVII, № 18, отд. II., стр. 65—72.

[22] *М. В.* Сон (Сочинение Байрона).— «Московский телеграф», 1827, ч. XV, № 12, отд. II. стр. 129—136; *Вронченко.* Мрак (Из Байрона).— «Атеней», 1828, ч. II, № 6, стр. 150—152; то же.— Литературные прибавления к «Русскому инвалиду», 1833, 15 марта, № 21, стр. 167. Сохранился автограф с иной редакцией отдельных строк (ИРЛИ, 19439/CXXX б. 1, л. 2 об.— 9).

[23] *Вронченко.* Сон Сарданапала (Сарданапал, трагедия Л. Байрона. Действие IV, явление 1).— «Одесский альманах на 1831-й год». Одесса, 1831, стр. 228—238.

[24] Черновой автограф перевода I—III действий (ИРЛИ, 19559/CXXXI б. 36).

[25] *М. В. ...ко.* Ирландские мелодии (Из Мура). (I. «Мне дорог час, когда бледнеет пламень дня...»; II. «Может в зеркале вод отражаться луна...») — «Северные цветы на 1829 год». СПб., 1828. «Поэзия», стр. 12—13; *М. В.* Ирландские мелодии (Из Т. Мура). (1. «Не пируй с молодежью средь пышных садов...»; 2. «Лети мой корабль пернатой стрелой...» 3. «Умолчим его имя: пусть там оно спит...») — «Невский альманах на 1829 год». СПб., 1828, стр. 253—255. В автографе сохранилось неопубликованное стихотворение «Когда я зрю сей взор прекрасный...» (ИРЛИ, 19439/CXXX б. 1, л. 10 об.).

[26] «Фауст, трагедия. Соч. Гёте. Перевод первой и изложение второй части М. Вронченко», СПб., 1844 (рукопись — ИРЛИ, 19561/CXXXII б. 1).

[27] ИРЛИ, 19572/CXXXII б. 2.

от героев Байрона и Мицкевича обратился именно к Гамлету[28] как родственному им скорбному индивидуалисту, «всегда печальному в душе и недовольному собою», который «возненавидел и коварный свет и жизнь свою, потерял всю бодрость и упал духом безвозвратно»[29].

Перевод «Гамлета», выполненный Вронченко, был новаторским для своего времени. Он первый решился воссоздать пьесу Шекспира на русском языке в истинном виде, без произвольных изменений, какими отличались предшествующие переводы-переделки, и при этом старался, «решительно преодолев боязнь показаться странным, удержать сколько возможно необыкновенный его (Шекспира. — *Ю. Л.*) способ выражения мыслей, часто столь же необыкновенных»[30]. Единодушное одобрение, которым был встречен перевод, побудило Вронченко продолжить работу над Шекспиром. Он перевел «Макбета» полностью[31], а также частично «Короля Лира» (д. I)[32], «Отелло» (д. V, сц. 2)[33] и «Ошибки» (т. е. «Комедию ошибок», д. I)[34].

Помимо Шекспира, Вронченко обращался к Мильтону, к его поэме «Потерянный рай», повествующей о бунте Сатаны против бога[35], а также к Эдуарду Юнгу, основоположнику европейской

---

[28] Интересно отметить, что переведенные им одновременно «Манфред» и вторая часть «Дзядов» имели одинаковый эпиграф из «Гамлета»:

There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy.

«Hamlet», I, 5, 166—167

[29] «Гамлет. Трагедия в пяти действиях. Сочинение В Шекспира. Перевел с английского М. В.» СПб., 1828, стр. XIX, XXI. До этого публиковались: *М. Вр-о.* Отрывок из Шекспирова Гамлета, д. III, сц. 3, 4.— «Московский телеграф», 1827, ч. XVIII, № 23, отд. II, стр. 95—108; «Монолог Гамлета (с англ. В-о)» — «Московский телеграф». 1828, ч. XXI, № 9, стр. 68—69. Отрывок из поздней редакции перевода: *А. Никитенко.* Михаил Павлович Вронченко, стр. 55—58 (рукописные материалы — ИРЛИ, 19568/CXXXII б. 2).

[30] Письмо М. П. Вронченко Н. А. Полевому от 13 ноября 1827 г.— В кн.: *Н. К. Козмин.* Очерки из истории русского романтизма. СПб., 1903, стр. 517.

[31] «Макбет. Трагедия в пяти действиях в стихах. Сочинения В. Шекспира. Перевел с английского М. В.» СПб., 1837, 142 стр. (рукопись — ИРЛИ, 19570/CXXXII б. 2). Другая рукопись, запрещенная в 1836 г. к постановке, хранится: Театральная библиотека им. А. В. Луначарского (Ленинград), 24839. Первая публикация: *М. Вронченко.* Первое действие из Шекспировой трагедии Макбет.— «Московский телеграф», 1833, ч. LI, № 11, стр. 364—392; см. также нашу публикацию: «Неизвестное предисловие М. П. Вронченко к переводу «Макбета» («Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962». М., 1964, стр. 543—545).

[32] *М. Вронченко.* Первое действие Шекспировой трагедии Лир.— «Московский телеграф», 1832, ч. XLVII, № 20, стр. 472—523. Сохранилась черновая рукопись (ИРЛИ 19575/CXXXII б. 2), позволяющая установить цензурные изъятия в печатном тексте.

[33] ИРЛИ, 19571/CXXXII б. 2.

[34] ИРЛИ, 19560/CXXXII б. 1.

[35] Вронченко предполагал перевести поэму целиком и перевел по крайней мере пятую ее часть (см.: *А. Никитенко.* Михаил Павлович Вронченко,

кладбищенской поэзии[36]. Таким образом, избранные им поэты прошлого легко включались в русло романтической поэзии.

Характеризуя диапазон переводческой деятельности Врончен-ко, мы нарушили хронологическую последовательность и теперь должны вернуться к началу 20-х годов. Через год после окончания учебного заведения колонновожатых, в феврале 1823 г. Врончен-ко был командирован в Литовско-Виленскую губернию для проведения топографических работ. Выехал он туда не сразу: до апреля оставался в Москве, затем в апреле-мае находился в Петербурге, а в июле — в Курляндии (Тукумс, Гольдинген). В Вильно Врончен-ко попал, очевидно, во второй половине 1823 г. и находился там, периодически выезжая на съемки местности, до конца декабря 1824 г.

Итинерарий Врончен-ко интересует нас потому, что в заметках о нем как одно из «важнейших обстоятельств его жизни» отмечено: «В бытность свою в Вильне он познакомился с Мицкевичем»[37]. Этот факт до сих пор не отмечался биографами польского поэта, и Врончен-ко никогда не значился в числе русских знакомых Мицкевича. По-видимому, их знакомство произошло в 1824 г. между 21 апреля, когда Мицкевич, ранее арестованный в связи со следствием по делу о студенческих обществах, был выпущен из тюрьмы, и 24 октября, когда его выслали из Вильно в Петербург. В 1823 г. они едва ли могли встретиться, поскольку Мицкевич жил тогда главным образом в Ковно, 23 октября он был заключен в тюрьму.

Об обстоятельствах и характере знакомства Мицкевича и Врончен-ко никаких сведений не сохранилось. Можно лишь предполагать, что молодых людей (Мицкевичу тогда было 25 лет, Врончен-ко —22 года) объединяла романтическая настроенность, преклонение перед Байроном, Шекспиром. Юный Врончен-ко еще был далек от того консервативного обер-офицера 40-х годов, чьи «охранительные» тенденции отразились в его переводе «Фауста»[38]. Яркая личность гениального польского поэта произвела сильное впечатление на Врончен-ко, способствовала формированию его вкусов, настроений. Недаром последний придавал этому знакомству такое значение. Несомненно, что II и IV части «Дзядов», вышедшие незадолго до этого в Вильне, были темой их разговоров. Между молодыми людьми установились настолько ко-

---

стр. 11—12). В печати известен лишь отрывок: *М. Врончен-ко*. Начало 1-й песни Мильтоновой поэмы «Потерянный рай».— «Московский телеграф», 1831, ч. XXXVII, № 1, стр. 35—48. Рукопись перевода не сохранилась.

[36] «Ночные мысли о жизни, смерти и бессмертии. Э. Юнга. (Окончание ночи 1-й). С англ. М. Врончен-ко».— «Московский телеграф», 1829, ч. XXVII. № 10, стр. 173—180.

[37] ИРЛИ, 19654/CXXXIV б. 3.

[38] См.: *В. Жирмунский*. Гёте в русской литературе, стр. 538—539.

роткие отношения, что Мицкевич познакомил своего нового русского знакомого с фрагментом «Дзядов», исключенным в печатном издании по требованию цензуры (см. ниже приложение).

Уже после отъезда Мицкевича из Вильно, в самом конце 1824 г., Вронченко добился командирования в Дерптский университет для изучения практической астрономии под руководством известного астронома В. Я. Струве. В Дерпте он прожил до начала 1828 г. Здесь ему присвоили звание подпоручика (март 1825). Помимо астрономических занятий, Вронченко посещал лекции разных профессоров и основательно изучил немецкий, английский и итальянский языки, что дало ему возможность серьезно заняться переводами.

Дерпт (ныне Тарту) в первой половине XIX в. был своеобразным центром научной мысли и литературы. Господствовала здесь немецкая культура. Но в университете училось много русских юношей. К тому же в городе находилось значительное число русских образованных людей, имевших в Дерпте родственные или деловые связи. Большинство из них живо интересовалось романтическим движением в литературе и немецкой философией, питавшей это движение. В Дерпте с 1815 по 1817 гг. жил В. А. Жуковский[39], а затем Н. М. Языков, который с 1822 г. по 1829 г. был студентом философского факультета университета.

Вронченко вскоре познакомился, а затем и подружился с Языковым; впоследствии он назовет эту дружбу вторым «важнейшим обстоятельством» своей жизни[40].

Биографы Языкова давно уже опровергли легенду о нем как недоучившемся студенте-пьянице, чья жизнь в Дерпте была сплошным служением Вакху и Эросу. Исследование документальных материалов, а также обширной переписки поэта, показало, что Языков-студент обладал широким кругом интеллектуальных интересов, занимался историей, философией, эстетикой, политической экономией и физикой, много читал и был в курсе современной литературной жизни[41]. Вокруг него группировалась русская молодежь Дерпта, стремившаяся сохранить духовную самостоятельность в условиях преобладающего немецкого влияния. Ф. В. Булгарин, посетивший Дерпт, в мае 1827 г. писал: «У Языкова я нашел несколько любителей русской словесности, которым приятно было слышать новости со святой Руси»[42].

---

[39] См.: *Б. Егоров.* Жуковский и Тарту.— «Альманах Эстония», IV. Таллин, 1956, стр. 237—246.

[40] ИРЛИ, 19654/CXXXIV б. 3.

[41] См.: *Е. Бобров.* К биографии Н. М. Языкова.— «Сборник Учено-литературного общества при имп. Юрьевском университете», т. XI. Юрьев, 1907, стр. 18—58; «Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822—1829)». Под ред. Е. В. Петухова. СПб., 1913 («Языковский архив», вып. 1); см. также: *М. Азадовский.* Н. М. Языков.— В кн.: *Н. М. Языков.* Полн. собр. стихотворений. М.— Л., 1934, стр. 16—26.

[42] *Ф. Булгарин.* Сочинения, ч. III. СПб., 1836, стр. 407.

Одним из этих «любителей» был Вронченко; он близко сошелся с Языковым и даже жил с ним в одном доме[43]. Языков как более талантливый поэт оказал несомненное влияние на Вронченко, причем это влияние было настолько сильным, что одну его элегию даже считали языковской[44].

К переводческой деятельности Вронченко Языков относился с интересом. Он сообщал брату о завершении работы над «Манфредом» и «Гамлетом»,[45] собственноручно переписал «Манфреда», чтобы отослать ему[46], и затем замечал: «Ты уже получил «Манфреда»: читай и похваливай»[47]. А 18 января 1828 г. писал ему: «Вронченко перевел «Дядов» Мицкевича, «Гамлета» также, переводит «Макбета». Слава богу, что наконец и мы, грешные, познакомимся на своем языке с огромным Шекспиром». И далее, противопоставляя Вронченко другим переводчикам Мицкевича, добавлял: «Илличевский, кажется, не знает по-польску, Пушкин тоже: как же они пускаются в переводы с польского?»[48]

Есть основания полагать, что отношение Языкова к упомянутым переводам не ограничивалось дружеским сочувствием. Младший его товарищ по университету, А. Н. Татаринов, вспоминал впоследствии, что Вронченко «часто навещал Языкова и читал ему свои переводы из Шекспира и Мицкевича. Языков, кажется, иногда поправлял их, так как Вронченко было трудно владеть стихом»[49].

Вронченко переводил II часть «Дзядов», произведение глубоко оригинальное, тесно связанное с народными верованиями, с польским, литовским и белорусским фольклором. Воссоздавая мрачный и таинственный поминальный обряд, Мицкевич не только придал ему своеобразный романтический колорит, но и осмыслил его как справедливый и беспощадный суд над земными делами людей[50]. Вронченко, уроженец Белоруссии, бывавший в

---

[43] В письме к брату Александру от 4 марта 1828 г. Языков называет Вронченко «однодомцем» («Письма Н. М. Языкова к родным», стр. 352).

[44] «Элегия: «Теперь не то, что был я встарь» — не моя,— писал Языков А. Н. Вульфу 13 октября 1827 г.,— ее сочинил Вр-о, и я не знаю, почему она где бы то ни было существует под моим именем» («Русский архив», 1867, № 5—6, стлб. 737). Впоследствии эта элегия была ошибочно включена в «Стихотворения Н. М. Языкова» (ч. 1, СПб., 1858, стр. 93—94).

[45] Письмо от 19 декабря 1827 г. («Письма Н. М. Языкова к родным», стр. 346).

[46] Письмо от 4 января 1828 г. (там же, стр. 347).

[47] Письмо от 25 января 1828 г. (там же, стр. 350). О рукописи «Манфреда» Языков еще писал брату 7 марта (там же, стр. 353) и А. Н. Вульфу 14 марта 1828 г. («Русская старина», 1903, № 3, стр. 485—486).

[48] «Письма Н. М. Языкова к родным», стр. 349.

[49] Там же, стр. 400. На это место обратил внимание Б. М. Эйхенбаум. Безрезультатны оказались поиски Б. Ф. Егорова в архивах Тарту соответствующих правленых рукописей (см.: *Б. Ф. Егоров.* Неосуществленный замысел Б. М. Эйхенбаума.— «Ученые записки Тартуского гос. ун-та», 1960, вып. 98, стр. 309). О возможной правке в рукописях Вронченко, хранящихся в ИРЛИ, см. ниже, в приложении.

[50] См.: *Д. Б. Кацнельсон.* К вопросу об отношении Адама Мицкевича к народному творчеству (1820—1829).— «Ученые записки Института славяноведения АН СССР», т. VIII. М., 1954, стр. 191—193.

Литве и Курляндии, возможно, и сам был знаком с подобными народными ритуальными действиями, и это особенно привлекло его к «Дзядам». Социальный пафос II части его не отпугнул, и он точно переводил гневные инвективы, с которыми души замученных крепостных обращаются к призраку помещика. Ворон, в которого превратился голодный крестьянин, осужденный за кражу яблока, говорит:

Суд твой стоил быть твоим:
«Наказать в пример другим!»
Ты сказал — и привалили,
В плуг ввязав меня, к стене.
Десять связок прутьев сбили; —
Как от снопа рожь в гумне,
Как горох от стручьев зрелой,
Так от кожи помертвелой
Кости все отбили мне!
О, не знал ты состраданья!

Сова — крестьянка, просившая о помощи,— напоминает:

Ты ж, бесчувственный злодей,
Пиром занятый развратным
С пьяной шайкой богачей —
Ты шепнул слугам привратным:
«Кто тревожит там гостей?
Вон докучную бродягу!»
И меня, презрев мой стон,
За власы извлекши вон,
Вбили в мерзлый снег!.. Я шагу
Дальше сделать не могла,
Пала и на том же месте,
Охладев с ребенком вместе,
Богу душу отдала.—
О, не знал ты состраданья! [51]

Вронченко перевел вторую часть полностью, включая и предисловие Мицкевича, разъясняющее смысл поэмы.

Привлекла Вронченко и четвертая часть «Дзядов». Тема юноши, страдающего и гибнущего от несчастной любви, как мы уже видели, была близка ему в самом начале творческого пути. Однако он перевел немногим больше четверти этой части; перевод остался неопубликованным и сохранился в рукописи [52].

В 1827 г. Вронченко, вероятно под нажимом Языкова, предпринял первые попытки устроить свои переводы в печать. Сохранилось его письмо от 10 августа к В. В. Измайлову, который незадолго до этого выпустил в Москве «Литературный музеум

---

[51] «Невский альманах на 1829 год», стр. 152—153.
[52] ИРЛИ, 19461/CXXX б. 1. См. публикацию ниже, в приложении.

на 1827 год» и предполагал издать новую книжку альманаха. «Может быть,— писал Вронченко,— я предпринимаю поступок слишком вольный, намереваясь писать к вам; но прием, которого вы меня удостоили в деревне вашей и в Москве, подает мне надежду, что вы не оскорбитесь и сим моим отзывом. Я видел письмо ваше к Языкову, любезному нашему поэту и хорошему моему приятелю, который собирается вскоре отправить к вам стихи для Альманаха[53], и хотел было, незваный, напроситься к вам и с моими скудными приношениями — переводами из Байронова Манфреда, из Мура (Ирландских мелодий) и польского поэта Мицкевича, также и другими безделками; но лучше размыслил попросить у вас на то позволения. Если вам то будет угодно, я доставлю к вам мои рукописи, из которых выбрать что-либо будет уже зависеть от вас.

Я нахожусь теперь в г. Дерпте, для астрономических занятий под руководством профессора г. Штруве; но несмотря на сухие формулы и вычисления, более двух лет меня окружающие, все еще словесность составляет мое любимое занятие»[54].

Измайлов ответил согласием, но просил вместе со стихами прислать и прозу. 25 сентября 1827 г. Вронченко послал ему свои переводы, указывая в сопроводительном письме: «Переведенные мною пиесы слишком велики для Альманаха — я выбрал из них отрывки, кои, по содержанию могут быть напечатаны отдельно. Касательно прозы, не в моей власти исполнить ваше желание: я, посвящая литературе время, остающееся мне от занятий по службе и домашнего быта, не могу делать много, и прозою не писал ничего, а другие здешние русские (кроме Языкова и профессора Перевощикова[55], который пишет Историю Российской Словесности) вовсе не думают о литературе»[56].

Как можно судить по первому письму, Вронченко посылал Измайлову фрагменты из байроновского «Манфреда» и «Дзядов» Мицкевича, «Ирландские мелодии» Мура. Кроме того, в постскриптуме ко второму письму он указывал, что посылает отрывки из «Гамлета», которого перевел пока наполовину, и просил, если они не понадобятся Измайлову, передать их Полевому для «Московского телеграфа»[57].

---

[53] В. В. Измайлов послал Языкову 3 июля 1827 г. письмо и «Литературный музеум»; в письме он просил прислать ему стихи для нового альманаха (ИРЛИ, ф. 348, 19.4.99). Языков выслал ему стихи и письмо 17 августа 1827 г. (см.: «Московское обозрение», 1877, № 25, стр. 394).

[54] ИРЛИ, ф. 93, оп. 3, № 238, л. 1—1 об.

[55] Василий Матвеевич Перевощиков (1785—1851) — профессор русского языка и словесности Дерптского университета с 1820 по 1830 г. «История российской словесности», над которой он работал в Дерпте, осталась незавершенной (см. о нем: *Е. В. Петухов*. Кафедра русского языка и словесности в Юрьевском (Дерптском) университете. Юрьев, 1900, стр. 47—60). Языков был в близких отношениях с Перевощиковым (см.: «Письма Н. А. Языкова к родным», стр. 8 (первая пагинация) и по указателю).

[56] ИРЛИ, ф. 93, оп. 3, № 238, л. 3—3 об.

[57] См.: «Шекспир. Библиография...», стр. 546.

Выпустить новую книжку «Литературного музеума» Измайлову не удалось, и отрывки из «Гамлета» в переводе Врончецко действительно появились в «Московском телеграфе»[58]. С издателем журнала Н. А. Полевым Вронченко состоял в то время в переписке[59]. Лично они еще не были знакомы[60]. По всей вероятности, посредником между ними был Ю. И. Познанский, тоже офицер Генерального штаба и в прошлом воспитанник учебного заведения колонновожатых, который, по словам Никитенко, «с самой юности был связан в Вронченком теснейшими узами дружбы и был поверенным всех его мыслей и чувствований»[61]. Познанский, приехавший весной 1826 г. из Польши в Москву, находился в приятельских отношениях с Полевым[62].

Как мы видели выше, печататься Вронченко начал в «Московском телеграфе». Полевой был хорошо осведомлен о его переводах. Публикуя в сентябре 1827 г. отрывки из «Манфреда», он снабдил их примечанием: «Можем порадовать наших читателей, сказав им, что г. переводчик, так прекрасно передавший *Сон* Байрона и сей отрывок из мистерии Байрона, кончил два обширные литературные предприятия: переводы Шекспирова *Гамлета*, с английского, и Мицкевичевых *Дзядов*, с польского. Надеемся, что он не замедлит подарить отечественную публику сими превосходными творениями»[63].

К Мицкевичу Полевой относился, пожалуй, с не меньшим интересом, чем к Шекспиру. «Московский телеграф», принципиальный поборник романтизма, раньше других журналов обратил внимание на польского поэта и деятельно пропагандировал его творчество. Сам издатель журнала писал: «Мицкевич неоспоримо есть первый поэт польский и один из первых во всеобщем литературном мире», а его произведения «суть создания творческого воображения, которым ни один из существующих ныне поэтов Англии, Германии, Франции и Италии, ничего противо-

---

[58] См. выше примеч. 29.

[59] См. выше, примеч. 30.

[60] Их знакомство произошло только в 1838 г. Н. Полевой писал брату 27 декабря: «Я познакомился с Вронченко; но, боже мой, как не понравился мне этот человек!.. Я иззяб, проговоривши с ним часа два» (*К. А. Полевой.* Записки. СПб., 1888, стр. 455).

[61] *А. Никитенко.* Михаил Павлович Вронченко, стр. 2. О Познанском см.: *В. Н. Баскаков.* Забытый переводчик Мицкевича.— В кн.: «Славянские страны и русская литература». Л., 1963. К сожалению, обширная переписка Вронченко и Познанского, находившаяся в руках Никитенко и использованная им лишь в незначительной части, в настоящее время утрачена. Между тем она представляла бы для нас особый интерес, потому что именно с Познанским, страстным поклонником Мицкевича и переводчиком его стихов, Вронченко должен был делиться мыслями о польском поэте и своих переводах из него.

[62] *К. А. Полевой.* Записки, стр. 168.

[63] «Московский телеграф», 1827, ч. XVII, № 18, отд. II, стр. 72.

поставить не может»[64]. «Дзяды», по утверждению Полевого, «показали самобытность Мицкевича и гений выше обыкновенных. Суеверие народное одушевил он огнем поэзии; непонятным символам простонародных обрядов дал жизнь и значение»[65].

Тем не менее, «Дзяды» в переводе Врончепко не появлялись на страницах «Московского телеграфа». Возможно, Полевой счел II часть, объемом свыше 600 строк, слишком обширной для своего журнала, где отдел «изящной словесности» был сравнительно невелик.

Врончепко смог напечатать свой перевод лишь в следующем году в Петербурге, в «Невском альманахе», издававшемся Е. В. Аладьиным[66]. В этот альманах, издатель которого, сам довольно бесталанный стихотворец и беллетрист, умудрялся привлечь известнейших писателей своего времени (включая Пушкина, Жуковского, Вяземского, Баратынского, Козлова и др.)[67], Врончепко попал благодаря протекции Языкова, постоянного участника альманаха. Уже после того как Врончепко уехал из Дерпта в Петербург, Языков спрашивал у брата 27 апреля 1828 г.: «Видел ли ты Аладьина, Врончепку? Видел ли первый последнего? И что тот и другой?»[68]. А сам Аладьин писал Языкову 12 июня 1828 г.: «Благодарю Вас за доставление мне знакомства с Врончепко; он очень умный, любезный и добрый малый»[69].

Врончепко не ограничился «Дзядами». Как только появилась поэма Мицкевича «Конрад Валленрод», он начал переводить ее. Впрочем, ультраромантическая поэма, проникнутая идеей самопожертвования во имя патриотического долга и в то же время раскрывающая трагизм положения одинокого борца, который

---

[64] «Московский телеграф», 1829, ч. XXIX, № 17, стр. 3; ч. XXVI, № 6, стр. 199. Об отношении к Мицкевичу Полевого и его журнала см.: *К. А. Полевой.* Записки, стр. 167—176; *Б. Ф. Стахеев.* Мицкевич и прогрессивная русская общественность. М., 1955, стр. 35—38, 41—43; *В. Г. Березина.* Мицкевич и «Московский телеграф».— В кн.: «Адам Мицкевич в русской печати. 1825—1955. Библиографические материалы». М.— Л., 1957, стр. 471—479.

[65] «Московский телеграф», 1829, ч. XXVI, № 6, стр. 200.

[66] «Праотцы (Dziady). (Сочинение Адама Мицкевича). С польского М. В.» — «Невский альманах на 1829 год. Изданный Е. Аладьиным», 5. СПб., 1828, стр. 134—171. В тексте перевода сделаны небольшие цензурные купюры, соответствующие ст. 372—373 и 474—481 польского оригинала. В той же книжке альманаха напечатаны переводы Врончепко из Мура (см. выше, примеч. 25).

[67] См.: *Н. Смирнов-Сокольский.* Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., 1962, стр. 537—546.

[68] «Письма Н. М. Языкова к родным», стр. 355.

[69] Там же, стр. 490. Аладьин не только взял у Врончепко переводы для альманаха, но также принял на себя наблюдение за изданием его перевода «Гамлета» (см.: там же, стр. 369, 490), поскольку Врончепко выехал из Петербурга. Впоследствии Аладьин поместил в другом своем альманахе один из ранних переводов Врончепко: *М. В.* Элегия на смерть бешеной собаки (Из Гольдсмита).— «Подснежник на 1830 год». СПб., 1830, стр. 57—59.

действует тайно, оторванный от своих соплеменников, и обречен на позорную и безвестную смерть,— это произведение взволновало русское образованное общество, только что пережившее трагедию разгрома декабристов. О нем пишут в русских журналах, и один за другим появляются переводы — прозаические и стихотворные, фрагментарные и полные[70].

Вронченко перевел «Повесть Вайделота», занимающую центральное положение в поэме, а затем — введение и три первых части. Всего им переведено немногим более половины «Конрада Валленрода». «Повесть Вайделота» вскоре была опубликована на страницах «Московского телеграфа»[71]. А перевод первых частей увидел свет лишь спустя три года в «Одесском альманахе»[72]. Можно предположить, что Вронченко попал сюда не без посредничества Языкова, к которому издатель альманаха М. И. Розберг обращался в конце 1830 г. с просьбой поддержать его предприятие[73]. Языков послал в ответ три своих стихотворения и, возможно, способствовал присылке произведений Вронченко.

Не совсем ясно, когда и где Вронченко переводил «Конрада Валленрода». Как известно, польский оригинал поэмы вышел в свет в Петербурге 21 февраля 1828 г. Вронченко прибыл из Дерпта в Петербург «по казенной надобности» 6 марта того же года[74], 25 марта ему было присвоено звание поручика, а 18 апреля он был командирован в Молдавию, Валахию и Болгарию для выполнения топографических съемок во время русско-турецкой войны 1828—1829 гг.[75] Возможно, что в этот промежуток времени он и перевел «Повесть Вайделота», которая вошла во вторую из майских книжек «Московского телеграфа». Первые же части поэмы переводились уже во время похода[76].

---

[70] См.: *Bohdan Galster.* Pierwsze odgłosy Konrada Wallenroda w czasopiśmiennictwie rosyjskim. Kwartalnik Instytutu polsko-radzieckiego, 1956, t. 1 (14), str. 227—245; см. также: *В. Г. Чернобаев.* К вопросу о литературных связях Пушкина и Мицкевича. Пушкин и поэма Мицкевича «Конрад Валленрод» — «Ученые записки Ленинградского гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена», т. XIV, Л., 1938, стр. 87—109.

[71] «Повесть Вайделота (Из поэмы Мицкевича Конрад Валленрод). С польск. В-о».— «Московский телеграф», 1828, ч. XXI, № 10, стр. 178—194.

[72] *Вронченко.* Отрывок из поэмы Мицкевича «Конрад Валленрод».— «Одесский альманах на 1831-й год, изданный П. Морозовым и М. Розбергом». Одесса, 1831, стр. 74—104 (рукопись перевода — ИРЛИ, 19462/CXXX б. 1). Помимо этого перевода и «Сна Сарданапала» (см. выше, примеч. 23), в альманахе была опубликована «Песня» («Улетел голубчик в поле...») (там же, стр. 409—411) — единственное оригинальное стихотворение Вронченко, известное в печати.

[73] Письмо от 16 октября 1830 г. (ИРЛИ, ф. 348, 19.4.78).

[74] См.: «Русский инвалид, или Военные ведомости», 1828, 8 марта, № 63, стр. 252.

[75] См.: «Формулярный список...», л. 1 об., 2.

[76] Из сохранившихся эпистолярных свидетельств выясняется, что в походе Вронченко переводил Шекспира, Мильтона, Юнга, Мура. О переводах из Мицкевича сведений нет.

Но, может быть, поэма была известна Вронченко до опубликования. Московские друзья Мицкевича были о ней хорошо осведомлены. Полевой сообщал читателям своего журнала о ее завершении еще в сентябре 1827 г.[77] И не исключена возможность, что Познанский прислал ее рукописный текст своему другу в Дерпт.

Переводы Вронченко из Мицкевича появились на рубеже 20—30-х годов XIX в. Они не затерялись среди сравнительно многочисленных переводов этих лет и были замечены критикой. Больший успех выпал на долю «Праотцев», как была названа II часть «Дзядов». Рецензент «Московского телеграфа» писал: «Мы сказали бы, что стихотворная часть Невского Альманаха не под меру прозе его; но все вознаградила нам одна пьеса: это перевод II-й песни поэмы Мицкевича Праотцы (Dziady). Г-н Вронченко, переводчик Манфреда, Гамлета и песни Вайделота, превосходно передал ее по-русски». И далее, выражая свой восторг перед гениальностью Мицкевича, рецензент заключал: «Пусть неверующие читают Праотцев. Крымские сонеты, Валленрода, Фариса и поблагодарят тех литераторов, которые стараются знакомить нас с произведениями родной, и вместе чуждой нам, польской поэзии»[78].

М. А. Яковлев, рецензировавший «Невский альманах» в «Северной пчеле», также отмечал: «Из стихотворений же оного лучшие: Праотцы, прелестный перевод II части прелестной поэмы Мицкевича (Dziady) г. Вронченки. Жаль только, что переводчик в хоре крестьян и крестьянок переменил мысль автора. В подлиннике они повторяют в недоумении: что-то будет? а в переводе решительно поют: быть тут чуду»[79]. К этому месту издатель газеты Ф. В. Булгарин сделал примечание, где, восхваляя творчество Мицкевича, добавлял: «Отличный переводчик Манфреда и Гамлета перевел очень хорошо отрывок из сей прелестной поэмы, но кто знает подлинник, тот чувствует огромную разницу»[80].

«Отрывки из „Дзядов" Мицкевича» отметил среди других переводов Вронченко И. В. Киреевский в «Обозрении русской словесности 1829 года». «Вообще переводы его весьма близки и язык правилен, хотя не довольно изящен и тяжел в оборотах»[81].

---

[77] См.: «Московский телеграф», 1827, ч. XVII, № 18, отд. II, стр. 113—114.

[78] «Московский телеграф», 1829, ч. XXV, № 2, стр. 232—233.

[79] «Северная пчела», 1829, 22 января, № 10, стр. 2.

[80] Там же.

[81] «Денница, альманах на 1830 год, изданный М. Максимовичем». М., 1830, стр. LXVIII. К. А. Полевой, полемизировавший с «Обозрением» Киреевского, с возмущением писал о том, что тот «с холодностью отзывается о переводах г-на Вронченко», и указывал: «К счастию, здесь критик сам обличает себя в том, что он не читал переводов сего отличного нашего поэта: г. Вронченко перевел *не отрывки* из Дзядов, а всю вторую песнь» («Московский телеграф», 1830, ч. XXXI, № 2, стр. 224).

Перевод из «Дзядов», выполненный Вронченко, свыше тридцати лет оставался единственной возможностью для русских читателей, не владевших польским языком, ознакомиться со II частью этого творения Мицкевича[82]. В одной из рецензий В. Г. Белинского 1836 г. обнаруживается, что молодой критик внимательно читал этот перевод и полагал его известным читателям[83]. И спустя более ста лет перевод Вронченко все еще оставался лучшим из существовавших к тому времени переложений II части «Дзядов» и был включен в сборник избранных произведений Мицкевича 1946 г.[84]

Фрагменты «Конрада Валленрода» в переводе Вронченко привлекли несравненно меньшее внимание. Как мы уже отмечали, «Валленрода» переводили многие. Только в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» в рецензии на «Одесский альманах» говорилось: «В отношении переводных пиес г. Вронченко скажем только, что отрывок из Байроновой трагедии Сарданапал передан изящнее, нежели отрывок же из поэмы Мицкевича Конрад Валленрод»[85], да рецензент «Молвы», откликаясь на выход «Конрада Валленрода» в полном переводе А. Шпигоцкого (1832) и браня решительно все переводы этой поэмы, замечал: «Переводчик Гамлета г. Вронченко, весма недавно возбудил общее сожаление своей слишком неудачной попыткою»[86].

В 1835 г. начинающий славист П. П. Дубровский в статье «Новейшая поэзия у поляков» замечал: «У нас пытались переводить Мицкевича, и один только г. Вронченко успел на этом поприще. Мы читали его прекрасный перевод второй части Праотцев и повести Вайделота, когда-то напечатанной в Телеграфе. Последняя едва уступает подлиннику»[87]. Это была высшая оценка, которой удостоились переводы Вронченко из Мицкевича.

Нам уже приходилось отмечать, что деятельность Вронченко-переводчика относилась к тому периоду, когда под влиянием романтических идей возникала новая переводческая теория и целью перевода становилось не создание некоего эстетического идеала, лежащего за оригиналом, как это было у классицистов и ранних романтиков, но воспроизведение на своем языке кон-

---

[82] Следующий перевод: *А. С.* Деды. Поэма А. Мицкевича, ч. II.— «Русское слово», 1860, № 10, отд. 1, стр. 171—196.

[83] См.: *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. II, стр. 78, 702—703.

[84] *Адам Мицкевич.* Избранное. Лирика. Баллады. Поэмы. Перевод с польского. Под редакцией М. Ф. Рыльского и Б. А. Турганова. М., 1946, стр. 349—377.

[85] «Литературные прибавления» к «Русскому инвалиду», 26 августа 1831, № 68, стр. 535.

[86] «Молва», 1832, ч. III, № 4, стр. 13.

[87] «Московский наблюдатель», 1835, ч. V, стр. 274.

кретного иноязычного произведения с точной по возможности передачей его индивидуальных и национальных особенностей, художественной формы и т. д.[88] Новые принципы требовали полного подчинения переводчика переводимому автору. Как отмечал А. В. Никитенко, «главное дело, говорил он (Вронченко. — *Ю. Л.*), узнать, что́ автор действительно думал или чего он хотел, а не то, что мог думать и хотеть, потому что переводить можно только сказанное, совершившееся, факт мысли и слова, а не ничто, у которого нет ни мысли, ни слова, ни образа, кроме тех, какие своевольно составляет себе фантазия толкователя»[89].

Правила, которым он следовал, Вронченко сформулировал применительно к переводу «Гамлета». В предисловии к изданию шекспировской трагедии он писал, что стремился «переводить стихи стихами, прозу прозою *сколько возможно ближе к подлиннику* (не изменяя ни мыслей, ни порядка их) даже на счет гладкости русских стихов...» «Переводя почти всегда стих в стих,— заключал Вронченко,— часто слово в слово, допуская выражения малоупотребительные, я старался доставить моим соотечественникам *сколько возможно точнейшую копию* Гамлета Шекспирова; но для сего должно было сохранить красоты почти неподражаемые — а в сем-то именно нельзя и ручаться»[90].

Теоретические установки Вронченко вели к переводческому буквализму со всеми присущими этому методу пороками. Как мы видим, переводчик сам понимал это, говоря о невозможности ручаться за сохранение неподражаемых красот подлинника, но иного способа объективно передать иноязычное произведение ни Вронченко, ни другие современные ему переводчики, шедшие тем же путем (Н. И. Гнедич как переводчик «Илиады», переводчики Шекспира В. К. Кюхельбекер и В. А. Якимов), не знали: метод адекватных замен не был еще разработан в русской переводческой теории и практике.

Предпосланная «Гамлету» теоретическая декларация подводила итог первых лет переводческой деятельности Вронченко. По переводам из Мицкевича можно проследить, как постепенно складывались его принципы. По-видимому, наиболее ранним был неопубликованный отрывок из IV части «Дзядов», названный «Поминовение мертвых» (см. ниже). Уже здесь Вронченко полностью подчиняет себя подлиннику: переводческий произвол был всегда ему чужд. Но в то же время он еще не связывает себя соблюдением эквилинеарности и, стремясь к передаче всего содержания, распространяет текст в среднем на 15%, а некоторые

---

[88] См. в наших статьях: «Об исторической эволюции принципов перевода. (К истории переводческой мысли в России.)» — В кн.: «Международные связи русской литературы». М.— Л., 1963, стр. 26—31; «Русские переводы Шекспира».— В кн.: «Мастерство перевода». М., 1968, стр. 8—11.

[89] *А. Никитенко.* Михаил Павлович Вронченко, стр. 33.

[90] «Гамлет», стр. XII, XIV—XV. Курсив мой.— *Ю. Л.*

монологи увеличивает на треть и даже в полтора раза[91]. Перевод II части «Дзядов», озаглавленный «Праотцы», тоже распространен по сравнению с оригиналом, но уже в меньшей степени — примерно на 8%. Наконец, фрагменты из «Конрада Валленрода» — самые поздние переводы из Мицкевича — последовательно эквилинеарны[92].

В «Поминовении мертвых», переводе в целом достаточно точном, Вронченко все же случалось отклоняться от подлинника. Это происходило, когда его пугала гениальная простота польского поэта (в русской поэзии этого времени на такую простоту отваживался только Пушкин). Тогда в переводе появлялись рутинные красивости, шаблонные выражения, почерпнутые из того расходного поэтического языка, который первоначально образовался на базе завоеваний Карамзина и его школы и открытий Жуковского, но к концу 20-х годов стал обезличенным и общедоступным. Например, в рассказе Пустынника:

Прекрасен был *прозрачный сумрак* ночи;
Незадолго пред тем дождь землю окропил,
Окрестности росой *жемчужною* блистали.

ст. 325—327[93]

Выделенные слова в оригинале отсутствуют. Или другой пример — приглашение Священника:

Ты полюбил мой *уголок смиренный.*
Садись же, *друг мой! путник утомленный*
Всегда в нем находил и отдых и *привет.*
Садись, согрейся у камина.

ст. 72—75[94]

Но такие своевольные отступления в переводе сравнительно редки. Значительно чаще переводчику удавалось быть одновременно и точным и поэтичным (см., например, ст. 1—8, 28—36, 47—58, 383—394).

---

[91] Ср., например: «Поминовение мертвых», ст. 26—44, 47—63, 125—145, и «Dziady», IV, ст. 26—37, 40—50, 107—121. Пользуемся случаем, чтобы выразить благодарность С. С. Ланда, оказавшему нам помощь при разборе этого перевода.

[92] Отметим, что в созданных параллельно переводах «Манфреда» и «Гамлета» в более раннем «Манфреде» число строк увеличилось почти на 3%, тогда как «Гамлет» эквилинеарен.

