ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

Выпуск 6

Издательство Томского университета
ТОМСК — 1979

Сборник включает в себя статьи, посвященные как общим проблемам теории метода и жанра, так и вопросам, связанным с рассмотрением метода и жанра отдельных произведений русской классической, зарубежной и советской литературы. Исследуются широко известные произведения и архивные материалы, впервые вводимые в научный оборот.

Сборник включает работы литературоведов Томска и других городов.

Издание рассчитано на широкий круг литераторов, научных работников, преподавателей, аспирантов и студентов филологических вузов, учителей средних школ.

Редакторы: профессор Ф. З. Канунова, профессор Н. Н. Киселев

7-2-2

© Издательство Томского университета, 1979 г.

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

Технический редактор **Р. М. Подгорбунская**
Редактор **Т. В. Зелева**
Корректоры **Т. В. Зибарева, Г. В. Астапенко**

К302041. Сдано в набор 24.VIII. 1978 г. Подписано к печати 12.III. 1979 г. Формат 70×108 1/16, бум. типографская № 2. Гарнитура Литературная. Высокая печать. П. л. 11; уч.-изд. л. 14; усл. п. л. 15,4. Заказ 12866. Тираж 500. Цена 2 р. 10 коп. ИБ 466.

Издательство ТГУ. Томск, 29, ул. Никитина, 17.
Полиграфкомбинат, г. Кемерово, ул. Ноградская, 5.

ЛЕНИН И ВОРОНСКИЙ

А. И. Нагаева, Н. А. Такташева

Тема «Ленин и литература» занимает особое место в советском литературоведении. Ее можно назвать магистральной в развитии современной науки о литературе. Понимание этого выражается в литературоведческих работах, посвященных исследованию ленинского наследия. А. С. Бушмин справедливо заметил: «Это наследие составляет для нас непреходящую ценность не только как совокупность содержащихся в нем отдельных высказываний непосредственно о литературно-художественном творчестве, но и — и это главное — как источник формирования широкого философско-методологического кругозора»[1]. Если это не перестало оставаться главным в наши дни, то как важны были ленинские взгляды на искусство в первое десятилетие советской власти. Трудно переоценить их влияние на формирование советского литературоведения и критики, на индивидуальный метод каждого из критиков 20-х годов. Об актуальности темы «Ленин и литература» свидетельствуют и те литературоведческие исследования, которые посвящены проблеме воплощения личности Ленина в произведениях художественной литературы. Примером такого исследования может служить напечатанная в журнале «Волга» статья П. Куприяновского «В. И. Ленин в жизни и творчестве автора «Чапаева»[2], которая поднимает архивный или малоизвестный материал взаимоотношений Д. Фурманова с В. И. Лениным.

Несколько лет назад В. В. Тимофеева в статье «Образ В. И. Ленина в литературе 20-х годов и проблема нового героя» обратилась к интересному аспекту литературоведения — неотделимости литературного процесса 20-х годов от Ленина. «Тем, кто пережил эту эпоху, известно, сколь велико было значение Ленина не только в сфере политической, государственной деятельности, но и в создании новой культуры, становлении новой морали. Образ Ленина обладал огромной притягательной силой», — писала В. В. Тимофеева[3]. Для подтверждения своей мысли исследователь опиралась на мемуарную литературу 20-х годов: «В воспоминаниях соратников Ленина, близко соприкасавшихся с ним в течение ряда лет, отчетливо проступала мысль о том, что в его личности, удивительно цельной и многогранной, воплощены были качества «Человека с большой буквы»[4]. В. И. Ленин воплощал в себе черты,

---

[1] Бушмин А. С. О значении ленинского наследия для литературоведения. — В кн.: Наследие Ленина и наука о литературе. Л., «Наука», 1969, с. 10.

[2] «Волга», Саратов, 1977, № 1, с. 162—167.

[3] Тимофеева В. В. Образ В. И. Ленина в литературе 20-х годов и проблема нового героя. — «Русская литература», 1970, № 1, с. 84.

[4] Там же.

которые хотелось видеть в людях социализма, которые еще предстояло формировать в них. «Обаятельный и гигантский образ» (Луначарский), вобравший в себя лучшие черты национального характера и оплодотворенные революционной мыслью завоевания человеческой культуры, представал как живое осуществление идеала»[5].

Самым ценным в статье В. В. Тимофеевой являлось указание на воплощение в В. И. Ленине лучших черт национального характера. Личность Ленина имеет прямое отношение к проблеме идеального героя, живо обсуждаемой в современном литературоведении. Материал этой и других работ подчеркивает важность роли В. И. Ленина и его влияния на эпоху. Ни один из современников В. И. Ленина не остался вне сферы влияния его гениальной личности. А. В. Луначарский, по словам В. Р. Щербины, «открыто говорил о зависимости основных моментов своей политической и духовной биографии, ряда творческих замыслов, характера решений многих вопросов общественной жизни, культуры и искусства от влияния Ленина»[6].

Много статей о Ленине появилось в январе — феврале 1924 года. Широту их тематики можно представить по проспектам советских издательств. Авторы этих статей — писатели, критики, журналисты, общественные деятели, партийные работники. Всех их объединяло желание запечатлеть черты В. И. Ленина, внести дополнительные штрихи в его портрет, поделиться своими воспоминаниями о нем. Свидетельства людей, знавших Ленина, встречавшихся с ним, ценны попыткой постигнуть гениальность вождя первой в мире социалистической революции и в то же время представить его живым человеком в плоти и крови, сохранить его портрет для потомков. «Портретов Ленина не видно, похожих не было и нет. Века уж дорисуют, видно, недорисованный портрет», — писал Н. Полетаев. И действительно, время дорисовывает этот портрет. Ярким свидетельством тому являются произведения М. Горького, В. Маяковского, М. Шагинян, Е. Драбкиной, В. Катаева и др.

Вместе с тем не потеряли значения статьи о Ленине, написанные при его жизни или же сразу после смерти, когда выплачивались «на горе проценты и пени» (В. Маяковский). Среди этих авторов занимал почетное место и видный советский критик, редактор журнала «Красная новь» и беллетрист А. К. Воронский (1884—1943). В автобиографической повести «За живой и мертвой водой»[7] А. К. Воронский писал о значении В. И. Ленина в своей жизни: «В тяжелые годы упадка, скитаний, предательств и измен, горьких сомнений и одиночества, усталости и затравленности он всегда был со мной, передо мной. Да, плохо, нехорошо, не под силу, но есть Ленин. А что сказал бы на это Ленин? Нет, Ленину это не пришлось бы по вкусу, он осудил бы. Неудача, но с нами Ленин. Я проверял им свои мысли, чувства, свои недоумения. Никто из людей в моей жизни так много не значил для меня, ни о ком я так часто не вспоминал, как о нем...»[8]. Под этими словами могли бы подписаться миллионы современников В. И. Ленина.

В последние годы намечается плодотворная тенденция объективного рассмотрения нелегкого творческого пути А. К. Воронского, включающего не только негативные, но большей частью положительные моменты. В 20-е годы (в канун десятилетия Октябрьской революции) Кронид Смирнов в статье «А. К. Воронский — критик и историк современной русской литературы» писал о том, что исследователь эпохи, воздавая

---

[5] Там же.

[6] Щербина В. Р. Ленин и Луначарский. — Литературное наследство. Т. 80. М., «Наука», 1971, с. X; См. об этом в кн.: А. В. Луначарский. Человек нового мира. Сборник статей, речей, докладов, воспоминаний А. В. Луначарского о Владимире Ильиче Ленине. М., АПН, 1976.

[7] Три части этой книги писались Воронским с 1927 по 1929 гг.

[8] Воронский А. Избранное. М., «Худож. лит.», 1976, с. 323.

должное блестящим критическим работам многих литературных критиков 20-х годов (среди них автор статьи называет Луначарского, Полянского, Полонского, Осинского, Правдухина) «должен будет признать все-таки характерным выразителем критического разума времени А. К. Воронского, деятельность которого больше всего возбудила страстей и споров его партийных читателей»[9].

Тема «В. И. Ленин и Воронский» возникает не случайно. Это связано не только и не столько с осмыслением творческого наследия А. К. Воронского, сколько с той ролью, какую играл В. И. Ленин в литературной жизни страны, со значением ленинских взглядов на литературу и искусство, с образом самого В. И. Ленина в советской литературе. Между тем эта проблема заслуживает самого подробного рассмотрения и в настоящий момент намечена лишь в частностях. Она предполагает, на наш взгляд, два аспекта рассмотрения. Во-первых, пронизанность ленинскими идеями лучшего из критического наследия А. Воронского в 20-е годы (литературные портреты Вс. Иванова, Л. Сейфуллиной и др.). Во-вторых, значение статей Воронского о Ленине, вошедших в книгу «Ленин и человечество» (1924), и связь этих статей с литературой 20-х годов (произведения Маяковского, Есенина о Ленине). Постановка проблемы «В. И. Ленин и Воронский» вызвана и тем, что Воронский лично был знаком с Лениным, сыгравшим в его судьбе значительную роль. Здесь мы не претендуем на всестороннее рассмотрение перечисленных аспектов этой проблемы, так как каждый из аспектов заслуживает специального исследования, но некоторые вопросы, имеющие актуальное значение в решении проблемы «В. И. Ленин и Воронский», мы попытаемся раскрыть.

В литературоведении проблема «В. И. Ленин и Воронский» специально не ставилась, хотя важность ее очевидна. Этот факт объясняется тем, что на протяжении нескольких десятилетий к творческому наследию А. К. Воронского не обращались (последние десять — пятнадцать лет в этом отношении составляют исключение), так как мешала инерция предвзятости: в его биографии преувеличивались факты, говорящие об отступлении Воронского от ленинской линии в развитии искусства[10]. Если бы это касалось только Воронского, то это могло быть фактом его биографии. На деле все было сложнее. Борьба взглядов Ленина и Троцкого по вопросам литературы вовлекала в свою орбиту всю интеллигенцию Советской России. А. И. Метченко справедливо писал недавно: «Троцкистская версия культуры переходного периода, являясь по своей сути, направленности капитулянтской, выглядела ультрареволюционной и сбивала с толку порой даже преданных революции литераторов»[11]. Попал под ее влияние и А. К. Воронский.

У нас нет точных данных, сколько раз А. К. Воронский встречался с Лениным. Да и не это важно нам сегодня. Важно другое: войдя однажды в жизнь А. Воронского, Ленин навсегда остался с ним. Об этом свидетельствуют и статьи Воронского, посвященные Владимиру Ильичу, и обращение к имени Ленина в автобиографических произведениях. Часть из этих фактов вошла в литературоведческий обиход, другая — едва известна. Чаще всего упоминается о том, что В. И. Ленин сыграл решающую роль в судьбе Воронского — организатора литературы. Ленин, по совету Горького, обратил внимание на газету иваново-вознесенцев «Рабочий край», в которой Воронский выступал в качестве постоянного литературного критика. В январе 1921 года при участии Ленина

---

[9] Смирнов Кронид. Цит. по отдельному оттиску, хранящемуся в Государственной библиотеке им. В. И. Ленина, с. 183.

[10] Имеется в виду то, что Воронский поддержал версию Троцкого о путях развития пролетарской культуры.

[11] Метченко А. И. Литература двадцатых годов. — В кн.: История русской советской литературы. М., «Просвещение», 1975, с. 51.

Воронский был переведен в Москву и занял пост редактора единственного тогда «толстого» советского литературно-художественного и научно-публицистического журнала «Красная новь». Воронский оставил воспоминания о первом организационном собрании редакции «Красной нови». На этом собрании присутствовали В. И. Ленин, А. М. Горький (он руководил на первых порах литературно-художественным отделом журнала), Н. К. Крупская.

В первом номере журнала «Красная новь» (июнь 1921 г.) была впервые опубликована статья В. И. Ленина «О продовольственном налоге», раскрывавшая причины замены продразверстки новой формой обложения. Ленин выступал в журнале, редактируемом Воронским, не только в качестве одного из авторов. Он был взыскательным читателем, внимательно следил за очередными номерами журнала[12]. Воронский ставил В. И. Ленина в известность о курсе, выбранном «Красной новью». Об этом факте ярко свидетельствует письмо Воронского Ленину от 21 апреля 1922 года[13]. По мнению некоторых исследователей, А. К. Воронский в начале 20-х годов олицетворял партийную линию в литературе[14].

На посту редактора «Красной нови» А. К. Воронский находился с 1921 по 1927 год. А. М. Горький назвал его талантливым человеком, сумевшим создать «хороший литературный журнал, несмотря на тяжелые условия работы».

Мы останавливаемся на том периоде творчества А. К. Воронского, когда его статьи, по словам А. И. Метченко, «сохраняют следы общения с Лениным»[15]. Но не только редакционные дела связывали Воронского с Лениным. Софья Виноградская вспоминает: «Ленин пригласил к себе литератора Воронского, и Александр Константинович стал его референтом по литературе белой эмиграции.

Маленький, в пенсне, черной косовороточке, несколько смахивающий на семинариста, Воронский дружил с Марией Ильиничной (ей впоследствии он посвятил свою книжку «За живой и мертвой водой»). Ему и принадлежали обзоры белоэмигрантской прессы в «Правде»[16].

Одна встреча с Лениным глубоко врезалась в память Воронского, ее он вспоминал неоднократно: в статье о Ленине, в воспоминаниях о Горьком, в речи, произнесенной им на юбилейном вечере «Красной нови» (июнь 1927 г.). Воронский до мельчайших подробностей восстанавливает этот эпизод — несколько мгновений из жизни Ленина. И в этой тщательности свидетеля и мемуариста заключена твердая убежденность в том, что это ценно, и ценно прежде всего для потомков, которые будут восстанавливать облик вождя по воспоминаниям современников о нем. Вот этот эпизод. «...Первое организационное собрание редакции «Красной нови» происходило в Кремле, в квартире Владимира Ильича Ленина. Помимо него на этом собрании присутствовали: Надежда Константиновна Крупская, Алексей Максимович Пешков (Горький) и я. Владимир Ильич пришел на это собрание в промежуток между двумя заседаниями. Я сделал краткий доклад о необходимости издания толстого литературно-художественного и научно-публицистического журнала. Владимир Ильич согласился с моими мыслями (...). Во время обсуждения вопроса о журнале произошел разговор между Горьким и Лениным, который я прочно запомнил. Горький принес с собою пачку книг, изданных им, Горьким, совместно с Гржебиным в Берлине при содействии

---

[12] См.: Очерки истории русской советской журналистики. 1917—1932. М., «Наука», 1966, с. 208.

[13] «Новый мир», 1964, № 12, с. 219.

[14] См.: Кищинская Л. А. Борьба за теоретические основы советской критики. Свердловск, 1967, с. 53.

[15] Метченко А. Кровное, завоеванное. М., 1971, с. 139.

[16] «Огонек», 1962, № 18, с. 7.

Советского правительства. Владимир Ильич бегло просмотрел привезенные книги, одобрил книгу о паровозах, потом взял в руки сборник древних индийских сказок. Он перелистал книгу, спросил Горького (Горький стоял около Владимира Ильича):

— По-моему, — сказал он, — это преждевременно.

Горький ответил:

— Это очень хорошие сказки.

Владимир Ильич заметил:

— На это тратятся деньги.

Горький возразил Владимиру Ильичу:

— Это же очень дешево.

— Да, но за это мы платим золотой валютой. В этом году у нас будет голод.

Мне показалось тогда, что столкнулись две правды: один как бы говорил: «Не о хлебе едином жив будет человек», другой отвечал: «А если нет хлеба...» И после, находясь на стыке между художественным словом и практической работой Коммунистической партии и советских органов, я неоднократно вспоминал об этих двух правдах, и всегда мне казалось, что вторая правда, правда Владимира Ильича, сильнее первой правды»[17].

Несколько позже А. К. Воронский сформулировал правильность позиции В. И. Ленина, опираясь на авторитет А. М. Горького: «Он сочетает холодную, абстрактную рассудочность с живым, конкретно-индивидуальным подходом, с тем, что Горький называет «огоньком почти женской нежности к человеку»[18].

Факты государственной деятельности В. И. Ленина свидетельствуют о единстве его дум о хлебе насущном и духовной пище для народа. Голод в 1921 году в России и его последствия для страны, по свидетельству Е. Драбкиной («Зимний перевал»), подорвали здоровье В. И. Ленина более всех прочих обстоятельств. Но именно Ленин был тем человеком, который в том же 1921 году предложил, чтобы в течение одного года каждая из имевшихся в стране 50 тысяч библиотек и читален была обеспечена по крайней мере двумя экземплярами «всех необходимых классиков всемирной литературы»[19].

Споры о судьбах культурного наследства в 20-е годы неизменно связаны с именем Ленина, указывавшего на необходимость внимания к классическому наследству. Точка зрения Воронского по данному вопросу совпадала с ленинской. В журнале «Прожектор» статьей «О хлесткой фразе и классиках» А. К. Воронский отвечал на вопрос, «как мы, коммунисты», должны его (классическое наследие. — *А. Н., Н. Т.*) расценивать, какую роль ему отвести в текущей советской действительности, какое место указать в современной коммунистической художественной литературе»[20]. С. Шешуков заметил, что А. К. Воронский явился настоящим защитником классического наследия, потому что «напостовская позиция отрицания классиков оказалась очень опасной»[21].

По Ленину, «пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества. Все эти пути и дорожки подводили и подводят, и продолжают подводить к пролетарской культуре»[22]. Однако ленинское понимание пролетарской культуры было совсем иначе истолковано Во-

---

[17] В. И. Ленин о литературе и искусстве. ИХЛ, М., 1967, с. 694—695.

[18] Воронский А. Россия, человечество, человек и Ленин. М., 1924, с. 44.

[19] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 42, с. 332.

[20] «Прожектор», 1923, № 12, с. 14.

[21] Шешуков С. Неистовые ревнители. М., 1970, с. 50.

[22] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 41, с. 304—305.

ронским, и в этом его ошибка[23]. Именно в этом пункте взгляды Воронского соприкасались с версией Троцкого относительно пролетарской литературы. Однако не следует слепо отождествлять позиции Воронского и Троцкого, и мы согласны с верными словами С. Шешукова о том, что мотивы Воронского были совершенно другими, чем у Троцкого.

Критик признает появление целой армии поэтов и прозаиков, прошедших университеты жизни, он постоянно подчеркивал, что в литературу пришел новый «демос». «Новый писатель лезет изо всех щелей. Вылезает он из трущоб, с окраин, из глуши, из медвежьих углов, из провинции, из дебрей. Часто на нем красноармейская звезда — явление знаменательное, — часто он похож на того, кого и раньше называли разночинцем, но это новый, советский разночинец из низов, подлинный демос городов и деревень. Есть и осколки прежних дореволюционных общественных слоев и прослоек. В массе же своей тут иная кровь, иной быт, иное прошлое и настоящее, иное мироощущение и психический склад»[24].

Конкретная литературная практика А. К. Воронского, его лучшие литературные портреты приходят в противоречие с его ошибочными утверждениями об отсутствии пролетарского искусства, так как те писатели и поэты, о которых пишет Воронский, своим творчеством как раз утверждают наличие этой пролетарской литературы, ее эволюцию к более совершенным формам.

А. Воронский высоко оценивал связь художника с жизнью. «Художник не воспитывается, не выходит из литературных стойл, закутков, кружков и кружочков. Он растет где-то в стороне от них. Его выращивает жизнь, эпоха, события, мир, рабочие, крестьяне, компартия, а не секты. И, сколько бы ни втирали очков неопытным читателям Баяны разных кружков, факт остается фактом: Бабель, Вс. Иванов, Сейфуллина, Леонов, Казин, Есенин выросли сами по себе и пришли в литературу помимо кружков и деклараций»[25]. Эти глубоко верные слова Воронского звучали в то время как откровение.

Множество литературных портретов А. Воронского характеризуется «присутствием» ленинских идей. Таковы портреты, посвященные Вс. Иванову, Л. Сейфуллиной. А. Воронский пишет о Л. Сейфуллиной, что она «восприняла революцию прежде всего как торжество крестьянской, трудовой, вольной, бедняцкой стихии» (с. 314), которая, по словам В. И. Ленина, является первой ступенькой к сознательности.

Не взирая на отступления и ошибки писателей, А. Воронскому хочется, чтобы они; «несмотря ни на что», верили «в творческую силу нашей революции, в ее иногда заметное, иногда незримое, но могучее и спасительное движение вперед. При наличии этих условий найдутся и новые темы, и новые герои» (с. 317).

Определение отношения к революции — это для критика критерий партийности художника, так как «с общего отношения к революции нужно начинать вообще и теперь в особенности, и, в частности, раз речь заходит о поэте, беллетристе, потому, что волей-неволей, но каждое их слово, каждая вещь падает прежде всего на чаши весов революции и контрреволюции, что нет никакого искусства вообще, «чистого» искусства, «искусства в себе и для себя...» (с. 126—127). Не являются ли эти

---

[23] В статье «О пролетарском искусстве и о художественной политике нашей партии» А. Воронский писал: «Пролетарского искусства сейчас нет и не может быть, пока перед нами стоит задача усвоения старой культуры и старого искусства. На деле есть вот что: есть буржуазная культура и искусство, к которому впервые получил доступ пролетариат». «Красная новь», 1923, № 7, с. 265.

[24] Воронский А. Из современных литературных настроений. «Правда», 1922, 28 июня.

[25] Воронский А. Литературно-критические статьи. М., 1963, с. 281. Далее при ссылках на это издание страницы указываются в тексте.

слова из статьи о Вс. Иванове продолжением ленинской идеи о том, что не может быть чистого искусства, о партийности литературы?