[93] Ср.: Noc była najpiękniejsza! Pamiętam dziś jeszcze:
Na kilka godzin pierwej wylały się deszcze,
Cała ziemia kroplistą połyskała rosą.

ст. 279—281

[94] Ср.: Kiedy tak chwalisz mój dom i kominek,
Patrz, oto ogień służąca nakłada,
Siądź i pogrzej się; tobie potrzebny spoczynek.

ст. 59—61

В дальнейшем Вронченко все реже прибегал к условному поэтическому языку. В фрагментах из «Конрада Валленрода» такие «отсебятины» попадаются лишь случайно[95]. Зато в этом переводе мы находим места, исполненные истинной поэтической силы, как, например, слова Валленрода:

Теперь решится все: неотвратима
Всем Орденом желанная война;
Вчера послы к нам прибыли из Рима:
Отвсюду тучей грозной племена
Текут во рвеньи набожном за нами;
Все вопиет, да перед их полками
Несу я в Вильно веры знамена...

или

Умолк; из башни стон лишь был ответом;
Часы в молчаньи медленно текли;
Редела ночь, и вот румяным светом
Лучи денницы на водах легли...[96]

Однако далеко не всегда удавалось Вронченко так успешно справиться с поставленными перед собою требованиями. Буквалистские тенденции, догматическое соблюдение эквилинеарности приводили подчас к тому, что перевод становился неудобочитаемым. Наиболее удачной была «Повесть Вайделота», где отсутствие рифм облегчало задачу переводчика, а предшествующие юношеские опыты Вронченко помогли ему справиться с русским гекзаметром[97]. Но в рифмованном переводе первых песен «Конрада Валленрода» не редкость тяжеловесные, неуклюжие стихи вроде:

Я в доле там хотела жить суровой,
Святых услугам обрещися жен...[98]

---

[95] Например, в «Повести Вайделота» говорится, что Вальтер провел вечер «у ног *восхищенной* супруги» («Московский телеграф», 1828, ч. XXI, № 10, стр. 191), тогда как у Мицкевича сказано просто: «u nóg Aldony» (IV, 534). Страшные в своей простоте слова Валленрода:

Płaczmy,— lecz niechaj drżą nieprzyjaciele,
Bo Konrad płakał, ażeby mordować!
III, 167—168

в переводе ослаблены, несмотря на пышность образа:

Плачь, друг, со мной, но вы враги! Грозней
Кипучей лавы вам сих слез ручей.

(«Одесский альманах на 1831 год», стр. 97); см.: *В. Г. Чернобаев*. К вопросу о литературных связях Пушкина и Мицкевича, стр. 88).

[96] «Одесский альманах на 1831-й год», стр. 103—104; ср.: «Konrad Wallenrod», III, 274—280, 293—296.

[97] Разбор «Повести Вайделота» в переводе Вронченко см.: *B. Galster*. Pierwsze odgłosy Konrada Wallenroda w czasopiśmiennictwie rosyjskim, str. 232—235. О проблеме русского гекзаметра в поэзии начала XIX в. см.: *R. Burgi*. A history of the Russian hexameter. Hamden, Connecticut, 1954, p. 87—117; *А. Н. Егунов*. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.— Л., 1964, стр. 174—177.

[98] «Одесский альманах на 1831-й год», стр. 99.

или даже такие неясные строки, истинный смысл которых можно понять лишь при сличении с подлинником. Например, в словах Конрада:

Величие, мой ангел! лишь пустое
Величие, за все душе святое!..[99]

трудно узнать весьма важную для поэмы идею:

Wielkość! i znowu wielkość, mój aniele!
Wielkość, dla któréj jęczymy w niedoli.
III, 162—163

(Величие! и вновь величие, мой ангел! величие, ради которого мы терпим бедствия).

Или другой пример маловразумительных строк:

Младой, для края посвятил родного
Любовь я, счастье, самый рай, с душой
Растерзанной, но твердой...[100]

В приведенных отрывках как удачных, так и неудачных, можно заметить общую для всех определенную стилистическую приподнятость, бо́льшую, чем присуща польскому тексту. Это — отличительная черта стиля самого Вронченко, которую он придавал своим переводам независимо от оригинала. Его раннее пристрастие к одической традиции XVIII в. было в дальнейшем подкреплено наставлениями А. Ф. Мерзлякова, чьи лекции он слушал в Московском университете и который, несомненно, способствовал становлению его литературного вкуса[101].

Переводы Вронченко изобилуют архаизмами: *сей*, *кои*, *днесь*, *ветр*, *чело*, *глава*, *персь* (ед. ч. от *перси*), *шелом*, *блато*, *глас*, *крилы*, *седалище*, *облобзать*, *отрещись*, *соскучить*, *претить* (в смысле — *запрещать*), *тягчить*, *мнить*, *воспомнить*, *зреться*, *тщетно*, *поздо* (вместо *поздно*), *горе* и т. д. Опасаясь распространить текст, переводчик прибегает к сокращенным формам слов, которые в его контексте также приобретают характер старинных торжественных речений: *усмех* (вместо *усмешка*), *преплыть*, *вспоминанье*, *жавронок* и т. п.

Характерно, что в сохранившейся рукописи перевода «Конрада Валленрода» правка Вронченко подчас вводит необычное редкое слово, архаическую форму, отяжеляет стих, отдаляет его от естественности разговорной речи. Причем делается это даже без намерения приблизить перевод к оригиналу[102].

---

[99] Там же, стр. 97.

[100] Там же, стр. 103. Ср. оригинал:

Jam miłość, szczęście, jam niebo za młodu
Umiał poświęcić dla sprawy narodu,
Z żalem, lecz z męstwem!
III, 286—288

[101] О стилистической концепции Мерзлякова см.: *Н. И. Мордовченко.* Русская критика первой четверти XIX в. М.— Л., 1959, стр. 259—279.

[102] Приводим для примера несколько стихов в первоначальной (I) и окон-

Архаизованная лексика в сочетании с усложненным синтаксисом и торжественно риторическим стилем делали переводы Вронченко, при всех их достоинствах, трудными для чтения. Белинский писал, что в «Гамлете» Вронченко «буквальная точность связывала слог переводчика», а «его понятия о языке и слоге довершили неудачу перевода». И в то же время, говоря о лирических местах трагедии, критик утверждал: «г. Вронченко передал их не только поэтически, но и художественно»[103]. Эти оценки вполне приложимы и к переводам из Мицкевича.

Рассмотренные нами переводы из «Дзядов» и «Конрада Валленрода» были созданы в пору наибольшей творческой активности Вронченко-переводчика. В дальнейшем он к Мицкевичу не обращался. Вообще его переводческие занятия, начиная с 30-х годов, постепенно сокращаются. Служебные обязанности офицера Генерального штаба, где он дослужился до звания генерал-майора, путешествие по Малой Азии с целью географического ее описания (1834—1835), деятельность в комиссии по управлению Закавказским краем (1837—1841), геодезические работы в Новороссийском крае (1848—1854) и т. д. оставляли мало времени для переводов. Возможно также, что он постепенно отходил от поэтических увлечений молодости. После опубликования перевода «Фауста» Гете в 1844 г. как переводчик Вронченко уже не выступал в печати. Умер он осенью 1855 г.[104]

В настоящее время переводы Вронченко из Мицкевича, как и другие его переводные произведения, утратили свое действенное значение: их сменили новые переводы, более совершенные во всех отношениях. Но как ранние опыты точного воссоздания на русском языке творений великого польского поэта они продолжают оставаться важным историко-литературным фактом.

чательной (II) редакциях:

I. Соединившей братские державы...
II. Границы дружней с дружнею державы...

I. Спешат Комтуры в град со всех сторон;
Там в Капитула полного собраньи
Святого духа вопросить с мольбой...
II. Спешат Комтуры от всех сторон,
Да Капитулом Ордена в столице,
С мольбой вопросят бога и постом...

I. Когда хозяин вопросив гостей...
II. Когда надзорник, вопросив гостей...

I. Ах, здесь слеза, на камне пав сыром...
II. Слеза, упав на камени сыром...

[103] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. II, стр. 428, 436.

[104] Существуют расхождения в определении даты его смерти. А. В. Никитенко («Михаил Павлович Вронченко», стр. 20), а за ним Г. Н. Геннади («Справочный словарь о русских писателях и ученых, умерших в XVIII и XIX столетиях...», т. 1. Берлин, 1876, стр. 179) писали, что он умер 4 ноября 1855 г., а в «Формулярном списке...» и у С. А. Венгерова («Источники словаря русских писателей», т. 1, стр. 657) указана дата 14 октября 1855 г.

НЕИЗДАННЫЙ ПЕРЕВОД М. П. ВРОНЧЕНКО «ПОМИНОВЕНИЕ МЕРТВЫХ»

Публикуемый ниже фрагмент представляет интерес не только как самый ранний русский перевод IV части «Дзядов», созданный почти за два десятилетия до первого печатного перевода [1]. Некоторые свойства этого произведения придают ему особое значение в истории как русской, так и польской поэзии.

18 стихов «Поминовения мертвых» содержат карандашную правку, которая коренным образом отличается от охарактеризованной выше правки в «Конраде Валленроде». Здесь очевидная цель — улучшить звучание стихотворной речи, сделать ее более живой, естественной (см. ст. 18, 243, 384, 391), устранить излишнюю архаизацию (особенно наглядно в ст. 163), в частности, злоупотребление местоимением *сей* (ст. 59, 89, 142, 148, 183). При этом видно, что автор не сообразовывался с оригиналом: некоторые поправки даже делают перевод менее точным [2]. Все это дает основание приписать правку Языкову.

Карандашные варианты вписаны довольно неразборчиво и небрежно, поэтому нет возможности установить по почерку, кто их внес: Вронченко или Языков. Мы предполагаем, что Вронченко. Он читал Языкову свой перевод и поспешно записывал исправления, которые тот рекомендовал ему [3]. (Кстати сказать, такое предположение согласуется с приведенными выше воспоминаниями Татаринова.) Показательно, что правка проведена непоследовательно: многие стихи, аналогичные исправленным (в частности, содержащие *сей*), оставлены без изменений. Так бывает обычно при восприятии произведения на слух. Бросается также в глаза, что в первую половину перевода исправления вносились много чаще, чем во вторую, которая, видимо, читалась, когда поэт уже утомился и слушал с меньшим вниманием.

Еще более интересна другая особенность «Поминовения мертвых». Сопоставление перевода с оригиналом показывает, что отрывок его после ст. 375 не имеет соответствия в каноническом тексте IV части «Дзядов», печатавшейся без изменений после первого виленского издания 1823 г. Однако, как выясняется, соответствующий польский текст действительно существовал. Он был напечатан в 1860 г. (т. е. после смерти Мицкевича и Вронченко) в составе мемуарной заметки Яна Прусиновского, помещенной анонимно в варшавской газете [4]. Прусиновский указывал, что текст попал к нему от Яна Залеского, и объяснял исключение его из окончательной редакции поэмы, ссылаясь на воспоминания Александра Мицкевича, младшего брата поэта, сообщенные ему третьим лицом. Александр будто бы счел это место слишком смелым и посоветовал Адаму его исключить, а тот согласился.

---

[1] «Страшный гость. Литовская поэма, взятая из народных поверий». Варшава, 1844. Ни автор, ни переводчик не указаны. Следующие переводы появились уже в 60-е годы и принадлежат А. Соколову (1861) и В. Г. Бенедиктову (1865).

[2] Ср., например: «Поминовение мертвых», ст. 18, 107, и «Dziady», IV, 18, 87.

[3] О поспешности записей и поправок, помимо почерка, свидетельствует ошибка в ст. 384, где с другими словами вычеркнут и союз «как», который следовало сохранить в исправленном варианте.

[4] «Kilka wspomnień z młodości Adama Mickiewicza».— «Gazeta codzienna»,

Верил ли сам Прусиновский этой версии, мы не знаем, но она послужила благовидным предлогом, чтобы привести в подцензурной печати отрывок, изъятый в действительности под давлением цензуры, которая не сочла возможным пропустить греховное сравнение плотского поцелуя с принятием святого причастия. По поводу этого места Мицкевич писал из Ковно 19 февраля (3 марта) 1823 г. своему другу Яну Чечоту, который наблюдал в Вильно за изданием его поэтических произведений: «Строфу с поцелуем, хотя и самую прекрасную, выбросьте, раз так надо. Будь у меня что публиковать вместо «Дзядов»... не выпустил бы я это и без того уродливое дитя свое, да еще с выколотым глазом» [5]. И в следующем письме от 26 февраля (10 марта): «Я разрешил выбросить то сравнение поцелуя, как дозволяют выколоть глаз, дабы спасти голову» [6].

Вронченко, таким образом, располагал рукописью IV части «Дзядов» (или, по крайней мере, исключенного отрывка), которую он, вероятно, получил от самого Мицкевича во время их знакомства в Вильне в 1824 г. Установление этого факта не только добавляет новую подробность в биографию Мицкевича, но оно также делает авторитетным перевод Вронченко и дает возможность с его помощью произвести критику текста, сообщенного Прусиновским.

При сравнении этого последнего с переводом обнаруживается несколько расхождений. Во-первых, в польском тексте герой назван «Gustaw», а в русском «Пустынник». Достоверность перевода здесь очевидна, поскольку имя героя возникает лишь в середине IV части (ст. 734), а до этого он все время называется «Pustelnik».

1860, 2/14 lutego, N 42, str. 2. Приводим этот отрывок:

Gustaw
Dla ciebe trzeba innego wywodu,
Słuchaj... czy byłeś pobożnym za młodu?
Czy ty na skrzydłach modłów latałeś do nieba?

Ksiądz
Modlitwa zawsze jedne ma dla mnie powaby,
Prawda — jednakże pomału,
Wiek tępi ostrze zbytniego zapału.

Gustaw
Pamiętasz — kiedy miałeś dziewięć, dziesięć latek,
I po raz pierwszy, w uniesieniu ducha,
Nabożnie klękłeś u kratek,
Kolana zgięła ci skrucha,
Usteczka do stulonych przycisnąłeś dłoni;
Łzę pokuty oko roni...
A w tem się na ołtarzu, rozdrały obsłonki,
Błysnął kielich, dzwonią dzwonki,
I kapłan na twych ustach złożył Pańskie Ciało!..

Ksiadz
Ach! wówczas! wówczas mi się zdało,
Że dusza moja ze mną się rozstanie!

Gustaw
A co! pamiętasz, kapłanie?
O luba! zginąłem w Niebie,
Kiedym raz pierwszy pocałował ciebie!

[5] *А. Мицкевич.* Собр. соч., т. V. М., 1954, стр. 343.
[6] Там же, стр. 344.

Ст. 398 перевода содержит реплику Священника («Безумный!»), отсутствующую в польском тексте. Зная стремление Врончeнко к буквальной точности перевода, трудно представить себе, чтобы он допустил такую вольность и внес реплику от себя. Скорее следует предположить, что соответствующая польская строка («O, luba...» и т. д.) ошибочно воспроизводилась в отрывке Прусиновского не в первоначальной редакции, а в окончательной (ср. «Dziady» IV, ст. 326), какую она получила после цензурного изъятия.

Но наиболее интересны в русском переводе ст. 400—405, которые вообще не имеют польской параллели (последняя строка в отрывке Прусиновского соответствует ст. 399 перевода). Можно опять-таки сослаться на переводческие принципы Врончeнко. Но мы имеем и более определенное свидетельство, доказывающее достоверность перевода. Ян Чечот писал Мицкевичу 18 февраля (2 марта) 1823 г.: «Лелевель требует, чтобы сравнение с поцелуем было совсем выброшено, поскольку последовательность не прерывается. От этого места: Innego trzeba wywodu (нужен другой довод) вплоть до: Nie wierzysz? Spytaj gałązki cyprysu! (Не веришь? Спроси ветку кипариса!)» [7].

Нетрудно заметить, что указанное Чечотом начало требуемого изъятия совпадает с первой строкой отрывка Прусиновского. Конец же в нем отсутствует, тогда как в «Поминовении мертвых» мы находим перевод этого заключительного выражения (ст. 404—405), правда, несколько вольный, чему причиной, вероятно, была необходимость подбора рифмы. Таким образом, перевод Врончeнко является единственным источником, благодаря которому можно составить полное представление об объеме и содержании отрывка, исключенного из IV части «Дзядов», и в этом заключается его основное значение и ценность.

Перевод печатается по автографу, сохранившемуся в архиве А. В. Никитенко (ИРЛИ, 19461/CXXX б.I). Текст воспроизводится с учетом карандашной правки. В подстрочные примечания вынесены первоначальные варианты (за исключением ст. 209, где в примечании приведен незавершенный поздний вариант).

ПОМИНОВЕНИЕ МЕРТВЫХ

Часть 4

(Дом Священника. На столе две свечи; пред образом Богородицы лампада; в углу стенные часы.— Священник; дети; пустынник.— Священник и дети оканчивают ужин).

4

Ich hob alle mürbe Leichenschleier auf, die in Särgen lagen — ich entfernte den erhabenen Trost der Ergebung, bloss um mir immer fort zu sagen: «ach! so war es ja nicht!— Tausend Freuden sind auf ewig nachgeworfen in Grüfte und du stehst allein hier und überrechnest siel» Dürftiger! Dürftiger! schlage nicht das ganze zerrissene Buch der Vergangenheit auf!.. Bist du noch nicht traurig genug?

Jean Paul

[7] «Archiwum filomatów, cz. I. Korrespondencia 1815—1823», t. V. Kraków, 1913, str. 70.

Священник

Вставайте, дети: на колени
Перед иконою падем,
[а] И благодарный глас молений [а]
Творцу благому вознесем.
В сей день нам церковь повелела
Молить о благе тех ее детей,
Которых души перешли из тела
К мучениям чистилищных огней.
Прочтем святое поученье,
10 Апостолом дарованное нам.

(раскрывает книгу)

Дети (*читают*)

«Во время оно...» *(слышен стук у дверей)*

Священник

Кто стучится там?...

Пустынник (*входит в странном одеянии*)

Дети

Ах Боже мой!..

Священник

Какое привиденье!
(с замешательством)

Кто ты? Зачем?...

Дети

[б] Мертвец! Мертвец! Нечистый дух! [б]
Во имя Бога згинь лукавый!

Священник

Кто ты, откуда ты, мой друг?

Пустынник (*медленно и печально*)

Мертвец? Так, дети! точно так — вы правы!

Дети

[в] Ах Боже мой! Возьмет он батюшку от нас! [в]

Пустынник

Умерший! — Нет! умерший лишь для света!
20 Пустынник я! понятно ли вам это?

Священник

Откуда, как ты в поздний час,
Зашел сюда один в такой одежде?
Тебя, мне кажется, видал я где-то прежде.

[а–а] И благодарных глас молений.
[б–б] Мертвец! Нечистый дух. [в–в] Мертвец! не унеси ты батюшку от нас!

Скажи, мой друг, что ты за человек?
Какого имени и рода?

Пустынник

О, я здесь был! давно... в мой юный век...
Пред смертию... назад тому три года!
Но что тебе до имени и рода? —
Как по умершем где звонят в колокола,
И звонаря прохожий вопрошает,
Чью душу смерть из мира унесла,
Служитель церкви отвечает:
«Что в имени тебе? —
Прочти молитву по усопшем!»
И я для света мертв!.. что в имени тебе?
Прочти молитву по усопшем!
Названья моего —

(смотрит на часы)

еще от девяти
Не удалилась стрелка часовая —
[г] Не властен я произнести [г].
Иду я, сам не зная,
Из Ада иль из Рая,
И возвращусь в безвестный тот же край —
Не знаю, в Ад иль в Рай.
Укажешь ли ты мне, отец святой, дорогу?

Священник (*с кроткою улыбкою*)

Я к смерти не хочу указывать дорог: *(ласково)*
Мой долг лишь направлять на путь, угодный Богу.

Пустынник (*горестно*)

Так! вдалеке от жизненных тревог,
Покоясь в хижине уединенной,
Ты не печешься ни о чем!
Война ль пылает во вселенной,
Народ ли падает, иль в бедствии немом
Страдальца сердце изнывает —
Тебя ничто не возмущает.
В спокойном домике твоем!
А я страдаю в буре и ненастье!

(*оглядывается*)

Взгляни, как льется дождь рекой,
Как молния сверкает в тме ночной!..
Блажен, кто в домике своем находит щастье!

(поет)

[г–г] Я не могу произнести.

[д] «Щастлив, щастлив тот стократ, [д]
[60] Кто любви не знает!
Ночь он сладко спит, и день
Весело встречает...
В спокойном домике своем.
(поет)
Приходи в мой дом убогой
Из златых, мой друг, хором:
Есть цветов живых в нем много,
Сердце нежное есть в нем!

Слышен в роще там тенистой
Плеск потока, птичек глас:
Там с любовью сердца чистой
Будет рай земной для нас!»

Священник

Ты полюбил мой уголок смиренный.
Садись же, друг мой! путник утомленный
Всегда в нем находил и отдых и привет.
Садись, согрейся у камина.

Пустынник

Согрейся у камина?..
Прекрасный, мой отец, единственный совет!
(поет, указывая на грудь свою)
«Не знаешь ты, какой здесь огнь пылает!
И в дождь, и в зимний хлад,
[80] Как вечный Ад
Всегда пылает!
Напрасно я, хватая снегу, льду,
На грудь горячую кладу —
И снег и лед мгновенно тает,
Пар душный из груди валит,
А огнь пылает!
Он растопил бы все — металлы и гранит!
Он сердце мне сжигает,
[е] Горит сильнее этого [е]
(указывает на камин)
стократ,
[••] Сто тысяч крат!
И снег и лед мгновенно тает,
А он пылает!»

Священник *(в сторону)*

Он все на свой толкует лад!
Я то, а он другое!
(пустыннику)

[д–д] «Тот щастлив на свете сем,
[е–е] Горит сильней сего

Но ты прозяб и перемок,
Как мертвый побледнел, трепещешь как листок.
Кто б ни был ты, в ненастие ночное
Далеким видно ты пришел сюда путем.

Пустынник

Кто я — не время говорить о том;
100 Иду я, сам не зная,
Из Ада иль из Рая,
И возвращусь в безвестный тот же край —
Не знаю, в Ад иль в Рай;
А между тем урок подам тебе полезный.

Священник (*в сторону*)

Как видно иначе с ним должно говорить.

Пустынник

Не правда ль? к смерти все пути тебе известны?

Священник

ж Да; я готов тебе служить; ж
Но юноше до общей всем могилы
Еще лежит далекий путь.

Пустынник (*в замешательстве печально сам себе*)

110 Ах, скоро перешел я столь далекий путь!

Священник

Да, да — и изнурил свои дорогой силы;
Но подкрепись, чем Бог послал.

Пустынник (*неистово*)

А там пойдем?..

Священник (*с улыбкою*)

Сперва сготовимся в дорогу.
Не так ли?

Пустынник (*невнимательно и горестно*)

Так!

Священник (*детям*)

Нам Бог сегодня гостя дал;
Знакомьтеся с ним, дети, понемногу.

(*уходит*).

Дитя (*осматривая пустынника*)

Скажи нам, отчего ты так одет смешно,
Как чародей или разбойник в сказке?
з В кафтане вшито разное сукно; з

ж–ж Конечно; я готов во всем тебе служить;
з–з В кафтане новом разное сукно;

На поясе надвязки на надвязке;
120 В подкладке лоскуты;
Трава на голове и желтые листы,
А там коральки с ленточкой цветною;

(усматривает кинжал; пустынник прячет его)

И вот еще какой-то нож!
Ты, право, на пугалище похож!

(дети смеются)

Пустынник (*содрогается как бы опомнившись*)
О дети! нет! не смейтесь надо мною!
Послушайте! когда я сам был так же мал,
Я девушку прекрасную видал.
Она была в таком, как я теперь, уборе,
В таком же бедствии и горе —
130 И не жалел никто о ней!
Толпы насмешников, детей
За ней в деревне с хохотом гонялись,
И над нещастною ругались,
Пока она не скрылася от глаз!
Я только раз... один лишь только раз
С толпою вместе засмеялся!..
Кто знает не за то ль... есть правосудный Бог!...
Но кто ж подумать мог,
Чтобы и мне в удел такой убор достался!
140 Я был так молод, жив,
Так весел и щастлив!

(поет)

и «Щастлив, щастлив тот стократ, и
Кто любви не знает:
Ночь он сладко спит, и день
Весело встречает».

(Священник приходит с вином и кушаньем)

Пустынник
Ты любишь, мой отец, печальных песен звуки?

Священник
О, я довольно их наслушался в мой век!
к Но в жизни не всегдашни муки: к
Порой и радости вкушает человек.

Пустынник (*поет*)
150 «Сладко с милою видаться,
Тяжко с милою расстаться».
Простая песенка; а чувства много в ней.

и–и «Тот щастлив на свете сем; к–к Но в жизни сей не беспрерывны муки:

Священник

Да, да! но сядь теперь; покушай и попей!

Пустынник

Простая песенка! в ней сердца излиянье!
Но есть в романах песен род иной.
(*с улыбкою берет из шкафа книги*)
Читал ли ты, отец святой,
Жизнь Елоизы, Вертера страданье?
(*поет*)

«Какое бремя на душе моей!
Одна лишь смерть мне даст успокоенье!
160 Когда преступен пламень страсти сей,
Пусть кровь моя омоет преступленье!»
(*вынимает кинжал*)

Свяшенник (*удерживает его руку*)

Безумный! можно ли? Какое ослепленье!
л Эй, отнимите у него кинжал! л
Какой тебя злой демон обуял?
Ужели ты забыл, что есть и Бог и вера?

Пустынник

А ты забыл, что есть терпенью мера?
(*прячет кинжал*)
Но правда! час еще приличный не настал:
(*смотрит на часы*)

Лишь девять стрелка означает
И пламя трех свечей пылает.
(*поет*)

«Какое бремя на душе моей!
Одна лишь смерть мне даст успокоенье!
Когда преступен пламень страсти сей,
Пусть кровь моя омоет преступленье.

Почто я с взором встретился твоим?
Почто во мне так сердце запылало?
Тобою лишь живу я — и с другим
Тебя кольцо венчальное сковало!..»

Ах! ежели ты песни Гете знаешь!..
Как мило пела их она!..
м Но нет! твоя душа лишь верою полна; м
Ты лишь о Боге помышляешь!
(*перебирает книги*)

л–л Исторгните у дерзкого кинжал!
м–м Но что! твоя душа лишь верою полна;

Ты любишь чтенье не церковных книг?
[н] Ах, эти книги смертоносней яда! [н]

(бросает книгу)

Дней юности моей мученье и отрада!
Они, свихнув основу крыл моих,
Горе направили полет моих желаний —
И уж на дол не мог спуститься я!
Любитель призраков и сна пустых мечтаний,
190 Гнушаясь и толпой незначущих созданий,
И скучной сущностью земного бытия,
Искал, искал я девы — идеала,
Какого никогда подлунная не знала,
Какой на пене волн фантазии живой
Дуновенье бурного восторга воздымает
И в собственный убор желанье одевает...
Но нет его в наш век холодный и сухой —
И я, бессмысленный мечтатель,
Умчался мыслью к золотым векам,
200 Парил по созданным поэтами странам,
Блуждал и заблуждался там,
Неутомимый в ревности искатель!
И тщетно мир надзвездный излетав,
Средь грубых уж готов забыться был забав;
И падая в нечистые их реки,
Я взором мир земной еще раз пробежал;
Взглянул — нашел ее! нашел мой Идеал!..
Нашел... чтоб потерять навеки!..

Священник

[о] Я разделяю, друг, печаль души твоей; [о]
210 Но что ж? ужели нет надежды лучшей доли?
Есть средства разные. Давно ли
Тебя недуг постигнул сей?

Пустынник

Недуг?

Священник

Давно ль тебя сия постигла трата?

Пустынник

Давно ль? Я слово дал — и не могу сказать;
Но я имею здесь товарища и брата:
Мы вместе по свету обыкли с ним блуждать —
Он все тебе откроет.
(оглядывается)

[н–н] Сии то книги смертоносней яда!
[о–о] *Начат новый вариант:* Понятна грусть твоя, но

Здесь так тепло, такой спокойный мне приют:
А в поле льется дождь, холодный ветер воет,
220 И громы в облаках ревут.
Товарищ мой дрожит под стужею суровой!..
С ним вместе гонит нас немилосердый рок —
Дай и ему в своем жилище уголок!

Священник
Нещастного принять всегда оно готово.

Пустынник
Но погоди — я сам его сюда введу.

(уходит)

Дитя
Как он одет смешно! и все толкует с нами —
Ну право смех берет — как будто бы в бреду.

(дети смеются)

Священник
Тот горько всплачет, кто смеется над слезами!
Не смейтесь! он грустит; он человек больной!

Дети
230 А он так бегает, и на лице такой
Здоровый и живой!

Священник
Здоровье на лице; но тяжки сердца раны!

Пустынник (*тащит еловую ветвь*)
Войди же, друг мой!..

Священник дитяти
Он рассудок потерял!

Пустынник (*к ветви*)
Войди! здесь нам приют священник добрый дал.

Дети
Ах батюшка! смотри, какой он странный!
Как бог весть кто, с дубиною в руках!

Пустынник (*священнику указывая на ветвь*)
Пустынник лишь в лесах
Возможет друга отыскать прямого!
Быть может вид его тебе противен?

Священник
Чей?

Пустынник
240 Чей?.. друга моего!

Священник
Возможно ль? палки сей?

Пустынник

Он некрасив, его отечество дуброва!
Ну, поклонись же!

(поднимает ветвь)

Дети

Он разбойник! Боже мой!
[п] Он батюшку убьет! поди ты прочь убийца! [п]

Пустынник

Вы правы дети! он убийца!
Но лишь с собою он творит разбой!

Священник

Опомнись, друг мой! что тебе в сей ели?

Пустынник

В сей ели?.. а еще ученый ты отец!
О голова ты, голова! ужели
Ты кипарис не отличишь от ели?
250 Он памятник разлуки двух сердец,
Моей судьбы изображенье.

(берет книги)

Вот книги — в них прочти деяния времен.
У греков были два священные растенья:
Чей пламень страстью был взаимной награжден,
Тот с мирта веткою душистой
Смел волосы свои переплести...

(по некотором молчании)

Сей дар ее, сей кипарис ветвистый
Напоминает мне последнее «прости!»
Я принял ветвь сию; мы стали неразлучны;
260 В бесчувствии своем она добрей
Сих будто бы чувствительных людей:
Ей плач мой не смешон, и жалобы не скучны!
Оставшись верною из всех друзей одна,
Мои все тайны ведает она,
И все тебе расскажет откровенно.

(к ветви)

Скажи, давно ль сражен я тратой незабвенной!
Ах, верно многие с тех пор прошли года!
Сей кипарис, мне ею подаренный,
Он вот такой был маленький тогда.
270 Я посадил его в сухом песку, далеко,
Горячими слезами поливал —
И вот, он вырос так высоко,
Такой ветвистый стал,

[п–п] Он батюшку убьет! поди же прочь убийца!

Что я, последней мукою убитый,
На небо гневное не смея бросить взгляд,
В тени его сокрыл то место, где зарыты
Мои остатки бренные лежат.

(с ласковою улыбкою)

Ах, волосы ее такие ж были цветом,
Как и кора на кипарисе этом!...
280 Хотишь? — тебе снурок из них я покажу.
Но я никак его не отвяжу...

(тянет его с возрастающим усилием)

На перси раз надетый мною,
Он обвился вокруг меня змеею,
Грызется в грудь и тонет в ней...
Все тонет глубже и сильней,
Пока совсем прервет мое дыханье!
Ах велико мое страданье,
Но и проступки велики мои!

Священник

Утешься; сохрани на небо упованье!
290 Там муки, сын мой, как твои,
Как на тебе лежит ни много преступлений,
Уважит в день суда Создатель всеблагой.

Пустынник

Каких же, мой отец, каких же преступлений?
Ужель одна любовь достойна сих мучений?
Бог миру и любовь дал вместе с красотой!
Он цепию нетленной
Навеки две души связал;
Пред тем еще, как их из недр своих изъял,
Как их, в покров облекши бренной,
300 На краткое в сей мир изгнание послал,
Пред тем навеки их связал!
Здесь может разделять преграда их земная;
Но, раздаваясь, ввек не рвется цепь сея:
Оне не сходятся на поле бытия,
Могуществу препятствий уступая —
Но им всегда одной дорогою идти:
Из той же точки, цепию одною
Начертаны круги земного их пути!..

Священник

Что Бог соединил, то силою земною
310 Не будет здесь разделено:
Быть может после мук вам щастье суждено.

Пустынник

Нет! разве там, когда, оставя прах ничтожный,
Сольется вновь душа с родной душой своей!
А здесь нам самые надежды невозможны —
Здесь я навек расстался с ней.

(*помолчав*)

Мне памятны разлуки сей мгновенья:
В осенний вечер, накануне дня,
Который вдалеке от ней застал меня,
Я был в саду. В мольбах, в усилиях размышленья
Я сердцу слабому тот щит найти хотел,
Какой бы выдержал удар последних стрел
Ее последнего, прощального воззренья.
По чаще сада долго я бродил,
Куда глядели очи;
Прекрасен был прозрачный сумрак ночи;
Незáдолго пред тем дождь землю окропил,
Окрестности росой жемчужною блистали;
Как море снежное на долах спал туман;
Там тучи черные край неба омрачали,
А там плыла луна по зыби горних стран
И звезды в синеве небесной утопали;
Смотрю — там светится восточная звезда —
О знаю я ее с тех пор! видаясь с нею,
Приветствую, как друга, завсегда!
Смотрю на сад, на темную аллею —
И у беседки вдруг предстала мне она.
Ночною тьмой окружена,
Одеждой белою одета,
Она стояла там как мраморный кумир —
И вдруг бежит ко мне, как утренний зефир —
Потуплен взор — и мне ни взгляда, ни привета!
Склонясь, украдкою взглянул я ей в глаза,
И видел — крупная слеза
Между ресницами блеснула!
Я еду завтра, я сказал — «Щастливый путь!
Прости!» она, чуть слышал я, шепнула.
Прости, забудь!..
Тебя забыть?.. о! повелеть нетрудно!
Вели, пусть черной полосой
Не ходит тень твоя повсюду за тобой!..
Сказать нетрудно!..
Забудь!

(*поет*)

Зачем напрасно слезы лить?
Пойдем дорогой всяк своею:
Я буду век тебя...
(*перестает петь*)

помнить!
Но ах, не буду ввек твоею!

«Лишь помнить? Завтра я, ах завтра уезжаю!»
Беру ее и к персям прижимаю...

(поет)

Прелестная и видом и душой,
360 Как Ангел славой Бога озаренный!
Небесный взор, как солнца лик златой
Зерцалом вод кристальных отраженный.

Ее лобзанье — нектар для меня!
Как пламень в пламень тонет с ним сближаясь,
Как стонут звуки арф, раз в раз звеня
И в сладостном созвучии мешаясь.

Так в нас душа сливается с душой;
Уста к устам стремятся льнуть, пылают,
Сердца трепещут; небо, мир земной
370 В тревоге чувств смятенных исчезают!...

Нет, ты не чувствуешь, какой восторг небесный
К устам своим прижать уста прелестной!
Пусть о мирском твердит раб суеты,
Пусть юноша безумствует, и ты,
Ты сердцем омертвел для голоса природы!

(помолчав, в сторону)

С ним надобен язык иной.

(священнику)

Скажи мне, был ли ты в младые годы
Усерден к вере, набожен душой?
На крылиях молитв летал ли мыслью к Богу?

Священник

380 В молитве я всегда отраду находил;
[p] Но раннего восторга пыл [p]
С летами стынет понемногу.

Пустынник

Послушай же, ученый богослов!
[c] Припомни, как ты был лет десяти, не боле; [c]
Как после первого сознания грехов
Ты на колени пал при Божием престоле
Принять дары святые в первый раз;

[p–p] Но правда! первого восторга пыл
[c–c] Припомни, как имел ты десять лет, не боле;

Как в ожиданьи, с сердцем умиленным,
Ко дланям ты уста прижал соединенным,
390 И слезы полились из глаз
т По членам трепет пробежал невольный; т
И вдруг на алтаре завеса поднялась,
Блеснули чаши, звон раздался колокольный,
И Божий жрец тебя святыне приобщил.

Священник

Ах, в тот блаженный час я мнил,
Что в райское переношусь селенье!

Пустынник

Теперь понятно ли мое изображенье?

Священник

Безумный!

Пустынник (*с жаром сам себе*)

Райское блаженство я вкусил,
Когда уста мои с твоими съединил!

Священник

400 Ни слова более! умолкни, дерзновенный!
Прости ему, Творец, хулу души смятенной!

Пустынник

Но здесь нет слова, нет полслова лжи!
Малейшие черты прибавить я не смею.
Ты, кипарис, ему скажи:
Ты, очевидец, будь порукою моею.

т–т И трепет члены все проник тебе невольный,

III. СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

В. В. ВИТТ, Г. Я. ИЛЬИНА, С. А. ШЕРЛАИМОВА

РЕАЛИЗМ И ЕГО СООТНОШЕНИЕ С ДРУГИМИ ТЕЧЕНИЯМИ В ЗАПАДНОСЛАВЯНСКИХ И ЮЖНОСЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Изучение процессов, общих для нескольких славянских литератур, помогает уточнить многие типологические и историко-литературные характеристики. Оно все шире привлекает к себе внимание исследователей. Доклады с подобной проблематикой стали своего рода традицией в работе Международных съездов славистов. Так, IV съезду был предложен доклад С. В. Никольского, А. Н. Соколова и Б. Ф. Стахеева «Некоторые особенности романтизма в славянских литературах». По мнению его авторов, опыт этих литератур в романтический период «в одних случаях наглядно подтверждает теоретические и историко-литературные обобщения, выработанные на материале западноевропейских литератур..., а в других — вызывает настоятельную необходимость внесения определенных коррективов и поправок в эти обобщения» [1].

Среди работ, в сравнительно-историческом плане затрагивающих проблематику реалистического направления в литературах славянских стран, можно отметить доклад Ю. Доланского на том же съезде славистов «К вопросу о возникновении и развитии реализма в славянских литературах» [2]. Автор прослеживает постепенное накопление во всех славянских литературах элементов реалистического изображения действительности, возникновение реализма как целостного художественного метода и подъем реалистической литературы во второй половине XIX в.

Важным аспектом сравнительного изучения литератур западных и южных славян является проблема становления социа-

---

[1] *С. В. Никольский, А. Н. Соколов, Б. Ф. Стахеев.* Некоторые особенности романтизма в славянских литературах. М., 1958, стр 5.

[2] «Československé přednášky pro IV Mezinárodní sjezd slavistů v Moskvě». Praha, 1958.

листической литературы. Этой проблеме были посвящены доклады Д. Ф. Маркова на V съезде славистов в Софии, на VI конгрессе в Праге, монография того же автора о генезисе социалистического реализма [3], а также ряд работ других исследователей.

Авторы настоящего доклада видят свою задачу в том, чтобы продолжить изучение общего и специфического в развитии западно- и южнославянских литератур на материале конца XIX — начала XX в. с преимущественным вниманием к проблеме развития реализма во взаимодействии с другими литературными течениями. Нам представляется, что сравнительно-историческое исследование этого, во многом переходного, периода чрезвычайно существенно для выявления специфики всего последующего литературного процесса XX в.

Различные славянские литературы проходили в это время не во всем одинаковые стадии развития. Тогда как, например, в польской литературе реалистическое направление достигло расцвета уже в предыдущий период (Прус, Ожешко и др.), в ряде других литератур оно еще только набирало силы, охватывая новые тематические пласты, осваивая новые жанры. В одних литературах наибольшие художественные достижения этого периода относятся к поэзии (чешская, болгарская), в других — к прозе и т. д.

Но при всем своеобразии национальной литературы можно наметить в их пути и определенные схождения, определенную общность, решение, пусть в каждом отдельном случае в чем-то отличное, общих вопросов. Это позволяет, как нам кажется, наметить ведущие линии литературного процесса, подготовившего литературу нашего века.