В подходе к художественным произведениям Воронский всегда помнит, что он исследует искусство. Критик руководствуется положением ленинской статьи «Партийная организация и партийная литература» о бережном отношении к искусству. Это ярко проявляется в литературном портрете, посвященном творчеству начинающего писателя Всеволода Иванова.

А. Воронскому важно показать, что Вс. Иванов ввел в литературу «единственно справедливое, верное отношение к мужику», потому что он сам «плоть от плоти этого мужицкого моря». Заканчивается третья часть портрета «Всеволод Иванов» словами ее заглавия: «Заметь, хорошие парни были». Сказано это о героях Вс. Иванова — сибирских мужиках, большевике Пеклеванове, бывших первыми образцами положительных героев в советской литературе.

Необычайно высоко ценит А. Воронский большевиков Вс. Иванова, их «холодную, сжатую, расчетливую, умную» ненависть, приходит к правильному выводу, что без Никитиных («Цветные ветра», 1921) невозможно: без них «рассыпались бы партизанские отряды, проигрывались бы восстания» (с. 143).

Но только «поучительный, жизненный опыт» приводит мужиков к тому, чтобы они изменили свое отношение к большевикам. «Не сразу, однако, сибирские мужики пришли к мысли, что без «большацкого» правления — погибель их» (с. 134), потому что любое буржуазное правительство вкупе с Колчаком «непременно оставит их без земли». Мечтой о земле, о судьбах мощного бора живут сибиряки и современного произведения С. Залыгина «Комиссия».

А побеждает большевизм потому, что он «сумел соединить себя с этим могучим и мощным потоком жизни, с этой миллионной первобытностью».

А. Воронский делал важный вывод: «Вещи Вс. Иванова... — чудесный художественный документ нашей эпохи, выясняющий с внутренней, психологической стороны, почему мы, большевики, оказались победителями в гражданской войне» (с. 133).

А. Воронский гордился тем, что открыл творчество Вс. Иванова. Он рассматривал его творчество в прямой связи с эпохой, его выдвинувшей: «Вс. Иванов — наглядный аргумент революции... Его выдвинул Октябрь, он — один из первых свежих и крепких ростков послеоктябрьской советской культуры в области художественного слова» (с. 127). Прослеживая корни родословной писателя, А. Воронский доказал, что Вс. Иванов из числа тех, кого «революция подняла на своем могучем гребне».

Журнал «Красная новь» гордился Вс. Ивановым. Его называли «знаменем» «Красной нови», он ее главная надежда и опора[26]. Происходило это потому, что «Вс. Иванов наиболее и безоговорочно принял советскую революционную Россию» (с. 126).

«Очерки истории русской советской журналистики» так оценивают статью Воронского о Вс. Иванове: «...Это не только яркое воспроизведение творческого облика художника, но и в известном смысле литературная программа журнала»[27].

Мало известная другая сторона проблемы «В. И. Ленин и Воронский» — факт обращения Воронского к образу вождя в его публицистических статьях. Большой интерес и сегодня вызывает его книга «Ленин и человечество» (1924), в которую вошли следующие статьи: «Ленин»,

---

[26] Очерки истории русской советской журналистики. 1917—1932. М., «Наука», 1966, с. 217.

[27] Там же.

«Россия, человечество, человек и Ленин» и «У склепа»[28]. Первые две были написаны при жизни Ленина. Ныне эти статьи почти забыты, а они интересны тем, что в них с наибольшей силой проявился талант Воронского-публициста. Они дороги нам попыткой восстановить облик вождя революции и, наконец, представляют интерес потому, что содержат свидетельства современника, человека, видевшего и знавшего Владимира Ильича.

Публицистика Воронского о Ленине носит особый характер. В ней слиты воедино мысль аналитика, горячее чувство любви к Ленину-человеку, искреннее желание постигнуть гениальную личность вождя, сказать о нем какие-то свои выношенные слова. Им сделана серьезная попытка воссоздать облик Ленина. Любое воспоминание о Ленине дорого Воронскому, и он щедро делится им с читателем.

Статьи Воронского о Ленине носят концептуальный характер. Их методологическое значение для советской литературы огромно. Мы склоняемся к тому, что они дали творческий толчок для написания поэм «Анна Снегина» С. Есенина и «Владимир Ильич Ленин» В. Маяковского. Отдельные положения и даже буквальные фразы статей Воронского вошли в словесную ткань названных выше произведений.

Статьи Воронского о Ленине написаны по разным поводам, поэтому они не повторяют одна другую. Статья «Ленин» была написана в Иваново-Вознесенске в 1920 году и носила характер доклада в честь 50-летия Ленина. В этой статье Воронский прослеживает путь Ленина с момента, когда Владимир Ильич вошел в русское рабочее движение, до 1920 года. Воронский прослеживает деятельность Ленина параллельно историческому развитию. Он писал: «Ленин — вождь по преимуществу, вождь русской, вождь международной революции. Среди известных знакомых деятелей Февральской и Октябрьской революций Ленин возвышается как огромная четко высеченная фигура. На Западе вокруг его имени кипит ожесточенная борьба, как у нас. Для авангарда рабочих он — знамя, лозунг, синоним социалистической революции, среди буржуазии — это самое ненавистное имя. Это потому, что Ленин воистину вождь социалистической революции»[29].

Воронский в статье 1920 года блестяще формулирует те требования, которым должен отвечать вождь, и доказывает, что именно в Ленине они нашли прекрасное воплощение.

Самым важным достоинством статей Воронского о Ленине является то, что он не только видит гениальность Ленина, но и может точно и ясно передать, каким образом проявляется гений вождя в его повседневной деятельности, в его печатных трудах. Рассматривая деятельность Ленина в развитии, Воронский показывает, как поступательный ход истории раскрывает в Ленине новые качества, необходимые вождю. «Империалистическая война пробудила в Ленине какие-то новые, дремавшие дотоле, могучие силы, — она подняла его мысль до невиданного революционного пафоса, обострила его мысль до гениальной прозорливости. В эпоху сплошных измен, распада идеологии, предательства, всеобщего смущения товарищ Ленин первым поднял знамя беспощадной войны с войной, с шовинистическим угаром, с идейным предательством» (с. 280—281). Это умение Воронского убедительно проследить, диалектически представить, как в партийной деятельности Ленина ярким огнем горит его гениальность, особенно важно нашему сегодняшнему читателю, потому что гениальность В. И. Ленина воспринимается молодым поколением как нечто таинственное, непостижимое, раз и навсегда данное.

Не менее интересна и другая статья Воронского о Ленине, написан-

---

[28] Сам Воронский называл такого рода статьи «политическими силуэтами».

[29] Цит. по кн.: Искусство и жизнь. М.—П., изд-во «Круг», 1924, с. 275. Далее при ссылках на это издание страницы указываются в тексте.

ная в августе 1923 года. Если в статье 1920 года Воронский писал о Ленине преимущественно как о политическом деятеле и вожде, то само название новой статьи («Россия, человечество, человек и Ленин») и эпиграф («Се-человек») говорят об ином аспекте раскрытия облика Ленина. Автор пластично рисует портрет Ленина, убедительно раскрывает «человеческое» в нем. Воронский пытается осмыслить значение деятельности Ленина для России и для всего человечества, показать в нем черты национальные и интернациональные. «В нашей партии, — пишет А. Воронский, — нет человека, который бы так живо, так близко, так остро и проницательно ощущал, воспринимал и знал Россию, как Ленин... Он — величайший в мире интернационалист — в то же время наиболее национален, наиболее русский, с головы до пят»[30].

Строчки, посвященные Воронским вопросу «Война и Ленин», звучат для нас как призыв и как наказ. Они в наше время не только не утратили своего значения, а наполнились новым содержанием. «Кто назовет человека, в ком война возбудила бы столько гнева, ненависти, презрения, такую силу отрицания, как это было у Ленина?.. Никогда столь крепко, сильно, непоколебимо, так страстно, так пророчески не звучал его голос, как в эти страшные годы. Это был тот, и в то же время другой Ленин, гигантски выросший титан, мятежный трибун и борец до конца»[31]. Эти строки А. Воронского выдерживают сравнение с тем, что писал об отношении В. И. Ленина к войне А. М. Горький[32].

Воронскому важно в Ленине все: его деятельность, политические взгляды, черты его характера, внешний облик. Публицист своеобразно рисует портрет В. И. Ленина, вкладывая в него свое видение: «Он весь земляной, горячий, подвижный, как ртуть, неугомонный и неукротимый, ко всему приникающий и прислушивающийся, крепкий и кряжистый, до краев напоенный соками жизни, с этими единственными маленькими, азиатскими глазами, и острыми, и колющими, и умными, и добродушными, и хитрыми, и смешливыми, с этим смехом, с которым он старается часто безуспешно справиться, закрывая рот горсточкой, прыская в сторону и отмахиваясь руками»[33].

Постепенно перед читателем встает во весь рост богатая, цельная, гениальная личность Владимира Ильича, выписанная с философской глубиной и аналитической точностью. Любое свое утверждение Воронский подкрепляет фактами и только на основе их делает выводы. Следует заметить, что тогда не существовало ни краткой, ни развернутой, как в наши дни, биографии В. И. Ленина[34], факты его жизни приходилось собирать по крупицам.

Помогала в этом Воронскому, вероятно, дружба с сестрой В. И. Ленина Марией Ильиничной Ульяновой. «Сидя в комнате с Марией Ильиничной Ульяновой, я соприкасался с этой, нашей властью. Не признанная, не установленная никакими учреждениями, она была для нас непреложна». Так было до Октября. Это осталось и после Октябрьской революции, когда именно товарищам по ленинской партии, М. И. Ульяновой была посвящена книга А. Воронского «За живой и мертвой водой».

Среди многих ленинских черт Воронскому важно обратить внимание читателей на его умение предугадывать будущее, что критик называет «даром прозрения в будущее». «Ленин, несомненно, ясновидец, — пишет Воронский, — но грядущее он видит в деталях, в повседневности настоящего, в гуще жизни и борьбы. Поэтому-то Ленин покоряет, убеж-

---

[30] Воронский А. Ленин и человечество. М., 1924, с. 36—47.
[31] Там же, с. 38.
[32] Горький А. В. И. Ленин. — Полн. собр. соч. Т. 20.
[33] Воронский А. Ленин и человечество. М., 1924, с. 39—40.
[34] Относительно биографических сведений о В. И. Ленине А. Воронский заметил ранее: «Эти данные пока что очень скудны, сухи и кратки» (Воронский А. В. И Ульянов (Н. Ленин). Иваново-Вознесенск, 1920, с. 1).

дает, подчиняет, захватывает даже таких людей, которые по строю мыслей своих и чувств чужды коммунизму и в достаточной мере зрелы и самостоятельны».

Статья «Россия, человечество, человек и Ленин» писалась в дни болезни Ленина, и это сказалось на ее характере. Главная цель, которой стремится достичь Воронский, — нарисовать достоверный портрет В. И. Ленина, восссоздать его подлинный облик. Не случайно в начале статьи дана серия высказываний самых разных людей о Ленине, в том числе и его врагов. Название статьи очень характерно для ее направления: Воронский рассматривает значение Ленина для каждого человека, для России и для всего человечества. Эти связи прочны и нерасторжимы.

Статья состоит из трех частей, каждая из которых представляет собой вполне самостоятельное, законченное целое, а вместе они полно, с необычайной глубиной и живостью воссоздают облик Владимира Ильича. О самостоятельности каждой части мы говорим потому, что настроение, которым проникнута каждая из них, неадекватно. Первая глава написана по-боевому публицистично и проникнута духом полемики. Во второй главе сосредоточены раздумья Воронского о Ленине, перемежающиеся воспоминаниями Горького и Плеханова, записями о Ленине Г. Уэллса, рассказом самого Ленина о встрече в Финляндии со старушкой, рассказавшей ему о человеке с ружьем. Заключительная, третья, часть статьи своим настроем контрастирует с первой. В ней рассказывается словами, полными печали, о больном человеке Ленине, «об этом самом честном парне, какого еще не было на свете, об этом сыне человеческом, об этих глазах, об этом песочном подвижном лице, на которое легла тень болезни...»[35]. Эти строки звучат как причитание, они проникнуты болью неотвратимой утраты.

После смерти Владимира Ильича, в том же году, Воронским была написана еще одна статья — «У склепа», опубликованная в журнале «Прожектор». Это не некролог. Это публицистическая статья о жизни Ленина, о том, чем он был для человечества, как воспринималось имя Ленина в народе. В статье запечатлены зримые, но исчезнувшие детали времени — тот деревянный мавзолей, куда было положено тело Ильича. Оно, это временное прибежище Ильича, еще не отделено от братских могил его соратников. «Под кремлевской стеной, где вызванивают невнятно куранты III Интернационала, у братских могил, — свежий, наскоро сделанный склеп, обшитый досками, и на них, выкрашенных в стальной цвет, начертано одно, ставшее большим, как мир, слово: Ленин. Склеп застыл неподвижно строгим броневиком у этого штаба краснозвонной, краснозвездной рати. Склеп стоит, как верный, молчаливый страж.

Двоится образ подвижного крепкого человека и того, чьи уста больше никогда не разомкнутся в живом трепете слов. Кажется, сказано все, что нужно, в сотнях и тысячах статей подведены итоги, и вместе с тем есть что-то важное, о чем не написано и что будет написано гораздо позже и нескоро... Ленин...»[36]. Воронский глубоко прав, сказав эти слова. Однако хочется заметить, что свою долю в воссоздание облика Владимира Ильича он внес, и сегодня за это мы благодарны публицисту.

Прослеживая исторический путь России, Воронский видит важную роль Ленина в том, что он «был первый, кто возглавил *победоносную* (курсив наш. — *А. Н., Н. Т.*) революционную борьбу трудового народа, смывшую и пережитки крепостничества, и наш азиатский подлый капитализм» (с. 52).

Воронский подчеркивает значение деятельности Ленина для всего трудового народа: «...Он стер в порошок нашу родную Азию. Он дока-

---

[35] Воронский А. Ленин и человечество. М., 1924, с. 47.

[36] Там же, с. 50. Далее при ссылках на это издание страницы указываются в тексте.

зал, что угнетенные побеждают, победят, победили. Он показал, как организуется победа. Русь Советов — это достаточно наглядный аргумент. Тем самым, в самые отсталые народные трудовые массы в России, в Европе, в Азии, в Африке, всюду он вселил, влил, усилил, укрепил веру, уверенность в свои силы, в торжество своих затаенных дум и надежд» (с. 54).

Таким образом, Воронский определяет историческое значение Ленина: «Он не изменял направления, характера, русла исторического потока, но двигался вместе, внутри него, он был его частицей, но поток был живой, людской.

Ленин был впереди его; он вносил в открытое движение планомерность... он бросал и бросался сам с бешеной энергией, где это нужно было, чтобы смыть, размыть, снести, уничтожить. Он ускорял движение, внося в него разум» (с. 55).

Интересны наблюдения Воронского о том, что Ленин не только сам учил рабочих, но и умел учиться у них. «В этом нужно искать тайну мудрости Ленина... он так мало походил на российского интеллигента и так много у него было от рабочего... он умел ощущать потенциальную волю рабочего, умел внимательно слушать, знал и понимал, чем они живут, чем дышат» (с. 56).

Воронский подчеркивает горячую любовь Ленина ко всем трудящимся, замечая, что «у него это чувство целиком ушло в дело, в практику». В статье «Ленин. — Искусство и действие» (1934) Ромэн Роллан подытожил: «Весь арсенал ума — искусство, литературу, науку — мобилизует он для действия, все вплоть до самых стихийных порывов, до подсознательных глубин, существа, вплоть до мечты»[37].

Другое утверждение, очевидное для соратников и современников Владимира Ильича, утверждение, ставшее для последующих поколений аксиомой, также нашло отражение у Воронского: «Ленин и наша партия — синонимы» (с. 58)[38].

Необычайно современно звучат слова Воронского о коммунизме: «Ленин сделал коммунизм вопросом дня, сделал его практической и тактической проблемой. Далекое стало близким, осязаемым, зримым, идеальное — реальным.

Коммунизм теперь не доктрина, а дело, практика, повседневная борьба и работа. В этом смысле товарищ Ленин стал новым Прометеем, сведшим священный огонь социализма с небес на землю» (с. 64). В статье «У склепа» Воронский словно подводит итог своим раздумьям о Ленине. Он писал о том, что в веках предстоит разгадывать и познавать гениальность Ленина.

Книга Воронского о Ленине, обращение к имени Владимира Ильича в автобиографических произведениях, глубоко выношенные слова: «Никто из людей в моей жизни так много не значил для меня, ни о ком я так часто не вспоминал, как о нем»[39], — свидетельствуют о том, что недопустимо забывать творческое наследие талантливого публициста и критика, что настало время пересмотреть традиционные суждения о литературно-теоретической деятельности А. К. Воронского.

---

[37] Роллан Р. Собрание сочинений. Т. 14. М., 1958, с. 559.

[38] Еще раньше в статье «Ленин» (1920) Воронский писал: «Ленин и партия большевиков — одно. О Ленине нельзя писать, не говоря о нашей партии... Дух Ленина веет над всем нашим партийным прошлым и настоящим... Ленина создала наша партия и поэтому Ленин и партия большевиков — одно» (Воронский А. Искусство и жизнь. М.—П., изд-во «Круг», 1924, с. 279—280).

[39] Воронский А. Избранное. М., «Худ. лит.», 1976, с. 323.

О СПЕЦИФИКЕ ИСТОРИЗМА В РОМАНЕ Ю. Н. ТЫНЯНОВА «СМЕРТЬ ВАЗИР-МУХТАРА»

И. А. Калинина

С середины 50-х годов нашего века по-новому ведется разговор о Ю. Тынянове, талантливом основоположнике советского исторического романа. Его творчество исследуется теперь в плане общих тенденций развития советской литературы в целом и жанра советского исторического романа в частности. Встречаются попытки уяснения связи художественной прозы Ю. Тынянова и его историко-литературных работ. Все решительнее снимаются резкие обвинения автору в якобы искаженной оценке им декабризма, в ложной трактовке образа Грибоедова. Чаще и чаще утверждается объективно-исторический смысл конфликта, положенного в основу «Смерти Вазир-Мухтара», в противовес еще бытующему мнению, что этот конфликт является плодом субъективистского истолкования истории, делается попытка дать анализ духовной драмы Грибоедова[1].

И все же нельзя считать роман достаточно хорошо изученным. И сейчас еще господствуют не вполне обоснованные утверждения, что у Тынянова полностью отсутствует марксистское понимание событий, якобы оно в «Смерти Вазир-Мухтара» таково, каким могло «быть у разгромленных декабристов, которые видели позади неудачное восстание, а впереди — все то же — крепостничество и самодержавие[2].

Действительно, Грибоедов у Тынянова оценивает и прошлое и будущее так, как это делали прогрессивные люди его эпохи. И заставить его мыслить иначе было бы нарушением исторической истины. В этом писатель вполне объективен. Другое дело — в «Смерти Вазир-Мухтара» трудно отделить позицию автора от позиции героя. И в этом состоит известная ограниченность романа. В то же время предельное сближение автора и героя позволяет Тынянову интересно и своеобразно воссоздать атмосферу 20-х годов XIX века. Абсолютного же слияния автора и героя в романе нет.

Только конкретный анализ авторской позиции, способов типизации характера в романе позволит разобраться и в так называемых фаталистических мотивах, о которых много пишет критика. Целиком отрицать фатализм нельзя, и все же фаталистические мотивы не являются в нем главными. Вовсе не фатум ведет тыняновского героя навстречу гибели, не заданная обреченность, как пишут многие критики, а непосредствен-

---

[1] Костелянец Б. Художник и история. Творческая индивидуальность писателя. Л., «Советский писатель», 1960; Окунь С. Б. Историзм Ю. Н. Тынянова. — «Вопросы истории», 1966, № 8; Маслин Н. Черты новаторства советской литературы. М.—Л., 1960 и др.

[2] Андреев Ю. А. Русский советский исторический роман. М.—Л., АН СССР, 1962, с. 26—27.

ное начальство Грибоедова. Фаталистические мотивы возникают в связи с показом ощущений героя, переживаний по поводу своего положения, т. е. их появление связано с воссозданием психологического облика Грибоедова.

Представляется неверной традиционная трактовка сущности характера тыняновского Грибоедова, якобы изменяющего самому себе, былым идеалам. Тынянов, напротив, акцентирует внимание на верности Грибоедова себе и своему прошлому, что и обусловливает его духовную драму. А внимание автора к так называемой измене героя определяется стремлением тыняновского Грибоедова постоянно анализировать свои поступки и мысли, т. е. его высокой нравственной требовательностью к себе.

Все вышесказанное и будет объектом внимания в предлагаемой работе.

Тыняновский Грибоедов — это не столько дань новаторству, сколько художественный поиск. Тщательное исследование эпохи начала XIX века, великолепное знание творчества Пушкина, Грибоедова и многих других поэтов, критиков того времени, попытки разобраться во всех тонкостях литературной борьбы, новые смелые концепции и трактовки стали основой художественных произведений Ю. Тынянова. С Грибоедовым читатель встречается в литературно-критических статьях писателя и в романах «Кюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара». Если в научных статьях Тынянов определил место Грибоедова в литературной борьбе как «младшего архаиста», исследовал его комедию «Горе от ума», то в романах он воссоздал психологический облик Грибоедова, не повторяя своих же находок, а переводя героя «в новый регистр», в художественный образ. Образ Грибоедова переходит из «Кюхли» в «Смерть Вазир-Мухтара», раскрываясь в иных обстоятельствах совершенно иными качествами. Роман «Смерть Вазир-Мухтара» наиболее полно отразил искания писателя, пришедшего к исторической прозе от ОПОЯЗа. Несомненно, и Тынянова глубоко волновали проблемы документальной прозы, проблемы изображения человека, проблемы психологизма, широко обсуждавшиеся в те годы на страницах печати. И Грибоедов в «Смерти Вазир-Мухтара» иной. В «Кюхле» — это представитель прогрессивной дворянской интеллигенции, друг Рылеева и Кюхельбекера, далеко не беспристрастно обсуждающий проблемы русской литературы, рассуждающий о Европе, царе, Ермолове, карбонариях, Пушкине. Он дан в период работы над комедией «Горе от ума», службы у Ермолова. Здесь сложный внутренний мир Грибоедова с его тоской и неудовлетворенностью лишь обозначен. Его «тихая злость» сродни гневным вспышкам ненависти у Рылеева и Кюхельбекера. Подчеркивая их духовную близость, Тынянов акцентирует внимание на социальной направленности комедии Грибоедова «Горе от ума».