Начало рассматриваемого нами периода относится к 90-м годам XIX в. К этому времени в славянских странах складывается новая общественно-политическая ситуация. Резко обостряется классовый антагонизм внутри наций, крепнет рабочее движение, развертывается деятельность социал-демократических партий, ширится влияние социалистических идей. Все это в конечном счете обусловливает и сдвиги в эстетическом мышлении, в способах художественного видения действительности, что существенно меняет весь прежний ход литературного развития.

Литературу западных и южных славян издавна вдохновляли идеи борьбы за национальное освобождение. В тот период, о котором идет речь, существовало самостоятельное Королевство Сербия, в результате освобождения Россией от турецкого ига

---

[3] *Д. Ф. Марков.* Формирование социалистического реализма в литературах южных и западных славян (К вопросу об общих закономерностях процесса).— В кн.: «Славянские литературы. V Международный съезд славистов». М., 1963; *Его же.* Социалистические литературы в славянских странах 20-х—30-х годов и мировой литературный процесс.— В кн.: «Славянские литературы. VI Международный съезд славистов». М., 1968; *Его же.* Генезис социалистического реализма. М., 1970.

в 1878 г. возникла независимая Болгария. Но и для этих стран национальный вопрос не был решен окончательно. Тем более он не был снят с повестки дня для других славянских народов. Но во всех славянских литературах к концу века на первый план выдвигается проблематика социальная, конфликт личности с буржуазными устоями общества. Антибуржуазный протест имел множество оттенков и переходов — от прямого или косвенного восприятия революционных идей до позы аристократического презрения ко всему человечеству, но именно этот протест лежал в основе изменений, происходивших в литературе.

В те годы решительно возрастает тяготение к трезвому, лишенному идеализации изображению действительности. Огромную популярность в славянских странах получают великие русские реалисты: Толстой, Достоевский, позже — Горький и Чехов, а также творчество Золя и его теория «экспериментального романа». Проблемы реализма продолжают занимать эстетическую мысль, реалистический метод осваивают многие видные славянские писатели этого времени. Вместе с тем в литературе конца XIX — начала XX в. вновь подтверждается плодотворность романтического начала, питаемого идеалами национального освобождения и традициями славянского романтизма, рождается романтический пафос нового типа, связанный с выдвижением идеалов социальной революции. С другой стороны, мы наблюдаем в это время отчетливое проявление тенденций субъективизма и индивидуализма, связанное с влиянием философии Шопенгауэра и Ницше, затем — теории «интуитивизма» Бергсона, с влиянием французского и русского символизма.

Литература западных и южных славян конца XIX — начала XX в. представляла собой, таким образом, весьма сложную картину. Причем нередко мы встречаемся с переплетением разнородных тенденций не только в пределах одной литературы и одного этапа, но и в творчестве одного автора и даже в рамках одного произведения.

В рассматриваемом периоде можно было бы проследить изменения литературного процесса во времени, которые, с некоторыми отклонениями, характерны для всех славянских литератур. Так, в 90-е годы в литературе усиливается антибуржуазный протест, и с разных, весьма противоречивых позиций предпринимаются выступления за обновление искусства; рубеж веков и начало 900-х годов, включая эпоху революции 1905 г., отмечены наибольшей активизацией революционных тенденций в литературе; в конце 900-х — начале 10-х годов, напротив, наблюдается отход ряда писателей от общественной проблематики.

В литературоведении существуют различные концепции литературного процесса у западных и южных славян конца XIX — начала XX в.

Порой исследователи весь смысл изменений, которые происходили в литературе того периода, сводят к зарождению тенден-

ций, нашедших выражение в символизме и других нереалистических течениях. Реалистическая линия в литературе трактуется в этом случае как нечто второстепенное, изживающее себя и заходящее в тупик. Однако анализ конкретного материала не дает, по нашему мнению, достаточных оснований для того, чтобы принять такую концепцию.

Согласно этой концепции, начальной точкой отсчета литературы XX в. служат бунтарские выступления «молодых» за обновление искусства (90-е годы), проходившие в большинстве стран под лозунгом «модерн» и действительно имевшие связи с символизмом и идеалистическими теориями в эстетике. Однако верно ли все новое в литературе и даже сами эти «модерны» сводить только к тенденциям модернистского характера?

Возьмем, например, «чешскую модерну», выступившую со своим манифестом в 1895 г.

Манифест «чешской модерны» провозглашал принцип «индивидуализма» в искусстве и политике, но под этим понималась прежде всего внутренняя правдивость и оригинальность творчества, независимость от буржуазного политиканства. Литература отнюдь не отделялась от политики, а центр тяжести переносился из области национальной на критику буржуазных устоев общества и декларировалось сочувственное отношение к пролетариату. При всей ограниченности лозунга «индивидуализма» это обусловливало историческую прогрессивность и демократизм программного заявления «чешской модерны».

Невозможно отделить «чешскую модерну» от развития реалистического направления в литературе. Недаром с критикой ее манифеста выступили не только литературные консерваторы, но и редакция журнала «Moderní revue», наиболее последовательно представлявшая в чешской литературе декаданс и претендовавшая на роль самых смелых новаторов и ниспровергателей «основ».

Основным автором манифеста, наряду с критиком Ф. К. Шальдой, был крупнейший представитель критического реализма в чешской поэзии, Й. С. Махар, манифест подписал известный писатель-реалист, популяризатор в Чехии русских реалистов и Золя, В. Мрштик. «Чешская модерна» выступала против «отцов» и национальных кумиров, но тот же Й. С. Махар необычайно высоко поднимал значение Я. Неруды — ведущего представителя реализма в литературе предшествующего периода. А подпись под манифестом поэтов-символистов А. Совы и О. Бржезины наглядно демонстрирует тот факт, что в конкретных условиях Чехии конца XIX в. вопросы мировоззренческой ориентации оказывались более важным фактором группировки литературных сил, чем собственно эстетические склонности того или иного автора.

Общая высокая общественная активность литературы сказалась и на характере чешского символизма. В нем были и упадоч-

ные тенденции (декаденты из «Moderní revue», И. Карасек и др.), но лучшие представители этого течения не порывали с идеалом гражданственности. О. Бржезина от абстрактных религиозных мечтаний шел к поэзии социальной надежды («Строители храма», 1899; и «Руки», 1901). Все творчество А. Совы было пронизано состраданием к угнетенным, он писал впоследствии о революционном 1905 годе. К. Главачек, обычно причисляемый непосредственно к «Moderní revue», выступил в «Кантилене мести» (1898) певцом отчаяния и гнева обездоленных низов общества. И «сатанизм» Пшибышевского осмыслялся тогда в Чехии в бунтарско-антибуржуазном ключе. С. К. Нейман — будущий крупнейший чешский революционный поэт, который начинал в русле символизма и «Moderní revue», в сборнике «Слава сатаны среди нас» (1897), навеянном мотивами Пшибышевского, восславил «нескончаемую непримиримость к болоту и гадам», «битву за каждый шаг, за каждое слово».

В конце 90-х годов возникает движение «молодых» в хорватской литературе, также получившее название «модерны». Диапазон позиций участников этого движения был достаточно велик: от требования социально окрашенного реализма с преимущественным вниманием к «духовной жизни современников» (М. Марьянович, М. Нехаев) и романтически окрыленного граждански национального творчества (В. Назор) — до аристократического и индивидуалистического «чистого искусства» (А. Г. Матош, М. Бегович). Прогрессивное крыло «хорватской модерны», пусть и не без анархического ниспровергательства, боролось против духовного и культурного застоя в Хорватии, за обогащение арсенала искусства. Именно поэтому оно встретило поддержку со стороны ведущих писателей-реалистов старшего поколения — С. С. Краньчевича, И. Козарца, Я. Лесковара, К. Ш. Джальского.

Неприятие буржуазной действительности отличало и возникшее приблизительно в то же время движение «словенской модерны», представленное крупными писателями — О. Жупанчичем, И. Цанкаром, Д. Кетте и Й. Мурном. Они выступали против эпигонского романтизма и бескрылого бытописательства, которое тогда отождествлялось порой с понятием реализма, и стремились выразить новое мироощущение эпохи надвигающихся социальных битв. «Я думаю, что это не было лишь бегством из пустых будней в изящную поэзию,— писал о тех временах И. Цанкар в статье «Как я стал социалистом» (1913),— но и выражением общего недовольства общественной жизнью, выражением ненависти к этой жизни, которая действительно ничего, кроме ненависти и отвращения, не заслуживала»[4].

Стремясь обновить художественную ткань словенской литературы, представители «модерны» обращались к западноевро-

[4] *И. Цанкар.* Избранное. М., 1958, стр. 546.

пейскому импрессионизму, символизму, позже — экспрессионизму, но в то же время — и к словенской народной песне. В прозе Цанкара того периода можно отметить тенденции натурализма и символизма, но она сохраняла при этом свою реалистическую основу. А самому крупному поэту «модерны», О. Жупанчичу, удалось запечатлеть, по определению Цанкара, «драму современного человека», в том числе — рабочего («Пробуждение», «Голод», «Песня кузнеца», «Песня гвоздильщика»). В качестве характерной особенности хорватской и словенской «модерны» критикой справедливо отмечалось возрождение романтического мироощущения и поэтики, опиравшееся на национальные традиции. Более целенаправленные идейные и художественные искания представителей словенской «модерны» известный литературовед Б. Зихерл сравнивал с романтизмом молодого Горького.

В Польше движение за обновление литературы, принявшее к началу XX в. название «Молодая Польша», было связано с анархическим и индивидуалистическим протестом против существующих буржуазных порядков, протестом, выраженным подчас в формах иррациональных и мистифицированных. В младопольском движении были весьма широко представлены различные нереалистические тенденции: импрессионистские, символистские, неоромантические, позднее — предэкспрессионистские и пр. Но нельзя не согласиться с утверждением польского ученого Маркевича, писавшего, что «мы не добьемся правильной морфологии литературы Молодой Польши, если будем составлять ее по принципу выискивания точных эквивалентов западноевропейским литературным направлениям» [5].

Характерной особенностью литературы Молодой Польши была далеко идущая идейная и эстетическая неоднородность. С одной стороны, ее представляют манифесты, критическая и литературная деятельность таких глашатаев элитарного и трансцендентного «искусства для искусства», какими были эстет и поклонник вечной, вневременной Красоты Зенон Пшесмыцкий (Мириам), или кумир польских модернистов и создатель теории «нагой души» Станислав Пшибышевский. С другой стороны, радикальное крыло «Молодой Польши» отнюдь не отмежевывалось от реализма. Жеромский, Реймонт, Оркан были для ряда прогрессивных младопольских критиков такими же представителями новой литературы, как Выспянский, Тетмайер, Каспрович. Так, например, когда Ян Стен печатает в 1899 г. в краковском «Жице» цикл портретов молодых прозаиков под заголовком «Молодая Польша», он начинает его с эссе о Жеромском.

И, наконец, от Молодой Польши неотделима богоборческая, переполненная болью за страдающее человечество лирика Яна Каспровича, романтически-пророческая, ищущая ответов на

---

[5] *H. Markiewicz.* Młoda Polska i «izmy».— «Z problemów literatury polskiej XX wieku», t. I. «Młoda Polska». Warszawa, 1965, str. 48.

главные общественно-политические проблемы современности драматургия Станислава Выспянского.

Особенностью младопольской поэзии и драмы следует считать сильное влияние на нее национальной романтической традиции, которая не позволяла нереалистической поэзии рубежа веков оторваться от социальной проблематики. В польском литературном движении этого времени, по наблюдению К. Выки, перевес неизбежно оставался за литературой, включенной в социальную и национальную борьбу, признающей свою подчиненность общественным задачам [6].

В наэлектризованной социальными и национальными конфликтами атмосфере конца XIX в. литература западных и южных славян ни в коей мере не утратила значения рупора гражданских идеалов и свободолюбивых устремлений. В ней возникали очаги декаданса, но отличительным качеством большей части литературы, всего наиболее значительного в ней, была именно общественная «завербованность».

Модернистские тенденции, безусловно, составляли характерную примету литературного процесса того времени. Но сущность поступательного развития литературы была неотделима от заострения ее общественной функции, от углубления в ней познания действительности, от ее сопричастности к новому революционному движению.

На рубеже веков в литературах западных и южных славян продолжал интенсивно развиваться реализм. Направленность литературного процесса отчетливо выражается как раз в тех новых качествах, которые приобретает он в это время.

Рассмотрение обширной реалистической литературы конца XIX — начала XX вв. уместно начать с изменений, которые происходили в рамках традиционной тематики и традиционных жанров.

С большими и славными традициями было связано в славянских литературах широкое обращение к историческим жанрам. Их развитие и популярность определялись особым историческим положением западно- и южнославянских народов, вынужденных на протяжении веков вести упорную борьбу за восстановление независимости, за сохранение национальной культуры и языка. Напоминание о доблестных подвигах предков, рассказ о героической борьбе славян против немецкой экспансии и турецкого владычества, об освободительных движениях средневековья поддерживали патриотический дух славянских народов, мобилизовали национальные силы. Такая направленность исторической прозы, тип исторического романа, создаваемого, по выражению Г. Сенкевича, «чтобы укреплять сердца», не перестала быть актуальной и в рассматриваемый период (Г. Сенкевич «Крестоносцы», 1900).

---

[6] *K. Wyka.* Stulecie pokolenia Młodej Polski.— «Pamiętnik literacki», 1961, N 2, str. 289—290.

Одновременно в исторической прозе и драме появляются и новые тенденции. Весьма определенно они дают знать о себе в польской литературе. Отнюдь не затушевывая героизма и самопожертвования патриотических движений прошлого, прежде всего шляхетского национально-освободительного движения XIX в., С. Жеромский рисует его во всей внутренней противоречивости, показывает его классовую ограниченность. В блестящих исторических повестях, романах и драмах («О солдате-скитальце», 1898; «Пепел», 1904; «Лесное эхо», 1905; «Сулковский», 1910; «Верная река», 1912) Жеромский полемизирует с духом исторической романтики Сенкевича, одну за другой сокрушает красивые и удобные для польской шляхты легенды, приковывает внимание читателя к социальным проблемам национальной борьбы, к роли в ней трудового народа, к столкновению интересов шляхты и крестьянства.

Исторические романы Жеромского демонстрируют и художественное новаторство писателя. Так, по сравнению с распространенным в польской литературе «вальтерскоттовским» типом исторической прозы, «Пепел» представляет собой совершенно новую жанровую структуру. Это лирический в своей основе роман-симфония, вобравший в себя многочисленные параллельно развивающиеся и переплетенные сюжетные линии, роман-эпопея, панорамный по охвату событий, богатый философским и психологическим содержанием, исторический и современный в одно и то же время.

Формирование в творчестве Жеромского нового для польской литературы типа исторического романа, трактовка роли народных масс, глубина и диалектичность воссоздания психологии персонажей явились большим достижением реалистической польской прозы рубежа веков и свидетельством плодотворного развития в польской литературе толстовских традиций.

Обращение к истории для решения философских и социальных проблем, как сугубо злободневных, так и имеющих универсальное значение, характерно и для Б. Пруса («Фараон», 1896). Интерес к сложному переплетению социального и национального аспектов в освободительной борьбе польского народа, отчасти под влиянием Жеромского, проявился в творчестве А. Струга («Наши отцы», 1911), В. Реймонта (трилогия «Год 1794», 1911—1918). Под влиянием революционных событий 1905—1907 гг. в историческом плане осмысляет тему народной войны поэт и прозаик импрессионистского толка, К. Тетмайер. Крестьянскому антифеодальному восстанию XVII в. на Подгалье он посвящает пропитанный стихией гуральского фольклора, романтический по колориту роман «Легенда Татр» (1910—1911).

Историческая проблематика как одна из основных сохраняется в рассматриваемый период в хорватской и словенской литературах. В отличие от польской литературы, в них удерживает свои позиции тип «вальтерскоттовского» романа с присущими

ему романтическими чертами (Ф. Финжгар «Под солнцем свободы», 1906—1907). Но и здесь уже намечаются тенденции реалистического социально-исторического романа (К. Ш. Джальский «Рассвет», 1892; «За родную речь», 1906; И. Лах «Мятежники», 1906).

Период расцвета переживает на рубеже веков чешский исторический роман, представленный прежде всего обширным и многообразным творчеством А. Ирасека. В жанре исторического романа и исторической драмы Ирасек выступал как писатель-реалист, который стремится не только верно передать факты и колорит далекого прошлого, но и проникнуть в истинные причины, в социальные истоки изображаемых событий. Об этом неоднократно писал в своих работах З. Неедлы, который, сопоставляя Ирасека и Сенкевича, подчеркивал реалистическую основу творчества чешского писателя [7].

В прошлом Чехии привлекали Ирасека массовые народные движения; национальную борьбу он показывал в единстве с борьбой социальной. Это ярко проявилось в созданных им в 90—900-е годы произведениях о гуситском движении (эпопея «Против всех», драматическая трилогия «Ян Жижка», «Ян Гус», «Ян Рочаг» и др.). Вместе с тем Ирасек стремился к правдивому воссозданию человеческих характеров, к анализу психологии героев («Ф. Л. Век» и др.). Исторические романы Ирасека в специфическом аспекте, свойственном историческому жанру, отразили общие тенденции развития реалистического романа и явились высоким достижением чешской реалистической прозы вообще.

Исторический роман и историческая драма были той областью литературы, в которой больше всего заявляла о себе национально-освободительная проблематика, столь типичная для литератур западных и южных славян. Но она продолжала вдохновлять и поэтов. Достаточно сказать, что в Чехии в 90-е годы появились такие выдающиеся поэтические произведения на национальную тему, как «Песня страстной пятницы» Я. Неруды, «Песни раба» С. Чеха, «Чешские песни» Й. В. Сладека и «Tristium Vindobona» Й. С. Махара. В Словакии с подобной тематикой выступает П. О. Гвездослав, в Хорватии — В. Назор («Славянские легенды», «Книга о королях хорватских»), в Болгарии — Пенчо Славейков («Кровавая песня»).

Поэзия этого типа показывает, что на рубеже веков не были исчерпаны романтические традиции. Но знамением времени было то, что пафос борьбы против национального гнета соединялся с протестом против социального зла. Это особенно отчетливо видно на примере «Песен раба» С. Чеха.

На предшествовавших этапах всеми славянскими литературами широко разрабатывалась крестьянская тема, с которой

---

[7] *Z. Nejedlý.* Čtyři studie o Al. Jiráskovi. Praha, 1949, str. 217.

связано немало художественных достижений (Прус, Ожешко, Галек, Глишич, Лазаревич, Козарац, Керсник и др.).

На рубеже веков обращение славянских писателей к этой теме характеризуется большей глубиной и остротой постановки животрепещущих проблем деревенской жизни, показом — без свойственной иногда реалистам старшего поколения сентиментальности — суровой власти земли, жестоких законов социального и имущественного неравенства, эксплуатации.

Острым социальным критицизмом отмечены крестьянские рассказы С. Жеромского («Сумерки», «Забвение», «Доктор Петр» и др.). Писатель, знакомый с социалистическими идеями, трезво оценивал экономическую и классовую структуру современного общества, рисовал проникновение буржуазных отношений в деревне, обнажая сам механизм капиталистической эксплуатации. Внимание к положению самых бесправных слоев сельского населения, к доле бедняков и батраков, проникновенное изображение их страданий, утверждение их права на борьбу за свои человеческие права свойственны писателю на всем протяжении рассматриваемого периода («Слово о батраке», 1908 и др.).

Польская литература начала века отражает зреющий стихийный протест крестьян против угнетения, в ней слышатся отзвуки ширящегося аграрного движения и роста классового и политического самосознания крестьянства. Возникает образ крестьянина — борца против социальной несправедливости. При всей мечтательности, романтической неопределенности, подчас эскизности — Франек Ракочи в романе В. Оркана («В долинах», 1903), Анджей Радек из «Сизифова труда» (1898, С. Жеромского) — образы этих героев дают много нового по сравнению с цельными, нравственно-возвышенными, но в общественном смысле пассивными крестьянскими натурами старших реалистов (например, «Хам» Э. Ожешко). «Вы поднимаете в своей повести наиболее важные, какие только могут быть, вопросы — вопросы общественной борьбы и столкновений»,— писал В. Оркану критик-марксист Ю. Мархлевский[8]. Классовые выступления крестьян, картины сходок, столкновений с войсками, демонстраций изображены в крестьянской эпопее В. Реймонта «Мужики» (1904—1909), в поэме М. Конопницкой «Пан Бальцер в Бразилии» (1892—1908), в публицистике С. Жеромского 1905—1907 гг. и др.

В то же время разработка польской прозой начала XX в. темы деревни подтверждает наличие в ней сильной натуралистической тенденции. Так, например, и «Мужики» В. Реймонта, и ряд его великолепных крестьянских рассказов и повестей 90-х годов дают в целом чрезвычайно разностороннюю, объемную

---

[8] *J. Marchlewski.* Listy do St. Żeromskiego i Wł. Orkana. Kraków, 1953, str. 91.

и красочную картину жизни польской деревни, рисуют ее с большим эпическим размахом. Но человеческая жизнь рассматривается писателем как один из феноменов вечной, ненарушимой жизни природы, она детерминирована биологически. Проявляются в польской крестьянской прозе и другие тенденции, характерные для художественного мышления рубежа веков,— антиурбанизм и любование «мудрой» примитивностью крестьянского быта и устоев, восприятие их с точки зрения экзотики и этнографической, фольклорной красочности, романтическая стилизация, мистифицированный эротизм (В. Реймонт, К. Тетмайер). Но в целом, несомненно, польская деревенская проза развивается в русле реализма — реализма видоизмененного, по сравнению с творчеством старшего поколения прозаиков, обогащенного новыми идейными и художественными открытиями.

В сербской реалистической литературе, которая переживала в это время период подъема, с разработкой широко представленной в ней крестьянской темы неразрывно связано становление в 90-е годы социально-психологического романа. Под напором социальных процессов, происходящих в деревне, в литературе начинает исчезать патриархальный мир и идиллическая задруга. Даже в творчестве тех писателей, симпатии которых были связаны с этим уходящим миром, главным объектом изображения становится разрушение патриархальных отношений, наступление буржуазного уклада на привычную жизнь деревни, нравственные устои сербской провинции (С. Сремац).

Взрывая традицию идеализированного изображения крестьянина, одну из самых безжалостных картин сербской деревни создал С. Ранкович («Лесной царь», 1897; «Сельская учительница», 1898). Овладевая мастерством психологического анализа, писатель подошел к изображению человеческого характера как явления социально обусловленного. Но одновременно с этим в творчестве С. Ранковича проявилось и свойственное натурализму объяснение общественных конфликтов биологическими законами. Эти черты, т. е. углубление социально-психологического анализа действительности, с одной стороны, и обращение к натурализму — с другой, будут характерны для дальнейшего развития сербского реалистического романа и рассказа.

Принципиально новое решение социальных конфликтов вносят в сербскую литературу представители нового поколения — И. Чипико и П. Кочич. Романтически окрашенный бунт одиночки и выступления коллектива сочетаются с трезвым социальным анализом мира буржуазных отношений («Пауки» И. Чипико, 1909, «Вуков гай» П. Кочича, 1909).

Аналогичные процессы происходили и в болгарской литературе, в которой, по словам болгарского критика П. Зарева, в 90-е годы совершается «подлинное открытие села»[9]. Полемич-

[9] *П. Зарев.* Панорама на българската литература, т. I, ч. 1. София, стр. 61.

ными по отношению к идиллически-народническому изображению деревни были первые же произведения А. Страшимирова и Елин-Пелина. Начав с правдивого, безжалостно-откровенного повествования о «тоскливой жизни окаянной земли» (А. Страшимиров), оба писателя пришли к изображению крестьян-протестантов (Елин-Пелин «Андрешко», «Преступление»).

Мужественная борьба крестьян стала темой одного из самых значительных произведений А. Страшимирова о современной ему действительности («На перепутье», 1904). Писатель первым в болгарской литературе воссоздал картину общественного движения в болгарской деревне, проявив себя мастером массовых сцен, умеющим проникнуть в психологию толпы.

И сербским, и болгарским прозаикам этого времени наряду с остротой ви́дения социальных конфликтов, с натуралистическими подчас акцентами в трактовке мотива власти земли и крови присуще также и романтически-возвышенное отношение к родной природе (И. Чипико).

Широкий размах получает крестьянская проблематика в чешской и словацкой литературах рубежа веков. Появляется множество рассказов, повестей, романов, многотомных хроник, в которых со скрупулезной точностью выписаны деревенский быт, нравы и обычаи, передан местный колорит различных областей, но вместе с тем показано и социальное расслоение деревни, имущественное неравенство, возникающие на этой основе тяжелые распри и трагедии. Правда, большинство прозаиков, писавших о деревне, не было свободно от идеализации типа близкого к природе сельского жителя, подвижнической сельской интеллигенции, которая представлялась им опорой нации. Тем не менее, они добились успехов в создании живых народных характеров (И. Голечек «Наши» в 10-ти томах, 1888—1913). Они стремились, в соответствии с господствующими тенденциями в литературе этого времени, показать связь психологии героев с социальными факторами.

Большой социальной остроты в изображении деревни достигают братья Мрштики в драме «Мариша» (1894), А. Сташек в романе «Мечтатели наших гор» (1895). Т. Новакова приводит своего героя-правдолюбца к социалистическим идеям («Иржи Шматлан», 1905).

К деревенской прозе примыкают эпические поэмы крупнейшего словацкого поэта-демократа П. О. Гвездослава «Ежо Влколинский» (1890) и «Габор Влколинский» (1897—1899), которым присущи национально-патриотический пафос, горячее желание защитить и утвердить «словацкость» деревни.

Своей беспощадной правдивостью выделяются рассказы о деревне Тимравы и И. Г. Тайовского. Одним из первых значительных словацких романов о современности был посвященный хорватской сельской провинции роман М. Кукучина «Дом на обрыве» (1903—1904).

Поступательный характер развития реализма в славянских литературах рассматриваемого периода отчетливо прослеживается в жанрах социально-психологического романа и повести. В некоторых литературах (в первую очередь — польской) эти жанры имели уже прочную традицию, в других (болгарской и словацкой) в 90-е годы они еще только складывались, причем, как это уже отмечалось, в основном на материале крестьянской прозы. Тем не менее как об общем процессе для всех славянских литератур рубежа веков можно говорить о все возрастающем насыщении реалистической прозы многогранной современной тематикой, об освоении новых пластов действительности, новых социальных и моральных проблем. Капиталистический город с его контрастами роскоши и нищеты, хищническая мораль буржуазных дельцов и изнурительный подневольный труд рабочих, мещанское прозябание провинциальных городишек, мучительные попытки мыслящей и чувствующей личности вырваться из паутины гнетущей повседневности — эти проблемы с разной степенью интенсивности ставились славянскими литературами, и их освещение определило достижения реализма.

Изменения, происшедшие в рассматриваемое время в польской реалистической литературе, связаны в основном с приходом в нее младшего поколения реалистов — С. Жеромского, В. Реймонта, В. Оркана, В. Серошевского и др. Рассказы и повести С. Жеромского 90-х годов, его роман «Бездомные» (1900) вносят в польскую прозу гораздо более сильную, чем у старших его современников, более глубокую и всеобъемлющую критику буржуазного строя.

Художнической страстью, знамением творчества Жеромского становится беспощадное вскрывание всех и всяческих уродств капиталистического строя. С прямой, вызывающей, подчас натуралистически грубой правдой он описывает жизнь и труд деревенских бедняков, шахтеров, рабочих — людей, из которых буржуазное общество выжимает все силы, обрекая их на голодное, полускотское существование. Повествование у Жеромского лирически напряженно, мрачный колорит, эмоционально окрашенные детали приобретают символическое, расширительное значение. Центральной мыслью творчества писателя становится убеждение, что буржуазное польское общество прогнило насквозь, что жить так дальше невозможно, надо кардинально менять всю общественную систему.

В творчестве Жеромского формируется характерный для него и для всей польской литературы начала XX в. новый тип положительного героя, в облике которого явственно проступают романтические черты и влияние идей русских народников. Это правдоискатель и протестант, выходец из шляхетской и разночинной интеллигенции, который, подобно Конраду Валленроду Мицкевича, «не нашел счастья в своем доме, ибо его не было в отчизне» и без остатка посвятил себя служению народу.

Пути борьбы с социальным злом, которое избирают эти интеллигенты-«общественники», борцы-одиночки (учительница Станислава из рассказа «Непреклонная», врач Томаш Юдым из «Бездомных» и др.), как правило, наивны и утопичны. Социальный утопизм писателя, его реформистские иллюзии особенно проявились в романах, написанных после разгрома революции 1905—1907 гг.— в «Истории греха», 1908, и «Красоте жизни», 1912. Но нравственный максимализм героев Жеромского, их категорическое неприятие буржуазного мира, всех буржуазных ценностей отчетливо выражают свойственное писателю ощущение непримиримости мира труда и мира собственности, невозможность для честного человека оставаться в стороне от борьбы.

Подобные герои-интеллигенты, «белые вороны» в своем окружении, фанатики идеи просвещения народа, аскеты и правдолюбцы отчасти под влиянием Жеромского, отчасти независимо от него появляются в 90—900-е годы и у А. Немоевского, В. Серошевского, Г. Даниловского, А. Струга.

Тему художественной интеллигенции, критическую разработку психологии и стиля жизни артистической богемы вводит в польскую литературу роман В. Берента «Гнилье» (1903). Сложный по своей проблематике (критика моральной опустошенности, индивидуализма и декаданса совмещается в нем с признанием болезненности искусства его неотъемлемым качеством), этот роман являет собой весьма показательный для художественных исканий эпохи пример сложного переплетения реалистических, натуралистических и символистских тенденций.

В натуралистическом и антибуржуазном плане польская проза разрабатывает в эти годы тему капиталистического города-полипа, уродующего человеческие жизни (С. Реймонт «Обетованная земля», 1899). Биологическая трактовка человека, грустная и жестокая насмешка над его жалким существованием, над лживыми покровами, которыми пытается облечь неприглядную правду жизни буржуазная мораль, отмечает прозу и драматургию Г. Запольской.

В чешской и словацкой литературах многоплановый панорамный роман о современной жизни даст свои лучшие образцы уже после 1918 г. Но в рассматриваемый период в литературе шло невиданное прежде расширение современной тематики, освоение новых социальных и психологических конфликтов. Если изменения подобного рода можно было отметить в раскрытии наиболее традиционной для этих литератур деревенской проблематики, то тем более они коснулись прозы о современном городе, о рабочих, о жизни различных слоев буржуазного общества.

В этом плане среди значительных произведений чешской литературы надо назвать роман В. Мрштика «Santa Lucia» (1893), изображающий горькую судьбу бедного студента, познавшего и лицемерную напыщенность гостиных буржуазной Праги, и убогие каморки люмпенов. Высокие душевные порывы, любовь,

талант — здесь всё обречено, как обречен и сам гибнущий от чахотки герой. Новую социальную проблематику принес роман А. Сташека «В темных водоворотах» (1900), описывающий социальное и национальное угнетение рабочих чешского Севера и не случайно появившийся в момент резкого обострения классовой борьбы в стране.

Для чешской прозы о современном городе было весьма характерно наслоение на реалистическую основу натуралистических и символистских тенденций. Часто в герои выбиралась личность надломленная, нездоровая, ее столкновение с обществом несло в себе трагическую неразрешимость, объяснение которой писатели искали в роковой предначертанности. Примером может служить проза М. А. Шимачека или роман К. М. Чапека-Хода «Кашпар Лен-мститель» (1907), где правдивое описание дна буржуазного города перемежается с изображением галлюцинаций человека, ставшего преступником по злой воле судьбы и биологической предопределенности своей натуры. Биологический крен в мотивировке социальных и моральных конфликтов отличал и ранние произведения будущих чешских классиков социалистического реализма: роман М. Майеровой «Девственность» (1907) и родственные босяцкой прозе М. Горького рассказы И. Ольбрахта «О злых нелюдимах» (1913), герои которых, отверженные капиталистического общества, загнанные нищетой и бесправием в злое одиночество, лишь порой поднимались до вспышек бессмысленного и безнадежного бунта.

Важным опытом — одним из первых в чешской прозе — социально-политического романа был роман М. Майеровой «Площадь республики» (1914). Анализируя развал коммуны анархистов в Париже, автор поднимает проблематику подлинной и мнимой революционности и неизбежного краха индивидуалистических устремлений.

В словацкой литературе — в силу специфики словацких условий — было бы трудно провести в прозе границу между проблематикой новых социальных конфликтов и современного человека и крестьянской темой. Лучшие произведения в этой области были созданы Тайовским и Тимравой, которые изображали жизнь словацкого провинциального города и словацкой деревни, нередко обращались к герою-интеллигенту, вступающему в конфликт с косной провинциальной или патриархальной деревенской средой. Глубоко психологические образы, в первую очередь женские, лишенные всякой идеализации и показанные в сугубо типической жизненной сфере, принадлежат перу Тимравы. Особо надо сказать о ранних новеллах Я. Есенского, который в ироническом ключе запечатлел мелочность и фальшь словацкой мелкобуржуазной провинции.

Говоря о раскрытии психологии современного человека в словацкой литературе, нельзя обойти лирику И. Краско. Ей присущи заметные символистские акценты, но в то же время она яви-

лась важным шагом вперед в словацкой поэзии в смысле правдивого показа сложных душевных движений и психологических состояний героя-современника.

В южнославянских литературах, как и в словацкой, современность представлена прежде всего темой деревни и патриархальной провинции. Но и в этих литературах появляется капиталистический город (С. Матавуль, Г. Стаматов, И. Вазов), мир люмпенов (Й. Косор). Романом Финжгара «Из современного мира» (1904) в словенскую литературу вводится совершенно новая для нее атмосфера борьбы рабочего класса с миром угнетения. Столкновение человеческой личности с миром собственности, ее нравственное поражение, становится в литературе одним из острейших вопросов. Драматизм безнадежного сопротивления патриархального уклада наступающей буржуазной формации показан Б. Станковичем сквозь призму личных трагедий, психологически тонко вычерченных характеров. С социально-психологическим романом Станковича критика справедливо связывает не только наивысшие достижения сербского романа этого периода, но и ведет от него отсчет отечественного романа XX в.

Существенное место начинает занимать в этих литературах проблема интеллигенции и ее отношения к народу. Если в произведениях сербского писателя М. Ускоковича («Пришельцы», 1910; «Чедомир Илич», 1914), хорватских М. Нехаева («Бегство», 1909) и Д. Шимуновича («Чужак», 1911) трагическое столкновение молодого интеллигента с буржуазной действительностью приводит к его поражению, надломленные болезненным самоанализом герои поглощены главным образом своими переживаниями, то в творчестве С. С. Краньчевича, А. Шантича, А. Страшимирова и особенно И. Цанкара складывается совершенно новое отношение к проблеме долга интеллигенции перед народом. Они вносят в литературу глубоко выстраданное сознание необходимости борьбы за народные права, понимание ее трудностей. В произведениях И. Цанкара мы встретим интеллигентов, восстающих против грязного мира лжи и насилия. Не все из них смогут пройти избранный путь до конца, некоторые не выдерживают его тягот («Мартин Качур», 1907), других одолевают сомнения, колебания. И все же, вместе со своими героями преодолев эти сомнения и колебания, Цанкар ведет их к союзу с трудовым народом («Холопы», 1910).

Обострение социального видения действительности, переход к всестороннему анализу психологии личности, критика уже не только отдельных сторон, но всего капиталистического уклада жизни как неприемлемого для естественной человеческой натуры — таковы новые качества реалистического метода в лучших произведениях рубежа веков.

С усилившейся антибуржуазной направленностью реализма связан и расцвет сатирических жанров, особенно характерный для сербской и болгарской литератур рассматриваемого периода.

Деспотические режимы Сербии и Болгарии и атмосфера всеобщего протеста против насилия и беззакония выдвинули сатирические жанры на одно из первых мест в критическом реализме. А. Константинов своей ставшей очень популярной книгой «Бай Ганю. Невероятные приключения одного болгарина» (1895) помог своим соотечественникам увидеть подлинное лицо «народных» правителей, заставил смеяться над ними. Рассказы о Бай Ганю, объединенные единым идейно-художественным замыслом, представляют собой качественно новое жанровое явление — цикл сатирических новелл, раскрывающих историю героя, его политическую деятельность, основные моменты современной болгарской действительности в их изменении.

Политической по своей направленности была и сербская сатира. В ее арсенале — сатирический и юмористический роман, сатирический рассказ и аллегорическая притча, наконец, драма и комедия. Далеко за пределами Сербии получили известность лучшие сербские сатирики, Б. Нушич, Р. Доманович и П. Кочич. Нушич блестяще владеет разными формами сатирического письма — политическим памфлетом, гротеском, шаржем, каламбуром. В рассматриваемый период получили известность его фельетоны, объединенные в книгу «Бен-Акиба» (1907), в которых он высмеял бюрократический аппарат, полицию, систему выборов.

Произведения Домановича «Страдия» (1902), «Отмена страстей» (1898), «Мертвое море» (1902), «Вождь» (1901) и др., по словам Иована Скерлича, были «настоящими политическими событиями тех лет». Они стали таковыми в силу бескомпромиссности позиции сатирика, обрушившего свой смех на всю политическую систему обреновичевской Сербии: на самодержавие, бюрократию, полицейский террор, на весь механизм действия абсолютистского режима, опирающегося на насилие и покорность «благонамеренных граждан».

Созданный Домановичем сатирический образ антинародного государства — Страдия — стал нарицательным, как и Бай Ганю Константинова. Доманович пользовался иными художественными средствами, чем болгарский писатель, создававший иллюзию реальности событий. Ему более близка аллегория, условные и фантастические ситуации («Вождь», «Королевич Марко второй раз среди сербов»), гиперболизация и гротеск.

Социально-политическую сатиру развивал и П. Кочич. В его комедии «Барсук перед судом» (1904) и драматизированной повести «Судилище» (1911) развеян миф о цивилизаторской миссии и законности правления Австро-Венгрии в оккупированной Боснии. Одновременно это было страстное выступление против всякой тирании и угнетения, в том числе и социального.

При всем индивидуальном своеобразии талантов сатириков Сербии и Болгарии есть одно качество, присущее им всем,— ощущение трагизма жизни народа. В их произведениях оно выражалось в различных сочетаниях трагического и комического.

Фронт демократической борьбы в 90-х — начале 900-х годов был так широк, а накал политической схватки столь силен, что не мог не оказать влияния и на писателей-сатириков умеренных политических взглядов. Когда объектами их осмеяния становились негативные явления общественной жизни, их произведения достигали большой критической силы. Аллегорическая поэма Ст. Михайловского «Книга о болгарском народе» (1897), посвященная «всем страдающим, униженным, оклеветанным и угнетенным»,— страстный политический памфлет, клеймящий деспотизм. Осмеяние С. Сремцем утверждающегося в полуфеодальной Сербии мира буржуазных отношений, мещанской провинциальной среды, хотя и велось с позиций защиты патриархальных нравов, но было рельефно, остро, воссоздавало общую атмосферу наживы, угодничества, карьеризма и полной бездуховности (романы «Вукадин», «Поп Чира и поп Спира», рассказы «Новый год», «Почетный старец» и др.).

Для развития чешской литературы большое значение имела сатирическая поэзия Й. С. Махара. Все нормы буржуазной действительности — от семейного уклада до предвыборных политических махинаций — подверг он уничтожающей критике в сатирическом романе в стихах «Магдалина» (1894). Конкретность и «адресность» отличала сатирический памфлет «Божьи воины» (1897), где Махар создал разящие карикатуры лидеров буржуазно-националистического лагеря. Традиции сатиры Махара были подхвачены после образования самостоятельной Чехословакии чешской революционной поэзией (И. Гаусманн и др.).