В «Смерти Вазир-Мухтара» Тынянов ищет пути художественного исследования психологии Грибоедова на материале последних лет его жизни. Здесь автор воссоздает характер «превращаемого» человека. На основании этого некоторые критики утверждали и продолжают утверждать, что Тынянов излишне увлекается анализом психологии ущербного, трагического. Данный упрек рождает вывод: «Тынянов погружен в чувства Грибоедова-неврастеника, Грибоедова — несостоявшегося декабриста, Грибоедова — незадачливого проводника царской политики на Востоке. В романе предельно детализированы психологические мотивы всех боковых, случайных и внешних обстоятельств судьбы Грибоедова. Грибоедов дорог как автор «Горя от ума», а такого Грибоедова нет у Тынянова. Сюжетом этого романа стала не объективная история, а субъективно-психологическая биография»[3].

---

[3] Мессер Р. Пушкин — герой исторического романа. — «Литературный современник», 1935, № 3, с. 196.

Это крайне одностороннее суждение. В романе Тынянова все много сложнее. Действительно, здесь порой встречаются противоречивые трактовки, усложненные ситуации, о чем много и хорошо написано, в частности, Л. Цырлиным[4]. Но в романе есть и другое: Грибоедов — декабрист, автор «Горя от ума», связь героя с эпохой столь глубока, что ее невозможно подвести под какую-либо схему. Само понятие «превращаемый» не однозначно у Тынянова.

Центральное место в романе занимает образ Грибоедова, а историческая обстановка дается в той мере, в какой это нужно, чтобы показать трагедию его. Но герой занят не личными делами, а судьбами России, развитием ее экономики, борьбой за укрепление ее позиций на Востоке. Фактически Тынянов исследует объективные причины гибели Грибоедова. Но делает это не через традиционные авторские описания положения николаевской России, а через концепцию личности Грибоедова. Роман вмещает огромный общественно-исторический материал, осмысленный и пережитый героем и автором. Характер интерпретации событий определяет разницу между авторским пониманием событий и пониманием героя. Действие в романе развивается как смена эпизодов различного плана. Здесь нет последовательного описания пребывания Грибоедова в Москве, Петербурге, Тифлисе, Персии. Сцена в родительском доме сменяется сценой посещения Ермолова, затем — Чаадаева и Бегичева; в Петербурге — сцена вручения Туркменчайского трактата сменяется сценой в «нумерах», а затем — театр, дом Фаддея, экзамен в школе восточной мудрости и т. д. В каждом эпизоде герой окружен людьми. Их столкновение с Грибоедовым, его планами, целями, желаниями движет развитие действия. Автор как бы теряется в окружении Грибоедова, но постоянно направляет ход его мыслей и поступков. Внешние действия Грибоедова сопряжены с внутренним движением психологии героя. Все это усложнено содержанием многочисленных аналогичных ситуаций, переживаний героев-двойников.

Главная цель приезда Грибоедова в Петербург — представление проекта Закавказской мануфактурной компании Нессельроде, Родофиникину, самому царю. Героя мучает одна мысль — будет принят его проект или нет. Состояние напряженного ожидания, надежд, неуверенности, иногда отчаяния и злости определяет его общение с окружающими людьми. Все соразмеряется с проектом, с которым связано будущее Грибоедова, его планы и мечты. С судьбой проекта связано и дальнейшее развитие действия — поездка на Кавказ. Она дана как эпизоды-раздумья героя о своей судьбе, о дипломатической службе, о том же проекте, осуществление которого он теперь связывает с Паскевичем.

Раздумья героя в пути переплетаются со сценками-пародиями на николаевскую Россию. Пародия в романе пронизывает все сюжетные ситуации и служит средством разоблачения николаевского самовластия. Здесь четко просматривается авторский голос. Но тон иронического отношения к окружающему отличает и тыняновского Грибоедова. Настроение автора и героя сближаются в критических оценках происходящего и создают целостное повествование о прошлом.

Хочется отметить, что для исторического романиста важно не только взять тему из прошлого или описать деятельность подлинного исторического лица. Главным здесь, кроме последовательной прогрессивной концепции истории, является умение художника соотнести прошлое и настоящее таким образом, чтобы не чувствовалось разрыва между ними, чтобы настоящее естественно подразумевалось как следствие закономерного развития прошлого, а не как поверхностное вторжение автора в прошлое. Тынянову в высшей степени удалось совместить настроения автора и героя и в то же время не слить их.

---

[4] Цырлин Л. Тынянов — беллетрист. Л., 1935.

Тыняновская пародия на царский престол выступает более резко и открыто, нежели грибоедовская. Грибоедов вынужден скрывать свои подлинные оценки и мнения, а в известной степени он разделяет мнения Родофиникина, Нессельроде, Николая I. Образы руководителей внешней политики России автором откровенно окарикатурены, а образ царя — обезличен. Тынянов называет его «лицо», «известный лик», «известное лицо». В каждой сцене разоблачается мнимая важность императора. Авторская пародия на дворцовый церемониал во время вручения Туркменчайского трактата сливается с грибоедовским восприятием «тихой детской игры», которая заканчивается громом петропавловских пушек. Прекрасный знаток грибоедовской эпохи, Тынянов нашел верный тон, характеризующий эпоху в целом и Грибоедова в частности. Иронический настрой героя в период реакции воспринимается как своеобразная оппозиционность, выражение верности декабристскому прошлому. Но писатель не ограничивает прошлое героя только определенным настроем его мыслей и чувств. Оно входит в роман непосредственно, через символику сцен-прощаний. Свидание с Ермоловым выступает как свидание с прошлым и настоящим: «...я прежнее время больше люблю и уважаю, то и вас я частью люблю и уважаю»[5], — говорит отставной теперь Ермолов. Воспоминания Грибоедова в театре тоже полны прошлым. Даже на аудиенции с царем речь идет о декабристах, о Михаиле Пущине, за которого ходатайствовал перед Паскевичем Грибоедов. Проскальзывает и нота душевной боли Грибоедова за судьбу Александра Одоевского в письменной просьбе героя к Паскевичу. Возвышение «выскочек» (Сухозанета, Чернышова, Майбороды, Паскевича и др.) Тынянов непосредственно связывает с их участием в подавлении восстания, что резко отличает их от Грибоедова. Автор включает в роман эпизоды-воспоминания Грибоедова о беседах с Бурцовым, С. И. Муравьевым-Апостолом и М. П. Бестужевым-Рюминым июльской ночью 1825 года, когда молодой, недовольный войной Грибоедов выступает как единомышленник декабристов.

Но вдумываясь в конфликт «Смерти Вазир-Мухтара», действительно замечаешь, что в его основе лежит, как правильно заметил Б. Костелянец, «своеобразный вариант иронии истории, причем истории трагической»[6]. Хочется показать, как этот вариант «иронии истории», найденный автором, позволил по-новому раскрыть духовную драму Грибоедова.

Ирония истории проявляется прежде всего в том, что, избежав участи своих друзей, герой оказался в одном кругу с убийцами своих единомышленников. Тыняновский Грибоедов — это участник той «большой игры», которую ведет царская Россия на Востоке. И не рядовой участник, а талантливый дипломат, который оказывает серьезное влияние на политику России, которого боятся англичане, который воздействует на Паскевича, которого, в конце концов, боятся Нессельроде, Родофиникин и сам царь. Тынянов постоянно подчеркивает, что Грибоедов не вписывается в систему русского военно-бюрократического государственного механизма. Но это не значит, что он не «чувствовал на себе опыты», направляемые чужой рукой, «пальцы которой не дрогнут». Более того, Грибоедов ощущает себя винтиком самодержавного механизма и испытывает по этому поводу глубочайшие нравственные страдания. Не согнувшись до уровня самодовольного служаки, герой пытается служить «делу, а не лицам». Положение осложняется тем, что враг самодержавия, непокорный человек внешне возвышается царизмом. И снова ирония истории: повышение по службе — путь к гибели физической и нрав-

---

[5] Тынянов Ю. Н. Собр. соч. в 3-х т. Т. 2. М.—Л., 1959, с. 26.

[6] Костелянец Б. О. Проза Тынянова. Ю. Н. Тынянов. Собр. соч. в 3-х т. Т. 1. М.—Л., 1859, с. 12.

ственные переживания измены друзьям, былым идеалам. Возвышение Грибоедова оценивается как измена самим Грибоедовым и некоторыми его друзьями, но не автором. Избранный Тыняновым вариант «иронии истории» наглядно показывает, к какой трагедии ведет героя повышение в чине. Но мотив измены как самоосуждения и оценки близкими играет в романе важную роль как средство психологического анализа. Как измену, правда частично, оценивает возвышение Грибоедова Ермолов. Герой чувствует отношение Ермолова и терзается мыслью о собственной измене, высокая нравственная требовательность к себе заставляет его мучиться. Тынянов мастерски использует прием одушевления окружающих Грибоедова предметов и явлений, подчеркивая силу самоосуждения героя. Перед тем как встретиться с Ермоловым, Грибоедов останавливается около его дома и смотрит настороженно и подозрительно. Ему кажется, что дверь готова вытолкнуть его обратно да еще и прихлопнуть. Грибоедов много думает об осуждении друзей и болезненно воспринимает каждое слово Ермолова, затем Бегичева и Чаадаева. Его самоосуждение подкрепляется своеобразным восприятием колеблющихся домов, улиц, неосвещенных окон. Душевное томление Грибоедова усилено глубоко разработанной автором темой всеобщей измены. Не желание утвердить измену как норму поведения человека в годы реакции порождает эту тему, а своеобразное восприятие героем окружающего. Тынянов пытается проследить психологические мотивы поведения человека, ощущающего себя изменником и соотносящего свою измену с изменой других. В каждом герое Грибоедов видит изменника. Измена приобретает самые невероятные размеры: как изменники предстают Ермолов, Чаадаев, Пушкин, Булгарин; изменяет мужу казацкая жена Маша, она же изменяет Грибоедову с его слугой Сашкой; изменяют Катя, Леночка, изменяют «выскочки» и т. д.

Символический смысл измены базируется на многочисленных вариантах возможного человеческого поведения. Раздумья Грибоедова, его жизненные наблюдения переплетаются с авторским исследованием самого понятия измены. Так появляются варианты данного понятия: «ренегат», «переметчик». Сложность символической измены затрудняет отделение авторской позиции от размышлений Грибоедова, и все же отдельные тыняновские выводы четко просматриваются. Например, он выделяет измену российскому самодержавию и воссоздает своеобразный облик Самсон-хана, который изменник не потому, что изменил России, а потому, что изменил «Павлу, Александру и Николаю». Самсон предстает новым Стенькой Разиным, отсиживающимся в Персии. Резко выделяется авторское решение измены самому себе, своим принципам. Описанием пятнадцатилетней трагической жизни евнуха Якуба-Ходжи Тынянов снимает его измену персидскому государству. Искалеченный человек остается верным себе. Ни власть, ни богатства не могут удержать евнуха. И Тынянов делает такой вывод: «Ходжа Мирза-Якуб не был изменником, потому что по Туркменчайскому трактату уроженцы областей русских или отошедших по этому трактату к России имели право вернуться на Родину»[7]. Именно отношение к родине является для автора основным критерием определения подлинной измены. Люди без родины (Скрыплев, Мальцов) у Тынянова предстают как «переметчики», самый отвратительный тип изменников. Соотнося разные типы изменников с Грибоедовым, Тынянов в конечном итоге утверждает верность Грибоедова самому себе, его нравственную целостность при постоянных самобичеваниях. Сам Грибоедов постоянно осуждает себя за измену. Как измену оценивает он внешне дружескую беседу на софе с Николаем I, обед с палачами декабристов, участие в параде и др. Он мучается неестественностью, ложностью своего положения. И вдруг на-

[7] Тынянов Ю. Н. Собр. соч. в 3-х т. Т. 2. М.—Л., 1959, с. 394.

чинает ощущать, что между ним и доносчиком Майбородой нет никакой разницы. Кукуры, полученные в Персии по договору, подписанному Грибоедовым, привозит человек, с лицом «цвета розового, как тронутая тлением ветчина». Грибоедову становится дурно от одной мысли, что он и Майборода — в одном лагере, делают одно и то же дело. Он, друг декабристов, капитан Майборода — предатель, доносчик, который погубил Пестеля, своего благодетеля.

Ощущая в себе ненависть к компании «выскочек», тыняновский Грибоедов в то же время чувствует себя в роли Молчалина. Тынянов подчеркивает, что палачи декабризма довольны собой в отличие от Грибоедова, добродушно допускают в свой круг родственника Паскевича, не забывая о том, что он из «этих, из умников», не доверяя и боясь его. Осуждая себя как Молчалина, Грибоедов служит прогрессивному делу, и именно поэтому его боятся и Николай I, и Нессельроде, и англичане. Он полон решимости действовать в новых, более сложных обстоятельствах, не уходя ни в обывательскую частную жизнь, как Бегичев, Булгарин, ни в бездеятельное осуждение «нынешних», как Ермолов, ни в иллюзорное преклонение перед святыми именами декабристов при фактической службе Паскевичу, как Бурцов. Пробиваясь сквозь отвращение к себе и самобичевание, тыняновский герой служит прогрессивному развитию России. И в этом плане особую важность приобретает его проект Закавказской компании. Грибоедов вынашивает замысел организации в Закавказье компании, которая способствовала бы развитию производительных сил этого края, процветанию его. Но такой проект не осуществим в условиях николаевской реакции, а если бы осуществился, то объективно привел бы к дополнению крепостнического гнета капиталистическим. Снова ситуация иронии истории, помогающая Тынянову раскрыть и прогрессивные устремления Грибоедова и историческую ограниченность его деятельности.

Ирония истории помогает оценить итоги декабристского движения с точки зрения советского автора. Разговор Грибоедова с Бурцовым выявляет расхождение между мечтами декабристов и конкретным результатом того, что они предлагали. Много написано о том, что Тынянов в беседе героя с Бурцовым устами Грибоедова якобы издевается над декабристами. Трезвая оценка тыняновским героем декабризма основана на великолепном знании политического и экономического движения Европы, России и Азии. Опыт политика, талант ученого-экономиста выделяют Грибоедова среди окружающих его людей и свидетельствуют о движении прогрессивной мысли даже в условиях николаевской реакции. Грибоедовский проект у Тынянова определенным образом связан и с экономическими воззрениями декабристов. Но автор уточняет социальную позицию героя внутри декабризма, о чем свидетельствует его спор с Бурцовым. Само декабристское движение предстает в трактовке Тынянова сложным и противоречивым. Представляется вполне художественно обоснованной оценка декабризма, данная Грибоедовым. Убеждает и грибоедовский проект, и деятельность героя как дипломата, и весь облик великого Грибоедова. И не об издевательстве над декабристами здесь следует говорить, а о глубине подхода художника к сложному общественно-историческому движению.

Несмотря на столь значительную роль проекта в романе, писатель не занимается детальным анализом его содержания. Для него важнее надежды, связанные с его осуществлением. Противоречивые настроения, усложненные переживаниями по поводу своей измены, одиночества, своего будущего, сопровождают Грибоедова с момента приезда в Москву, когда он еще надеется на проект, до момента его полного провала. Тынянов же с самого начала романа дает почувствовать неизбежность провала проекта. Мотив крушения всех планов героя возникает в многочисленных предупреждениях и предзнаменованиях. Здесь и предчув-

ствия героя, и предсказания автора. Как предсказание воспринимается сцена схватки героя с петербургской толпой, самоубийство поручика Вишнякова — тоже предупреждение, настораживает сцена венчания и т. д. Сгущенность предсказаний и предчувствий, действительно, создает впечатление предопределенности судьбы героя. Ее можно было бы назвать фаталистической в том случае, если бы в романе не были раскрыты социальные причины гибели Грибоедова, не была показана реакция как итог поражения декабристского восстания. Тынянов же с этого начинает в несколько своеобразном вступлении, этим обусловливает духовную драму Грибоедова и его гибель в Персии. Складывается мнение, что именно психологические ощущения Грибоедова, неожиданные психологические реакции его, предельно сгущенные в романе, создают определенный фаталистический налет. А авторские предсказания неудач и сами неудачи героя, воссозданные Тыняновым, скорее помогают ощутить силу скрытого гнева царизма на Грибоедова — идеолога декабристов, оставшегося на свободе. Моменты фатализма просматриваются в периоды самых критических схваток героя с самодержавием. Например, уже первый провал проекта вызывает реакцию отрешенности, хотя внешне неприступная надменность в беседе с Нессельроде и Родофиникиным прикрывает внутренний гнев. После беседы наступает смирение. Внутренний монолог героя, бродящего по улицам, подчеркивает стремление забыть о проекте, отрешиться от него совсем. Но в душе Грибоедова еще теплится надежда на Паскевича. И снова ирония истории: попытка действовать в новых условиях по-декабристски заканчивается поражением. «По той причине, что вы новую аристократию денежную создать хотите, что тысячи погибнут, — я буду всемерно проект ваш губить... — Губите, — лениво сказал Грибоедов»[8].

Герой теряет волю к сопротивлению, спокойно, сознательно и добровольно обрекает свой проект на гибель. Это явно противоречит сильному, честолюбивому характеру Грибоедова, воссозданному самим же Тыняновым, противоречит и той роли проекта, которую автор определил с самого начала романа. Оказывается, не такими уж значительными были для него мечты «быть королем» в созданном им на бумаге государстве.

В известной степени смирением перед ударами судьбы представляется внешне радостное принятие Грибоедовым назначения в Персию. Но здесь дело много сложнее. Парадоксальность поступка прикрывает сложнейшие жизненные перипетии. Это психологическая реакция выдающегося человека, попавшего в ловушку. Замыслы его не осуществляются, борьба за претворение в жизнь желаний разрешается в пользу нежелаемого. Грибоедов, как бы напоминая себе, постоянно повторяет, что не поедет в Персию — там смерть, но в то же время понимает, что ему уготована именно Персия. И так как он заранее это знает, его реакция на назначение — смирение перед железной волей царизма. Но принятие Персии не сочетается с бездействием героя, как это дается после окончательного провала проекта, и это не случайно. Дело в том, что проект Тынянов связывает и с личными, честолюбивыми мечтами Грибоедова, крушение которых воспринимается героем в большей степени как крушение личного, интимного. Дипломатическая деятельность Грибоедова оценивается и автором и героем как общественно-историческая. Показ ее великолепно удался Тынянову. Здесь гармонично сочетается самоанализ Грибоедова с авторским описанием его действий.

Деятельность Грибоедова-дипломата не ограничена событиями только 1828—1829 годов. Тынянов выводит героя из самоанализа показом его деятельности по заключению Туркменчайского мира, утверждением его роли в проведении политики влияния на владетельных феода-

[8] Тынянов Ю. Н. Собр. соч. в 3-х т. Т. 2. М.-Л., 1959, с. 270.

лов Закавказья. Пребывание Грибоедова в ставке Паскевича, переговоры с Аббасом, вывод отряда войск по трактату и многое другое всплывает в памяти героя. Например, мимолетное воспоминание героя, едущего по Москве, о переговорах под Аббас-Абадом подразумевает значительное событие: он привлек на сторону русских Эксан-хана, который вскоре без боя сдал Паскевичу Аббас-Абад — сильнейшую крепость близ Нахичевани. Но этот факт и ему подобные может расшифровать только специально подготовленный человек. Вложенные в отдельные ассоциации факты, с одной стороны, придают роману особую глубину, с другой — свидетельствуют об излишней усложненности произведения.

Деятельность Грибоедова — полномочного министра — описана многосторонне и доступно. Уже в беседе с Паскевичем герой показывает понимание восточной дипломатии. Во всех делах Грибоедова подчеркивается знание им особенностей страны. Но герой вынужден считаться с требованиями Паскевича и министерства иностранных дел, которые в отличие от Грибоедова совершенно не учитывают реальных условий. Продуманные действия полномочного министра расходятся с требованиями руководителей Российского государства в силу того, что только Грибоедов действует в интересах страны. То, что герой вкладывал в звание «полномочный министр» совсем иной смысл, чем оно имело в николаевской России, определяет двойственное положение тыняновского Грибоедова. Его способности «человека государственного оставались без употребления». Сам Грибоедов ощущает себя заложником, всю жизнь просидевшим в земляном погребе. Сцена на монетном дворе вырастает в сознании героя до размеров заточения в подземелье. Тынянов подчеркивает состояние героя метафорическим образом скуки, которая естественно появлялась в его положении. Добывать чины, пристраиваясь к неразумным требованиям, Грибоедов не может. Его духовные поиски выступают резким контрастом на фоне всех других персонажей. «Жизнь желудка и сердца», представленная судьбами Булгарина и Бегичева, для него невозможна. Служба у Паскевича невыносима. Остается путь в искусство, но и там свои трудности. Герой тяготеет к постоянным размышлениям с самим собой, обращению к собственной совести, он говорит с нею, как с человеком, объясняя свои поступки. Объяснения более всего похожи на оправдания. В то же время это попытка найти ответ на вопрос: «Что же я такое?» Герой так и не приходит к четкому словесному определению, кто он, но принимает единственно возможное для него решение: оставаться последовательным и твердым послом России в любой самой сложной ситуации, что и обусловливает неизбежную гибель Грибоедова.