В 900-е годы начал выступать с сатирическими рассказами и юморесками Я. Гашек. От блестящего пера молодого «возмутителя спокойствия» доставалось чешским обывателям и декаденствующим пиитам, буржуазным политиканам и лицемерным филантропам. Рассказы Гашека 900—910-х годов составили целую сатирическую энциклопедию социальной и политической жизни и мещанского быта Чехии накануне первой мировой войны, в них накапливал материал и оттачивал мастерство будущий автор «Похождений бравого солдата Швейка».

Чрезвычайно существенным моментом в развитии литературы рубежа веков было растущее влияние на нее социалистических идей, отчетливо намечающаяся связь ряда ее ведущих представителей с новым этапом освободительной борьбы пролетариата.

Социалистическое движение властно входит в политическую жизнь западно- и южнославянских стран, вызвав огромный интерес прогрессивной интеллигенции к научному социализму. Эта мощная идейная волна увлекла многих писателей, которые увидели в социализме самое «благородное и гуманное учение» (П. Яворов). И хотя знакомство с социализмом в те годы для многих представителей демократической интеллигенции было еще поверхностным, влияние социалистических идей на отдель-

ных писателей и литературный процесс в целом стало уже в тот период фактором весьма заметным. Примером тому может служить болгарская литература, где, по словам П. Зарева, «произошло оригинальное скрещение критического реализма с народническо-социалистической оппозиционностью»[10]. Бескомпромиссная позиция болгарской социал-демократической партии в борьбе с антинародным режимом Стамболова привлекла к ней симпатии всех демократических слоев общества. В социалистической печати, кроме писателей, прочно связавших себя с социалистическим движением, как Д. Полянов, Г. Кирков, сотрудничали А. Страшимиров, П. Яворов, П. Тодоров, К. Христов и др.

Как показал Д. Благоев на примере А. Страшимирова, «социалистическое «влияние» помогло ему определить то здоровое реалистическое направление в беллетристике, которое открывает широкие горизонты для плодотворной, полезной литературной деятельности»[11]. Социалистические идеи в наиболее определенной форме проявились в литературной теории и критике Димитра Благоева и Георгия Бакалова. Собственно в художественной литературе влияние социалистических идей сказалось как в формировании рабочей поэзии и прозы, в появлении образов борцов за рабочее дело, пролетариев-революционеров, так и в усилении критического духа всего болгарского реализма, бунтарского, героического начала в нем. Отличительной особенностью реализма этого времени стало осознание несправедливости существующего строя и необходимости борьбы с ним. И не случайно болгарская литература сразу же отразила массовые крестьянские восстания начала XX в., их социальный антибуржуазный характер (А. Страшимиров «На перепутье», 1904), на ее страницах появился борец за народные права (Елин-Пелин).

В Польше распространение социалистических идей становится повсеместным в 80-е годы. К концу XIX в. относится зарождение польской рабочей поэзии, появляется марксистская литературная критика (Ю. Мархлевский, Л. Кшивицкий, Л. Винярский, Келлез-Крауз и др.). Под влиянием социалистических идей формируется мировоззрение крупнейшего польского теоретика культуры той поры, С. Бжозовского.

В 1905—1907 гг. большое распространение получает революционная поэзия — тюремные стихи и песни, политическая сатира. Героическая борьба пролетариата и крестьянства, деятельность социалистов-подпольщиков становятся центральным мотивом творчества ряда писателей, принимавших непосредственное участие в социалистическом движении (А. Струг «Люди подполья», 1908; «История одной бомбы», 1910, и др.; Г. Даниловский «Ласточка», 1907; А. Немоевский «Люди революции», 1906, и др.). Важное воздействие оказала революционная ситуация на С. Же-

---

[10] *П. Зарев.* Панорама на българската литература, т. I, ч. 1, стр. 74.
[11] *Д. Благоев.* Литературно-критически статии. София, 1951, стр. 108.

ромского, творчество которого ярко демонстрирует столь характерный для передовой литературы начала XX в. процесс насыщения критического реализма социалистическими идеями.

События 1905—1907 гг. оказали воздействие на всю польскую литературу в целом. Революционную борьбу русского и польского народов восторженно встретили большинство польских писателей. «Зарю справедливости» видела в ней М. Конопницкая, ее славили в своих стихах Оркан, Каспрович, Тетмайер, Стафф и др. Трагическое поражение революции не заслоняло для передовых польских литераторов ее справедливости и героизма — публицистика и «Роза» (1909) С. Жеромского; «Озимь» (1911) В. Берента и др.

Не во всех литературах слияние социалистических идей было столь широким, как в Болгарии и Польше. Но определенные плоды оно принесло всюду. Как в польской и болгарской, так и в сербской, словацкой и других литературах возникает рабочая поэзия. Активным деятелем социал-демократического движения был такой крупный представитель словенской литературы, как И. Цанкар. Хотя ему были свойственны народнические иллюзии, он подвергал критике реформизм словенской социал-демократии, ее неспособность возглавить народную борьбу.

Вера в будущую победу рабочего класса нашла художественное воплощение в его произведениях, в которых, наряду с реалистическими средствами, писатель использовал приемы аллегорического и символистского письма, подчас облекая мысли о судьбе народа, его страданиях и мечтах в библейские образы-символы, наполненные социальным смыслом («Курент», 1909; «Батрак Ерней и его право», 1907). Показательно, что одно из наиболее известных произведений Цанкара — новеллу «Батрак Ерней и его право» современник писателя, словенский критик И. Приятель назвал «кратким и вселенски могучим поэтическим переложением Марксова «Коммунистического манифеста»[12].

Влияние социалистических идей можно проследить и на чешской литературе. Мы уже упоминали о симпатиях к социалистическому учению в романах Т. Новаковой. Свидетельство сочувствия к рабочему движению мы найдем в поэзии Махара 90-х годов. Существовала в Чехии и собственно социал-демократическая литература, наиболее видным представителем которой был поэт и критик А. Мацек. К социал-демократической партии принадлежали начинавшие свой путь в литературе М. Майерова и И. Ольбрахт. Однако реформизм австро-венгерской социал-демократии, ее невнимание к национальному вопросу отпугивали от этой партии многих революционных рабочих и прогрессивно настроенных литераторов, толкая их к анархизму. На рубеже веков заметную роль в чешской литературе начинает играть группа поэтов-анархистов во главе с С. К. Нейманом (Гельнер,

---

[12] Цит. по: *И. Цанкар.* Избранное, стр. 20.

Томан, Шрамек), получившая в литературоведении наименование «поколения бунтарей». Демократизм и прогрессивность позиции этой группы определялись ее близостью к рабочему движению чешского Севера, где в то время происходили грандиозные забастовки. Выступления рабочих вдохновили Неймана на создание поэмы «Сон о толпе отчаявшихся», где он возвещал предстоящую «Великую битву на Земле» и победу в ней трудящихся и неимущих.

Чешскую литературу всколыхнули события бурного 1905 года. Революционные стихи писал в это время Ф. Шрамек, подъем народного движения отразил А. Сова в сборнике «Порывы отваги» (1907), И. Маген и др.

Вершиной развития революционных тенденций в чешской литературе до 1918 г. явились «Силезские песни» П. Безруча, основной костяк которых был создан в период обострения классовой борьбы на рубеже веков. Новаторство Безруча состояло в том, что он создал глубоко реалистический образ современной ему социальной действительности, исполненный в то же время огромной обобщающей силы и увиденный в перспективе неминуемого революционного взрыва. Границы реализма Безруч раздвинул приливом нового жизненного содержания и новых художественных приемов, его поэзия исполнена подлинной революционной романтики.

П. Безруч выступил прямым предшественником чешской пролетарской поэзии начала 20-х годов, хотя сам автор «Силезских песен» к тому времени почти полностью оставил литературу и в политике придерживался гораздо более умеренных взглядов.

В развитии литературы бывало не раз, что тот или иной писатель на своем пути отступал от завоеванных высот, оставлял им самим поднятые знамена. Так, в 900-е годы И. С. Махар от критико-реалистических взглядов, ведущим выразителем которых он был в чешской поэзии 90-х годов, ушел к философии исторического пессимизма (цикл «Совестью веков»). После образования в 1918 г. чехословацкого государства не пошел с революционным течением бывший бунтарь Ф. Шрамек и т. д. Но приходили новые поколения, которые подхватывали оставленные знамена, двигали литературу вперед.

Так наследником всего лучшего, что было достигнуто в литературе рубежа веков выступила новая социалистическая литература XX в.

Литература западных и южных славян на рубеже XIX и XX вв. являла собой, таким образом, сложную картину переплетения различных, подчас противостоящих друг другу тенденций. Влияние нереалистических тенденций особенно отчетливо проявилось в поэзии и отчасти в драме, где они дали ряд художественных новаций, главным образом в области поэтической образности и развития стиха. В прозе их распространенность была несравнимо меньшей. Но и в прозе, причем даже в раскры-

тии традиционной деревенской темы, а тем более темы современного города и столкновении личности с устоями буржуазного мира писатели рассматриваемого периода нередко обращались к приемам натурализма, использовали принципы символистской образности. И тем не менее анализ конкретного историко-литературного материала позволяет утверждать, что стержнем литературного процесса на рубеже веков остается развитие, видоизменение и углубление реализма.

Наибольшие художественные результаты были достигнуты на пути аналитического проникновения литературы в социальную сущность действительности, на пути исследования психологии личности в ее взаимоотношениях с буржуазным обществом и с народом.

Животворную силу критической направленности реалистического искусства придает влияние социалистических идей, которое в то же время способствует формированию нового революционно-романтического пафоса литературы, непосредственно связанной с отражением освободительной борьбы пролетариата.

Последующее развитие литературы XX в. продолжило многие тенденции, впервые возникшие на рубеже веков, но наиболее плодотворным и перспективным направлением стала литература социалистического реализма, к возникновению которой вплотную подводила логика литературного развития рассмотренного нами периода.

И. А. БЕРНШТЕЙН

СУДЬБЫ РОМАНА В СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВЕКОВ

Сопоставление судеб жанра является одним из важных аспектов типологического изучения литератур. В последние десятилетия эта проблематика привлекает большое внимание славистов[1]. На VI Конгрессе славистов в ряде выступлений делается попытка рассмотреть общие закономерности развития жанров в славянских литературах[2]. Однако проблематика романа занимает пока среди работ такого типа весьма скромное место.

Во второй половине XIX в. в Европе роман становится ведущим жанром, во многом определяющим характер литературного процесса. Типологическое сопоставление жанра романа в славянских литературах дает возможность определить и их общность, и национальные особенности, и их вклад в общеевропейское литературное развитие. Подходя к нашей теме, мы исходили из следующих общих соображений.

1. Система жанров представляет собой нечто целостное в рамках каждой национальной литературы и развитие каждого жанра во многом обусловлено иерархией жанров в целом. Система жанров определяется исторической ситуацией, в интересующий нас период она во многом связана с развитием реализма и с его уровнем в каждой литературе.

2. Типологические сопоставления в области жанра подразумевают понимание романа как целостной структуры. Задачи сравнительно-типологического исследования не позволяют ограничиться классификацией такого рода, как, скажем романтический или реалистический роман, так же как видовыми признаками (например, роман психологический), или тематическими (например, роман крестьянский). Вместе с тем систематизация типов романа на основе той ли иной «композиционной доминанты» (фабульное построение, композиционная роль рассказчика, время

---

[1] Назовем работы В. М. Жирмунского, Н. И. Кравцова, П. Г. Богатырева о славянском эпосе, работы К. Крейчи герои-комической поэзии у славян, а также ряд выступлений на конгрессах славистов, посвященных проблеме типологии жанров в славянских литературах (С. Вольмана о развитии драматических жанров, К. Крейчи об эпической поэме, О. Бартоша о сатирическом гротеске, Л. Сиклаи об историческом романе).

[2] *S. Wollman.* Žánrová structura slovanských literatur.— «Československé přednášky pro VI Mezinárodní sjezd slavistů». Praha, 1968, str. 215—225; *Г. М. Фридлендер.* О закономерностях развития жанров в эпоху реализма.— «Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. Доклады советской делегации». М., 1968, стр. 222—244; *M. Pišut.* Význam žánrovej typológie pre syntetické dejiny slovanských literatúr.— «Slovenská literatúra», 1968, č. 3, str. 213—225.

в романе и т. д.) также обнаруживает свою недостаточность в свете вставших перед нами задач. Это приходится сказать и о более обобщающей систематизации В. Кайзера («роман происшествия», «роман героя», «роман среды»), затем дополненной и развитой А. Флакером [3].

Для романа в стадии становления в быстро развивающихся славянских литературах оказывается непродуктивна строгая классификация на основе единого доминантного признака, и возникает необходимость определять комплексы признаков основных исторически сложившихся типов романа. При этом чрезвычайно важно принять во внимание наблюдение, сделанное М. Бахтиным относительно романа как «открытого жанра», чье развитие «не ограничено сложившимися канонами» [4]. Данная работа не представляет, естественно, исчерпывающую картину развития романа в славянских странах на рубеже веков.

Что объединяет литературы западных и южных славян в последние десятилетия XIX — в начале XX в.? Для них характерен в той или иной степени быстрый темп развития, когда литературы «догоняют» упущенное ранее в силу неблагоприятных исторических условий. Это определяет и соотношение литературных направлений. В этот период в западно- и южнославянских литературах, в отличие от русской и западноевропейских, романтизм играет более значительную роль. Специфика развития методов сказывается и в системе жанров. Раньше в славянских литературах ведущую роль играли поэзия и малые прозаические жанры (рассказ, повесть). Теперь роман, прежде всего реалистический, начинает выходить на первый план. Темпы и характер этого общего процесса были различными, так как различными были исходные позиции: в польской литературе роман существовал уже в XVIII в. а, скажем, в болгарской, только появляются первые произведения романического жанра. Как бы то ни было, процесс быстрого становления жанра романа и его постепенное выдвижение на первый план в системе жанров (хотя в полной мере этот процесс завершился в указанный период прежде всего в польской литературе) — это общий типологический признак развития западно- и южнославянских литератур в последние два десятилетия XIX и в первое десятилетие XX в.

Корни общности развития литературного процесса мы видим в общности исторических судеб. Для этого периода характерна непрекращающаяся национально-освободительная борьба, с одной стороны, и болезненное изживание патриархальности, обусловившее быструю социальную дифференциацию, остроту общественных конфликтов — с другой.

[3] См. *A. Flaker*. O typologii romana.— «Umjetnost rieči», 1968, № 3.

[4] *М. П. Бахтин*. Слово о романе.— «Вопросы литературы», 1965, № 8, стр. 84—91.

Вопрос национального освобождения не снимался с повестки дня и в тех славянских странах, которые только что обрели свою государственность (Болгария, Сербия), ибо вновь созданные государства объединяли только часть нации. Они втягивались в общую систему буржуазных отношений, преодолевая груз феодальных пережитков и вековой отсталости. XX век был встречен волной крестьянских восстаний и широких освободительных движений против иноземных поработителей и национальных деспотических режимов.

С национально-освободительной борьбой связано развитие исторического романа во всех западно- и южнославянских литературах. Успехи этого жанра во многом определили вклад славянских литератур в мировой литературный процесс в данный период (Г. Сенкевич, А. Ирасек, А. Шеноа, И. Вазов). Это явление особо знаменательно, потому что в западноевропейских литературах исторический роман постепенно сходит со сцены или совершенно меняется его характер. Можно ли на этом основании говорить о повторении литературами, чье развитие по тем или иным причинам было задержано, пути более развитых?

Изучение славянского исторического романа данного периода заставляет отказаться от подобного предположения. Перед нами другая структура исторического романа, не допускающая прямых аналогий с Вальтером Скоттом, с Гюго или с «Саламбо» Флобера. Эстетическая отчужденность от исторического материала, свойственная автору «Саламбо», его современнику К. Майеру и вообще характерная для западноевропейского исторического романа второй половины века, была чужда всем без исключения славянским авторам исторических романов в это время. К ним можно отнести слова М. Конопницкой о «максимальной эмоциональной близости» романов Сенкевича к читателю, равной их исторической отдаленности от современности. Это объясняется отношением авторов к национальному прошлому и редким в истории литературы контактом с читателями, большинство из которых также обращалось к историческому опыту народа за помощью в разрешении актуальных национально-освободительных задач. Характерна, например, мысль Ирасека: «Бойцы ушли, но борьба осталась» [5].

Таким образом, на первый план выдвигается воспитательная патриотическая функция романа. Сенкевич говорил, что его исторические романы созданы для «поддержания духа», с ним перекликается заявление Ирасека: «Нам особенно необходимо вспоминать о нашем национальном прошлом. Оно вселяет в нас силы, побуждает к действию» [6]. Боевая активно-патриотическая

---

[5] *A. Jirásek.* Sborník studií a vzpomínek na počest jeho sedmdesátých narozenin. Praha, 1921, str. 34.

[6] *A. Jirásek.* Na Otrově. Praha, 1892, str. 94.

позиция авторов определяет не только тематику романов, но и всю их художественную структуру. Можно сказать, что аксиологические моменты приобретают жанрообразующий характер. Это относится не только к Сенкевичу или Ирасеку, но и к таким романистам, как А. Шеноа, И. Вазов, Ф. Финжгар, И. Лах[7].

Конечно, верность и глубина исторической концепции определяла характер романа в целом. Так, демократические представления о народной массе как движущей силе истории позволили Ирасеку дать в своих романах глубокое и верное представление о важнейших этапах чешской истории. С другой стороны, шляхетские националистические предрассудки Сенкевича заставляют порой польского романиста отходить от исторической конкретности, давать неверную трактовку событий и безмерно идеализировать милых его сердцу шляхетских патриотов[8]. Но и Сенкевичу свойственна самозабвенная любовь к родине и страстная заинтересованность в ее судьбах. Именно этот патетический патриотизм и придает обаяние его лучшим романам («Потоп», 1886, «Крестоносцы», 1900), в которых его предвзятые идеи не вступают в конфликт с подлинным историзмом. Эти произведения позволяют рассматривать Сенкевича в ряду других славянских романистов, близких ему по типу созданного ими романа.

Знаменательно, что подобный тип романа был связан именно с проблематикой национальной истории. Не случайно, «Фараон» Пруса (1897), написанный на материале истории древнего Египта, представляет собой совсем другой тип романа и предвосхищает во многом черты историко-философского романа XX в.[9] И роман «Камо грядеши» (1896) также значительно отличается от других исторических романов Сенкевича: в нем гораздо больше внимания к быту и нравам отдаленной исторической эпохи и гораздо меньше страстной авторской заинтересованности.

Определенный, по-своему целостный взгляд на изображаемый исторический период и его роль в национальной истории

---

[7] Л. Сиклаи делает интересное наблюдение относительно близости романов венгерского писателя Г. Гардони к романам А. Ирасека и Г. Сенкевича. Корни этой общности Сиклаи видит в стремлении всех этих писателей «помочь национально-освободительной борьбе современности». См.: *L. Szik-lay.* Historický román na prelome 19. a 20. storočia.— «VI. Mezinarodni sjezd slavistů v Praze 1968. Resumé přednášek příspěvků a sdělení», Praha, 1968, str. 234.

[8] См.: *И. К. Горский.* Польский исторический роман. М., 1963, стр. 112—114.

[9] В работе об историческом романе в Польше, осуществленной под руководством Я. Кульчицкой-Салони, справедливо отмечается, что «Фараон» занимает исключительное место на фоне европейского романа XIX в., благодаря стремлению автора проанализировать на материале отдаленной от нас эпохи «сам механизм власти и принципы ее функционирования».— *J. Kulczycka-Saloni* a kol. Z dziejów powieści historycznej w Polsce XIX wieku.— «Z polskich studiów slawistycznych». Seria 3, Warszawa, 1968, str. 153.

объясняет тенденцию к созданию исторических циклов (Сенкевич, Ирасек), объединенных не столько сюжетно, сколько единой исторической концепцией. Авторы изображают обычно переломные в национальных судьбах события. Тема национально-освободительной борьбы красной нитью проходит через все эти романы, а рядом с ней идет тема народных восстаний антифеодального характера (Ирасек, Шеноа, И. Лах). В этом случае в центре оказываются именно вожди восстания, изображенные крупным планом, в героическом ореоле. В большинстве романов впечатляющи картины массовых движений, воссозданные также с подлинно эпическим величием (например, шествие крестьянского войска по стране в «Крестьянском восстании» (1877) Шеноа или поход победоносных табористских воителей к Праге в романе «Против всех» (1893) Ирасека[10]). Для большинства авторов исторические события настолько важны и интересны, что порой прежде всего они определяют фабулу романов, а не судьба героев[11]. В романе Ирасека «Против всех», например, герои почти исчезают со сцены в эпизодах, изображающих подробности боевого похода таборитов. Можно сказать, что динамика истории определяет сюжет и в романе ощутимы элементы исторической хроники. Ирасек стремится не только показать исторические события во всех подробностях, но и реакцию на них представителей разных социальных групп. Отсюда множество анонимных диалогов на проезжих дорогах, в харчевнях, на городских улицах. К этому же приему прибегают и Шеноа, и Сенкевич. Деление на главы в романе Шеноа «Крестьянское восстание» определяется этапами подготовки восстания. Эта общая тенденция воспроизведения исторических событий в максимально полном виде чрезвычайно важна для всех славянских романистов. Так, Сенкевич в «Крестоносцах» уже после гибели героини, когда оказывается исчерпанным интерес любовно-авантюрной фабулы, дает своеобразный исторический обзор дальнейших эпизодов борьбы с орденом Крестоносцев, вплоть до заключения мира.

Произведения Сенкевича или Шеноа нередко сравниваются с романом вальтерскоттовского типа. Значение творчества Вальтера Скотта для развития исторического романа в XIX в. вообще огромно. Черты близости тут, действительно, налицо:

---

[10] О художественной специфике массовых сцен у Ирасека см.: *Р. Филипчикова.* А. Ирасек.— В кн.: «Очерки истории чешской литературы XIX—XX вв.», М., 1963, стр. 58—69.

[11] И. Кристынек в резюме доклада «К развитию исторической прозы в славянских литературах XIX и XX столетия» (доклад не был прочитан на Конгрессе) выделяет эту особенность как основное типологическое отличие славянского исторического романа от западноевропейского и связывает ее с задачами национально-освободительного характера. См.: *J. Krystýnek.* Zur Entwicklung der historischen Prosa in den slawischen Literaturen des XIX und XX. Jahrhunderts.— «VI. Mezinárodní sjezd slavistů v Praze 1968. Resumé přednášek, příspěvků a sdělení», Praha, 1968, str. 510.

приключенческая фабула, чрезвычайно живописный колорит изображаемой эпохи, многие романтические элементы в сюжете и в характерах. Но более существенными представляются нам типологические отличия. Важный признак сюжетостроения романов Вальтера Скотта — средний «неисторический» персонаж в центре и его судьба как двигатель фабулы, а значительные исторические лица — на периферии повествования. Д. Лукач даже видел в этом основной признак, свидетельствующий о реализме такого типа романа. Лукач считал, что «средний герой у Вальтера Скотта поддерживает живую связь со всем многообразием национальной жизни, не сводимой к крайностям борющихся сторон» [12].

Мы не будем здесь касаться вопроса о том, справедливо ли считать подобную композицию основным признаком реализма в историческом романе,— видимо, тут много спорного, но, несомненно, что она соответствует авторскому стремлению к максимальной объективности. Недаром Пушкин поставил в центр «Капитанской дочки» неискушенного дворянского недоросля, через наивное восприятие которого и показывает Пугачевское восстание с той мерой объективности, которая вряд ли удалась ему, если бы речь велась от имени активного участника восстания или его противника.

Славянские романисты ни в коей мере не претендуют на роль беспристрастного летописца; они сразу же заявляют о своей заведомой тенденциозности, и поэтому для них неприемлема композиция такого рода.

Изменяется и классический сюжет: злоключения влюбленной пары на фоне исторических событий и их счастливое воссоединение. Любовная интрига у большинства славянских романистов, напротив, выступает как своеобразный «привесок» (например, в романе Шеноа «Крестьянское восстание» или в большинстве исторических хроник Ирасека). В романе Ирасека «Против всех» перипетии отношений Ондржея и Марты не только не являются двигателем действия, но сам автор на протяжении многих глав просто «забывает» о них. Если же любовная интрига как будто оказывается в центре фабулы, как в «Крестоносцах» Сенкевича, то она как бы выполняет функции дополнительного стимула для патриотических подвигов героя (похищение Дануси крестоносцами и мотив мести Юранды за жену).

В отличие от романа вальтерскоттовского типа, в интересующем нас романе в центре оказывается герой — активный участник исторических событий, с которым связана и любовная коллизия (например, любовь Здены, страстной последовательницы гуситских идей, к священнику Билинскому — одному из вождей левого крыла таборитов в романе Ирасека «Против всех», или

---

[12] См.: *G. Lukács.* Der historische Roman. Berlin, 1955, S. 31—33.

любовь героини его же романа «Братство» к табористскому военачальнику Талафасу, вступающая в конфликт с ее чувствами венгерской патриотки). Личные устремления героев, составляющие особую сюжетную линию в романе Вальтера Скотта, здесь или сливаются с решением национальной задачи или оказываются «исторически значительными», помогая раскрыть характерные черты эпохи (любовь и гибель Здены и Билинского). Это стремление слить личный и общественный планы порой ведет к тому, что исторические события слишком уж непосредственно выводятся из личных конфликтов (к примеру, крестьянское восстание как результат препирательств между феодальными семействами у Шеноа).

Широкая историческая информация во многом определяет функции авторского текста. Романисты довольно подробно излагают исторические события, даже выходя за рамки сюжетных возможностей романа. При этом рассказчик никогда или почти никогда не принимает облик летописца, не ведающего ни жалости, ни гнева. Его позиция точно определена, он защищает ее со страстью, для него прошлое не мертво, он оплакивает неудачи, восхищается героическими подвигами предков, ликует по поводу побед родного народа. С этим связано множество чрезвычайно эмоциональных авторских отступлений, придающих порой патетическое звучание романам. (Вспомним эпилог «Крестоносцев»: «Во веки веков честь и хвала тебе, великое, священное прошлое, и тебе, жертвенная кровь!»).

Глубокий интерес к прошлому своего народа заставляет славянских романистов с вниманием и любовью относиться ко всем деталям быта и обстановки. Они подходят к своему материалу как историки, для которых не безразличны ни цвет одежды, ни выделка оружия, ни убранство помещения. Обширные описания превращаются, скажем, у Ирасека в самостоятельные подглавки. Такое изображение обстановки — нередко в историческом романе. С чрезвычайно подробными описаниями мы встречаемся, например, в «Саламбо» Флобера. Но его холодный эстетизм в сочетании с позитивистской добросовестностью как раз совершенно чужд мастерам исторического романа в славянских странах интересующего нас периода. Описания здесь часто лирически окрашены [13] (так, например, длинное описание обедни, на которой присутствовали король Ягайло и королева Ядвига, становится одним из эмоциональных центров «Крестоносцев»). Это сказывается и в лексике, и в композиционной функции описаний. Эмоциональную окраску придают им и элементы фольклорной стилистики (Шеноа) или стилизация под рыцарский эпос (Сенке-

[13] Очень интересно наблюдение Л. Сиклаи о воздействии на изобразительную стихию романов Ирасека, Сенкевича, Гардони живописцев, воплощающих образцы национального прошлого (Матейко, Алеш, Берталан). См. *L. Sziklay.* Historický roman na prelome 19. a 20. storočia.

вич). Любовное воскрешение национальной истории во всех ее подробностях — одна из важных функций романа подобного типа. С этой же его чертой связано и выведение на сцену множества исторических лиц. Кажется, что Сенкевичу доставляет особое удовольствие простое перечисление имен польских военачальников, участвовавших в Грюнвальдской битве. Множество исторических персонажей совершенно непринужденно соседствует с вымышленными фигурами в романах Ирасека, иногда они просто упоминаются как лица, хорошо известные читателю. Основные персонажи романа Шеноа «Крестьянское восстание» — подлинные исторические лица.

Вместе с тем точная историческая деталь и приемы реалистического анализа сочетаются почти у всех упомянутых нами писателей (не исключая наименее романтического из них — Ирасека) с романтической гиперболой. Романтические черты проявляются и в фабуле (мотивы тайны, выходящие за пределы обыденного, резкие повороты сюжета и т. д.), и в стилистических приемах. В то же время, хотя Шеноа и окружает крестьянских вождей неким идеальным ореолом, а феодалы, особенно барон Тахи, наделены поистине дьявольскими чертами, социальная обусловленность поступков тех и других показана весьма обстоятельно [14]. Ирасек, как и Шеноа, подробно изображает даже «предысторию» героя (например, рассказ о юношеских годах Жижки в «Между течениями», 1887—1890).

Романтическая идея исключительной, отмеченной роком личности, определяющей ход истории, для этих романов не характерна. Стоит вспомнить, что не всякая идеализация носит непременно романтический характер. Можно говорить о романтических чертах, скажем, в образе крестьянского вождя Матии Губца у Шеноа, или — в меньшей степени — в образе Козины в «Псоглавцах» Ирасека (1884), но в целом приемы идеализации сближают их скорее с эпическими героями, чем с персонажами романтической литературы. Хотя бесстрашные рыцари Сенкевича в большей степени наделены романтическими чертами, но сказанное в известной степени относится и к ним. Недаром Сенкевич, перечисляя имена знаменитых польских воителей, часто ограничивается краткими повторяющимися характеристиками, напоминающими постоянные эпитеты героического эпоса. Кстати, резкое деление на положительных и отрицательных персонажей в зависимости от их исторической функции свойственно как романтизму, так и народному героическому эпосу. Мы, естественно не утверждаем, что в славянских литературах в XIX в. происходит воскрешение эпических сказаний. Мы обращаем только внимание на то, что особая форма исторического романа в этих странах подразумевала особый подход к историческим

---

[14] См.: *Е. И. Рябова.* Роман Августа Шеноа «Крестьянское восстание».— «Литература славянских народов», М., 1958, вып. 3, стр. 85—128.

персонажам, в котором реалистическая типизация сочетается со своеобразной формой идеализации.

С поднятым нами вопросом связан другой — вопрос о характере психологизма в романе такого типа. Авторы «Истории чешской литературы» отмечают, что «не слишком большое внимание к психологии у Ирасека определяется не его неумением, а специфическим характером исторического романа, им созданного. Ведь еще раньше, например в «Рассказах с гор» и в других произведениях, психологический анализ Ирасека был, несомненно, гораздо глубже, чем в предшествующей чешской прозе. Но сейчас психологический анализ отступает на задний план перед более широкой задачей — нарисовать целостную картину эпохи»[15]. Это еще в большей мере относится к Сенкевичу, который к моменту написания «Крестоносцев» был уже автором романа «Без догмата», отличавшегося незаурядным мастерством психологического анализа. Мы не утверждаем, естественно, что стремление создать целостную картину эпохи обязательно исключает психологизм. История русского романа — от «Войны и мира» Л. Толстого до «Петра I» А. Толстого — доказывает обратное, но, несомненно, что сама художественная структура исторического романа в славянских странах, отвечавшая определенным эмоционально-идейным функциям, не благоприятствовала тонкому анализу внутренней жизни героев во всей сложности и противоречивости. Вместе с тем для всех интересующих нас романистов не характерна модернизация героев, часто неотделимая от утонченного психологизма авторов исторического романа XX в. Кстати, именно в этом пункте намечается ощутимое типологическое различие между всеми названными романами и «Пеплом» С. Жеромского (1904). Этот роман решительно отличается от них по своей структуре, и один из важных моментов различия — это функция психологического анализа у Жеромского, занимающего не только несоизмеримо большее место, но и привносящего в роман известные черты модернизации[16].

Для разрешения вопроса о соотношении исторического романа в славянских странах с развитием этого жанра в общеевропейском масштабе большой интерес представляет сопоставление рассматриваемого нами типа романа с «Войной и миром» Л. Толстого.

Известно, какое сильное впечатление произвел этот роман в славянских странах[17]. З. Неедлы утверждал, что роман Толстого оказал непосредственное воздействие на Ирасека: «Ирасек особенно много почерпнул для своего творчества из знакомства с «Войной и миром»[18]. Нельзя переоценить значение самого факта

---

[15] «Dejiny české literatury», sv. III. Praha, 1961, str. 450.
[16] См.: *В. В. Витт.* Стефан Жеромский. М., 1961, стр. 240.
[17] См.: *Т. Мотылева.* О мировом значении Л. Толстого. М., 1957.
[18] «Z. Nejedlý o literatuře». Praha, 1953, str. 21.

появления в славянской литературе гениального романа с чертами национально-героической эпопеи, проникнутой высоким патриотическим пафосом, и его глубокое духовное воздействие. Можно говорить о воздействии широкого и вольного толстовского повествования, его широчайшего охвата событий истории и больших философских обобщений о судьбах народных. Но если перейти к более узким вопросам жанра, то необходимо иметь в виду, что речь идет об иной художественной структуре. Роман Толстого, опирающийся на замечательные достижения русского реализма, является не только исторической эпопеей, но и широким социальным полотном, и философским романом, в котором затрагиваются самые общие проблемы смысла человеческого существования. Поэтому семейные эпизоды не менее важны для художественной концепции романа, чем батальные сцены [19], а духовные искания героев не менее существенны, чем их похождения на полях войны. Этого нельзя сказать о том романе в славянских странах, в котором преобладает цель эмоционального приближения славного прошлого и осмысления его в свете национально-освободительной борьбы сегодняшнего дня.

Типологически ближе к «Войне и миру» «Пепел» Жеромского. Известны слова Жеромского: «Читаю... «Войну и мир» Толстого и учусь подлинной психологии» [20]. Сопоставление «Пепла» с «Войной и миром» делалось в общем виде в польской критике. Исследователи отмечают и конкретные моменты сходства двух произведений, однако для нас более важны общие черты, свидетельствующие о типологической близости. Прежде всего в «Пепле» «мир» выступает в той же функции, что и в романе Толстого, т. е. позволяет широко показать жизнь общества и раскрыть духовные искания героев в их глубине и сложности. Сочетание широкого социального полотна и истории духовных исканий героев — это и есть основа построения романа Жеромского. Эти духовные искания не отделимы, как и у Толстого, от попыток осмыслить судьбу родины и найти свое место активного участника общественной борьбы [21]. Для Жеромского, как и для Толстого, общественные искания связаны с попыткой решить более общие вопросы философского и морального плана в тех разнообразных ситуациях, в которые он ставит своих героев. Но эти общие задачи находят различное конкретно-художественное осуществление у обоих славянских писателей. Жеромскому чужд эпический размах Толстого, сильное лирическое начало в романе — это и свойство таланта Жеромского и отличительная черта польского реализма. То же можно сказать и о романтических элементах. Многие особенности романа, которые сближают его с

---

[19] См.: *С. Бочаров.* «Война и мир» Л. Н. Толстого. М., 1969.

[20] *В. В. Витт.* Стефан Жеромский, стр. 79.

[21] В работе под руководством Я. Кульчицкой-Салони высказывается мысль, что Жеромского роднит с Л. Толстым понимание роли народных масс в историческом процессе.

некоторыми явлениями романа XX в. (лирическая разорванность композиции, гипертрофированный самоанализ героев), носят на себе следы модернистских влияний, в той же мере как и романтических. Рафал Ольбромский — герой скорее романтический, и как центральный персонаж определяет многое в художественной структуре романа, в частности, и некоторые элементы романтической стилистики, также отличающие Жеромского от Толстого.

Среди романов, о которых шла речь, несколько обособленное место занимает роман И. Вазова «Под игом», в котором отразились многие особенности развития болгарской литературы того периода.

Хотя «Под игом» касается событий недавнего прошлого (роман вышел в 1899 г., а повествует об Апрельском восстании 1876 г.), но значение этого события для дальнейших судеб Болгарии, позиция автора, стремящегося показать революционно-патриотический подвиг народа во всем его величии, и определяемая этим структура романа позволяют сблизить его с такими явлениями, в других славянских литературах, как романы Ирасека и Шеноа. Убедительны аргументы В. Велчева, полемизировавшего в своем докладе на VI Международном конгрессе славистов[22] с теми учеными, кто определял роман Вазова как «культурно-исторический роман» или «бытовой роман с историческими элементами». Велчев считает «Под игом» героическим «романом-эпопеей», он сопоставляет его с такими произведениями, как «Война и мир» или романы Ирасека «Между течениями» и «Против всех», а также с «Крестоносцами» Сенкевича. В то же время нельзя не согласиться с Г. М. Фридлендером, который приводит роман Вазова как пример общей для славянских литератур того времени «интеграции жанров». «Под игом» Вазова — «это и исторический роман, и национальный роман-эпопея, и социально-политический роман, в котором отражена борьба основных течений общественно-идеологической мысли, и история двух любящих, и завещание, обращенное к будущему,— и именно совмещение и взаимопроникновение всех этих элементов определяет жанровую новизну этого романа, его новое историческое качество»[23]. Эта жанровая многоплановость позволила роману Вазова сыграть исключительную роль в истории становления романического жанра в Болгарии, во многом открыв путь к роману о современности.

Исторический роман вообще сыграл значительную роль в развитии жанра реалистического романа в литературах западных и южных славян, несмотря на то, что в нем, как мы видели, есть

---

[22] *В. Велчев.* Жанровата структура на Вазовия роман «Под иготом».— Език а литература», 1968, № 2, с. 1—16.

[23] *Г. М. Фридлендер.* О закономерностях развития жанров в эпоху реализма (на материале славянских литератур XIX — начала XX века).— «Славянские литературы. VI Международный съезд славистов». М., 1968, стр. 231.

много черт, роднящих его с романтизмом. Исторический роман решал и те художественные проблемы, которые были чрезвычайно важны для реалистического романа на его тогдашнем уровне развития в славянских литературах. Это прежде всего — соотношение частной жизни и истории.

Становление жанра романа с современной тематикой шло гораздо более затрудненно и замедленно, хотя и здесь намечаются большие сдвиги в последние десятилетия XIX в. Жизнь общества, представлявшаяся писателям в крупных чертах на исторической дистанции, при приближении к современности размельчалась, теряла свою связность и распадалась на жанровые картинки. Поиски способов синтетического осмысления общественной жизни, раскрытие глубинных связей между судьбой индивидуума и развитием общества — такова задача, которую стремится решить роман во всех славянских странах на этом этапе его становления. Судьба романа о современности более тесно связана с развитием реализма, чем путь исторического романа. Впрочем, и тут продолжает играть известную роль романтизм, а в дальнейшем и сложный комплекс модернистских влияний. Естественно, что особенности развития этого жанра в каждой литературе определяются различным уровнем развития реализма и степенью разработанности жанровых традиций, но и в этом случае наблюдается много сходных черт, которые носят характер типологической общности.

Роман прежде всего отходит от традиционных сюжетов, например, злоключений влюбленных, сопровождавшихся часто довольно правдивыми зарисовками действительности. Теперь авторы стремятся выразить некую общую закономерность действительности в самих сюжетах.

На сравнительно раннем этапе становления жанра такие попытки осуществляются не столько в многоплановом романе, сколько в более узком камерном жанре. Появляется ряд произведений, находящихся в жанровом отношении как бы на грани между романом и повестью. Некоторые из них являются заметными достижениями на пути развития реалистического романа в той или иной литературе. Назовем для примера «Пауки» (1909) И. Чипико, «Преступление Калибы» (1892) В. Райса и «Гераковы» (1911) Елина-Пелина. Типологически сходные черты можно отметить в этих произведениях сербского, чешского и болгарского писателей. Резко критическое отношение к общественным порокам сближает этих авторов. В качестве основы сюжетного построения тут взята история семьи, особенно часто выступающая как своеобразная «сюжетная единица» в славянских литературах того времени. Характерна также и крестьянская тема этих повестей, гораздо более распространенная в славянских, так же как и в русской литературе, чем в западноевропейских литературах второй половины XIX в.