В этом же плане раскрывается Тыняновым Грибоедов как автор единственного крупного произведения, значительного, но в те годы не опубликованного. Писатель утверждает значение комедии не только для декабристов и русского общества в целом, но и как эталон для самого Грибоедова. Поэтому более нежели странными представляются утверждения критики, что в романе нет Грибоедова — автора «Горя от ума». Герой постоянно соотносит свои поступки с тем, что им же написано в комедии. Этот прием усилен Тыняновым таким образом: все окружающие Грибоедова люди (Ермолов, Бегичев, Булгарин, Сенковский, Бурцов и другие — люди самых разнообразных взглядов и идеалов) оценивают его теперешнюю деятельность с точки зрения авторства «Горя от ума».

Тыняновский Грибоедов не оторван от творчества, он не оставляет мысли произвести революцию в российской словесности, но способен создать только «Грузинскую ночь». С оценкой отрывков нового произведения, с попытками объяснить причины его появления связано движение мысли героя и автора в романе. «Грузинская ночь» в трактовке Тынянова представляется попыткой Грибоедова в новых условиях продол-

жить борьбу за высокий российский стиль, но теперь эта попытка дана как неуместная. Уже в процессе чтения сам автор понимает, что трагедия не удалась. Она не оценивается резко отрицательно ни Тыняновым, ни присутствующими на чтении Пушкиным, Крыловым и др. Просто возникает впечатление ее несвоевременности, а потому нежизненности. Но ощущение неудачи вызывает Грибоедова на размышления, порождает горестные выводы, нелепые сравнения: «Умею ли я писать? Ведь у меня есть, что писать. Отчего же я нем, нем, как гроб?»[9]. Тыняновский Грибоедов разуверяется не в силе искусства вообще, а в своих возможностях. Отсюда его болезненная реакция на преклонение перед ним как автором «Горя от ума». Психологическое состояние героя определяет и сложные взаимоотношения его с Пушкиным. Тынянов четко проводит мысль о разном подходе к литературе этих больших поэтов, о том, что «младшему архаисту» Грибоедову был чужд «негритянский» аристократизм Пушкина. И все же не Тынянов дает Пушкина, «бросившим кость самодержавию», это грибоедовское восприятие — реакция на собственное положение. Попытки самооправдаться приводят Грибоедова к тому, что нечто аналогичное себе он замечает во всех окружающих, поэтому и в творчестве Пушкина он выделяет прежде всего «Стансы».

Авторский подход к искусству ярче всего выступает в сатирическом разоблачении литературных предпринимателей Булгарина и Греча. Тынянов подчеркивает, что литература этих лет находится в чужих руках, место литературных битв заняли литературные обеды, что и подкрепляется великолепным описанием литературного обеда у Булгарина. Но литературная вражда не забыта, лишь временно оставлена — утверждает Тынянов и воссоздает сложные и разные в подходе к литературе образы писателей.

Однако в романе есть и другое. Образ Грибоедова так тесно соотнесен с другими образами, что как бы персонифицируется отдельными качествами в окружающих его лицах. Каждое столкновение героя с каким-либо персонажем проясняет самого Грибоедова все глубже и глубже, так как поведение человека, с которым сталкивается герой, всегда так или иначе отражает его состояние. Образ Грибоедова в результате воссоздается глубоко и многогранно, чего не скажешь о некоторых других исторических лицах. Обедненными представляются Ермолов, Чаадаев, Пушкин, Нина Чавчавадзе. Взгляд на них в основном только с точки зрения Грибоедова, несогласного даже с самим собой, явно искажает их подлинный исторический облик.

И прием иронии истории, являясь интересной находкой автора, все же порождает известную ограниченность романа. Тынянов удивительно последователен в применении этого приема. Поразительная по силе контраста с главой о гибели героя глава о последствиях этой гибели тоже написана в плане иронии истории.

Своеобразный подход автора к раскрытию героя порождает особенную стилистическую манеру, но это тема специального разговора. Хочется отметить лишь тот момент, что в романе почти нет обычной косвенной речи автора. Он строится на внутренних монологах и диалогах с авторскими комментариями, поэтому очень трудно отделить мысль автора от мысли героя. Широкое применение форм несобственно-прямой речи способствует показу эпохи с точки зрения участников исторических событий. Авторские оценки и суждения вплетаются в размышления и суждения героев, Тынянов осторожно дополняет их, направляет по пути строго определенной трактовки событий. Оценивая историю с точки зрения современности (а это наглядно просматривается и в подходе к декабризму, и к грибоедовскому проекту, и в оценке войн России с Персией и Турцией и т. д.), Тынянов передает эти оценки в формах мышле-

[9] Тынянов Ю. Н. Собр. соч. в 3-х т. Т. 2. М.-Л. 1959, с. 64.

ния человека XIX века. В результате читатель погружается в колорит прошлой эпохи целиком и полностью, но смысл показываемых событий приближает читателя к современности.

Таким образом, роман «Смерть Вазир-Мухтара» представляет собой сложное произведение об историческом прошлом. Авторские оценки своеобразно пронизывают художественную ткань романа и свидетельствуют о подходе Тынянова к прошлому с позиций настоящего. Нельзя отрицать данного требования историзма и считать роман «наглухо замкнутым» только эпохой николаевской реакции.

А. А. ГВОЗДЕВ — ТЕАТРАЛЬНЫЙ КРИТИК

Т. Г. Плохотнюк

Вопрос о предмете, задачах и проблемах театральной критики неоднократно поднимался в печати в 20-е годы. Наиболее интересные дискуссии на эту тему прошли на страницах журналов «Жизнь искусства» («Писатель — критик — читатель», «О театральной критике», 1926), «Новый зритель» («Нужна ли критика?», 1925), «Советское искусство» («Чем должна быть художественная критика», 1928). Именно в ходе дискуссий наиболее четко выделились различные направления в театральной критике. Можно говорить о группе ленинградских «критиков-филологов», которая сформировалась вокруг журнала «Жизнь искусства». Сюда вошли известные в 20-е годы критики А. Пиотровский, А. Гвоздев, Б. Алперс, Гр. Авлов, С. Мокульский. Ведущая роль среди них по праву принадлежала А. Гвоздеву.

Алексей Александрович Гвоздев (1887—1939) был основоположником советского театроведения, он создал еще в 20-е годы новую в нашей стране дисциплину — историю западноевропейского театра. Гвоздев одним из первых заинтересовался историей театра как такового. За сравнительно короткий период, с 1913 по 1939 год, Гвоздев опубликовал свыше 400 работ, среди которых были монографии, сборники статей «Из истории театра и драмы» (1923), «Театр послевоенной Германии» (1933), «История западноевропейской литературы» (1935), «Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. Очерки» (1939)[1].

Научная работа Гвоздева на протяжении всей жизни была связана с педагогической деятельностью — окончив Петербургский университет, прослушав курс лекций в Лейпцигском и Мюнхенском университетах, он с 1917 года преподавал сначала в Томском университете, затем в Петроградском педагогическом институте им. А. И. Герцена. Гвоздев читал курсы лекций по истории западноевропейской литературы и театра, спецкурсы о творчестве Мольера, Шекспира. С 1922 года Гвоздев становится во главе театрального отдела Государственного института истории искусств (ГИИИ) и собирает вокруг себя коллектив работников, занимающихся историей западноевропейского театра. В эту группу учеников и последователей Гвоздева вошли С. С. Мокульский, В. Н. Соловьев, И. И. Соллертинский, К. Н. Державин, А. С. Булгаков.

Взгляды Гвоздева, наиболее полно отразившиеся в крупных театроведческих исследованиях, вырабатывались постепенно и проявились в многочисленных статьях и рецензиях, и разговор о Гвоздеве — исследо-

[1] Наиболее полная библиография работ Гвоздева составлена В. А. Павловой — см.: Театр и драматургия. Л., 1959.

вателе театра будет совершенно неполным, если не учитывать его огромного критического наследия. Без изучения работ Гвоздева невозможно представить развитие театра 20-х годов, процесс формирования основных принципов литературной и театральной критики этого периода, ее слабые и сильные стороны. Сам Гвоздев не раз подчеркивал, что историк театра всегда должен быть театральным критиком и принимать непосредственное участие в строительстве современного ему театра, он вообще считал театроведение и историю театра основой настоящей критики.

Многочисленные статьи Гвоздева до сих пор рассеяны по страницам журналов «Жизнь искусства», «Рабочий и театр», «Советское искусство» и других периодических изданий.

Работы Гвоздева, посвященные советскому театру и драматургии, стали регулярно выходить с 1924 года. К этому времени сложились основные взгляды Гвоздева-театроведа, за плечами была большая исследовательская работа по изучению театра и драматургии Германии, Испании, Англии, Голландии. Своеобразным итогом его научной деятельности этого периода явился сборник статей «Из истории театра и драматургии». В сборник вошли статьи, написанные с 1921 года, о немецких исследователях истории театра, о театре Карло Гоцци и комических операх Лесажа, о героических драмах Сервантеса, Клейста и Мицкевича, о постановке на Западе комедий Шекспира, о немецкой экспрессионистской драме. В первых же статьях Гвоздева проявилось стремление к широкому охвату явлений, связанных с театром. Гвоздев был убежден, что «чистого театра», т. е. театра, не связанного с другими видами искусства, с общественным развитием, существовать не может. Статью «Драматургическая поэзия молодой Германии» он заключил такими словами: «если мы ждем все же в будущем идейно содержательного театра, то такой театр должен развиваться в связи с духовной жизнью»[2].

Центральное место в сборнике занимала статья «Германская наука о театре (К методологии истории театра)». В ней давался обзор трудов немецких исследователей театра: Макса Германа, Бертольда Лицмана, Бруно Фелькера — с подробным разбором достоинств и недостатков работ. Гвоздева восхищала научная добросовестность, глубокое знание исследуемого материала немецкими учеными, которые достигли больших успехов в реконструкции цельного спектакля с широким привлечением иконографического материала. Для Гвоздева изучение работ по истории немецкого театра не было самоцелью, на их примере он пытался выработать свой «специальный историко-театральный метод», стремился определить основные принципы изучения истории театра. И в этом плане Гвоздев пошел дальше немецких исследователей: он доказал, что кроме изучения обширного материала изобразительного искусства «будущий исследователь должен владеть всем аппаратом историко-филологической критики, особенно обостренной и гибкой в связи со специальными задачами. Сравнительное изучение эпических, драматических и сценических приемов, требуемое существом дела, не отрывает его от истории литературы, но только подчеркивает изучение ее стилистических особенностей»[3]. Такой «комплексный метод» изучения театральных явлений, выработанный Гвоздевым в начале 20-х годов, имел значение потому, что в то время существовали теории обособленного развития театра, не связанного ни с общественной, ни с художественной жизнью страны.