Крестьянская тема опиралась на более сильную традицию, чем изображение городской жизни, связанной с более дифференцированными общественными отношениями и выступившей на передний план на более позднем этапе развития. Драматизм судеб героев этих произведений говорит о глубине изображенных противоречий (убийство, совершенное героями у Чипико и Райса, гибель Элки у Елина-Пелина). Авторам удается выразительно раскрыть зависимость человеческой судьбы от общественных условий. Преступление Рады Смилянича, разложение в семье Гораковых и крушение скромного счастья Калибы определяются властью денег, ломкой патриархальных отношений, очень убедительно вскрытых авторами. Ясность социальных мотивировок и их приоритет по отношению к психологическим также объединяют все эти произведения. В то же время тут проявляется и интерес к внутреннему миру героев, однако психологический анализ не выступает здесь на первый план. Светлое начало, воплощенное во всех этих произведениях в ярких человеческих качествах (сила и юношеская удаль Рады, красота Элки, доброта Калибы), часто изображено в романтических тонах и связано порой с фольклорными моментами (Чипико). Таким образом, речь идет об определенном типе прозы, довольно распространенном в славянских литературах (можно назвать ряд сходных произведений) и сыгравшем позитивную роль в развитии реалистического романа на данном этапе.

Наряду с произведениями на деревенскую тему в это время появляются романы, авторы которых стремятся проникнуть в самые различные сферы жизни, еще не освоенные данной национальной литературой.

Такая тенденция связана с потребностью всячески расширить рамки романа. Однако этот процесс, сопровождавшийся ломкой сюжетных схем, проходил сложно. Художественная организация обширного материала в романе требовала разработанного мастерства сюжетостроения и характеристик персонажей, которые достигались не сразу. Большую роль в этом процессе играет особый вид романа — хроника. Можно вспомнить своеобразный жанр мемуаров участников революционного движения, получивших большое распространение в болгарской литературе — «Минувшее» (1888) С. Заимова, «Записки о болгарских восстаниях» (1892) З. Стоянова, и др. Эти произведения не только отвечали острому интересу болгарского общества к недавним революционным событиям, но и своими литературными достоинствами способствовали развитию реалистического романа[24]. В этом смысле они выполняли сходную функцию с романами-хрониками в других литературах.

В 90-х — начале 900-х годов роман-хроника становится од-

---

[24] См.: «Очерки истории болгарской литературы XIX—XX вв.». М., 1959, стр. 119—120.

ним из популярных жанров в чешской литературе. Темой этих хроник была преимущественно сельская жизнь, часто они носили полумемуарный, полубеллетристический характер, большую роль в них играл этнографический материал, содержалось множество наблюдений над повериями, обычаями, фольклором тех или иных областей Чехии (девятитомная хроника Й. Голечека «Наши», 1888—1913; хроники Й. Баара, четырехтомная хроника Я. Гербена «До третьего и четвертого поколения», 1889; девятитомная хроника А. Мрштика «Год в деревне», 1903—1904). В большинстве этих хроник показаны многие социальные процессы в деревне и раскрыта сложная история проникновения капиталистических отношений. К жанру хроники приближается ряд чешских романов этого времени (произведения Сташека или Новаковой). Можно сказать, что это был один из путей развития реалистического романа.

Своеобразное переосмысление жанра хроники на более зрелом этапе реализма мы найдем в «Мужиках» (1904—1909) Реймонта. О связях с жанром хроники свидетельствует и само построение романа (четыре части соответственно четырем временам года) и обстоятельные, детальные описания быта, народных обычаев и празднеств, народного искусства. Вместе с тем огромный жизненный материал у Реймонта порой осмысляется в плане поэтического символа, подчинен внутренним законам развития образа, пронизан большими обобщениями. Здесь завершается путь от хроники к многоплановому роману.

Если поиски органической связи между сюжетом и широким материалом действительности часто проходят через стадию хроникальности, то и художественное равновесие изображения действительности и ее идейного осмысления также давалось нелегко. Общим для романистов славянских стран в этот период является большая значимость воспитательной и социальной функции произведения. Это обусловливалось той исключительной ролью, которую играли литературы в жизни народов, диктовалось и традицией и общественной обстановкой эпохи. На раннем этапе развития реализма эта острая потребность в социальной ангажированности выражается в тех или иных формах так называемого roman à thèse. Эстетику такого вида романа сформулировали еще в 60—70-е годы польские позитивисты, видевшие в литературе некое подсобное средство для пропаганды научных и политических идей. В польской литературе были созданы наиболее последовательные варианты roman à thèse (ранние романы Э. Ожешко[25], романы Балуцкого и др.). Но и в других славянских литературах этот жанр хотя не прокламировался

---

[25] Нам представляется убедительной точка зрения Е. З. Цыбенко, считающей, что уже в романе «Марта» Э. Ожешко преодолевает ограниченность roman à thèse. См.: *Е. З. Цыбенко.* Польский социальный роман 40-х — 70-х годов XIX в. М., 1971.

в теоретических манифестах, но все же получил свое развитие, если не всегда в чистом виде, то во всяком случае в виде определенной тенденции. Это обусловливалось сходными общественно-литературными обстоятельствами. Черты романа такого типа ощутимы в чешской литературе в произведениях В. Влчека и С. Подлипской, и у словацкого романиста М. Кукучина, и у словенских писателей Фран Детелы и Фран Финжгара, и у многих других. В польской литературе roman á thése получил наибольшее распространение в 60-х — начале 70-х годов, в чешской — в 70-е годы, в сербской и словенской — несколько позднее. Не случайно, что именно в польской литературе скорее всего наступил крах теории и практики «романа с тезисом». Его история как бы ограничена двумя программными статьями Э. Ожешко «Несколько замечаний о романе» (1866), манифестом «roman à thèse» и статьей «О романах Т. Т. Ежа со взглядом на роман вообще» (1879), в которой высказывается мысль, что идея должна не иллюстрироваться в романе, а органически вытекать из его действия. Конечно, быстрому краху позитивизма способствовала и утопичность тех идей «органического труда», которые проповедовались польскими позитивистами.

В зрелом творчестве Ожешко в значительной степени преодолевается противоречие между художественной и общественной функцией романа. Прежде всего тут следует назвать роман «Над Неманом» (1888). Конечно, в нем заметен путь, пройденный писательницей. Тенденции roman à thèse проявляются, скажем, в параллелизме фабулы (судьба тети Марты служит предостережением и назиданием для Юстины), силён в этом произведении Ожешко и романтический элемент, главным образом связанный с темой восстания 1863 года. Но в целом, несомненно, перед нами новый для польской и вообще для западнославянских литератур тип социально-психологического романа о современности, дающего глубокий анализ общественной и духовной жизни страны. Вышедшая через два года «Кукла» Б. Пруса еще более убедительно свидетельствует о зрелости польского реализма и высоком уровне развития реалистического романа. Именно в этих произведениях жанр социально-психологического романа такого типа достиг наиболее выразительного воплощения. В этом смысле между романами Ожешко и Пруса много общего, несмотря на явное различие стилистической манеры их авторов. В ряде исследований отмечалось значение для творчества Ожешко французского романа, а для Пруса — ряда явлений западноевропейского романа, особенно Диккенса. Все это справедливо. С другой стороны, указывалось на близость, в плане общественно-нравственной проблематики, Ожешко к Толстому[26], делались и конкретные сопоставле-

---

[26] См.: *Е. З. Цыбенко.* Элиза Ожешко и русская литература.— «Славянская филология». М., 1963, вып. 5.

ния (сцена жатвы, в которой принимает участие Юстина, сходна со сценой сенокоса в «Анне Карениной»). Отмечались и конкретные факты, свидетельствующие о перекличке «Куклы» с «Анной Карениной». Нам представляется, что тут можно говорить более обобщенно о типологической близости этих романов Ожешко и Пруса к русскому роману[27], причем, кроме «Анны Карениной», тут следовало бы вспомнить о романах Гончарова (в первую очередь об «Обрыве»). Мы имеем в виду не столько сходство художественной манеры (она во многом различна), и отдельных тем и эпизодов, сколько общие структурные особенности романов. Прус и Ожешко, так же как и русские романисты, поставили перед собой цель изобразить общество на переломе, уловить тенденции переломного времени. Отсюда — такой острый интерес к самым широким аспектам социальной проблематики. Отсюда же такая обширная галерея типов и разнообразие и богатство возникающих конфликтов, соизмеряемых прежде всего с общественными вопросами. Сближает польский роман с русским полное пренебрежение традиционными «двигателями» сюжета, которые еще играют большую роль, скажем, в романе Диккенса (наследство, воссоединение любящих, разлученных обстоятельствами, и т. д.).

Чрезвычайно важно в плане типологической близости то, что в центре как русских, так и польских романов стоят духовные искания героев, они-то и определяют многое и в фабуле и в композиции, и в раскрытии характеров. В этом — важное типологическое отличие русского реалистического романа второй половины XIX в. от современного ему западноевропейского, и в этом отношении польский реалистический роман близок к русскому. Их объединяет исключительная значимость проблемы ответственности человека перед обществом, которая является движущим нервом русского романа и не становится такой, скажем, в романе Флобера или Золя. С этой проблематикой связаны искания Пруса в области более тонкого изображения психологии героев, в частности использование в «Кукле» приема внутреннего монолога. Хотя Ожешко не обращается к внутреннему монологу, но сама ведущая роль моральных и идеологических факторов, интенсивность духовных исканий сближают ее роман с романом русским.

Не во всех славянских литературах развитие пошло по тому же пути. Это еще раз доказывает, что не каждая литература обязательно повторяет в своем развитии все этапы даже родственных литератур. В большинстве западно- и южнославянских

---

[27] Сопоставление «Куклы» Пруса с русским романом мы найдем и в польской и в русской критике того времени. См.: «История польской литературы», т. 1. М., 1968, стр. 551—552. Ценный материал об отношениях Б. Пруса к Л. Толстому содержится в статье А. Семчука: *A. Scemczuk.* L. Tolstoj a B. Prus.— «O wzajemnych powiązaniach literackich Polsko-rosyjskich». Wrocław — Warszawa — Kraków, 1969, str. 118—129.

литератур жанр романа достигает определенной степени зрелости на переломе веков, в обстановке, неблагоприятной для создания синтетической формы общественно-психологического романа. В то время, когда литературные связи становятся чрезвычайно интенсивными, развитие не могло идти без учета опыта западноевропейских литератур, с одной стороны, и русской литературы — с другой. А в это время развитие романа переживает переломный этап. В русской литературе происходят сдвиги в иерархии жанров, и на смену роману господствующим жанром в реалистическом направлении становится новелла (Чехов, Куприн, Бунин, Андреев). В западноевропейских литературах именно жанр романа оказывается более всего подверженным влиянию натурализма, а критический реализм переживает серьезные изменения, что и обусловливает принципиально новые явления в романе (Т. Манн, Г. Манн, А. Франс, Р. Роллан). Словом, эпоха не была благоприятна для создания широких фресок общественной жизни, и это сказалось на судьбе романа в славянских литературах[28].

Именно в романе о современности наиболее ощутимо проявляется влияние натурализма. Таковы романы Г. Запольской с их биологическим фатализмом, К. Чапека-Хода, о произведениях которого Ф. Кс. Шальда остроумно заметил: «Автор слишком много знает о внешних фактах и вколачивает это знание в нас — вколачивает в самом буквальном смысле слова...»[29]. У Чапека-Хода, как и у многих других романистов того времени, громоздкое описательство незрелого реализма сразу же переходит в программное описательство натурализма. Своеобразный эффект дает натуралистическое влияние в романе Б. Станковича «Дурная кровь» (1911), когда натуралистические приемы применяются к анализу глубоко патриархальной среды и соседствуют с значительными реалистическими обобщениями, с приемами фольклорной стилизации[30]. Сложный комплекс различных воздействий мы найдем в романе чешского писателя В. Мрштика «Санта Лючия» (1893). Мрштик, увлекавшийся золаистскими идеями и одновременно много сделавший для ознакомления чешской публики с русским реализмом, изображает в этом романе жизнь голодного пражского студенчества с большой силой социального протеста. Внимание к внутренней жизни

---

[28] Конечно, эти общие факторы по-разному проявились в конкретной исторической и литературной ситуации каждой страны. См., например, о специфических процессах в чешском романе: *J. Janáčková*. Český román sklonku XIX století. Praha, 1967.

[29] *F. X. Šalda*. Soubor díla, v. 16. Praha, 1953, str. 297.

[30] Не вызывает возражений позиция Н. И. Кравцова, который соотносит творчество Б. Станковича с общими успехами реализма в сербской литературе. Интересные наблюдения о «балканской специфике» Б. Станковича сделаны в работе: *М. Богдановић*. Реализм Борислава Станковића.— «Епоха реализма». Београд, 1966, стр. 321—337.

персонажа сближает «Санта-Лючию» с реалистическим романом. Вместе с тем горький скепсис и обостренный индивидуализм центрального героя говорят о близости романа с творчеством «чешской модерны». А играющий самостоятельную роль в романе образ Праги сходен с монументальными символами (вроде Чрева Парижа) у Золя.

В целом же надо сказать, что натуралистические элементы, хотя порой и препятствуют глубокому анализу, все же не могут притупить острие социальной критики. Идеал безоценочного отношения к действительности оказался чуждым славянским литературам. Как и в русской литературе, ему противостоит сильное гражданское начало. При этом влияние натурализма выразилось скорее в преувеличенном внимании к изображению среды и ее роли, чем в натуралистическом пристрастии к патологическому казусу в психологии.

Психологический роман развивается в славянских литературах этого времени разными путями и имеет различные функции в литературном процессе. В сербской литературе важный этап становления реализма был связан с достижениями С. Ранковича в области психологического романа. До Ранковича изображение внутреннего мира человека в романе и повести часто ограничивалось изложением авторских мыслей, вложенных в уста героя или изображенных как его размышления. Ранкович первый в сербской литературе подходит к человеческому характеру как к явлению и социально обусловленному и, одновременно, подчиненному сложным психологическим законам. Сербский писатель преклонялся перед Толстым, влияние Толстого сказалось в обращении Ранковича к приему внутреннего монолога. Хотя в психологии его персонажей много случайного и глубинные связи между человеком и обществом не всегда вскрыты с достаточной убедительностью, его произведения были новым словом в сербской литературе и способствовали становлению социально-психологического романа в современном смысле. Хотя Ранкович не рисовал особенно широких полотен, он сумел коснуться значительных социальных проблем, волновавших сербское общество.

Такое же переключение внимания на внутреннюю жизнь персонажей мы найдем и в поздних романах И. Вазова. Интересно, что и по теме его роман «Казаларская царица» (1903) близок к «Сельской учительнице» (1898) Ранковича.

В большинстве романов развитие психологизма идет параллельно с изменением тематики и с выдвижением на первый план героев-интеллигентов. Впрочем, внутренний мир героев выступает на первый план и в истории сельского ткача («Иржи Шматлан», 1906, Т. Новаковой), и крестьянского паренька, ставшего послушником в монастыре («Разрушенные идеалы», 1900, С. Ранковича). В обоих случаях религиозные искания примитивных и патриархальных героев связаны с расширением их

кругозора и постижением широкого круга социальных проблем. Иржи Шматлан в конце жизни находит ответы на мучившие его вопросы в социалистических идеях.

К высшим достижениям психологического романа в славянских литературах принадлежит «Без догмата» Г. Сенкевича (1890). Этот роман всегда рассматривается на фоне широкой европейской традиции исповедальной психологической прозы («Адольф» Констана, «Исповедь сына века» А. Мюссе, и, главное, «Герой нашего времени» Лермонтова). Вместе с тем в этом романе отразились многие тенденции, характерные для времени его создания. Интересно, что, по признанию Сенкевича, книга была задумана как roman à thèse. Он писал: «Роман должен быть... предостережением — к чему приводит жизнь без догмата...» Однако художественная сила романа выводит его далеко за пределы тенденциозного повествования. Это особенно ясно видно при сравнении его с тем романом, упоминание о котором часто встречается в работах о творчестве Сенкевича,— с «Учеником» Бурже. Ожесточенная полемика с французским позитивизмом привносит в роман Бурже тенденциозную ограниченность, тогда как именно мастерство реалистической психологии заставляет польского писателя, несмотря на тезисную заданность, показывать столкновение человеческих чувств с католическим догматом как трагедию. Трагическое начало придает такое глубокое человеческое обаяние образу Плошовского, каким не наделен ни один из его собратьев в европейской литературе. «Без догмата» сближает с западноевропейским романом тех лет исключительное внимание к теме искусства, порой окрашенное эстетизмом, отголоски ницшеанских настроений и той проблематики, которая была выдвинута европейским декадансом. Впрочем, сама идеологическая тенденция романа не позволяет Сенкевичу перейти ту грань, за которой начинается царство аморализма и аллогизма.

«Без догмата» стоит несколько особняком в славянских литературах. Но этот роман отразил общую тенденцию к углублению психологического мастерства и к выдвижению на первый план психологического анализа в романе.

Исключительное внимание к внутреннему миру личности и к интеллектуальным и моральным конфликтам, с этим связанным, является одной из ведущих тенденций в развитии реализма на переломе веков. Вместе с тем самодовлеющая психологизация — один из атрибутов нереалистических течений, также получивших свое развитие в славянских литературах.

В начале XX в. заметную роль начинает играть роман «центростремительный», т. е. обращенный главным образом к внутренней жизни героев. Личность предстает в сложном комплексе биологических и социальных проявлений, в романе начинает занимать важное место философская проблематика. Вместе с тем в роман проникают импрессионистические и символист-

ские элементы, а порой дают себя знать декадентские тенденции.

В славянском романе сложно преломляются те изменения, которые ознаменовали развитие этого жанра на рубеже веков в европейских литературах, и создаются значительные произведения, несущие черты романа XX в. (С. Жеромский, И. Цанкар). В некоторых литературах, как болгарская, чешская, словацкая, наиболее значительные достижения в сфере романа о современности создаются в последующие десятилетия нашего века.

Подводя итоги, можно сказать, что судьбы романа в западно- и южнославянских литературах на рубеже XIX—XX вв. во многом сходны, в них появляется ряд типологически близких явлений. Несомненна также связь романа в этих странах с романическим жанром в русской литературе.

В. А. КОВАЛЕВ

ТИПОЛОГИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

1. В последнее время, когда уже имеются курсы истории советской литературы, обстоятельно исследуются ее основные жанры, разработан ряд коренных теоретических проблем социалистического реализма, монографически изучено творчество крупнейших писателей, — остро осознается потребность в детальном и углубленном рассмотрении новаторской сущности социалистического реализма, познании его качественно новых особенностей и закономерностей, прогнозировании на этой основе дальнейших возможных путей развития социалистических литератур.

Одна из важнейших задач науки — изучение эстетического богатства социалистического реализма, многообразия присущих ему форм и средств художественного анализа и синтеза явлений жизни. Известно, что вопрос об эстетическом богатстве социалистической литературы привлекал внимание В. И. Ленина. Еще в 1905 г. он предостерегал против представлений о ней, как литературе единообразной, нивелированной. В. И. Ленин подчеркнул, что в литературном деле безусловно необходимо «обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию»[1].

В социалистической литературе — подлинно свободной, независимой от денежного мешка, от давления и подкупа со стороны буржуазии, в литературе, тесно связанной с жизнью народа, выражающей идеи социального процесса и революционной перестройки общества на новых, справедливых началах, — неизмеримо расширяются возможности художественного творчества.

После Октября, когда развернулось практическое строительство новой культуры, В. И. Ленин высказал мысль, что творческая увлеченность деятелей искусства не должна выливаться в защиту одной какой-либо художественной формы, одного течения или стиля. Так, Ленин возразил М. Горькому, отстаивавшему в годы гражданской войны героико-романтический репертуар в театре как самый нужный для революции, для нового зрителя, что кроме того нужны и лирика, и житейская правда.

Литература социалистического реализма развивалась как художественная многообразная литература. Одним из ее главных устремлений является пафос эстетического поиска.

---

[1] *В. И. Ленин.* Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 101.

2. Типология социалистического реализма может исследоваться в двух направлениях: в плане раскрытия внутренней дифференциации данного явления и установления его национальных разновидностей. И то и другое направления имеют целью показать реальное богатство явления — внутреннее и видовое. Но и в том и другом случае раскрывается общность явления: общность различных тенденций и «потоков» в рамках данного явления, общность различных форм существования данного явления.

Что касается внутренних подразделений метода, то они могут выражаться в более или менее устойчивых течениях и «потоках», в тех или иных идейно-художественных тенденциях, свойственных отдельным этапам развития литературы, в индивидуальной модификации и индивидуальном претворении принципов художественного метода в творчестве крупнейших художников. Эти внутренние подразделения метода могут непосредственно отражаться в самых «мелких» единицах структуры произведений, их художественных формах, даже стиле, так что порой компоненты метода могут стать элементами структуры стиля.

Типология художественного метода — это определение его подвижной структуры, его ведущих идейно-художественных тенденций. Она не может превращаться в догму, застывшие нормы, неизменный свод внутренних подразделений, раз и навсегда данную дифференциацию. Эта структура исторически развивается, обогащается, те или иные ее начала могут то выступать на первый план и оказываться ведущими, то существовать подспудно, неярко, непрочно. Это объясняет модификацию структуры метода на отдельных этапах развития литературы. Но постепенно обнаруживаются наиболее устойчивые качества этой структуры, те ее особенности, которые можно назвать внеэтапными, эпохальными, принципиальными. Эти особенности и следует класть в основу типологии художественного метода. Что касается разновидностей метода, то под ними понимаются прежде всего особенности различных национальных социалистических литератур.

Типология социалистического реализма не может не отражать национальных художественных традиций, их своеобразия, присущих им тенденций. Социалистические литературы в каждом органе формируются на основе собственных традиций, путем их перестройки и «модернизации» в новых исторических условиях, с позиций социалистического мировоззрения.

Но в XX в., в эпоху расширившихся обменов и контактов народов мира, в эпоху образования социалистического лагеря государств, велика роль социалистических литератур, обладающих наибольшим опытом. Этот опыт в той или иной мере оказывается пригодным для творческого применения в художественной практике других национальных литератур. Мы имеем в виду

опыт советской литературы. В свою очередь советская литература творчески осваивает идейно-эстетические достижения других социалистических литератур.

Изучение типологии социалистического реализма в обоих направлениях позволит уточнить наши представления об общих закономерностях развития социалистических литератур, о том новом и многообразном вкладе, который вносят сообща социалистические литературы в развитие современной мировой литературы. В настоящем докладе имеется в виду первое направление.

3. Типология социалистического реализма — не чье-либо изобретение, не заданная структура. Она формируется закономерно, является результатом развития наиболее жизнеспособных традиций классической литературы, их трансформации и преобразования в новых общественных условиях социалистического строя.

Важнейшей из этих традиций является реализм, и именно поэтому этот термин старого искусства органически вошел составной частью в обозначение нового художественного метода. Реализм XIX в. и социалистический реализм представляют собою, так сказать, «метагалактическую» общность, хотя составляющие ее две «галактики» в ряде отношений несходны, качественно отличаются одна от другой. Вот почему вопрос о типологии социалистического реализма тесно связан с пониманием сущности типологии и судеб классического реализма XIX в.

Что такое реализм? Устарел ли он в современную эпоху? Какова его типология?

Порой реализм понимается ограниченно, узко, как метод воспроизведения действительности исключительно в формах самой жизни, и притом изображения лишь сферы быта, повседневной жизни и индивидуальной психологии людей, как метод бескрылой, эмпиричной и поверхностной литературы. Такая точка зрения противоречит фактам, опровергается всей историей реализма последних веков. Об этом напомнил еще А. В. Луначарский, призвавший смотреть на реалистическое искусство широко, видеть действительный диапазон его форм и художественных средств, методов анализа реальности и ее поэтического изображения. А. В. Луначарский удачно наметил внутренние подразделения в реализме: «...реалистическое искусство предполагает, с одной стороны, что его объектом является сама жизнь, как она есть, с другой стороны, художник-реалист, не являясь рабским фотографом и «натуралистом», обрабатывает эту реальность, выделяя в ней типичные черты путем, так сказать, зачеркивания, устранения целого ряда ненужных подробностей. Уже из этого ясно, что в пределах художественного реализма мы будем иметь лестницу от такого искусства, которое будет почти граничить с реализмом... до типизации высоко возносящихся над конкретной действительностью и приобретающих

почти характер типов всеобъемлющих...»[2]. Каковы же конкретные «градации реализма»? Это, например, поясняет А. В. Луначарский, «монументальный реализм» с его «гигантскими образами», которые «в действительности не встречаются, но которые являются персонификацией коллективных сил»; в этих «грандиозных синтетических образах» есть элементы романтизма, ибо в них «скомбинированы элементы (реальности) неправдоподобно». Другая художественная тенденция реализма — это выражение в литературе «художественного прогноза», мечты, вытекающей из действительности, из ее закономерностей; здесь большую роль играют «фантазия и кажущееся неправдоподобие» и вполне допустима «всевозможная свобода обращения с действительностью». Наконец, заключает он, «очень важны... формы отрицательного реализма, которые могут переходить в любую степень внешнего неправдоподобия при условии громадной внутренней реалистической верности»[3]. Во всех этих градациях реалистического искусства вполне допустим «стилизующий прием», т. е. те или иные формы художественной условности.

Взгляд А. В. Луначарского отличается зоркостью к тончайшим разграничениям в искусстве, глубокой точностью обобщений. Давно, еще в 20-е годы, он предостерег против узкого и унифицированного представления о реализме и наметил характерные тенденции в историческом развитии реалистического метода, причем указал, что эти тенденции несколько усиливаются в искусстве XX в. вообще и в советской литературе в частности.

Реалистический метод не существует в виде эталона. Он — в движении, в беспрерывном изменении. В нем всегда что-то отмирает и что-то нарождается. Возникают различные тенденции, объясняемые конкретными обстоятельствами истории литературы, часто противоречивые, и притом не всегда они выливаются в завершенную, стройную систему. Все это следует иметь в виду.

А. В. Луначарский не исключал возможности «расширения реализма» за счет таких средств, как фантастическая гипербола, карикатура, всевозможные деформации, «если,— добавлял он,— эти деформации... служат именно выявлению внутренней реальной сущности путем художественного преображения. Если для эффектного выявления известной социальной черты необходимо изобразить ее совершенно непохожей на ее реальное проявление, но так, что искаженный и карикатурный образ вскрывает как раз то, что, скажем, скрыто за ее внешним благообразием и безразличностью, то это прием, конечно, глубоко реалистический». Такой широкий взгляд на проблему позволяет избежать отождествления реализма с натурализмом и фотографичностью, правильно обосновать его обобщающую силу, под-

---

[2] *А. В. Луначарский.* Собр. соч. в восьми томах, т. 8. М., 1967, стр. 520.
[3] Там же, стр. 498—500.

черкнуть роль фантазии художника в творческом процессе и вообще оптимистически взглянуть на судьбы реализма в XX в.

Основы реализма XIX в. сохраняют свое значение и в XX в. Метод реализма остается и ныне могучим средством социального и национального самопознания, действенным орудием борьбы за социальный прогресс.

Таким образом, от того, насколько правильно понимается природа и характер реализма, зависит и правильный взгляд на его судьбы, на последствия его существования, на его соотношение с искусством XX в.

В зарубежном литературоведении приобрел характер устойчивого предрассудка взгляд на реализм как метод устарелый, архаический, якобы предписывающий художнику одно лишь списывание с натуры и начисто исключающий какие бы то ни было формы «деформации» действительности, ее «пересоздания», устраняющий из искусства приемы поэтического преувеличения и условности. Такой тип реализма, созданный воображением некоторых литературоведов, определяется ими как «старая модель» искусства, потерявшая всякое значение в современную эпоху. Какова же предполагаемая ими новая, современная модель искусства? Ее выводят главным образом из модернистского искусства, извлекают из творческого опыта декадентов (футуристов, символистов) и лефовцев, отчасти из опыта романтического искусства XIX в.

Прежде всего подчеркивается, что модерная модель искусства отвергает «генерализующую типизацию» как прием, уводящий искусство в сторону от бытия, побуждающий художника идеализировать действительность. В противовес категории типизации выдвигается понятие «аутентичность факта», анализ индивидуальных явлений, как якобы наилучший путь исследования действительности. Так отказ от обобщений в искусстве облекается во внешне радикальный тезис о вторжении искусства в жизнь, в область фактов.

Модерная модель искусства предусматривает обязательную деформацию действительности, основывается на широчайшем использовании условности, гротеска, гиперболы. Пластической изобразительности противопоставляется неопределенная экспрессивная выразительность. Материалистическая теория отражения подменяется субъективно-идеалистической теорией иероглифов. Действительные духовные ценности искусства отвергаются во имя антидемократического по своему содержанию и формалистического по своему духу искусства модернизма.

4. Внутренние разграничения реализма в прошлом и в настоящем имеют глубокие корни в тех разграничениях и тенденциях, которые сложились и имели место в мировой литературе за многие века ее существования. Мы уже ссылались на мнение А. Луначарского. Но указанной «градацией реализма» разграничения и тенденции в рамках реализма не ограничиваются.

Основанием для разграничения, например, могут послужить различные типы художественного творчества, вызываемые в разные эпохи иногда сходными, иногда глубоко различными причинами.

Фридрих Шиллер, например, выделял два типа поэтов: тип «наивного поэта», стремящегося к подражанию природе, слиянию с ней, находящего в ней свой идеал, и тип «сентиментального поэта», утратившего чувство единства с природой и охваченного стремлением к возникшему в его сознании идеалу[4].

У М. Горького можно найти указание на то, что художественное изображение достигается двумя путями; одни писатели пишут пластически, создают образы «живые до обмана» (Л. Толстой, Гоголь, Тургенев, Гончаров); другие (Лесков) не стремятся к словесной живописи, они *рассказывают*, и речь их (и речь их героев) настолько жива, правдива и убедительна, что персонажи «встают перед вами столь же таинственно ощутимы, физически ясны, как люди из книг Л. Толстого и других, — иначе сказать, Лесков достигает того же результата, но другим приемом мастерства»[5].

Резко различные типы художников увидел В. Г. Белинский в Герцене и Гончарове. Оценивая «Кто виноват?» А. И. Герцена и «Обыкновенную историю» И. А. Гончарова, Белинский назвал Герцена художником-мыслителем: мысль у него «как чувство, как страсть... она столько же составляет пафос его жизни, как и его романа»; она выступает как организующее начало произведения. Гончарова Белинский назвал художником-живописцем, глубоко постигающим и изображающим формы жизни, характеры, сцены, а «судить и извлекать из них нравственные следствия» он предоставляет своим читателям[6]. Указанные типы художественного творчества наблюдаются в реалистическом искусстве и могут послужить основой для внутривидовых подразделений реализма.

У Л. Леонова мы находим противопоставление Льва Толстого и Достоевского по признаку «лаконизма». Леонов пишет: «Там, где Толстой подробно рассказывает, Достоевский логарифмирует. Одна деталь может включить очень много»[7].

«Лаконизм» Достоевского сочетается с относительной «многословностью». Художественный лаконизм находит иное выражение у Чехова: его мысль не только «логарифмична», но и немногословна. Чехов добивается предельной краткости, следуя пушкинскому завету в области прозы. Характерно, что при подготовке новых изданий своих произведений Чехов всегда производил сокращения фраз, абзацев и более значительных кус-

---

[4] *Ф. Шиллер.* Собр. соч., т. 6. М., 1957, стр. 385—477.
[5] *М. Горький.* Собр. соч. в тридцати томах, т. 24. М., 1953, стр. 235—236.
[6] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. X. М., Изд-во АН СССР, 1953—1959.
[7] *Л. Бать.* Леонид Леонов о литературном труде.— «Вопросы литературы», 1960, № 2, стр. 187.

ков. Широко использует Чехов прием подтекста, основанный на словесной «недоговоренности», на двойном смысловом звучании слова, фразы, ситуации, на приемах символизации и т. д.

Принцип чеховского лаконизма Л. Леонов обосновал следующим оригинальным образом: «... в тексте рукописи допустимы и экспериментальные сокращения абзаца в местах наибольшего разгона, потому что эти сокращения, вычеркивание целых фраз дают странице тот пунктирный просвет, который невольно заполнит следящий за вами читатель и таким образом станет вашим соавтором, я бы даже сказал, соучастником рассказанных событий, а это и есть, на мой взгляд, наивысший результат, к которому мы обязаны стремиться, ибо вывод, мораль произведения, если мы хотим сделать ее по-настоящему действенной, должна фокусироваться и убеждать в самом сердце читателя и зрителя, а не декламироваться у рампы в качестве обязательной прописи»[8].

5. Большое значение для образования различных художественных тенденций в реализме имеет применение художественной условности, т. е. образов, нетождественных объекту.

С победой реалистического метода в мировой литературе (XIX в.) условность не исчезла: писатели-реалисты продолжали обращаться к условности, что заметно и в построении сюжета («Кому на Руси жить хорошо» Некрасова), и в обрисовке сатирических образов и т. д. Но применение условности заметно ограничивается. Писатели-реалисты отказываются — порой полемически — от многих традиционных литературных условностей. Они сознательно стремятся к передаче реального содержания в формах самой действительности, к воспроизведению жизненного правдоподобия. Единство содержания искусства и жизни дополнилось единством формы жизни и формы ее отображения в искусстве.

Какие виды условностей применяются в реалистическом искусстве? Как связаны они с принципом правдивого изображения действительности, верной передачи жизненного правдоподобия?

Некоторые условности в реалистической литературе могут объясняться влиянием традиции. Реалистическая литература не может просто порвать со всем прошлым и творить в абсолютно новых формах. Старое живет некоторое время в новом, и отживающие свой век традиции могут служить новой складывающейся литературной закономерности (например, принципы драматургии классицизма в реалистической комедии Грибоедова «Горе от ума»).

Нельзя также забывать того, что некоторые условности в искусстве возникли органически и слились с самим представлением о художественности. Когда-то некоторые из них воспринимались как нечто безусловное. Таковы, например, формы басни с персонажами из мира животных, наделенных человеческими качества-

[8] *Леонид Леонов.* Литература и время. М., 1964, стр. 223.

ми: ведь жанр басни коренится в глубокой древности, в тех временах, когда человек, стремясь понять окружающий его мир, придавал ему человеческие формы и свойства, объясняя его по своему подобию.

Среди художественных условностей есть такие, которые, в сущности, становятся общепринятыми и поэтому теряют в глазах читателя или зрителя условный характер и являются уже безусловными, перестают ощущаться как условность и рассматриваются как общепринятая обычная форма художественности. Такова условность сценического, театрального воспроизведения жизни, таковы некоторые особенности скульптуры (отсутствие глаз, белый цвет человеческой фигуры), условности в пределах тех или иных жанров (разговор животных в басне, фантастика в сказке), условности в художественной системе различных литературных школ и направлений в национальных литературах (образы соловья и розы в персидской лирике; использование в европейских литературах мифологических образов и т. д.).

В прозе часто изображаются интимные переживания людей. Рассказывая об этом, писатель, в сущности, говорит о вещах, которых он заведомо, наверняка не мог знать. Предполагается, что от него не может укрыться никакая интимная тайна. Художник ставится как бы выше обыкновенного человека, который этих тайн узнать не может. Претензию художника на то, чтобы быть, так сказать, всезнающим, как бог, читатель не только не оспаривает, но просто не замечает. Применяются определенные условности в сюжете, в разработке фабулы. Например, допускаются разного рода отступления от хронологического принципа. Писатель иногда сознательно «перемешивает» главы своего произведения.

Правомерность условности в реализме проверяется критерием жизненной правды, внутренней правдивости. В этой связи можно привести замечание И. С. Тургенева относительно того, что не всякая карикатура оправдана в сатирической литературе. Карикатура бывает двух родов: «...одна преувеличивает истину[9] как бы посредством увеличительного стекла, но никогда не изменяет всецело ее существа, другая более или менее сознательно отклоняется от жизненной правды и соразмерности»[10]. Только первая из них сохраняет способность правильной передачи истины, подчеркивал Тургенев.

Иного взгляда на роль условности придерживаются модернисты; они утверждают, что именно условность придает своеобразие литературе современной эпохи. Условность играет у них роль основного эстетического средства. Односторонняя, доктринерская ориентация на условность искажает и вытравляет в искусстве не только жизненное правдоподобие, жизненную правду, но и

---

[9] Ср. у Белинского: «...карикатура есть только преувеличение истины в смешном виде...» (*Б. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. IX, стр. 356).

[10] *И. С. Тургенев.* Сочинения, т. XII. М.— Л., 1933, стр. 169.

всякое реальное содержание. Условность, сделавшаяся творческим принципом направления или литературы в целом, не только может превратить живой многокрасочный реальный мир в худосочную схему и повести к утрате жизненной правдивости искусства, но и обескровливает его, уничтожает самую специфику искусства.

В искусстве модернистов растет тенденция к исчезновению образов реального мира, пропадает художественная конкретность, теряется связь между образами искусства и «реальным образом» жизни, и искусство превращается в калейдоскоп детски-примитивных фигур и геометрических элементов, в никому не понятную, зашифрованную метафору. Современный модернизм наглядно демонстрирует, какой не должна быть условность в искусстве, какая условность губит искусство. Искусство превращается то в рассчитанную на узкий круг элиты художественную систему, лишенную подлинной коммуникативности (футуризм, сюрреализм), то в примитивную и вместе с тем переусложненную систему абстрактного искусства.

Основным в творческой работе писателя-реалиста является отражение объективных закономерностей жизни, реальных типических явлений общественной жизни (точнее говоря, оно не «прямое», не зеркальное, ибо индивидуализированный конкретно-чувственный образ, созданный художником, представляет собирательный, обобщенный образ, включающий черты, свойственные многим явлениям) с сохранением живых обстоятельств и деталей общественной среды, бытовых подробностей жизни людей и т. д. Это — коренные черты всякого реализма, в том числе социалистического реализма. Но реализм допускает художественную условность, различные формы проявления субъективности в искусстве. И это не может не сказаться на внутренней типологии реализма.

К изучению типологии реализма обратились участники дискуссии на эту тему, состоявшейся в Москве в 1967 г.[11]. У. Фохт выделяет в реализме XIX в. течения: психологическое, социологическое, течение романтического реализма (Гаршин, Короленко, ранний Горький), социалистический реализм, лжереалистическую литературу; Г. Поспелов — линии «реализма симптомов» и «реализма обстоятельств» (аналоги двух первых течений в типологии У. Фохта).

М. Б. Храпченко, основываясь на оценке конфликтов, отображенных в литературе, выделяет в первой половине XIX в. два течения: пушкинское и гоголевское. В основе первого — отображение конфликтов личности и общества, второго — противоречия между потребностями нации, народа и тем общественным укладом, который существовал в стране. Во второй половине XIX в. возникают новые подразделения: толстовское, достоевское и че-

[11] «Проблемы типологии русского реализма». М., «Наука», 1969.

ховское. Первое характеризуется изображением поисков личностью единства с народом на основе пересмотра всех социальных установлений. Второе сосредоточивается на изображении трагизма человека в собственническом мире. Третье дает критику застоя, косности, невежества, всего того, что находится в противоречии с представлением о расцвете человеческой личности; эти пороки нашли воплощение в мещанстве, в духе мещанства, и против него направлен чеховский критицизм. Структурной основой подразделений внутри реализма у М. Б. Храпченко служат качественно отличные типы конфликтов, предопределяющие особенности действующих лиц и их расстановку в процессе повествования [12].

У других исследователей основаниями для типологических изучений реализма служат связь характеров и обстоятельств, героев и среды, личности и общества, соотношение социального и психологического анализа [13]. Эти опыты типологии реализма, безусловно, должны быть учитываемы при современном изучении типологии социалистического реализма.

6. Некоторые концепции реализма находятся в зависимости или определенном соотношении с концепциями романтизма.

Суждение В. Белинского об искусстве «реальном», воссоздающем жизнь, и «идеальном», пересоздающем ее [14], своеобразно отозвались в эстетических представлениях писателей и ученых нашего века. А. Блок утверждал, что «подлинный реализм заключается не в простом подражании природе, но в преображении природы, т. е. подлинный реализм — наследник романтизма, его родное дитя... Истинный реализм, реализм великий, реализм большого стиля, составляет самое сердце романтизма...» [15]. Поэт в сущности устраняет антиномию реализма и романтизма: первый поглощает второй.

Л. Тимофеев в истории мировой литературы видит устойчивое проявление двух типов творчества: один основан на принципе воссоздания, воспроизведения действительности, типизации явлений жизни; другой основан на «пересоздании действительности» и связан со стремлением художника «более резко соотнести» действительность с собственными эстетическими идеалами, «либо отрицая, либо утверждая те или иные ее стороны» [16]. К первому типу он относит реалистическое изображение жизни, ко второму — романтическое ее пересоздание. И реализм, и романтизм оказываются как бы вечными спутниками искусства.

---

[12] *М. Б. Храпченко.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970.

[13] «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер». М., 1962.

[14] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. I, стр. 262.

[15] «Русские писатели о литературном языке», т. 4. Л., 1955, стр. 277.

[16] *Л. Тимофеев.* О понятии художественного метода.— В сб.: «Творческий метод», 1960, стр. 47. Взгляд Л. Тимофеева разделяет Е. Любарева.

Обе тенденции могут то разъединяться, то выступать слитно. В смешанных формах берет верх то одна, то другая тенденция.

Строгое разъединение «воссоздания» и «пересоздания», однако, не находит опоры в фактах истории литературы. «Пересоздание» отнюдь не противопоказано реализму, проникнутому общественной активностью, устремленному в будущее. Так в разговор о реализме входит тема романтизма. Что такое романтизм?

К. Григорьян видит сущность романтизма в преобладании «лиризма, субъективно-личного начала»[17]. Н. Жеглов усматривает в романтизме стремление к патетике, к «предельной интенсивности художественного впечатления», к раскрытию сокровенного, что «не столь остро» ощущается «реалистически-конкретным искусством»[18]. Вл. Гусев дает такую формулировку: «Романтизм — искусство, которое питается интересом к высоким началам жизни, вниманием к нераскрытым «тайнам мира»[19]. Другие авторы определяют романтизм как мечту и мечтательность; как страстно-напряженное стремление к пересозданию мира по своему идеалу; как пафосное выражение гражданственной героики; как выражение внутреннего мира личности в его обособлении и противопоставлении отвергаемой ею реальности и т. д.

К. Н. Григорьян, А. Н. Соколов, Л. П. Егорова считают, что нельзя ограничивать определение романтизма одним каким-либо признаком (не говоря уже о том, что разновидностей романтизма разных эпох и разных национальных литератур очень много), что романтизм — это система признаков. Вот как, например, очерчивает Е. Любарева «романтический тип творчества»: в романтическом искусстве идеал художника «выражается более непосредственно»; в творчестве господствует лирически-субъективное начало, «действует своя логика, логика внутреннего мира поэта», течение мысли «подчинено не объективному течению жизни, а поэтическому воображению художника». Что касается проявлений романтизма в советской литературе, то он направлен на изображение героического начала в жизни, мятежности героя, обретшего «ясную социальную направленность, твердую, историческую опору»[20]. И Егоровой видятся такие признаки романтизма: опора на романтический сюжет, в основе которого исключительность действий, совершаемых на грани человеческих возможностей; предельно обобщенные образы; использование поэтических условностей; проникновение лиризма во все роды и жанры, в том числе в прозу; однoплановость образов.

---

[17] *К. Н. Григорьян.* К изучению романтизма.— «Русская литература», 1967, № 3, стр. 136.

[18] «Литературная Россия», 12 сентября 1969 г.

[19] «Литературная Россия», 15 октября 1969 г.

[20] *Е. П. Любарева.* Принципы романтизма в творчестве Тихонова, Светлова, Багрицкого. (К вопросу о стилевых течениях в советской романтической поэзии). (Автореф. докт. дисс.), М., 1970, стр. 9—10.

По мере того, как знакомишься с подобными перечнями, начинает закрадываться сомнение: а существует ли романтизм в литературе? Ведь почти все перечисленные пункты могут быть полностью отнесены к реалистической литературе. Те же пункты, которые реализму не свойственны, вряд ли могут быть оценены безоглядно положительно (прямое выражение идеала; господство воображения автора; одноплановость образов).

Пока что представления о романтизме в ученых трудах не отличаются желательной ясностью. Быть может, прав Б. Реизов, считающий, что «в истории мы встречаемся не с романтизмом, а с романтизмами»? [21] Т. е., быть может, романтизм, в отличие от реализма, существует лишь в конкретно-исторических модификациях, формируемых в ту или иную эпоху национальной истории народов? И в этом, стало быть, состоит причина тех трудностей, которые встречают на своем пути исследователи романтизма, желающие дать общую формулу романтического искусства?

Автору настоящих строк, со своей стороны, также хотелось опереться на суждение Белинского о романтизме, но не на то, которое имеют в виду сторонники концепций «воссоздания» и «пересоздания». У Белинского есть замечание о том, что романтическим «по преимуществу» искусством является музыка [22]. Иными словами, в музыке романтический элемент представлен в наиболее полном и «чистом» виде.

В чем своеобразие музыки как вида искусства? Музыка — это искусство, взывающее не только к разуму, к общественному сознанию человека, но прежде всего к эмоциональной сфере и к глубинам подсознания. Но что касается инструментальной музыки, то связь ее с сознанием более опосредствованная, чем непосредственная. И притом она воспринимается как бы сразу во всех «этажах» натуры человека, доходит до глубин его внутреннего мира, до сферы сокровенно-эмоционального (т. е. глубоко личного), подсознательного (т. е. внутренне-стихийного, не полностью подчиняющегося сознанию). Находясь во власти музыки, человек до некоторой степени как бы выключается из сферы непосредственной реальности, уносится, если выразиться языком романтика, в «мир иной», к «бесконечному»; он раскованно ощущает в себе «тайное тайных», сокровенно-личное; он переживает такие оттенки человеческого чувства, которые вне музыки могут выразиться лишь «огрубленно», «схематично». Музыка связана с особым типом переживаний человека, с особой формой его духовной жизни. Это свойство музыки делает ее одним из самых сильных по своему воздействию видов искусства.

Разумеется, при этом не следует забывать, что не существует

---

[21] *Б. Г. Реизов.* О литературных направлениях.— «Вопросы литературы», 1957, № 1, стр. 94.

[22] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. III, стр. 426.

человека вообще, абстрактной человеческой сущности вне исторической конкретности, национальной и социальной определенности и т. д., что эти переживания и эта деятельность отражают в себе реальность во всем ее многоразличии, в конечном счете связаны с гражданским бытием человека, с его общественной позицией и его мироощущением. А такие музыкальные формы, как песня, опера, гимн, связаны более непосредственно с сознанием человека, порою с прямой политической борьбой.

Исходя из такого понимания музыкальной специфики, можно определить смысл романтического элемента как специфическую форму или область реалистического воспроизведения объективного мира, точнее — переживаний личности, как «полифоническое» выражение этих переживаний. Этот «романтический» элемент неизмеримо усиливает действенность искусства, его способность захватывать человека целиком, проникать одновременно в сферу сознания, эмоций и в глубины подсознания, вызывать слезы восторга, заставлять сжиматься сердце, магически открывать человеку новое знание, изострять его интуицию. Это — романтизм высшего типа, романтизм гармоничный и естественный, органично входящий в реализм, романтизм Шекспира и Гете, Пушкина и Лермонтова, Достоевского и Блока, Шолохова и Леонова.

Возвращаясь к оценке романтического элемента в связи с типологией реализма, нельзя не отметить, что существует множество, так сказать, «отрицательных» романтизмов. В этих романтизмах акцентируется в одном случае личное начало, порой соединенное с индивидуалистическим мироощущением, в другом — оторванность художника от реальной действительности, толкающая его к пустым мечтаниям и фантазиям, в третьем — крайняя туманность воззрений, порождающая туманные изображения и т. д. Прививка реализму романтического элемента такого типа может, вероятно, только исказить и ослабить реалистическое искусство. Об этом напоминал М. Горький.

Связывая вопрос о художественных методах в новой литературе с ролью вымысла (мифа) в искусстве, М. Горький говорил: «Миф — это вымысел. Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ,— так мы получили реализм. Но если к смыслу извлечений из реально данного добавить-домыслить, по логике гипотезы,— желаемое, возможное, и этим еще дополнить образ,— получим тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности,— отношения, практически изменяющего мир»[23]. Этот романтизм в искусстве М. Горький отделял от буржуазного романтизма, индивидуалистического по своей сути, оторванного от действительности, склонного «к фантастике и мистике», про-

[23] *М. Горький.* Собр. соч. в тридцати томах, т. 27, стр. 312.

никнутого пессимизмом и равнодушно-жестоким отношением к человеку.

Нет оснований преувеличивать роль специфического романтического элемента в литературе социалистического реализма. Социалистический реализм — это эстетическая концепция целой эпохи, обозначение качественно нового этапа в развитии самой прочной традиции мирового искусства — традиции реализма. Романтизм же, как и форма подчеркнутой художественной обобщенности (Б. Брехт), сплав художественности с публицистикой (В. Овечкин), философско-фантастические размышления художника о будущем (научная фантастика), сатирические преувеличения и гротески, представляет собой лишь его отдельные стороны или тенденции.

А. С. Бушмин придерживается того мнения, что в социалистическом реализме «преобладающая реалистическая форма модифицирует все особенности романтизма, придает ему свой покрой и окраску; он сохраняется только как оттенок в господствующем цвете времени, и поэтому о нем было бы правильнее говорить лишь как о художественно стилевом течении в едином русле метода социалистического реализма»[24]. Мне кажется это мнение верным.

Трудно согласиться с А. Овчаренко, который считает возможным утверждать, что в советской литературе существует романтизм «как художественный метод»[25], наряду с социалистическим реализмом. И дело здесь не в том, что допускается «плюрализм методов», а в том, что роль романтического элемента в советской литературе преувеличивается, а представление о социалистическом реализме обедняется.

7. Но влияние литературной традиции, существование различных типов художественного творчества, внутренние закономерности развития искусства — не самый существенный фактор расширения диапазона и внутренней дифференциации нового художественного метода. Новое качество метода, существование в его исторически складывающихся границах художественных течений и различных идейно-художественных тенденций порождаются конкретными обстоятельствами времени, ситуации новой истории. Они неизбежно порождаются самим многообразием жизни социалистического общества, самой сущностью гуманизма, мировоззрения советских людей, богатством внутреннего мира современника.

К началу 30-х годов формируется идейное единство литературы. В основном исчезают течения с различной социально-классовой, идеологической направленностью. Исчезает и та искусственная борьба «творческих течений», которая подчас возникала в

---

[24] *А. С. Бушмин.* Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, стр. 199.

[25] *А. И. Овчаренко.* Социалистический реализм и современный литературный процесс.— «Вопросы литературы», 1966, № 12, стр. 16.

20-е годы. Советская литература консолидируется на единой идейно-художественной платформе, но внутренние различия метода не только не ослабевают, но усиливаются, делаются более четкими и устойчивыми. Выявляется большое число оригинальных писателей — не просто продолжателей дела классиков, не просто учеников М. Горького, но создателей собственных оригинальных художественных систем. Усиливаются различные тенденции в драматургии (Афиногенов — Вишневский), поэзии (Твардовский — Тихонов), прозе (Леонов — Шолохов).

Этот процесс не могут понять некоторые литературоведы Запада, рассуждающие так: если советские писатели руководствуются одним мировоззрением, разделяют ленинский принцип партийности в искусстве,— то как они могут быть не однообразными, не похожими друг на друга, не нивелированными?

В том-то и дело, что идейное единство советских людей не означает тождества их воззрений на те или иные явления жизни. Начать с того, что в обществе переходного периода надолго сохраняются различия в психологии и конкретных суждениях людей различных социальных групп, этнографических общностей. «Люди меняются медленно»,— сказал М. Шолохов в одном из зарубежных интервью.

Идейная направленность нашей литературы едина, но пафос творчества писателей многообразен. Ведь идея в литературе выступает не в виде отвлеченного силлогизма.

Самые идеи, объединяющие советских писателей, не являются сводом догм, как это представляется буржуазному мышлению. В литературе идеи партии, народа получают творческое преломление и развитие: ведь произведения литературы — не простые иллюстрации к известным положениям, не повторение известного, они заключают в себе новые мысли и выводы, добытые из фактов марксистско-ленинской теории, в произведениях содержатся новые наблюдения над жизнью, над отдельными периодами революции, новые открытия, ведущие к более глубокому познанию эпохи.

Нельзя забывать и того, что в литературе важна точка наблюдения, избранная писателем, его угол зрения. Как, например, по-разному раскрыта эпоха гражданской войны в «Железном потоке» и «Тихом Доне», «Необыкновенном лете» и «Оптимистической трагедии». Взят один «материал», один исторический период, а какое разнообразие изображаемых событий, героев гражданской войны, какая разносторонность в освещении революции!

Это разнообразие углов зрения на события помогает глубже понять общее, закономерное, типическое в жизни. Разве не свидетельствует каждая страница «Железного потока» о зрелой мудрости его автора, человека, хорошо знающего психологию простых людей-хлеборобов? Разве не ощутимо в «Оптимистической трагедии» что автор — военный человек, в прошлом —

матрос, участник драматично-тяжелых и романтически-прекрасных событий гражданской войны? Разве не насыщен «Тихий Дон» запахами и красками донской степи, очарованием казачьего быта, которые так близки и знакомы автору? Разве не заметна причастность Феднна к Волге и ко всему волжскому, а в раздумьях и сомнениях Пастухова — отражение, хотя бы и неполное, раздумий и сомнений автора в годы его молодости?

Различия в содержании произведений зависят от общего взгляда автора на мир, социального опыта, от его философии и эстетического идеала, нравственных представлений, от характера лиризма и особенностей эмоционального настроя, от его человеческих качеств, его привязанностей и влечений. И все это так или иначе отражается в художественном творчестве.

Следует учесть и то, что эстетические представления и вкусы людей социалистического общества несводимы к совершенно тождественной системе. В этой области существовали и будут существовать различия, ибо концепции человека, питающие эстетические представления, все время будут обогащаться и совершенствоваться. Всегда будут складываться различные психологические типы художников, различные типы образного восприятия и воспроизведения действительности, которые в порядке соперничества и соревнования помогают и будут помогать воспитанию, развитию и совершенствованию способностей и знаний человека коммунистической эпохи.

И сейчас остаются и в будущем в какой-то мере останутся различия в профессиональном восприятии мира, в подходе к рассмотрению явлений людьми различных профессий. Одно дело — суждения о человеке, о его поведении и моральных качествах врача, учителя или психолога, другое дело — мнение математика, кибернетика, третье — архитектора и строителя. (Разумеется, иногда суждения строителя о человеке оказываются несравнимо более глубокими, чем суждения иного профессионального психолога.) И эти особенности людей различных профессий не могут так или иначе не сказаться в искусстве: ведь каждый писатель обычно владеет трудовой профессией, или, в ином случае, просто лучше знаком по своему жизненному опыту с людьми той или иной профессии.

Таким образом, единство мировоззрения предполагает различия восприятия, истолкования и акцентировки тех или иных событий, поступков людей и в творчестве художников, и в восприятии их читателей. Это наблюдается сейчас и сохранится в будущем.

Произведения обладают различной степенью эффективности, могут быть рассчитаны на различные слои читателей. М. Рыльский писал: «И в будущем обществе одни люди будут принимать и воспринимать одних поэтов, другие — других. При том свободном расцвете индивидуальностей, который явится одним из жи-

вотворных завоеваний коммунизма, это приобретет, думается мне, более широкие размеры, чем мы видим теперь»[26].

Расцвет личности в условиях строящегося коммунистического общества, демократизация всей нашей жизни, широкий простор для проявления творческих исканий в искусстве — такова реальная «база» для художественного многообразия в советском искусстве.

Каких замечательно своеобразных художников породила наша эпоха! Горький и Маяковский, Фурманов и Шолохов, Н. Островский и Леонов, Макаренко и А. Толстой, Есенин и Рыльский, Гайдар и Вишневский! Яркие творческие индивидуальности, разнообразие писательских манер, оригинальные идейные и художественные искания... Как близко нам не только то, о чем писали они, но и самая человеческая сущность этих художников, их личности! Мы рады познакомиться не только с их героями, но и с самими «посредниками» между героями и нами, с самими писателями, духовный облик которых, личные качества и черты которых находят выражение и в «образе повествователя» в произведении, и в соотнесенности изображаемых героев с отдельными сторонами биографии художника, и в чувствуемом, ощущаемом отношении автора к героям, и в самом эмоциональном тоне авторского рассказа, и в том строе мыслей, в тех стремлениях, которые организуют всю систему образов, течение сюжета, самую концепцию произведения. И это понятно: ведь своеобразная личность художника, его взгляд на мир, его образ мышления — это такая же типическая особенность века, как и характеры его героев, их суждения, их чувствования и желания.

8. Существует немало попыток дать конкретную типологию социалистического реализма. Из таких попыток последнего времени укажем на следующие.

Б. Сучков выделяет три основных творческих течения в советской литературе: «Одно из них воспроизводит жизнь в ее объективных, подсказанных самой жизнью формах. Другое течение передает жизненные процессы посредством условно-метафорического их изображения. И, наконец, третье — обычно называемое романтическим, выражающее особую душевную настроенность и с романтизмом в собственном смысле слова не имеющее ничего общего, отмечено лирико-патетическим подходом к объекту изображения, его поэтизацией»[27]. Эта типология обходится без рубрики романтизма. Она логична и охватывает действительно характерные процессы развития советской литературы.

Л. Егорова выделяет в советском искусстве «типы творчества». В основе их — различия художественного мышления писателей и их мироощущения. Эти типы творчества выступают в

[26] *М. Ф. Рыльский.* Музы и люди.— «Литературная газета», 23 июня 1962 г.
[27] *Б. Л. Сучков.* Ленинизм и современный литературный процесс.— «Коммунист», 1969, № 10, стр. 62.

литературном процессе как художественные течения. Л. Егорова насчитывает пять таких типов творчества: реалистический, романтический, реалистически-романтический, романтически-сардонический («маяковско-брехтовское» направление), сатирический. Художественные течения с ее точки зрения проявляются «в отборе материала и его осмыслении, в принципах типизации, характере сюжета, а иногда и в «общей стилевой тенденции» [28]. (Последние, по мысли автора, выступают в языке, композиции и жанровых формах и не «прикреплены» к методу или течениям.)

Эта типология, наоборот, исходит из мысли о громадной роли романтической тенденции в социалистическом реализме (три из пяти тенденций «замешаны» на романтизме!). Нелогично выделение сатирической тенденции: ведь сатира также может быть дифференцирована на сатиру реалистическую, «маяковско-брехтовскую» и т. д. Как видно из объяснений Л. Егоровой к этой схеме, она мыслит в качестве отдельного течения в советской литературе течение критическое, как бы специализирующееся на критике явлений жизни. Вряд ли правильно отдавать монополию критики одному из течений: критическая направленность может находить выражение в любых течениях. Опыт литературы 50—60-х годов достаточно убедительно показал идейную несостоятельность «критического направления».

Мне хотелось бы, со своей стороны, обратить внимание читателей на реально существующие две линии развития в советской литературе, классически представленные творчеством М. Шолохова и Л. Леонова. В них находят творческое развитие традиции Льва Толстого и Достоевского, свойственные им, с одной стороны, методы прямого, развернутого изображения и анализа эпохальных событий и характеров (эпическая линия) и, с другой, методы «косвенного», «отраженного» раскрытия событий истории и внутренних процессов в обществе в углубленном анализе и изображении внутреннего мира современника, тех битв, которые ведутся в сфере духовной, философской (философско-психологическая линия).

С моей точки зрения, плодотворным было бы уяснение типологии социалистического реализма в области поэзии посредством анализа таких больших эпохальных явлений, как творчество Есенина, Маяковского, Твардовского, Исаковского и Тихонова, в области драматургии — творчества Афиногенова, Арбузова, Софронова, Погодина, Вишневского. Идя от ведущих крупнейших творческих индивидуальностей, можно глубже и конкретнее осмыслить общие процессы художественного мира советской эпохи.

Перспективным также является изучение тех недолгих, преходящих художественных течений, которые на разных этапах со-

---

[28] *Л. П. Егорова.* Проблемы типологии социалистического реализма. Ставрополь, 1971, стр. 8.

ветской литературы в полемике друг с другом отстаивали свою жизнеспособность в искусстве. Изучение этих явлений позволит полнее представить художественную жизнь социалистического общества, даст возможность точнее очертить границы социалистического реализма, резко отделить наши концепции от несостоятельной концепции «реализма без берегов», отграничить социалистический реализм от порой сопутствующих ему тенденций натурализма и «микрореализма», формалистически понятого новаторства, некритически воспринятого опыта модернистских художников и т. д.

Художественный метод советской литературы — социалистический реализм, сохраняя основы реализма XIX века, обогащает их опытом художественного отражения явлений революционной действительности, марксистско-ленинским мировоззрением, позволяющим дать наиболее глубокий и целостный анализ и синтез жизни. Новаторство советской литературы выражается в широком, перспективном взгляде на жизнь современного мира, в раскрытии происходящей борьбы двух социальных систем, основных идеологических концепций в изучении революционных преобразований в обществе и перемен в сознании и сфере чувств людей, в утверждении высоких идеалов коммунизма. И вместе с тем — в эстетических новациях, в восполнении «быта» и «психологии» политическим, социально-классовым фактором, в исследовании конфликтов времени, в том числе новых, неантагонистических, в осмыслении структуры новых характеров, в разработке новой концепции личности, взаимосвязей человека и истории, в применении приемов «нефронтального» отображения реальности, сосредоточенной «фокусировки» явлений, внутренне оправданного «пересоздания» действительности, приемов «стилизации» (с учетом информированности современного читателя, его быстрой ориентировки в сложных ситуациях, роста горизонтов — всемирного и «вселенского» и т. д.).

Цель настоящей статьи — подвести некоторые итоги и дать оценку и анализ существующих точек зрения на проблему, рассмотреть методологические основы ее исследования, наметить возможные пути и предпосылки ее исследования и решения в дальнейшем.

С. В. НИКОЛЬСКИЙ

РОМАНТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ЧЕШСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Как известно, романтизм в литературе XIX в. был тесно связан с тем духовным порывом в будущее и к идеалу, с той пламенной убежденностью в развитии и изменении мира, которые были порождены французской буржуазной революцией и последующими вспышками освободительных движений, процессом ломки старого феодального мира, процессом освобождения личности из плена замкнутых сословно-кастовых отношений. Но вместе с тем это был порыв, наталкивавшийся не только на сопротивление сил уходящей эпохи, но и на новые, буржуазные противоречия общественно-исторической жизни, которые резко контрастировали с оптимистическими прогнозами и предначертаниями просветителей. Романтики были одержимы огненной мечтой и жаждой свободы, они утверждали активность человека и бросали вызов темным силам зла. Но их умы волновали и причины расхождения мечты и действительности, загадки бытия человека и человечества, добра и зла, мысли и чувства, воли и обстоятельств. Источник и существо еще недостаточно развитых, но ощутимых противоречий буржуазной эпохи, источник и природа неведомых, отчужденных от человека сил, функционирующих в буржуазном обществе, оставались зачастую еще не объективированными в сознании писателей-романтиков или только угадывались ими. Реальные общественно-исторические отношения нередко представали в их сознании в виде догадок и прозрений, в превращенной форме философских загадок. Лишь позже литература освоит эту проблематику в свете социально-исторического анализа жизни, которому, однако, передовые представители романтизма уже прокладывали путь художественной постановкой больших социально-этических и философских проблем.

Все это вместе взятое и было основой сложного и многообразного романтического движения, в котором мятежный бунт и революционный энтузиазм порой сопровождались настроениями скорби и ощущением власти рока, а устремленность к идеалу и мечты приобрели противоположный смысл — от революционного до консервативного.

Романтизм осваивал новую, во многом еще не изведанную литературой проблематику и новые сферы и аспекты жизни общества и индивидуума, выражал новое мировосприятие, означал новую ступень в развитии художественного сознания. Романтики постулировали принцип искусства, основанного на идее развития и изменяемости мира, обращенного в будущее. Взамен канонов классицизма (пусть они в той или иной степени и преодолевались в художественной практике) они провозгласили свобо-

ду творчества и «открытое» понимание искусства, распахнутое навстречу новым веяниям и широкой индивидуальной инициативе. Творчество романтиков отличала повышенная роль чувства и идеала в художественном процессе и в восприятии мира. Все это обусловило особое соотношение субъективно-эмоционального и объективного начала в их творчестве. Одним из важных художественных завоеваний романтизма было открытие субъекта, открытие личности как неповторимой индивидуальности и активного начала жизни. В качестве такого же субъекта и индивидуальности в их творчестве часто выступал и коллектив, в том числе народный и национальный коллектив, особенно в национально-зависимых странах.

Романтизм составил целую эпоху в истории литературы и внес огромный вклад в развитие художественного мышления. Чтобы оценить этот вклад, достаточно сопоставить доромантическую и постромантическую стадии литературного процесса — просветительский реализм и реализм XIX в.— и осмыслить происшедшие изменения.

Такого рода сопоставление наглядно показывает, насколько богаче измерениями и подходами стало изображение мира и человека. Конечно, критический реализм, пришедший на смену романтизму, явился качественно новым этапом в развитии искусства, отражающим новую эпоху общественно-исторического бытия, которая и вызвала к жизни новое художественное сознание. Но вместе с тем реализм впитал в себя в переосмысленном и интегрированном виде и многие достижения и завоевания романтизма, подчинив их иным творческим принципам. Динамика литературного развития далеко не сводится к отрицанию предшествующих этапов на каждой новой стадии процесса. Она диалектически включает в себя момент избирательной преемственности и синтеза. Не только произведения и образы романтизма вошли в сокровищницу мировой литературы и до наших дней остаются живым достоянием читателей, но и элементы художественного мышления, специфические способы художественного освоения мира, открытые на романтической стадии литературного процесса, вот уже более столетия в ассимилированном и преображенном виде незримо живут в мировом искусстве. В этом смысле они, конечно, присутствуют и в литературе XX в.

Однако вначале мы остановимся на тех случаях, когда тенденции, родственные романтическим, приобретают особенно заметный характер и в известном смысле имеют своей почвой сходство и родство самих процессов, самой системы «писатель — действительность».

Анализ чешской литературы XX в. свидетельствует, что явления типа романтических чаще всего возникают в процессе поисков новых идеалов вне скомпрометированных общественных отношений. В одних случаях речь идет об идеале утопическом и иллюзорном, или же в определенной степени иллюзорном, в дру-

гих — о реальном и исторически перспективном, но еще недостаточно объективированном в сознании писателя на конкретном жизненном материале. Довольно часто такие тенденции связаны с самым начальным этапом освоения новых сфер и явлений жизни. Это как бы начальная фаза познания новых перспектив и горизонтов, когда сильная эмоционально-субъективная реакция откровений и прозрений преобладает над типизацией реальной жизни и конкретного материала, а явления схватываются в общих контурах или только в определенных своих качествах и чертах, но зато эти черты и качества выступают в потенцированной форме.

Сказанное относится, в частности, к формированию молодой революционной литературы, представлявшей раннюю стадию становления литературы социалистического реализма. Единый в своей сущности, процесс формирования новой литературы был в то же время и многообразным. Разные художники шли к социалистическому реализму различными путями. Уже в начале 20-х годов в чешской революционной литературе, развивавшейся под воздействием идей Октября, была сильно выражена реалистическая основа: творчество Я. Гашека, его знаменитый сатирический роман и сатирическая публицистика, романы М. Майеровой «Лучший из миров» и И. Горы «Социалистическая надежда», несколько позже роман И. Ольбрахта «Анна-пролетарка» и многие другие. Однако заметное место на начальном этапе становления социалистической литературы занимали и явления, родственные своим художественным строем, своей поэтикой романтизму. Особенно это относится к поэзии, интенсивное развитие которой на этом этапе также симптоматично.

Важно при этом подчеркнуть, что романтические тенденции в революционно-социалистической литературе вырастали на новой социально-исторической почве. В данном случае не всегда даже можно говорить о генетической связи с традициями романтизма XIX в. Скорее речь должна идти о типологической близости явлений, в то же время во многом отличных и новых [1].

Принципиальное отличие рождающейся революционно-социалистической поэзии от творчества романтиков состояло, в частности, в том, что открывшаяся поэтам революционная перспектива преобразования мира на новых социалистических началах была не только исторически реальной, но и получила уже практическое воплощение в победе Великой Октябрьской социалистической революции. В этом смысле их творчество лишено утопизма, столь свойственного многим романтикам. Оно глубоко оптимистично. «Романтизм разделил жизнь на действительность и мечту,— с известной долей абсолютизации писал И. Волькер.— Поместив высшую идею счастья за пределами возможностей это-

---

[1] Ср.: *Д. Ф. Марков.* О формах художественного обобщения в социалистическом реализме.— «Вопросы литературы», 1972, № 1, стр. 86—87.

го мира, романтизм пустил глубокие корни в пессимизме... Пролетарская мудрость знает только этот мир, как основу жизни...» [2].

С другой стороны, устремленность в будущее, накал чувств, вдохновенный пророческий пафос, условно-обобщенный, эмоционально-субъективный образный строй первых поэтических произведений, озаренных новыми идеями и вылившихся как первая спонтанная реакция на открывшиеся перспективы преобразования мира, имеют много общего с поэтикой романтизма. Само величие и грандиозность свершающихся перемен и обновления мира побуждали поэтов искать необычные образы и краски. Исключительность происходящих событий, силу чувств и переживаний С. К. Нейман выразил стихами, в которых не случайно вспоминал образ Гейне:

Подобно немецкому поэту,
который хотел вековую сосну
в горящий вулкан окунуть
и этим пером написать
признание на небесах:
«Агресса, люблю тебя»,
подобно тому поэту
пролетариат
окунает мечту огромную
в кратер горящей домны
и пишет над целым светом
свое признание в любви,
свою молитву во здравие,
свою величайшую угрозу,
имя единственного отечества,
за которое стоит бороться,
звучащее как лозунг,
как боевой пример:
Р.С.Ф.С.Р.

Перевод П. Железнова

Определенные черты, вызывающие ассоциации с поэзией романтизма, присущи и поэтическому сборнику И. Волькера «Гость на порог», сборнику В. Незвала «Мост» и его поэме «Удивительный волшебник», поэзии Й. Горы, А. М. Пиши, Фр. Немца и др.

Правда, определяя характер творчества этих поэтов, нельзя абстрагироваться и от влияния непосредственно предшествовавшего этапа развития поэзии, от определенных отзвуков поэзии символизма, например. Однако этим не объясняется полностью специфика их творчества, выраставшего на новой идейной основе, порожденной атмосферой революционной эпохи.

---

[2] *J. Wolker*. Spisy, sv. II. Praha, 1954, str. 233.

Говоря о поэтике названных и ряда других произведений как системе, необходимо повторить мысль о напряжении чувства, сильно выраженном субъективно-образном и условно-образном начале, исключительности образов, часто символико-метафорическом стиле. Такого рода художественное мышление имело два источника: с одной стороны, захватывающую грандиозность и необъятность происходящих событий и процессов, с другой — и еще относительно абстрактное представление о них.

О романтической устремленности в будущее, свойственной поэзии этих лет, хорошо сказал И. Волькер в рецензии на книгу А. М. Пиши «Непонятный святой». Отметив, что этот поэтический сборник «рожден революционной современностью», Волькер писал: «А. М. Пиша поэт нового зрения. Он умеет видеть мир таким, каким мир хочет быть. Мир, измученный войной, нищетой и капиталом, столь нуждается в этом, что люди, способные *видеть то*, чего еще нет, но что *должно быть*, не могут взглянуть на объект внимания без того, чтобы он не разрастался для них в своих возможностях до бесконечности. В этом источник насыщения реальности имажинарностью»[3]. Но в этом же Волькер находит и источник «слишком субъективных впечатлений»[4] и «субъективных ви́дений», хотя и рожденных «активностью мира», его «динамикой», но еще «не узаконенных»[5], т. е. не прошедших стадий объективизации.

В собственной поэтической книжке Волькера «Гость на порог» (создавалась в 1920 г., вышла в 1921 г.) отвлеченность и субъективность образов была столь сильно выражена, что почти все рецензенты даже не уловили связи сборника с формирующимися социалистическими идеалами поэта и с новой общественно-политической атмосферой. Между тем сопоставление стихотворений с письмами и статьями автора (особенно со статьей «Революционеры», июнь 1920 г.) не оставляет сомнений в том, что внутреннее содержание сборника было связано для поэта с представлением о близящемся социалистическом обновлении мира, с предвосхищением светлого завтра, с осознанием собственного «прозрения» под влиянием «чуда» революционной эпохи. Книжка вобрала в себя радость автора, обретшего «новое зрение» и открывшего возможность счастья для людей на земле. При этом, как явствует из статьи «Революционеры», поэт уже ясно представлял себе, что реальный путь к новому миру лежит только через революцию, через нелегкую борьбу пролетариата с буржуазией. Но художественное осмысление близящихся перемен и собственного перерождения совершается пока что в обобщенно-отвлеченных образах, субъективных символах. Основу сборника составляют символико-метафористические антитезы

---

[3] *J. Wolker*. Spisy, sv. II, str. 251.
[4] Там же, стр. 252.
[5] Там же, стр. 250.

«вчера» и «завтра», «слепоты» и «прозрения», «распятия» и «воскресения из мертвых», «мертвых» и «живых», «бессердечных» и «имеющих сердце», одиночества и приобщения к коллективу. Грядущие перемены символизируются в образах пожара, солнца, в библейских образах, в символах распятой и воскресающей человечности, в образном мотиве поисков «земли обетованной» и т. д. Ощущение исключительности событий, происходящих в революционной современности, передается символическим мотивом «чуда». С устремленностью в будущее связан лирический образ поэта-прорицателя и поэта-сеятеля счастливого «утра». Стихи часто стилизуются в виде пророчеств и притч [6].

В дальнейшем, если пользоваться собственным определением Волькера, шел процесс «объективирования субъективных впечатлений» [7]. Схваченное в общем виде, в спонтанной эмоциональной реакции, в условно-образной форме, наполняется затем более конкретными приметами времени, обретает реальные очертания, «прорисовывается». Вторая поэтическая книжка И. Волькера «Час рождения» (1922), сохраняя многое от вдохновенной, солнечной атмосферы первого сборника, в то же время представляет собой как бы следующую стадию освоения явлений и проблематики эпохи. Так, например, символы «новых глаз» «нового зрения», столь характерные для сборника «Гость на порог», находят уже новое воплощение в таких стихотворениях, как «Баллада о глазах кочегара», в которой не только запечатлена типичная социальная трагедия судьбы рабочего, но и звучит мысль о том, что рабочие несут свет идей всему миру.

Сходный процесс можно проследить и на творчестве некоторых других чешских поэтов, в частности Незвала. Правда, у него этот процесс был зачастую более длительным. Обе тенденции проявлялись одновременно в его творчестве или преобладала то одна, то другая.

Незвалу, в отличие от Волькера, пожалуй, более близка романтическая стихия. Его развитие нельзя рассматривать вне связи с чешским поэтизмом и сюрреализмом. Вопрос о соотношении этих течений с романтическим искусством — особый вопрос, который можно осветить лишь в специальной работе. Течения эти весьма сложны и противоречивы. Несомненна убежденность основных представителей этих течений в грядущем революционном преобразовании мира. Однако некоторым из них не чужды были анархистские тенденции. Пытаясь построить теорию нового искусства и исходя при этом из ложного тезиса о том, что в буржуазном обществе могут создаваться лишь «предобразы» будущего искусства и разрабатываться лишь его форма, из посылки

---

[6] См. подробнее в нашей книге: *S. V. Nikolskij*. Myšlenka a obraz ve Wolkerově poesii z let 1920—21.— «Rozpravy ČSAV. Rada společenských věd», ročn. 78, sešit 2. Praha, Academia, 1968.

[7] *J. Wolker*. Spisy, sv. II, str. 307.

о возрастающем разделении функций искусства и практической жизни, они пришли вскоре к концепции «чистого искусства», а затем и «освобождения подсознания». Тейге неоднократно заявлял о преемственности этих течений по отношению к романтизму, о том, что сюрреализм — «это возрожденный и освобожденный романтизм» [8]. Однако в соответствии с теорией он ориентировался не на романтизм Шелли, Байрона, Гюго, а Незвала, Бертрана, Бореля, По и Бодлера. Как в свое время показал Л. Штолл, с романтизмом их сближал протест против искажения и деформации в буржуазном обществе подлинных человеческих чувств, протест против разрушения гармонии личности [9]. Однако их установка на «чистый лиризм», а затем и «раскрепощенное подсознание» уводила на ложный путь, стимулировала связи лишь с романтизмом упомянутого типа. Правда, теория часто преодолевалась в художественной практике. Так что Незвал, например, осваивал куда более широкие традиции, о чем мы еще скажем.

Общее направление развития революционной литературы было связано с утверждением социалистического реализма, который впитывал в себя и романтический элемент. Более заметный на начальной стадии процесса (что находит аналогию и в литературе других народов, в частности в творческой биографии А. М. Горького), в дальнейшем он, как правило, ассимилировался и выступал лишь в виде стилевой окраски реалистических по своей сути произведений. Такая особенность развития, хотя и не всеобщая, но характерная, по-видимому, находит объяснение в самой логике процесса художественного освоения новых сфер и явлений жизни, связанных с перспективами ее развития и новыми идеалами.

Иной тип переклички с романтическими формами художественного мышления, когда идеал по самому своему существу носит абстрактный характер, дает творчество писателей общедемократического лагеря, в частности творчество К. Чапека. Еще в начале своего творческого пути, в 1911—1912 гг., писатель пережил полосу увлечения неоромантизмом, что во многом объяснялось его неудовлетворенностью современной действительностью. Братьям Чапекам снилось «небо, которое было синее, вина, которые были бы терпче, люди, которые были бы величавее» [10]. Их новеллы (действие которых зачастую переносилось в экзотические страны) имеют много общего с прозой Р. Л. Стивенсона, Дж. Конрада и других неоромантиков. Герои этих новелл («Остров», «Между двумя поцелуями» и др.) — сильные и благородные натуры, люди одной страсти. Своим «огненным от-

---

[8] *K. Teige.* Svět stavby a básně. Praha, 1966, str. 329—330.

[9] *L. Štoll.* K sociologii romantismu (1934).— См.: L. Štoll. Z bojů na levé frontě. Praha, 1964, str. 229—317.

[10] *K. Čapek.* Literatura. De Sthendal (Henry Beyle). Abatyše z Kastru...— «Snaha», 5.IV 1908, str. 5.

ношением к жизни» (как однажды определил Чапек особенность романтизма) они являли резкий контраст серости и убожеству мещанских будней и торгашеской морали. В первом наброске пьесы Чапека «Разбойник» (1911) спонтанность и непосредственность чувства, активность вторжения в жизнь также выступали как антитеза конформизму и «благоразумной» осмотрительности.

Позже, в атмосфере мировой войны и послевоенных лет, представления Чапека об отношениях в человеческом мире приобрели черты трагизма. Будучи не в состоянии разобраться в коренных причинах больших конфликтов и войн, писатель длительное время исповедовал убеждение в плюрализме истин, в котором и находил источник «коллективной драмы» человечества. Мир представал перед ним как сплошное зияющее и неразрешимое противоречие и разлад стихий. И все же в глубине души писатель верил в человечность и гуманизм. Эта вера, хотя и лишенная представления о путях достижения гармонии, и получала выражение в лирических партиях, такого, например, всемирно известного произведения, как пьеса «R. U. R». По отношению к этой тенденции с уверенностью можно говорить о романтическом утверждении автором определенных ценностей человеческого бытия, противопоставленных трагически понятым противоречиям современного мира, стандартизации и обесчеловечиванию человеческих отношений. В пьесе, представляющей собой трагико-сатирическую утопию, появляется даже мотив другой, «позитивной» утопии — тема «образцовой колонии», которая положила бы начало жизни человечества на новой, гармонической основе:

«Галль. ...Мы уедем далеко отсюда и положим начало образцовой колонии. Начнем новую жизнь...

Фабри (*оборачивается*). Жизнь стоит того, Елена. И, насколько это зависит от нас, мы сделаем ее такой... о какой до сих пор слишком мало думали. Это будет крошечное государство с единственным пароходом. Алквист построит нам дом, а вы будете править нами... Ведь в нас столько любви, столько жажды жизни...

Фабри. И наша крохотная колония могла бы стать зародышем будущего человечества. Этакий маленький островок, где человечество пустило бы корни, где оно собиралось бы с силами — духовными и физическими...

Фабри ... Человек снова станет властелином земли и моря и породит бесчисленное количество героев, которые понесут свое пылающее сердце впереди человечества. И я верю, Алквист, человек снова станет мечтать о завоевании планет и солнц»[11].

---

[11] *К. Чапек.* Сочинения в пяти томах, т. III. М., 1958, стр. 160—161. Подробнее этот вопрос мы пытались осветить в нашей статье «Драма Чапека «R. U. R» — «Зарубежные славянские литературы. XX век». М., 1970, стр. 278—337, особенно стр. 293—298, 320—337.

Эта тоска по гармонии человеческих отношений, лирическое утверждение мечты о таких отношениях, как уже говорилось, были лишены у Чапека представлений о конкретно-исторических путях осуществления идеала. И в этом одно из кардинальных отличий его творчества от творчества социалистических писателей с их ясным ощущением исторической перспективы, средств и способов борьбы за исторический прогресс. Лишь значительно позже (пьеса «Мать») идеал общественной активности человека конкретизируется у Чапека и окажется связанным с борьбой против сил войны и фашизма.

До сих пор речь шла о более или менее очевидной перекличке определенных явлений чешской литературы XX в. с художественным мышлением и поэтикой романтизма, перекличке, порожденной сходством самих явлений процесса художественного освоения мира, родством ситуаций в общественно-литературной жизни. Однако и в этих случаях, да и во всем массиве литературы XX в., как мы уже говорили, традиции романтизма зачастую присутствуют как бы «незримо» — в преображенном и ассимилированном виде. Необходимо в этой связи заметить, что довольно обычное рассмотрение того или иного этапа литературного развития только в связи с непосредственно предшествующей стадией литературного процесса заключает в себе значительную долю условности. Ведь каждое новое поколение, вступая в жизнь, не только знакомится с последними книгами, но и осваивает, порой незаметно для себя, значительную часть из того, что мы называем литературным наследством. В этом смысле произведения Байрона, Шелли, Мицкевича, Лермонтова, Махи, с детства известные по крайней мере каждому соотечественнику этих поэтов, являются фактом идейно-эстетической жизни нашего времени не в меньшей (если не в большей) степени, чем многие произведения, совсем недавно вышедшие из-под клавиатуры пишущей машинки. Ценности крупнейших художественных творений, явившись однажды в наш мир, становятся как бы бессмертным его достоянием. Короче говоря, в современной духовной жизни, наряду с литературой нашего времени, участвуют и литературные силы прошлого.

Воздействие этих сил, конечно, распространяется и на писателей. Иржи Волькер однажды сказал: «Прежде, чем поэт найдет свою мелодию, он должен написать десятки чужих стихотворений, прежде, чем обрести собственный голос, он должен как бы в сокращенном виде проделать путь через крупнейшие достижения поэзии от Махи до Бржезины» [12]. Аналогичным опытом делился В. Незвал: «Я пережил на себе общую историю поэзии. До 1916 г. я не читал стихов. С 1916 г. я их пишу. Сначала это были вирши в духе поэзии национального возрождения. 1917 год у

---

[12] «Čtyři depisy jiřího Wolkera příteli-soudruhu Vladimiru Zelenému». Phana, 1936 (без нумерации страниц). Письмо от 12.IX 1923 г.

меня прошел под знаком Махара, 1918 — Дыка, 1919 — Поля Форта, 1920 — Аполлинера. Я подчинялся им на одну треть, как только я их полностью понял, я освободился от них»[13].

Разумеется, мысль Волькера и опыт Незвала нельзя абсолютизировать. В освоении традиций сказывается большая избирательность. Однако нельзя и не учитывать как непосредственного знакомства каждого писателя с классическим наследием прошлого, в частности с лучшими достижениями романтической литературы, так и с их преемниками, многое синтезировавшими из их творчества.

Произведения и художественные формы литературы XX в. как бы в скрытом виде содержат в себе художественно-эстетические завоевания и открытия, сделанные еще на романтической стадии литературного процесса и впитанные затем литературой. Специальный анализ в целом ряде случаев позволяет вскрыть непосредственную связь новых явлений с отечественным и мировым романтизмом. Иногда эту связь осознают и писатели. Примечательно высказывание ряда крупнейших чешских поэтов XX в. о тех новаторских тенденциях, которые принес в литературу романтизм и которые были унаследованы и развиты в дальнейшем. Часто при этом речь идет не о частных находках, не об отдельных реминисценциях, восходящих к романтической традиции, а о кардинальных слагаемых литературы. Йозеф Гора, например, с полным основанием отметил, что к завоеваниям романтической литературы восходят истоки «современного чешского лиризма», основой которого он считает творчество К. Г. Махи[14]. Гора даже выразил мнение, что импульсы, заключенные в творчестве чешского романтика, далеко еще не исчерпаны: «Мы еще не уловили всех лучей этой звезды, которую, как это не удивительно, почти не было видно с близкого расстояния»[15]. «Основателем современной поэзии» называл К. Г. Маху и С. К. Нейман[16]. Наблюдения крупнейших чешских поэтов XX в. между прочим еще раз фиксируют внимание на основных художественных открытиях романтизма. Одним из них было открытие лиризма. Не случайно в приведенных высказываниях речь идет именно о лиризме, и принадлежат они поэтам сильных лирических дарований.

Думается, что именно интенсивный лиризм и сгущенную эмоциональность своей поэзии («максимум эмоций за секунду»), полет поэтической фантазии имел в виду и Незвал, когда порой называл себя романтиком (пишущий эти строки мог бы, в частности, сослаться на беседу с В. Незвалом в Институте славяноведения АН СССР во время последней поездки поэта в Советский Союз).

---

[13] *V. Nezval.* Moderní poesie. Praha, 1958, str. 31.
[14] *J. Hora.* K. H. Macha.— J. Hora. Poesie a život. Praha, 1959, str. 166.
[15] Там же, стр. 167.
[16] Цит. по: «V. Nezval — J. Wolker». Ostrava-Brno, 1964, str. 204.

Достопримечательно, что внимание Незвала, этого крупнейшего чешского лирика и одного из крупнейших поэтов XX в. вообще, привлекла структура поэтического образа у Махи. Поэзию чешского романтика он относил к числу «самых необходимых явлений» для понимания «современных поэтических течений». Источник лиризма в поэзии Махи того «огромного эмоционального волнения, которое мы переживаем при чтении... поэмы «Май»[17], Незвал находил в спонтанности и интенсивности чувства и в особой организации художественного образа. Он уподоблял поэтический образ у Махи музыкальному аккорду. Целые ряды метафор и поэтических сравнений, основанных зачастую на отдаленных ассоциациях и не столько поясняющих друг друга, сколько выступающих в качестве относительно равноправных компонентов, выражали в разных оттенках и нюансах одно доминирующее ощущение, чувство. Увлеченный в момент создания книги «Современные поэтические течения» теориями сюрреализма, Незвал и у Махи находил сходство с поэзией сюрреалистов. Однако главный для сюрреализма принцип «автоматического письма» не получил в поэзии Незвала значительного применения. Даже в цитированной книге, ратуя за непосредственность и спонтанность поэтического выражения, за ослабление диктата рационалистической логики, он считал необходимым оговориться: «Однако и при ослаблении логического мышления оно не исчезает полностью, оно только ослаблено и дало бы знать о себе в полную силу, если бы подсознание манифестировало свои притязания слишком категорично»[18]. Увлечение сюрреализмом было преходящим в творческой биографии Незвала. Между тем некоторое родство с поэтикой Махи обнаруживают и более ранние произведения поэта, к числу которых относится прекрасная лирическая поэма «Эдисон» (1927), проникнутая страстным жизнелюбием и верой в созидательные творческие силы человека.

«Кусты» и «каскады» метафор и сравнений, во многом определяющие поэтику «Эдисона», при всей неповторимости и оригинальности Незвала, легко соотносятся с аккордами образов у Махи, о которых и писал Незвал, цитировавший, в частности, следующий отрывок:

Вот детство отошло — счастливый минул век —
Умчалось навсегда, как воды сонных рек,
Как давний дивный сон и как последний день,
Как белых городов мерцающая тень,
Как с уст слетевшее предсмертное желанье,
Как шум былых боев, как звук былых имен,
Как северный мираж, как прошлое страданье,

---

[17] *V. Nezval.* Moderní básnické směry. Praha, 1964 (первое издание — 1937 год), str. 7.
[18] Там же, стр. 23.

Звук порванной струны, разбитой лютни стон,
Угасший жар любви, звезды упавшей свет... [19].

Перевод Д. Самойлова

Родственный характер «аккордов» имеют и ряды метафорических сравнений у Незвала, например в его мысленном обращении к Эдисону:

Ту же грусть вы испытали, дорогой,
что и я, создав роман когда-то,
как циркач, прошедший по канату,
или женщина, что родила,
иль рыбак, уставший от весла,
как любовник после наслажденья,
как боец, идущий из сраженья,
как земля по виноградном сборе,
как звезда, встречающая зори,
или человек, что вдруг утратил тень,
или как господь, создавший ночь и день,
бог, недавно сотворивший слово,
бог, мечтающий творить всегда и снова,
бог, творящий облака, как чаши,
наполняющий их влагою сладчайшей,
было что-то здесь, что потрясает нас:
радость бытия и смелость без прикрас [20]

Перевод Д. Самойлова

Сопоставление приведенных отрывков, естественно, не преследует цели показать зависимость Незвала от Махи. Творчество Незвала вобрало в себя гораздо больше традиций, переплавленных и преображенных его могучим поэтическим даром, не говоря уже о том, что его поэзия — это прежде всего живая человеческая реакция на живую современность. Можно было бы много говорить об отличии Незвала, поэта эпохи, озаренной идеалами социализма, от Махи, творившего за сто лет до него. Жизнерадостность поэзии Незвала, отличающая его от трагического мироощущения Махи с его диссонансами обжигающей мечты и обжигающей боли, имела своим источником веру в светлые перспективы человечества, которые открылись ему в революционных социалистических идеалах. Лиризм поэзии Махи был порожден самоутверждением личности, освобождающейся из иерархического плена кастовых феодальных отношений, ощущающей возможность изменений мира и в то же время познавшей власть безличных и отчужденных сил рождающейся буржуазной эпохи, которые воспринимались как власть неведомого рока. Интенсивный, порой даже безудержный и расточительный,

---

[19] *К. Г. Маха.* Избранное. М., 1960, стр. 61—62.
[20] *В. Незвал.* Избранное. М., 1960, стр. 201—202.

лиризм Незвала имеет своим основным источником то раскрепощение субъекта, ту уверенность в преодолимости отчуждения, которую, подобно другим поэтам-коммунистам 20-х — 30-х годов, он увидел в новых исторических перспективах. Но при всех различиях существует, как мы пытались показать, и определенная преемственность между поэзией Незвала и отечественной поэтической традицией, восходящей к романтизму. Подобная связь, не ограниченная, естественно, пределами творчества Незвала, нередко носит опосредствованный характер, порой осуществляется через более близких к нашему столетию предшественников, творчество которых в свою очередь синтезировало определенные элементы романтических традиций. Фронтальный анализ исторической поэтики мог бы достаточно наглядно показать динамику и преображение этих традиций и пути их филиации и участия в синтезе. С другой стороны, это не исключает и более непосредственной переклички и освоения творческого опыта «через головы» предшественников и даже сознательной ориентации на определенные достижения поэтики романтизма, как отчасти свидетельствует и приведенный пример с Незвалом.

Другим, не менее наглядным случаем, когда приоткрываются связи с традициями романтизма, может вновь служить поэзия Волькера, и не только уже упоминавшийся первый сборник, но и его вторая поэтическая книжка, в которой он сознательно стремился уже к реализму. Волькер, как известно, заявлял, что его «взглядам на пролетарское искусство ближе Эрбен, чем все эти обезьянничающие молодые французы, которые, на мой взгляд,— заядлые субъективисты и салонные острословы, сентиментальные и непонятные»[21]. Волькера, обладавшего сильным лирическим дарованием и в то же время искавшего путь к «новому реализму», к искусству широкого массового воздействия, привлекла, в частности, в отечественной романтической традиции тройственная жанровая природа баллады, сочетающей черты лирики, драматизма и эпическое начало. Жанр баллады отвечал и стремлению освоить современные социальные конфликты. Незвал вспоминает разговор с Волькером и его слова: «Пишу балладу. Сегодня, мне кажется, особенно два начала, две тенденции должны быть выражены искусством. С одной стороны — эпичность, стремление вырваться из застойного лиризма и, с другой стороны — драматичность, необходимость решать конфликты... Основа этих стремлений вытекает из самого существа современной жизни, полной противоречий. А что является совмещением, суммой эпичности и драматизма? Баллада, как ее культивировал Эрбен»[22].

Патриархально-этическая и патриотическая проблематика эрбеновских баллад меняется в поэзии Волькера в раскрытии

---

[21] «J. Wolker listy příteli». Praha, 1959, str. 90.
[22] «V. Nezval — J. Wolker», str. 109.

современных классовых трагедий. Но сохраняется сама конфликтность жанра, дух чешской народной баллады, ее тональность. Ярко выраженная отличительная особенность баллад Волькера состоит в том, что трагедийность сочетается в них с оптимизмом, опять-таки связанным с социалистической перспективой, с верой в будущее.

Делясь своими наблюдениями над сходством и различием баллад Волькера и Эрбена, Незвал писал: «Между балладой Волькера и балладой Эрбена существует внутренняя связь, они связаны пуповиной, в них течет общая кровь, заключающая в себе национальную чешскую основу. Эти баллады глубоко коренятся в духе наших народных эпических песен. Эрбен переработал ценности этих песен и передал свой творческий опыт Волькеру. Волькер переработал этот опыт в своем оригинальном духе»[23].

На этом примере мы вновь видим, как традиции, заложенные романтиками, участвуют в преображенном виде в формировании новой литературы XX в.

Оригинальную опосредствованную связь (через неоромантизм и приключенческую эпику) с традициями не только чешского, но и мирового романтизма, можно наблюдать и в творчестве Чапека. Частично мы уже касались этого вопроса. Но существует еще один его аспект.

Чапек высоко ценил романтическое искусство. Встретив в книге одного из чешских критиков определение «реализм — это изображение реальности, а романтизм — изображение нереального», он счел необходимым заметить: «Пожалуй, это остроумно, но неверно. Романтизм отличается энергичным, часто даже огненным отношением к действительности, хотя и немножко как бы недозволенным»[24]. Подобное отношение к жизни выступает как идеал и в некоторых ранних произведениях Чапека, о которых мы уже говорили. В своем зрелом творчестве писатель использует такое художественное средство, как соотнесение гуманной романтической мечты с противостоящей ей реальной действительностью. В драме «R. U. R.» тоска по гармонии человеческих отношений, по дерзновенному вторжению в жизнь является обратной стороной раскрытия трагических противоречий современной действительности, подрезающих крылья таким стремлениям.

В романе К. Чапека «Война с саламандрами» родственный прием приобретает сатирический смысл. В основу первых глав этого романа положена по сути дела жанрово-стилевая основа романтико-приключенческой эпики. Однако художественный эффект достигается во многом тем, что писатель создает своего рода юмористический и сатирический «апокриф» экзотического

---

[23] Там же, стр. 134.
[24] *K. Čapek.* O básnících.— «Národní listy», 4.III 1921, str. 1.

жанра. Воплощая некоторые типичные мотивы приключенческой литературы (капитан, ищущий местонахождение жемчуга, загадка залива, овеянного легендами и вызывающего суеверный страх у туземцев, путешествие влюбленных пар на белой яхте и встреча с неведомыми существами, спасение любимой женщины от опасности), писатель в то же время насыщает повествование сугубо прозаическим элементом и как бы делает поправку на тривиальность событий и героев. Капитан ван-Тох, как небо от земли, отличается от мореплавателей в неоромантических рассказах Чапека. Взаимопроникновение экзотико-приключенческого элемента с житейской прозой в ее буднично-бытовых и торгашески-меркантильных проявлениях, «заземление» экзотики создают особую юмористическую и сатирическую атмосферу, придают особую «житейскую» убедительность нарисованным картинам. При этом эффект «апокрифических» жанрово-стилевых решений лишь частично основан на комической компрометации тривиальных романтических нормативов, не совпадающих с тем, что чаще всего встречается в жизни,— скрытое напоминание об идеальной, возвышенной романтической норме одновременно оттеняет убогую прозаичность героев и их отношений.

Можно было бы обратиться и к творчеству других чешских писателей. Оно также показало бы, что романтическая традиция является живым достоянием литературного процесса XX в.

Обращение к традициям отечественного романтизма, как и классической литературы вообще, приобретает особое значение в чешской и словацкой литературе в канун гитлеровской агрессии и в годы фашистской оккупации. Литература XIX в., в частности, литература национального возрождения, с ее сильно выраженной патриотической идеей и духом национального самоутверждения, мыслью о преемственности национальной истории и борьбы за свободу, привлекает в это время особое внимание как своим содержанием и самобытным национальным художественным колоритом, так и теми возможностями, которые она давала для подцензурного выражения освободительных идей, для напоминания о писателях-патриотах, когда прямые легальные патриотические выступления были исключены.

Тенденцию, которая особенно ярко выразилась в поэме словацкого поэта Яна Поничана «Дивный Янко», воссоздающей актуализированный образ мятежного поэта и участника освободительной борьбы Янко Краля, можно проследить и в чешской лирике — в циклах стихов Ф. Галаса и других поэтов о Божене Немцовой, в книге Ю. Фучика «Борющаяся Божена Немцова», в поэтических реминисценциях из отечественной классики во многих произведениях этих лет.

Не случайно Ю. Фучик назвал свою брошюру «*Борющаяся* Божена Немцова». Именно борческое начало в литературе прошлого, ее связь с освободительной борьбой народа были прежде всего созвучны устремлениям передовых сил эпохи. Именно

в этом ключе написана и статья Ю. Фучика «Няня», созданная в 1941 г., но опубликованная уже после войны. В этой статье, посвященной «завершителю чешского романтизма», Ю. Зейеру, Фучик поставил и более общие вопросы. Один из них — о народности литературы, о ее связи с жизнью и борьбой народа, о ее активной роли в этой борьбе, о народных истоках мудрости, воплощенной в лучших произведениях искусства.

Вторым центральным вопросом статьи является как раз вопрос о романтизме. Касаясь творчества крупнейших романтиков мировой литературы, Фучик раскрывает актуальный смысл их творчества для современности. Вспоминая Шелли и Байрона, Пушкина и Мицкевича, Виктора Гюго и Махи и противопоставляя этих писателей Шатобриану, чешский критик связывает суть прогрессивного романтизма с борьбой за лучший мир, против сил и режимов, искажающих гуманистическую сущность человека. Творчество романтиков, пишет Фучик, воплощает «поиски людей с человеческим лицом и сердцем и столкновение с круглой и холодной, безразличной и равнодушной, однообразной денежной массой, которую новый режим насадил на плечи людей, превращая отношения человеческие в отношения денежные, подчинив все: мораль, любовь, честь, достоинство, благородство, красоту, всего человека — власти денег. Рукой, простертой к человеку, поэты-романтики как бы наталкиваются на эту преграду». Отсюда чувство одиночества, столь характерное для многих из них. «И по тому, как поэт его преодолевает, как вырывается из него, можно определить смелость поэта, силу и чистоту его романтизма... Вовсе не болезненная чувствительность, о которой так настойчиво твердят, но мужество характерно для большого поэта-романтика. Как мужествен, например, Маха! Мужествен потому, что не ласкает покорно тюремную решетку своего одиночества, а сотрясает ее, рвется из своей темницы к человеку, к человеческому обществу»[25]. Идеалом был для Фучика Шелли, «поэт, воспевший Прометея, самого светлого героя человечества»[26].

В этих высказываниях Фучика — итог осмысления наследия романтизма чешской литературой XX в. Животворная сила этого наследия коренится в утверждении активности человека, в устремленности в будущее. Прежде всего этими своими качествами романтизм и созвучен литературе XX в.

---

[25] *Ю. Фучик.* О театре и литературе. Л.— М., 1964, стр. 281—282.
[26] Там же, стр. 281.

Л. Н. БУДАГОВА

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГЕНЕЗИСА ЧЕШСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Родословная социалистического искусства помогает осознать его историческую неизбежность, закономерность его возникновения в конкретных национальных литературах и мировом литературном процессе. А исследование соответствующих этапов литературной истории с точки зрения генезиса социалистического реализма дает выгодный угол зрения, который позволяет рассмотреть явления в перспективе развития, с точки зрения определенного эстетического результата, что проясняет степень их участия в формировании главного направления нашей эпохи.

Проблема генезиса социалистического реализма важна не только в историко-литературном плане. Она имеет и большое практическое значение, так как помогает прояснить особенности и возможности этого метода, избежать в его понимании как излишней узости — отлучения от социалистического реализма ряда усложненных литературных явлений,— так и аморфно-расширительного его толкования, готовности включить в это понятие любое значительное событие искусства XX в.

Большие перспективы в изучении данной проблематики открывает книга Д. Ф. Маркова «Генезис социалистического реализма». Не только тем, что привлекает внимание литературоведов к богатому и поучительному опыту современных западных и южных славянских литератур, внимание, которое не всегда бывает прямо пропорционально их вкладу в эстетический прогресс (опыт зарубежных славянских стран еще мало участвует в теоретической разработке закономерностей мирового литературного процесса), но главным образом постановкой и конкретной, аргументированной разработкой вопроса о сложности истоков социалистического реализма, признанием факта участия и выяснением степени участия в его формировании разных течений искусства XX в., способствующих его эстетической гибкости и многообразию.

Справедливо считая, что «новая, социалистическая тенденция в литературах разных стран наиболее сильно выражала себя прежде всего в творчестве революционно-пролетарских писателей», что «линия деятельности пролетарских писателей... составляет, несомненно, основную магистраль движения», автор подчеркивает огромное влияние социалистических идей на лучших представителей и других творческих течений (на писателей критического реализма и тех, кто был связан с авангардизмом), делая очень важный вывод о том, что «становление социалистических литератур связано не только с революционно-пролетарским

литературным течением»[1]. Автор книги ведет двойную полемику — с теми, кто выводит социалистический реализм только лишь из пролетарской литературы, делая его наследником и продолжателем лишь одной литературной традиции, и с теми, кто включает в этот процесс авангардные течения целиком, со всей системой противоречивых и подчас откровенно ошибочных взглядов.

Признавая «сам факт участия нескольких течений в формировании новой литературы», видя в этом «показатель широты ее эстетической платформы, отличающейся синтезом художественных достижений прошлого и современности», Д. Ф. Марков ставит вопрос о «принципах этого синтеза», о реальном соотношении «различных литературных течений в процессе формирования литератур нового типа, независимо от субъективных намерений представителей этих течений»[2]. Опираясь на творчество ряда представителей социалистического искусства славянских стран, связанных на ранних этапах своего пути с авангардизмом, автор протестует против той точки зрения, что «все эти течения ведут прямой дорогой к революционному искусству, берега которого оказываются размытыми»[3], доказывая, что «синтез эстетических завоеваний XX века осуществляется в социалистическом искусстве не путем нивелирования его идейных принципов, а наоборот, путем все более последовательного их утверждения»[4].

Богатый опыт чешской социалистической поэзии, представленной именами Незвала, С. К. Неймана, Волькера, Галаса, Библа, Завады, Грубина и др. — писателями разных поколений и творческих биографий — великолепно подтверждает мысль о сложности истоков и «синтезирующей силе нового искусства»[5] и проясняет ту идейно-эстетическую основу, на которой этот синтез совершается. Формирование чешского социалистического искусства — это не плавная линия поступательного развития. Это сложный процесс столкновений и взаимодействий разных творческих индивидуальностей, эстетических систем, разных тенденций, которые весьма отчетливо просматриваются в чешской литературе межвоенного двадцатилетия и способствуют утверждению в левом лагере чешской культуры 30-х годов широкой концепции социалистического реализма, рассмотрения его как определенного итога предшествующего развития. Курт Конрад говорил об ориентации нового метода на «всего человека во всей его сложности»[6]. Бедржих Вацлавек, чей творческий путь лежит от пролетарского искусства к поэтизму и — через критику

---

[1] *Д. Ф. Марков.* Генезис социалистического реализма. М., 1970, стр. 16.
[2] Там же, стр. 17.
[3] Там же, стр. 19.
[4] Там же, стр. 20.
[5] Там же, стр. 286.
[6] *Kurt Konrad.* Ztvárnete skutečnost. Praha, 1963, str. 113.

поэтизма — к социалистическому реализму, подчеркивает в своем определении метода адаптирование им формальных достижений предшествующих десятилетий: «С точки зрения формы он не является натуралистическим описанием действительности, хотя бы потому что рассматривает ее диалектически, как процесс, и потому что использует те формальные новшества, которые принесло с собой искусство последних десятилетий»[7].

Осознавая всю сложность проблемы генезиса чешского социалистического искусства, не претендуя на полное ее освещение, позволю себе остановиться лишь на одном ее аспекте — а именно, на вопросе об отношении к процессу становления социалистического реализма — чешского поэтизма и сюрреализма. Вопрос этот давно привлекает к себе внимание как чешских, так и советских литературоведов, он широко дискутировался и на предыдущих съездах славистов. Сложный, спорный, он знал самые разные решения — от полного отрицания чешского авангардизма, выведения его за рамки левой литературы, до апологетизации авангардизма, включения его целиком и полностью в процесс формирования социалистического искусства. В конце 60-х годов в Чехословакии получила распространение и самая крайняя точка зрения — полное игнорирование социалистического реализма и творчества писателей, его утверждавших, и отношение к авангардизму как к эстетическому откровению и высшей форме выражения эстетического прогресса (некоторые работы Хватика, Эффенбергера).

Поддерживая критическое и дифференцированное отношение к чешскому авангардизму, свойственное целому ряду чешских ученых (И. Тауферу, Ш. Влашину, З. Пешату и др.), опираясь на собственные исследования чешского поэтизма и сюрреализма, результаты которых нашли свое отражение в книге «Витезслав Незвал» (М., 1967), в статьях («Начало пути», «О некоторых противоречиях чешского поэтизма»[8] и др.); я хотела бы рассмотреть чешский поэтизм и сюрреализм в соотношении с генезисом социалистического реализма, показав тяготение лучших представителей чешского авангардизма к социалистическому искусству. Тяготение это, не всегда осознаваемое, но стихийно проявлявшееся в процессе творческой практики, придавало специфический характер чешскому авангардизму и часто определяло истинный смысл и конечный результат тех поисков, которые вели эти художники еще в рамках авангардистских течений. Нарушая и ломая эти рамки, они создавали точки соприкосновения своего искусства с искусством социалистического реализма еще прежде, чем стали сознательными сторонниками этого метода. И лучшее в своем творчестве создавали, нарушая авангардистскую систему, реализуя лишь некоторые ее тенден-

[7] *Bedřich Václavek.* Česká literatura XX století. Praha, 1947, str. 138.

[8] «Литература славянских народов». М., 1960, вып. 5, стр. 78—123; «Развитие зарубежных славянских литератур в XX в.». М., 1964, стр. 181—255.

ции, ориентируясь на «всего человека во всей его сложности», на «исторический общественный процесс», иными словами, на все то, что было ориентиром и для социалистического искусства.

В начале 20-х годов в атмосфере революционной борьбы пролетариата в Чехословакии сформировалось направление пролетарского искусства, охватившее большую группу революционно настроенных художников. Оно было представлено поэтическими сборниками С. К. Неймана «Красные песни» (1923), Иржи Волькера «Час рождения» (1922), Йозефа Горы «День труда» (1920), «Бурная весна» (1923), Индржиха Горжейшего «Музыка на площади» (1921), Иржи Гауссмана «Гражданская война» (1923 г.) и т. д., романами Марии Майеровой «Прекраснейший мир» (1923), Горы «Социалистическая надежда» (1922), произведениями Ивана Ольбрехта, Гелены Малиржовой, теоретическими статьями Неймана, Волькера, Горы и т. д. Это было новаторское направление, отразившее новые социальные силы и революционную перспективу развития, открывшуюся с победой Октября. Встав в оппозицию к только что созданному буржуазному государству, эта литература нанесла мощный удар по косному мышлению, последовательно развеивая буржуазно-националистические иллюзии, показывая историческую необходимость острых социальных конфликтов и утверждая идеалы действительно братского бесклассового общества. Она сближала искусство с новой действительностью, приводила его в соответствие с наиболее прогрессивной, марксистской философией, ставила его на более высокий идейно-философский уровень.

Пафос массового, коллективного наступления на общественные устои наполняет революционную литературу. В мир поэзии (а именно она в то время — лидирующий жанр направления) входят конфликты, образы, сюжеты мира реального, который страдает, борется, воздвигает баррикады на грозных и беспокойных улицах, предчувствует и приветствует революцию.

Темы классовой борьбы, революционного восстания входят в искусство как властный зов времени, как токи самой жизни, которые нельзя не заметить. Рабочий класс, привлекавший справедливостью требований, самоотверженностью борьбы, становится героем новой литературы. Представители революционной литературы подчеркивают высокий гуманистический смысл этой борьбы, видят в ней средство противостоять разрушительной стихии империализма. «Единственно социализм может создать преграду войнам, в которых гибнет производящая материальные ценности часть нации и из которых извлекают прибыли не трудящиеся и не борющиеся ее представители»[9],— писал С. К. Нейман.

---

[9] *S. K. Neumann.* O umění. Praha, 1958, str. 25.

Пролетарская поэзия была представлена поэтами разных поколений и темпераментов, и это определяло ее разнообразие при большом внутреннем единстве. С «живыми и страстными песнями класса» выступает С. К. Нейман. Для него характерно строгое подчинение поставленной задаче — быть оружием революции, агитацией, призывом. Это требование у Неймана возникает на широкой основе творческого опыта, как острие пирамиды, ее завершение. Поэт сделал выбор и целеустремленно следует ему, отбрасывая все, что непосредственно не связано «со свободной решимостью служить пролетариату и его революции» [10].

Иржи Волькер очень полно и непосредственно выражает весь сложный внутренний мир человека, его мучительное превращение из ребенка — в мужчину, борца. Оба его сборника — это личная биография самого поэта в ее внутреннем напряжении и будничных фактах. Но свою любовь, свою болезнь, свои схватки со смертью Волькер пережил как человек нового типа, как натура героическая и гуманная. Собственные радости и горе помогли ему лишь острее ощутить и взволнованнее передать страдания и надежды человечества. А собственная биография — раскрыть биографию времени. «Под тенденциозностью мы понимаем не рифмовку нескольких политических тезисов, тенденция — не внешний признак, но точка зрения и внутренняя убежденность» [11],— писал Волькер, схватывая суть нового искусства, утверждая и в творчестве и в теоретических статьях большую внутреннюю насыщенность нового искусства и его целеустремленность, полноту отражения жизни при отчетливом осознании ее закономерностей.

Формулируя принципы пролетарского искусства — реализм, коллективизм, тенденциозность, возникшие в полемике с анархо-индивидуалистическим началом, с элементами эстетства и субъективизма, сильными в литературе перелома эпох, пролетарские писатели как бы продолжали, выводили в современность лучшие традиции демократического искусства прошлого, приспосабливали их к новой эпохе, проясняя социальную функцию литературы в новый период. В подчеркнутом требовании революционно-тенденциозного искусства, обращенного к массам, по сути дела утверждался принцип партийности литературы, т. е. преломление в искусстве отличительного качества марксистской философии — ее активного, преобразующего мир начала. Можно считать, что эстетика пролетарского направления предвосхитила многие важные эстетические принципы социалистического реализма, выраженные в 30-е годы в статьях Курта Конрада, Б. Вацлавека, Л. Штолла, Э. Уркса, а пролетарская литература 20-х годов стала его основой, его базой.

---

[10] *S. K. Neumann.* O umění, str. 337.
[11] *Jiří Wolker.* Próza a divadelní hry. Praha, 1954, str. 232.

К середине 20-х годов развитие чешской прогрессивной литературы осложняется возникновением поэтизма. Он зарождается в русле пролетарского направления, вбирая в себя его многие отличительные признаки (прежде всего — коммунистическую убежденность в политических воззрениях), но очень скоро выделяется в самостоятельное течение, течение кратковременное, прекратившее свое существование на переломе десятилетий. Если пролетарская литература — это база социалистического реализма, который углубил и развил ее основные эстетические принципы, то какова роль поэтизма в поступательном движении искусства?

Поэтизм складывался постепенно, как попытка ряда молодых поэтов, писателей, художников Союза Деветсил пойти дальше по пути демократизации искусства, освобождения его от индивидуализма и аристократизма, по пути освоения новых граней жизни и развития творческих способностей личности. Неуемная жажда поиска при явном недостатке идейного и жизненного опыта, своеобразие исторической ситуации и ситуации в искусстве, наступающая стабилизация капитализма, которая ослабляет революционную и усиливает мелкобуржуазную стихию, неразработанность марксистской эстетики, провоцирующая механическое применение некоторых законов марксизма к сферам искусства (установление прямолинейной связи между развитием производительных сил и искусством, приложение формулы о разделении труда к сферам идеологии и т. д.), — все это сложным образом преломляется в поэтизме, определяя его противоречивость и философско-эстетический эклектизм. Демократизм исходных позиций разрешается узкой трактовкой эстетических запросов пролетариата и сужением социальной функции поэзии; стремление привести искусство в соответствие с новой исторической эпохой — концепцией «чистого искусства». Поэтисты полемически отрицают закон преемственности, и попытка что-то исправить и углубить сопровождается у них мощным пафосом отрицания, ниспровержением авторитетов, потрясением основ. В результате поэтисты не расширяют, а перемещают границы искусства, замыкают их на узком круге явлений, форсируя и нагнетая определенные темы, эмоции, приемы. В этом — несоответствие между целью поиска и его теоретическим (а иногда практическим) результатом.

Вместо нового, более высокого этапа чешское искусство приобретает сложное и противоречивое течение, которое лишь отдельными гранями стимулирует его развитие, но ядром концепции этому развитию мешает, тормозит.

Размашиста амплитуда колебания его программ. Рядом с теоретическими веригами, которые противодействуют движению, отвлекают от осмысления ведущих противоречий эпохи, есть и какие-то верные импульсы, расковывающие творческую энергию. Очень важно увидеть парадоксы и противоречия поэтизма,

почувствовать разницу между его программами и практикой, противоречия самих программ и самой практики.

В конечном итоге крупнейшие представители поэтизма все же пробиваются к заветным целям, проясняя и уточняя эти цели в процессе поиска, но пробиваются к ним ценой своей поэтистской непоследовательности, стихийно сопротивляясь ограничительным тенденциям поэтизма, возвращаясь в каких-то вопросах на исходные рубежи.

Отправной точкой и нервом поэтизма становится концепция веселого, развлекательного искусства. Поэтизм ищет свой ответ на вопрос, поставленный пролетарским направлением,— каким должно быть художественное творчество, чтобы оно отвечало интересам широких народных масс и прежде всего пролетария. И — чрезвычайно суживает эти запросы к искусству, сводит их к потребностям забавы, развлечения, удовлетворения «эмоционального голода», а именно «голода по эмоциям» светлым, радостным, которых так не достает в повседневной жизни.

Искусство, по мнению поэтистов, должно стимулировать определенное мироощущение — «модернизованный эпикуреизм»:

«Из войны человечество вышло усталым, обеспокоенным, растерявшим иллюзии, не способным любить, мечтать и бороться за новую, лучшую жизнь. Поэтизм (в пределах своих возможностей) хочет вылечить эту моральную депрессию, душевные потрясения и болезни, связанные с ними» (Тейге) [12].

Поэтисты отстаивают право (и даже обязанность) искусства выражать радость, не считая это кощунством, хотя жизнь и полна страданий. По их мнению, в современном трезво-расчетливом деловом мире, мире «конструктивного» труда, практически не остается места для лиризма и эмоций. Поэтому редуцируется способность человека чувствовать, переживать, ощущать поэзию бытия и наслаждаться ею. И поэтизм готов восполнить недостающее, стать контрастом и дополнением к «конструктивизму», базису жизни, который сам по себе способен превратить человека в придаток машины.

Очевиден жизнеутверждающий, гуманистический пафос поэтизма, очевидны «усилия поэтистов в борьбе за разностороннюю, гармоническую, развитую личность». Эти усилия, «утопические в условиях буржуазного общества, станут стимулом для претворения этих требований в обществе бесклассовом» [13]. Этой тенденцией и поднятым на щит оптимизмом новое течение привлекло к себе внимание молодого Незвала, который и придумал ему вместе с Тейге имя «поэтизм» и стал его самым крупным и самым непоследовательным представителем.

Поэтизм подметил какие-то закабаляющие душу, опустошающие человека качества капитализма и предложил себя как про-

[12] «Poetismus». Praha, 1967, str. 117.
[13] *Stěpán Vlašín.* Jaro poválečné generace.— В кн.: «Avantgarda známá a neznámá». Praha, 1971, str. 32.

тивоядие, глубоко усомнившись при этом в способности слова воздействовать на этот базис, расшатывать его основы. В этом его большое заблуждение.

Стремление преодолеть назидательность и декларативность чешской литературы ставит поэтистов в оппозицию ко всем видам тенденциозной поэзии. Искусство, где отчетливо выражена агитационно-воспитательная функция, отрицается ими, как искусство средневековья, где синкретизм был вызван неразвитостью общества, недостаточной степенью разделения труда. Лишь в средние века, считают теоретики поэтизма (Тейге, Вацлавек), поэзия несла в себе философское, религиозное, политическое содержание. Разделение труда в дифференцированном обществе развитого капитализма обособило эти аспекты в самостоятельный род занятий и оставило на ее долю лишь одну эстетическую функцию в ее чистом виде. «В эпоху высшей стадии капитализма и дифференциации выразительных средств (форм) поэзия может быть лишь чистой поэзией, не имея иной функции, кроме как вызывать эмоции, удовлетворять потребность в эмоциональном»[14] (Вацлавек).

Поэтистская концепция «чистой поэзии» имеет иной смысл и иную логику, чем буржуазный l'art pour l'art. Поэтисты не возвышают искусство над обществом, они, наоборот, пытаются лишить его ореола «святости» (всячески демонстрируя свою непочтительность к «святому искусству»), хотят взглянуть на него трезвыми глазами и определить его скромное, но, как им кажется, истинное место в человеческом коллективе. Узко трактуя эстетические потребности масс, они сужают и функцию искусства, не лишая его вовсе общественного смысла, не лишая его социальной роли, но страшно ее урезывая, сводя к узкому амплуа эмоционально-лирического стимулятора. Поэтисты выводят искусство вообще, и поэзию в частности, за пределы общественной борьбы, ибо скептически относятся к их возможностям. Мечтая о революции, считают, что ее надо делать иными, более эффективными средствами.

Логика рассуждений поэтистов реабилитирует их гражданскую позицию, отводит обвинения в их «салонном» эстетстве, в игнорировании ими социальной борьбы. Они признают ее необходимость и участвуют в ней, но как журналисты, публицисты, ведя активную пропаганду Советского государства и революционного движения. Многие из них — члены КПЧ. Но они считают, что поэт-коммунист должен разграничить для себя сферы поэзии и борьбы, действуя в каждой из них соответственно поставленной задаче. «Вывод для коммуниста-художника следующий: не смешивать обе вещи. Коммунист-художник пусть будет художником, если речь идет о красоте, о форме, и не судит о форме с точки зрения политической цели... Для политических

[14] «Pásmo», 1925, č. 1, str. 2.

целей мы используем свои средства, а ими не являются средства искусства»[15]. Но, какова бы ни была логика рассуждений, концепция «чистого искусства», «чистой поэзии» сковывала, суживала горизонты и материальную базу художника. В этом — глубокая ограниченность поэтизма, не позволяющая включить его со всей системой противоречивых теорий и ядром концепции в процесс формирования социалистического искусства.

В общем русле направления происходит определенное смещение внимания поэтов к праздничным сторонам жизни, к темам любви, экзотических странствий, ко «всем радостям электрического столетия», порождавшее большое количество беспроблемной лирики. Но все же в процессе творчества свершается своеобразный «естественный отбор», смягчение и переосмысление рекомендаций поэтизма. Лучшая часть поэтистского творчества оказывается в конечном итоге гораздо ближе к тому традиционному, тенденциозному искусству (от которого поэтизм так резко отшатнулся в своей концепции), чем к беспроблемной, развлекательной поэзии.

Прежде всего этой «ограничительной концепции» упорно и последовательно, не вступая ни с кем в полемику, сопротивляется Витезслав Незвал. И широкая тематика его творчества, где поэтистский акцент на теме любви, экзотических странствий, комедиантов не исключает темы будней и, что очень важно, произведений, где выражена революционная атмосфера эпохи, эпохи «волшебства революции» («Памяти В. И. Ленина»), и его размышления о поэзии, которыми он так любит сопровождать свое творчество,— все противостоит суженному пониманию искусства: «Поэзия. Божье слово, которое рождается там, куда проникает луч лампы из взволнованного сердца... Там, где-то, в самом центре природы, вооруженный своими собственными чувствами, а также радио- и фотоаппаратами, схватывай все, что можешь поймать, что ты видишь, чувствуешь и даже то, что лишь предчувствуешь»[16]. Это высказывание периода поэтизма прямо перекликается с его образом «поэзии сороконожки» с «бесчисленными щупальцами», который он утверждал с трибуны съезда Синдиката чешских писателей в 1946 г., отстаивая идейно-эстетическую широту поэзии, прямо-таки внушая писательской общественности такую необходимость. Программы поэтизма открыли для Незвала одни темы, но не закрыли другие. Вернее, не столько открыли, сколько поддержали его жадный интерес к жизни во всех проявлениях.

Благодаря этой своей особенности он не мог соответствовать тому идеалу беспроблемного художника, который нарисовал поэтизм. По сути уже в 20-е годы Незвал делает первые подступы к широкому «синтетическому» искусству, развивая присущие

---

[15] «Pásmo», str. 4.
[16] *V. Nezval.* Falesný mariáš. Praha, 1925, str. 52.

его таланту свойства, уже тогда проявляя свое стремление все охватить и все выразить. С течением времени Незвал лишь оттачивает, совершенствует, но не ломает этот свой внутренний механизм, оказывающий большое влияние на всю чешскую поэзию, в чем-то подчинявшуюся заданному ей большим поэтом ритму.

Я воспевал жизнь в бесконечных переменах
и благославлял человеческое стремление
гнаться за новыми звездами,
что разгорались и гасли за стеклянной витриною ночи,—

сказал Незвал в своем предпоэтистском произведении «Удивительный кудесник» (1922), где попытался показать жизнь человека от рождения до смерти, где выразил свою веру в идеалы коммунизма и свое ощущение бытия как вечного движения, как постоянных перемен. И это ощущение останется в нем навсегда.

Может быть, менее сильно, чем у Незвала (Незвал вообще — своеобразный катализатор и усилитель протекавших в чешской поэзии процессов), но так же неодолимо тенденция к своеобразному эмоционально-тематическому синкретизму проявляется и у других поэтов-поэтистов — например у Библа или Галаса. По своей проблематике они — где-то на грани пролетарского искусства и поэтизма, на наиболее выгодной позиции, которая помогает увидеть одни стороны жизни и не заслоняет другие. Это относится и к «Багдадскому вору» (1925), и к «Перелому» (1925) Библа, где выражены революционные и антивоенные настроения, и решимость «остаться на земле, к которой нас притягивают любовь, гнев и горе», и к его «Новому Икару» (1929). Это относится и к «Сепии» (1927) Галаса, где много стихов, обличающих империалистическую Европу, и жестоких напоминаний о недавней войне, звучащих как сигнал тревоги, нарушающий «атмосферу эпикуреизма» («Неизвестный солдат», «Мудрость» и т. д.).

«Жажда счастья, жажда гармонии, возрождения эмоций, радости, фантазии, неизбежно ведет за границы декоративного иллюзионизма»,— писал пролетарский поэт и критик Йозеф Гора, с удовольствием констатируя вторжение поэтистов (Незвала, Сейферта, Завады) в «роковой социальный водоворот европейской действительности» [17], который пробивался социальными мотивами в их творчестве. Счастье не было чем-то априорно данным, а становилось предметом страстных вожделений, рождая тему революционной борьбы за это счастье. Она не так подчеркнута, как в поэзии начала 20-х годов, не является результатом целенаправленных устремлений, как в условиях пролетарского искусства. Но все же выражена достаточно отчетливо, чтобы говорить о расхождении творчества поэтистов с кон-

[17] *Jozef Hora*. Poezia a život. Praha, 1959, str. 62.

цепцией «чистой поэзии», чтобы почувствовать внутренний спор поэтов с нею.

Кроме того, сама тема эта и выражалась иначе, чем в произведениях начала 20-х годов,— с помощью иного, более «заземленного» словаря, иных, более спокойных интонаций. Она звучала не как лозунг или призыв, а как внутренний монолог, как раздумья о противоречиях эпохи. В своих лучших произведениях поэтисты пробивались к новому типу революционной лирики, свободной от абстракций, высокопарности и библеизмов, к новому типу пафоса, к иной, более мягкой форме реализации агитационно-воспитательных возможностей слова.

В одном из номеров «Пасма» Иржи Восковец высказал парадоксальную мысль: «Во имя агитации устраним агитацию из искусства!» И пояснил, что против агитации вырабатывается иммунитет, как против привитой оспы [18]. Восковец в духе поэтистских афоризмов предельно лаконичен, предоставляя читателю право размышлять, какую именно агитацию имел в виду молодой актер и поэт. Ведь агитация бывает разная. В контексте всего поэтизма этот лозунг расшифровывается так. Принципиально, как враждебную, отвергая агитацию буржуазно-националистическую, поэтисты считают, что и агитация социалистическая — далеко не всегда на высоте по форме. По их мнению, назидания и пафос, которыми грешит и она, мало что дают, вызывают равнодушие и скуку.

И целенаправленно избавляясь от декларативной прямолинейности, творчество поэтистов, в его лучшей части, показывает, что «устранение агитации» шло «во имя ее».

С этой позиции и вел наступление на тенденцию Незвал, проясняя свое отрицательное отношение не к идее, а к предвзятой и плохо выраженной идее, отстаивая мысль, «диагноз», т. е. свое суждение, свое мнение о действительности.

«Идея, как гипнотизер. Люди добровольно приносят ей в жертву свои суждения. Что делать с идеями? Заменить их фактами, реальностями, мыслями. Мысль отличается от идеи так же, как диагноз от прогноза» [19]. Мысль, суждение, «идея» проникает в произведения поэтистов, иногда уходит в подтекст, определяя атмосферу стиха. Иногда сверкает в афоризме, а иногда выражается прямо и откровенно, подчиняя себе все целое.

Недвусмысленное мнение о буржуазной действительности, четкое суждение о ней, надежды на революцию придавали лучшим произведениям поэтистов революционную тенденциозность.

За революцию я отдал голос свой,
Я понял роковую неизбежность счастья,
Я, отвергавший тех, кто громоздит в уме

---

[18] «Poetismus», str. 142.
[19] *V. Nezval.* Dílo, sv. XXIV, Praha, 1967, str. 177.

Богатства, никому не раздавая!
Пора отнять их мощь!

«Мотто». Перевод Е. Самойлова

— так отметил Незвал в 1924 г. свое вступление в КПЧ.

Уже в послевоенный период, период строительства социализма Витезслав Незвал, этот поистине партийный художник, выразил свое понимание идейности как большой внутренней наполненности, считая, что идея должна раствориться в образах, а не «колоть назойливо глаза». «Поэт, если он хочет создать настоящее поэтическое творение, должен мобилизовать, все что он знает о мире и о жизни — свой опыт, идейный, политический, партийный; он должен растворить его в своем сознании, а затем писать просто, как раньше сочинялись народные песни. Просто, самоочевидно, без выпячивания идей, потому что это портит поэзию; идеи, назойливо подчеркиваемые, противны читателю тем, что слишком оглушают его»[20]. Или: «Воспитательная функция поэзии заключается в том, чтобы без угрожающе поднятого указательного пальца сделать читателя свидетелем картины жизни, подчеркнутой и укрупненной воодушевлением и искусством»[21]. Истоки этого страстного незваловского сопротивления громким словам и фразам можно легко разглядеть еще в период поэтизма.

Программы поэтизма не сводились только к концепции «чистого» искусства. Они, особенно в начальной фазе, когда лозунги не успели обрасти умозрительной аргументацией и затвердеть в концепцию, содержали в себе и верные положения. Например, о необходимости повысить тонус поэзии, сделать ее более современной, уделять больше внимания проблемам мастерства, оправдывая первозданное значение слова «искусство», т. е. совершенство, качественность. «Концепция Неймана (а отчасти и Волькера) не удовлетворяла новое молодое поколение тем, что недостаточно акцентировала новизну современного творчества. Молодежь из Деветсила чувствовала опасность поверхностной тенденциозности, сентиментальности и дешевой аллегоричности»[22]. Объективные основания для поиска были. И художники-практики чутко реагируют на колебания поэтистских программ, стихийно сопротивляясь их ограничительным, умозрительным тенденциям и реализуя с наибольшей отдачей лишь те требования, которые открывали шлюзы рвущимся в искусство токам жизни, помогали решению назревших, насущных задач.

Даже самые строгие критики поэтизма признают его бесспорные заслуги в развитии поэтического языка, его «формальный» вклад в искусство. Что лежало в основе их экспериментов со словом? Стоял ли за этим литературный снобизм, пресыщенность

---

[20] «Literarní noviny», 1955, č. 24, str. 7.
[21] *V. Nezval.* O některých problémech současné poesie. Praha, 1956, str. 40.
[22] *Stěpán Vlašín.* Padesát let KSČ a česká literatura.— «Česká literatura». 1971, 1/2, str. 9.

тем, чем уже владеет искусство, стремление к новизне ради новизны или какие-то более солидные мотивы?

В биографии почти каждого большого художника есть элемент полемики с предшествующим литературным этапом, с уже сложившимися эстетическими нормами, стремление их пересмотреть, расшатать, сдвинуть на новый уровень, привести в соответствие со сдвигами в мироощущении.

Большой опыт, который уже накопила чешская поэзия, не только помогал двигаться дальше, но, как ни парадоксально это звучит, в чем-то и мешал, создавая определенную инерцию в восприятии и отражении мира. И поэтисты пытаются по возможности отрешиться от этого опыта, «приглушить приобретенную интеллигентность». Ведь мир стал совсем иным, и надо было отражать его иначе, чем раньше. Процесс модернизации переживала история и сам человеческий быт. Острое, почти физическое ощущение новых ритмов бытия и стимулирует поиск в области поэтической формы.

Молодым поэтам бросается в глаза диссонанс между состоянием языка (они сравнивают его с «мускулистой дочерью Славы», по их мнению, в чем-то справедливому, он перегружен инверсиями и архаизмами, помертвел от штампов) и той действительностью, теми впечатлениями, которые ему предстоит выразить. «Сегодня я прощаюсь с архаизмами. Хочу искусство более современное, чем самые современные города»,— провозглашает Витезслав Незвал. Очень сильно желание «подогнать» язык под эти «города», безжалостно и любовно «выдрессировать» его так, чтобы он стал послушным воле художника. «Чешский язык. Говорят, что он застыл на уровне шестнадцатого столетия. Как же надо за это надсмеяться над ним и как сильно любить и исхлестать плетьми, если мы решимся вести его двадцатым столетием» (Незвал).

В каком же направлении ведется эта «дрессировка»? Сквозь сплетение всевозможных лозунгов и мнений просвечивает конечная цель — быть ближе правде, чем реализм... «Правде» — в смысле объективной действительности, «природе», которая провозглашается «словарем поэзии», стимулом и объектом творчества.

Поэтисты хотят отрешиться от литературных воспоминаний, избавиться от срывающихся с пера штампов. Сквозь литературную действительность пробиться к действительности живой, остановиться перед ней в изумлении, взглянув на нее «как в первый день сотворенья», как будто никто до тебя не видел и не описывал ее. И — заразить этим удивлением читателя.

«Поэтическая интеллигентность заключается в приглушении приобретенной интеллигентности» (Незвал) [23]. Эта «приобретенная интеллигентность» прочно овладела сознанием, она направ-

---

[23] *V. Nezval.* Pantomima. Praha, 1924, str. 31.

ляет ход мыслей и перо. Поэтисты пытаются приглушить рассудочно-логическое начало, больше полагаться на первое, пусть мимолетное впечатление, максимально привлекать индивидуальную память. И — избегать описаний, логических сравнений, инверсий, устойчивых и тяжелых грамматических конструкций, всего того, что было привычным в поэзии прошлого. Примитивный штрих, списанная с натуры деталь становятся микроэлементами поэзии, ее элементарной частицей, освобожденной от шелухи штампа. Движение стиха определяется не столько логикой доказательства, сколько движением взгляда художника, фиксирующего все, что лежит в поле зрения. Отсюда — столько стихов-набросков, зарисовок, культ «малых» форм и отрешение от патетических интонаций, возвышенных образов, исторических параллелей, которые всегда любила чешская поэзия. Вместо этого — поэтизация будней, быта, того, что непосредственно окружает человека — от букв алфавита до календаря. Поэтизм культивирует и стихи, построенные на сложных ассоциативных связях, насыщенные творческим сознанием.

Поэтисты хотят повысить емкость и образную плотность стиха. Восприимчивость человека возросла по сравнению с прошлым, ибо появилось множество посредников, облегчающих его общение с миром — радио, телеграф, кинематограф. Поэту свойственно сознание «мировой вездесущности» — утверждал Бедржих Вацлавек. «Поэт вышел из декадентской тьмы и погрузился в резкий свет современного мира»[24]. И поэтизм рекомендует ассоциативный способ создания стиха и образа, считая его более экономичным и емким способом организации впечатлений. «Нервозное здоровье XX века является предпосылкой современной поэзии, обеспечивающей быстрые ассоциации и свободные представления ... Ассоциация. Алхимия более быстрая, чем радио. Это так же естественно, как кровообращение. Искры, перескакивающие со звезды на звезду»[25] (Незвал).

Но исследуя новые приемы и повороты поэтического языка, поэты очень скоро начинают понимать, что нельзя отказываться и от каких-то устойчивых, сложившихся ранее форм, справедливо считая, что любая крайность можеть обеднить поэтическую палитру. Незвал, который дал наибольший угол отклонения от традиционных конструкций, писал в те годы: «Сравним сознание со шкафом в несколько полок. Так называемые традиционалисты застряли где-то на предпоследней полке. Так называемые модернисты, т. е. ортодоксальные представители некоторых модерных школ, черпают из самого верхнего ящика, переполненного актуальностями современной жизни. Истинно творческая личность не связана последним слоем своего сознания... Она умеет опустошать в произвольном порядке его разные пласты, созда-

---

[24] «Disk», 1925, str. 4.
[25] *V. Nezval.* Pantomima, str. 30—31.

вая действительно новые и оригинальные комбинации»[26], благодаря этому поэтистский эксперимент и поиск не приводят к разрушению формы, художественности, как это нередко случалось в других авангардистских течениях. Поэтисты начинают отделять устоявшееся от закостеневшего, сохраняя первое и освобождаясь от последнего. Старые и новые элементы, приемы, тенденции уже в русле поэтизма вступают в сложную реакцию взаимодействия, рождая великолепные «синтетические произведения», вроде «Нового Икара» (1929) Библа или «Эдисона» (1927) Незвала. В «Эдисоне» «эпикуреизм» обернулся ликующей интонацией и богатством ярких деталей, ассоциативно-образной насыщенностью. Творческая раскованность там действовала в унисон с четким замыслом, большой идеей — восславить человека и его труд, его творческое горение и муки. Острый интеллект организовал и направил раскованную энергию.

Интересно, что многие достижения поэтизма адаптировала и прогрессивная словацкая поэзия, в общем-то полемизировавшая с поэтистской концепцией искусства, более последовательно и строго развивавшая принципы пролетарского направления. Общеизвестно влияние, которое оказал поэтизм на Лацо Новомеского, тоже принимавшего это течение не целиком, а в его наиболее ценных рекомендациях. Воздействие поэтизма на словацкую поэзию констатирует Милош Томчик, утверждая, что поэтизм «очень скоро безо всяких прокламаций становится достоянием всей литературы, и его самые разные черты проникают в творчество многих поэтов вне зависимости от поколений и группировок (Лукач, Смрек, Новомеский, Беняк, Краль, Костра, Фабры и т. д.)»[27].

У поэтизма много общего с европейским авангардизмом. В стремлении ограничить категории рационального, избавиться от преднамеренности, сюжета и плана, зафиксировать мгновенно родившийся образ проглядывало еще не осознанное тяготение к «спонтанности» творческого процесса, что связывало поэтизм с сюрреализмом. Но на ранней его стадии, на стадии Аполлинера. В дадаизме он находит «реакцию жизненной силы на стихию гибели» и, видя в нем прежде всего «спонтанное проявление жизнеутверждающего начала» (Тейге)[28], он стремится выразить свою с ним солидарность. Вслед за футуризмом он призывает забыть прошлое, потому что «имеющий прошлое стареет» (Штырский)[29]. Он поддерживает футуристический культ цивилизации, стремление футуристов освободить поэзию от «пут

[26] *V. Nezval.* Dílo, sv. XXIV, str. 181.
[27] *Miloš Tomčík.* K periodisaci slovenskej avantgardy. Československé přednášky pro VI Mezinárodní sjezd slavistů v Praze. Praha, 1968, str. 290.
[28] «Pásmo», 1925, č. 1. str. 8.
[29] «Disk», 1923, str. 2.

синтаксиса», культивировать «беспроволочное воображение». Экспрессионизм мало импонировал поэтизму из-за трагедийности содержания, поэтисты полемизировали с моравской «Литературной группой», придерживавшейся ориентации на экспрессионизм. Но они не возражали против «анархического произвола художника», отражавшего «анархию восприятия», который культивировался и этим направлением[30]. «Новая композиция без грамматических конструкций, ассоциативный метод поэтизации, который игнорирует мораль и рассудок, целевое, экономичное строение стиха, фантазия и воодушевление, беспроблемность и оживление примитивного отношения к измеряемой величине»[31] (Вацлавек) — в этой обобщенной картине стилевых особенностей поэтизма просматриваются первоэлементы стиля других авангардных течений.

И все же эти явления не тождественны. Не должен смущать и большой интерес поэтистов к западноевропейскому авангардизму. Это был интерес не столько родственный, интерес к единомышленникам, сколько интерес «любопытствующий», продиктованный стремлением разобраться в зарубежной культуре, вдруг представшей в расщеплении «измов». И сам факт подробного освещения на страницах поэтистских изданий состояния мирового искусства, где громко рекламировали себя уже умирающие и только что рождающиеся авангардные группировки, не есть признак их большого влияния на поэтизм. Его отношение к ним довольно сложное.

Поэтизм проявляет равнодушие к их эстетическим концепциям, выдвигая свою, подчеркивает свою связь с философией марксизма (Тейге: «Поэтизм — не философия, им остается для нас марксизм»), проявляя индифферентность к философам-идеалистам, вдохновлявшим европейский авангардизм. Поэтисты критикуют итальянских футуристов за политические взгляды. Но эти течения, безусловно, привлекают поэтизм своей полемикой с классическим искусством и исканиями в области стиля. Его привлекает в них стремление расшатать застывшие нормы, допустить более свободное, чем было принято традиционными эстетиками, проявление творческого «я». С ними связывало желание писать иначе, чем до сих пор. А опыт показал, что это «иначе» не бесконечно, что оно имеет ограниченное число вариантов, на которых и сходились разные «измы».

Избирательность, с какой поэтисты подходили к европейскому авангардизму, дает основание некоторым литературоведам упрекнуть их в недостаточной авангардности, в том, что они не поняли европейского авангардизма, иными словами, покритиковать их справа[32]. Действительно, недостаточная «авангард-

---

[30] «Экспрессионизм». Пг.— М., 1923, стр. 22.
[31] «Pásmo», 1925, č. 1, str. 1.
[32] «Orientace», Praha, 1970, č. 4, str. 57—64.

ность» чешского поэтизма очевидна. Поэтизм возник в среде людей, веривших в революцию и бесклассовое будущее. Исторический оптимизм, вера в конечное разрешение социальных противоречий поддерживала их «эпикуреизм». Поэтизм был течением левого лагеря в искусстве и нес на себе его признаки. Дегуманизация искусства, цинично-враждебное отношение к человеку и миру (резко проявившееся, например, в итальянском футуризме) были поэтистам глубоко чужды. Кроме того, поэтисты не дали такого сильного отклонения от традиционных форм, как футуризм или сюрреализм. Их произведения не теряют своей коммуникабельности, не выходят за пределы эстетического, как выходили в ряде случаев произведения других течений, культивируя антиэстетизм, подчеркнуто ужасное и отталкивающее. Дав в концепции резкий крен в сторону от искусства прошлого, поэтизм в своих лучших творениях тяготеет к неумирающим принципам искусства реалистического, способствуя их развитию. Они проявлялись стихийно, как неумолимый закон литературной преемственности, как реализация опыта и мастерства, накопленного прежними писательскими поколениями, и лучшее в поэтизме возникает на слиянии разных тенденций.

Поэтизм по сути дела лежал на грани между авангардизмом и пролетарским искусством, а в пределах мировой литературы — на грани авангардизма и реализма, отразив движение на пути к реализму нового типа, на пути к синтезу.

Доказывая всю органичность метода социалистического реализма для чешского искусства, Вацлавек в 30-е годы высказывает мысль о том, что его предвосхищали не только «Красные песни» Неймана, не только произведения Майеровой, Ольбрахта, Горы, Волькера, Горжейшего, но и «некоторые отдельные стихи Витезслава Незвала и Библа, и стихи Ярослава Сейферта в период поэтизма» [33].

Подспудное стремление лучших представителей чешского авангарда координировать свое творчество не с авангардистскими программами, а с потребностями к всестороннему отражению жизни, что сказывалось на своеобразном прочтении и интерпретации авангардистских программ, проявляется и на примере чешского сюрреализма, связанного прежде всего с творческой судьбой Витезслава Незвала в 30-е годы.

В 1934 г. Незвал создает и возглавляет группу чешских сюрреалистов. В духе течения уделяет какое-то внимание воспроизводству автоматических текстов, сюрреалистических игр, конструированию сюрреалистических объектов, записи и толкованию снов. И в то же время создает ряд сборников — «С богом и платочек», «Прага с пальцами дождя», «Мать-надежда» — и массу отдельных стихов, которые трудно назвать сюрреалистическими, хотя сам Незвал считал их таковыми. В 1938 г. Незвал

---

[33] *B. Václavek.* Tvorba a společnost. Praha, 1961, str. 219.

распускает группу сюрреалистов, вступая по политическим мотивам (осуждая антисоветские настроения) в противоречие с ее некоторыми членами. Незвал еще какое-то время продолжает пользоваться сюрреалистической терминологией, считая, что не концептуальные, а именно политические причины заставили сделать его этот радикальный шаг. И только после 1939 г., когда опасность фашистского рабства заставила его мобилизовать и отчетливо выразить гражданские задатки своей поэзии, он окончательно перестает считать себя жрецом сюрреализма.

Изучение творчества Незвала[34] и проблематики сюрреализма привело меня к следующим выводам. Отталкиваясь от французского сюрреализма, слепо доверяя его антибуржуазным лозунгам и громким манифестам, Незвал создавал свой особый, «национальный», вариант сюрреализма, необыкновенно расширяя это понятие. Ассоциируя по старой поэтистской привычке с реализмом описательность и декларативность, считая свободное воображение и лиризм изгоями реализма, Незвал рассматривал сюрреализм как более широкое, всеобъемлющее течение. Различие между сюрреализмом и несюрреализмом определяется для Незвала степенью свободы проявления фантазии, степенью освобождения художника от давящих на него морально-общественных, т. е. буржуазных предрассудков. В «Современных поэтических направлениях» (1937) Незвал определяет сюрреализм как наиболее близкий ему тип искусства. «Еще задолго до сюрреализма 20-х годов были писатели и поэты, одни из которых тяготели к реализму, другие — к сюрреализму... Реалист преклонялся перед тем, что признано достойным почитания, сюрреалист во всех случаях бунтует и в большей степени, чем реалист, прислушивается к своим инстинктам и неосознанным стремлениям. Реалист в сущности конформист, сюрреалист — нонконформист. Сюрреалист — типичный мятежник»[35]. Считая подсознание «резервуаром всего, что капиталистическое общество пытается искоренить в людях»[36], Незвал очень последователен в своем тождестве «сюрреалист — мятежник». Кроме того, по мнению Незвала, это и тип художника-диалектика, создающего искусство широкое и всеобъемлющее. Незвал расставляет в сюрреализме свои акценты, выдвигая на первый план «проходные» положения теории Бретона, обещающие Незвалу поддержать ту тенденцию к широкому охвату жизни, которая двигала им и в период поэтизма. В «диалектическом соединении противоречий» видит Незвал высокую миссию сюрреализма. Поэт придает огромное значение высказыванию Бретона о том, что «сюрреализм предпринимает попытку проложить водяной рубеж между такими двумя раздельными мирами, как бодрствование

---

[34] *Л. Н. Будагова.* Витезслав Незвал. М., 1967.
[35] *V. Nezval.* Moderní básnické směry. Praha. 1964, str. 26.
[36] «Surrealism v diskusi». Praha, 1934, str. 79.

и сон, действительность внешняя и внутренняя, разум и безумие, спокойствие познания и любовь, жизнь ради жизни и революция»[37]. Не эпатирование вкусов, не упорное конструирование немыслимых «сюрреалистических объектов», цель которых — ошеломить, а «диалектическое соединение противоречий» — вот что для Незвала главное в этот период.

Очень своеобразное отношение к сюрреализму, стремление увидеть в нем не столько то, что есть, сколько то, что страстно хотелось увидеть, приводит к тому, что этот, по-своему понятый, сюрреализм Незвал использует как стартовую площадку для очень разнообразного и разностильного творчества 30-х годов, где в лучших произведениях соблюдена гармония между действительностью и мечтой, «ошеломляющим» своей свежестью образом и «коммуникабельностью» искусства.

Незвал акцентирует прежде всего те проходные положения Бретона, которые обещают поиски каких-то новых поэтических измерений, по-своему расширяют границы искусства и даже объективно создают какие-то точки соприкосновения с литературой социалистического реализма, концепция которой постепенно вызревает в статьях Вацлавека, Курта Конрада, Уркса и др. Не в силах преодолеть предубеждения против реализма и настойчиво пользуясь сюрреалистической терминологией, Незвал, однако, оказывается не только практически (циклы стихов о Роберте Давиде, антибуржуазные мотивы, сквозные для его сборников 30-х годов), но и концептуально ближе, чем в 20-е годы, к социалистическому искусству, уже очень сильному в те годы, представленному писательским объединением «Блок», творчеством М. Пуймановой, М. Майеровой, К. Нового, Яна Ноги, Иржи Тауфера, Ф. Нехватала, Й. Рыбака, С. К. Неймана и т. д.

Поэтизм отвергал познавательные функции искусства. Незвал через сюрреалистическое «познание познавателя» (в манифесте чешских сюрреалистов это разъяснялось как познание субъекта, и через его реакцию на действительность, — познание объективной реальности) принимает эту функцию для себя. А мысль о подсознательных стремлениях, о сокровенной мечте, которая владеет человеком, сюрреалистический культ этой мечты оборачивается в поэзии Незвала выражением каких-то глубоких чувств и настроений, противодействующих творческому эклектизму. В это глубокое, «извечное», которым одержим человек, входят сильные чувства к родине, к матери, к женщине и, что очень важно, — отвращение к буржуазному миру. Эта «мечта», которую поэт назвал словом «touha», организует незваловское творчество, создавая несколько полюсов притяжения для его интересов.

Поэтизм широко поощрял эксперимент в области формы, от-

---

[37] *A. Breton*. Spojité nádoby. Praha, 1937, str. 132.

тачивая и развивая подчас какие-то отдельные творческие приемы. Незвал в 30-е годы протестует против «предварительной эстетической устремленности на определенный вид образа, чередования стихов на определенную манеру»[38]. Незвал как бы подмечает противоречие авангардизма; с одной стороны, — провозглашение полной свободы, спонтанности творчества, с другой — назойливость в нагнетении новых приемов, определенная формальная заданность. И Незвал отвергает эту авангардистскую «заданность».

Своеобразие незваловского сюрреализма приводит его в конце концов к прямой полемике с Бретоном. Бретон определяет сюрреализм как «чистый психический автоматизм». Незвал же в 1937 г. высказывает мысль о том, что, во-первых, «чистого» психического автоматизма не существует, хотя бы потому, что при самовыражении, самом бесконтрольном, речь художника подчиняется контролю существующих языковых норм. И, во-вторых (и это особенно важно), поэзию нельзя отождествлять с «чистым автоматизмом», что поэзия — это «...совокупность сознательных и бессознательных устремлений поэта. Стихотворение — это дитя замысла и случая, заинтересованности и увлеченности, знания и мечты, в состоянии максимально полно выразить душу поэта, и то, что поэт осознает и в чем уверен, и то, что лишь зреет в самой глубине души»[39]. С этой позиции Незвал отстаивает и некоторые традиционные элементы стиха, от которых отказывался французский сюрреализм. «...с тех пор, как мы осознали, что поэзия и тексты не могут быть и не являются проявлением чистого психического автоматизма, нельзя настаивать на том, что стих и рифма являются искусственными преградами для сознания»[40].

Существенные коррективы вносит Незвал и в реализацию проблемы познания. Согласно сюрреализму, искусство должно лишь поставлять материал для «познания познавателя». Выводы, суждения, расшифровка текстов выносятся за пределы искусства. Незвал не боится выводов и обобщений. Проходит в своем творчестве обе стадии познания — и чувственную и логическую, его лучшие стихи — воссозданная и осознанная реальность.

Неправы те, кто игнорирует незваловский сюрреализм, считает его сплошным отклонением от нормы. Неправы и те, кто все положительное в творчестве Незвала связывает с сюрреализмом, поверяя Незвалом ценность этого авангардистского течения.

Во многих своих исканиях тех лет Незвал субъективно исходил из положений французского сюрреализма. Через него он пришел к признанию познавательной функции искусства. Идея

[38] *V. Nezval.* Dílo, sv. XXXI, str. 297.
[39] Там же, стр. 302.
[40] Там же, стр. 301.

высвобождения спрятанных в подсознании «истинных влечений» помогла Незвалу сконцентрировать свои усилия на некоторых важных темах, в том числе на теме антибуржуазного протеста. Некоторые положения сюрреализма инспирировали его поиски, ставили перед ним определенные задачи, но решал он их по-своему, создавая целую шкалу различий между своим и бретоновским сюрреализмом, между «чистым» сюрреализмом и своим творчеством. Незвал превращает свое искусство не в безжизненное сырье, извлеченное из глубин подсознания, а в отражение и в осмысление действительности. В его поэзии тех лет явственно проявляется революционная тенденция, ибо поэт одержим отвращением к буржуазному миру и жаждой социальных перемен и не боится эту одержимость показать.

Значительную часть творчества Незвала тех лет можно считать достоянием социалистического реализма. Это видел и более последовательный в своем сюрреализме Карел Тейге, обвинивший Незвала в том, что он «плохой сюрреалист». Это видела и марксистская критика, приветствуя позицию Незвала в те годы: «В последних книгах Незвала и в его журнальных статьях мы вновь встречаемся с доказательством того, что Незвал живо реагирует на эпоху и в напряженной исторической ситуации в Чехословакии сознательно выступает за свой народ. Эту свою позицию он сильно укрепил своими испанскими стихами и стихами, посвященными Советскому Союзу. И если сегодня в его заявлении о доводах, по которым он распустил группу сюрреалистов, мы читаем, что причиной этого была позиция некоторых членов, которую он считает опасной и неправильной по отношению к роли Советского Союза, то мы видим в этом типичный факт влияния бытия на литературное развитие и уроки авангардистскому индивидуализму. Нет сомнений в том, что это испытание, поставившее на карту очень многое, если не все, Незвал честно выдержал. Конец литературной группы сюрреалистов не означает, разумеется, конца чехословацкого авангардизма, но зато знаменует собой своеобразное и более отвечающее реальности развитие Незвала. Результата мы можем ждать поистине с надеждой»[41].

Сама жизнь — уроки экономического кризиса, обострение международной обстановки, угроза фашизма — увеличивала потребность в искусстве тенденциозном, политически остром, реабилитировала отрицаемые авангардизмом его функции и свойства, создавала реальную базу для укрепления позиций социалистического искусства. Кроме того, не углубление, а разрешение противоречий в процессе эволюции чешских авангардистов происходило и благодаря факту существования пролетарской литературы, продолжавшей свое развитие в творчестве писателей-прозаиков (Майеровой, Ольбрахта, Пуймановой),

[41] *B. Václavek.* Tvorba a společnost, str. 271.

в. поэзии Неймана и Горы, в теоретических статьях критиков-марксистов — Уркса, Клементиса, Конрада, Фучика, Горы, Неймана и т. д. Чешский авангардизм всегда пользовался полемическим вниманием со стороны марксистской критики. Дискуссии, которые развернулись в левом лагере вокруг поэтизма и сюрреализма в конце 20-х — середине 30-х годов, помогли вскрыть ограниченность их эстетических концепций и не могли не влиять на творческую судьбу представителей авангарда.

Итак, чешский авангардизм по сравнению с западноевропейским — явление особого порядка. Ему не свойствен разъедающий нигилизм, он не отрицает положительных ценностей жизни, не нарушает (в общем объеме своей художественной практики) целостной картины мира, не выхолащивает из искусства гуманистическое содержание. В чешском авангардизме больше материалистического здорового начала, больше стихийной связи с традицией, удерживающей от разрушения формы. Там как бы активно действуют какие-то центростремительные силы, которые мешают писателям вырваться за сферу притяжения основных принципов реалистического искусства, правдивого и адекватного отражения действительности.

Можно возразить, что все это прежде всего относится к личности и творчеству Незвала, ибо поэтизм и чешский сюрреализм тоже знали свои крайние проявления — в концепции искусства, во взглядах Тейге, в творчестве художников Штырского и Туайан. Но именно Незвал — самая яркая и сильная поэтическая индивидуальность — налагал печать своего мироощущения на все течение, определяя его своеобразие. Ему присущи противоречия и парадоксы, но в конечном итоге, несмотря на отрицание тенденциозности, он шел к тенденциозному искусству, несмотря на отрицание идеи, — к созданию высокоидейных произведений. Через отрицание описательности и копирования действительности — к ее правдивому и бережному воссозданию, через отрицание пафоса — к произведениям, взволнованным и волнующим.

Несмотря на резкость своей полемики с пролетарским искусством и с классическими традициями, чешский авангардизм своими определенными сторонами тяготеет к ним и лучшее создает где-то на стыке этих течений. Чешский авангардизм встал в оппозицию к пролетарской литературе, отвергая полемически ее принципы. Но идейно-художественная значимость произведений чешских авангардистов связана с тем, насколько активно эти субъективно отвергаемые принципы реализуются в их творческой практике. И они проявлялись стихийно, как зов таланта, как требование жизни, которая всегда является верным ориентиром для больших дарований. Но проявлялись они уже с учетом опыта поисков, на новом, более высоком эстетическом уровне.

Расхождение крупных поэтических индивидуальностей с поэтизмом и сюрреализмом, сначала частичное, а затем и полное, сближение их с искусством социалистического реализма — закономерность, которая подтверждается творческой судьбой представителей и других европейских литератур. Эта закономерность объясняется непременной узостью авангардистских концепций, их четко выраженными ограничительными тенденциями, их ограниченными возможностями. Они помогали решению каких-то отдельных творческих задач. Но ориентацию на жизнь во всей ее целостности, на человека во всей его широте, на то существенное и главное, что в жизни происходит, эту заложенную в самой природе искусства поступательную тенденцию, могло поддержать только искусство социалистическое. И путь к нему стал неодолимой потребностью многих.

СОДЕРЖАНИЕ

I. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР

М. Б. Храпченко. Литература и моделирование действительности . . . 5

М. П. Алексеев. Построение истории национальной литературы в странах иного славянского языка 23

Д. Ф. Марков. Вопросы теории и методологии сравнительного изучения славянских литератур 31

А. И. Овчаренко. Теория социалистического реализма сегодня (Позиции, проблемы, перспективы) 56

А. П. Чудаков. Проблема целостного анализа художественной системы (О двух моделях мира писателя) 79

Д. Д. Благой. Мысль и звук в поэзии 99

Л. С. Кишкин. Образы изобразительного искусства и литература (Вопросы взаимодействия) 140

II. СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ XI—XIX ВЕКОВ

Д. С. Лихачев. Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы 160

А. Н. Робинсон. О закономерностях развития восточнославянского и европейского эпоса в раннефеодальный период 178

А. М. Панченко. Славянские связи и национальные традиции в русской литературе на рубеже XVII—XVIII веков 225

И. Г. Неупокоева. Романтизм в славянских литературах XIX столетия в общеевропейском контексте 239

У. Р. Фохт. Спорные вопросы развития романтизма в русской литературе XIX века 259

Ф. Я. Прийма. «Слово о полку Игореве» и южнославянский героический эпос 263

О. А. Державина. Русско-европейские литературные связи в области драматургии на рубеже XVII—XVIII веков (История Есфири на школьной сцене западноевропейского и русского театра) 282

Г. П. Макогоненко. Карамзин и Просвещение 295

А. Н. Николюкин. Типология жанра романтической новеллы в восточнославянских литературах в сравнительном отношении 319

Н. И. Балашов, Я. В. Станюкович. Образ в поэзии польского барокко и романтизма 338

А. В. Липатов. У истоков польского предромантизма (национальное и общеевропейское) 357

Ю. К. Бегунов. Проблемы изучения торжественного красноречия южных и восточных славян IX—XVI веков (К постановке вопроса) . . 380

Л. А. Дмитриев. Литературные судьбы жанра древнерусских житий (Церковно-служебный канон и сюжетное повествование) 400

Ю. Д. Левин. М. П. Вронченко и его переводы из Мицкевича . . . 419

III. СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

В. В. Витт, Г. Я. Ильина, С. А. Шерлаимова. Реализм и его соотношение с другими течениями в западнославянских и южнославянских литературах конца XIX — начала XX века 457

И. А. Бернштейн. Судьбы романа в славянских литературах на рубеже XIX и XX веков 479

В. А. Ковалев. Типология социалистического реализма 499

С. В. Никольский. Романтические традиции в чешской литературе XX века 518

Л. Н. Будагова. Некоторые особенности генезиса чешской социалистической поэзии 534

Славянские литературы

Утверждено к печати Советским комитетом славистов Академии наук СССР

Редакторы издательства *Г. А. Гудимова, В. И. Рымарева, Л. М. Стенина*
Художественный редактор *Т. П. Поленова*
Художник *Л. С. Эрман*
Технические редакторы: *В. Григорьева, Л. И. Куприянова*

Сдано в набор 8/XII-1972 г.
Подписано к печати 28/IV 1973 г.
Формат 60×90¹/₁₆. Бумага № 2.
Усл. печ. л. 35. Уч.-изд. л. 37,1
Тираж 3.650. А-02082. Тип. зак. 1482.

Цена 2 р. 47 к.

Издательство «Наука», 103717 ГСП,
Москва К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука», 121099,
Москва Г-99, Шубинский пер., 10

VII МЕЖДУНАРОДНЫЙ СЪЕЗД СЛАВИСТОВ