Ранние работы самого Гвоздева не были лишены недостатков. Находясь еще под большим влиянием теории заимствований А. Н. Весе-

---

[2] Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. Пг., «Academia», 1923, с. 102.
[3] Там же, с. 24.

ловского, Гвоздев часто связывал причины возникновения того или иного явления лишь с взаимовлиянием отдельных традиций; духовная культура порой отрывалась от социального развития общества. Так, широкое распространение трагедии в период «бури и натиска» в Германии он связывал с «духом времени», не давая объяснения тому, что понимается под этим расплывчатым определением. Неразвитость актерского искусства в этот же период Гвоздев объяснял **только** провинциальным невежеством самих актеров, отсутствием у них «гордого сознания, что они являются проводниками художественных ценностей».

В ранних работах критика можно проследить влияние формализма, получившего широкое распространение в литературоведении и искусствознании первой половины 20-х годов, но Гвоздев так никогда и не стал его сторонником. Гвоздева не интересовала форма как таковая, он всегда говорил не только о художественных достоинствах той или иной постановки, но и об общественной значимости спектакля как основном критерии его оценки. В таком подходе критик видел «залог будущего обновления профессионального искусства театра в плане подчинения его очередным задачам современной общественности»[4], для Гвоздева театр становится «важнейшим фактором общественной жизни России»[5], основное зло старого театра он усматривал в попытке пропагандировать «нейтральное», «общечеловеческое», «чистое искусство».

Осмыслению Гвоздевым социальной основы многих явлений искусства помогло обращение к проблемам современного театра: в 1925 году были напечатаны такие значительные статьи Гвоздева, как «Очередные задачи театрального образования»[6], «Самодеятельный театр (Итоги и перспективы)»[7], большое количество отзывов на современные спектакли, многочисленные рецензии на постановки Мейерхольда.

Режиссерские поиски Мейерхольда часто вызывали недоумения и даже неприятие у критики этого периода, его обвиняли в эстетстве, в голом любовании формой. Гвоздев правильно уловил новаторский характер поисков Мейерхольда. Неоднократно обращаясь к творчеству этого режиссера[8], он не уставал повторять, что заслуга Мейерхольда не столько в изобретении новых приемов постановки, сколько в раскрытии содержательной стороны этих приемов. Критик справедливо говорил о том, что в своих лучших спектаклях Мейерхольд сумел все средства подчинить главному — раскрытию идейного содержания пьесы, он одним из первых выступил против аполитичного театра, за сближение театра с запросами времени, за развитие традиций театра прошлого, и, что очень важно, всем своим творчеством Мейерхольд помогал развитию новой советской драматургии. «Театр взял на себя роль драматурга, — писал Гвоздев, — указывая ее темы и приемы оформления. Он способствовал развитию новой драматургии...»[9].

Начиная с 1925 года, во взглядах Гвоздева и примыкавшей к нему группы критиков-филологов наметился поворот к вульгарному социологизму[10]. Увлечение идеями вульгарного социологизма шло, прежде всего, от неглубокого усвоения марксистско-ленинской философии, от же-

---

[4] Гвоздев А. «Учитель Бубус» Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1925, № 7, с. 14.

[5] Гвоздев А. Очередные задачи театрального образования. — «Жизнь искусства», 1925, № 21, с. 4.

[6] «Жизнь искусства», 1925, № 21.

[7] «Молодая гвардия», 1925, № 8.

[8] В 1927 г. вышла книга А. Гвоздева «Театр имени Вс. Мейерхольда» (Л., «Academia»).

[9] Гвоздев А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920—1926). Л., «Academia», 1927, с. 14.

[10] Идеи вульгарного социологизма получили широкое распространение как в критике (В. Плетнев, Л. Авербах, Г. Лелевич, С. Родов, Б. Арватов), так и в литературоведении (И. Нусинов, В. Фриче, О. Бескин, В. Переверзев, В. Келтуяла).

лания установить прямую связь между литературным творчеством и экономическими отношениями, от попытки представить художественное творчество как иллюстрацию социологии. С. Мокульский, ученик и последователь Гвоздева, позднее так определил этот период: «Характерной особенностью этого формально-социологического этапа является то, что театр в целом признается зависящим от социально-классовой структуры общества, что его развитие определяется факторами общественного порядка, но что само изучение отдельных фактов и явлений истории театра остается еще по существу формально-описательным, не поднимаясь до глубокого понимания идеологической сущности изучаемых фактов»[11].

Исходя из этой установки, Гвоздев иногда абсолютизировал идейную сторону спектакля, пьесы. Поэтому необоснованно высокую оценку критика получали такие слабые в художественном отношении пьесы, как «Рельсы гудят» В. Киршона, «Голос недр» В. Билль-Белоцерковского. Главное в них для критика было «скрепление личности с классом» и показ «ее зависимости от социальной группировки, в которую эта личность включена»[12].

Критик в это время ошибочно утверждал, что драматурги смогут отразить современность только через передачу действий и настроений масс, коллектива, а не отдельных его представителей. Именно поэтому Гвоздев не смог понять, почему Вс. Иванов в «Бронепоезде 14-69» выдвигает на первый план судьбу «зажиточного крестьянина» Вершинина. В этом Гвоздев увидел уход от революционной действительности, искажение ее. Не понял он и образ Пеклеванова, который был фактически новым словом в изображении коммуниста-руководителя. Не разобравшись в сущности изображения революции в пьесе Вс. Иванова, Гвоздев пришел к выводу, что в ней «отсутствует четкая драматургическая композиция», что «перед нами некоторые мысли о революции, но не созвучное эпохе истолкование ее»[13].

Элементы вульгарного социологизма проявились и в работе Гвоздева «Театр эпохи феодализма» (своеобразной истории театров европейских народов с XII по XVII век). В книге он отрывал развитие средневекового театра от предыдущих и последующих этапов истории культуры.

В статьях Гвоздева этого периода появляются ошибки и такого плана: с одной стороны, он утверждает зависимость развития театра, драматургии от социальных условий и законов, а с другой стороны, при конкретном анализе использует формальные приемы без учета социальной стороны явления.

Вот эти противоречия Гвоздева и в целом его концепция развития западноевропейского театра были подвергнуты в 1931—1932 годах уничтожающей критике, в печати появились статьи и заметки, авторы которых говорили об ошибках и заблуждениях Гвоздева. Ответом на многочисленные нападки в печати послужил доклад Гвоздева на заседании Ленинградского отделения Государственной академии искусствознания (ЛОГАИС) о буржуазных течениях в советском театре. В докладе отмечалось, что многие советские театроведы не избежали влияния буржуазных концепций; у ряда театроведов и критиков, таких как С. Мокульский, А. Пиотровский, Н. Извеков, И. Соллертинский, В. Волькенштейн, С. Радлов, в целом тяготевших к марксистской методологии, произошел срыв в формализм и эстетизм. Так, А. Пиотровский, нахо-

---

[11] Мокульский С. С. А. А. Гвоздев — историк зарубежного театра. — В сб.: Театр и драматургия. Л., 1959, с. 367.

[12] Гвоздев А. «Рельсы гудят» (Гос. акад. театр драмы). — «Жизнь искусства», 1928, № 15, с. 13.

[13] Гвоздев А. «Бронепоезд 14-69». Акад. театр драмы. — «Жизнь искусства», 1926, № 46, с. 10.

дясь под большим влиянием теории немецкого режиссера Э. Пискатора, стирал грани между театром и бытом, приравнивал актера по функциям, выполняемым в театре, к свету и звуку, многие критики недооценивали роль драматурга в театре и т. д. Доклад Гвоздева вызвал многочисленные выступления как его бывших учеников, так и противников. Началась дискуссия. Но вместо взаимозаинтересованного обсуждения концепция Гвоздева была подвергнута просто уничтожающей критике, а всю ленинградскую группу театроведов определили как группу буржуазных формалистов, эклектиков и приспособленцев.

В подобных выводах были явные перегибы. Так, С. Цимбал упрекал Гвоздева в непоследовательности, когда тот защищал то театр Мейерхольда, то ТРАМ, то Большой драматический театр. Но ведь здесь проявилась именно последовательность критика — он выступал за театр идейный, героический, современный, а все эти черты были присущи поискам указанных театров. Во время дискуссии не на высоте оказались и некоторые бывшие ученики и соратники Гвоздева (С. Мокульский, Б. Всеволодский, Н. Извеков). Они, в большинстве своем, обрушились на Гвоздева, стараясь любыми способами отмежеваться от его школы и выгородить себя.

Дискуссия оказалась неплодотворной и не смогла в сложившихся условиях помочь дальнейшему развитию критики и театроведения, но все-таки она показала, что к концу 20-х годов обострилась борьба против идей вульгарного социологизма и формализма за марксистско-ленинское понимание законов развития искусства.

Некоторые ошибки Гвоздева можно было объяснить исходя из сложных и противоречивых условий развития театра 20-х годов, ведь иной раз было трудно не только осмыслить происходящее, но и просто зафиксировать сами факты. Но несмотря на это, Гвоздев сделал многое в осмыслении проблем советского театра и драматургии 20-х — начала 30-х годов, уже в это время он понял, что «создан новый русский театр революционных лет — богатейшая сокровищница яркой, то сатирической, то агитационной, то просто радостной, но всегда подлинно сценической театральности»[14].

Как ведущую в театре этого времени Гвоздев выделил агитационную линию. Он проследил развитие этого направления начиная с массовых празднеств и кончая оптимистической трагедией.

К исследованию массовых празднеств — новой и широко распространенной в первые годы революции формы народного представления — он обратился одним из первых. Именно в них он увидел истоки будущих хроник, героических драм и трагедий нового типа. В 1926 году Комитетом социального изучения искусств ГИИИ был издан сборник «Массовые празднества»[15], он открывался статьей Гвоздева «Массовые празднества на Западе (Опыт исторического обзора)». Это была первая попытка увязать изучение театра прошлого с современными проблемами театрального искусства. Гвоздев рассмотрел развитие массовых празднеств начиная со средневековых церковных процессий и мистерий. Он убедительно доказал, что во все времена массовые действа помогали широким слоям населения осознать «моральные, богословские и политические вопросы», что современные революционные праздники, инсценированные на улицах и площадях, — это не просто формальные поиски группы театральных деятелей, таких как А. Пиотровский, С. Радлов, В. Соловьев, К. Марджанов, это закономерное проявление творческой активности народных масс. Знаменателен и тот факт, что, говоря о массовых празднествах, Гвоздев постоянно выделял элементы театра буду-

---

[14] Гвоздев А. Реализм и достижения революционного театра. — «Жизнь искусства», 1927, № 1, с. 6.

[15] Массовые празднества. Л., «Academia», 1926.

щего, которые уже сейчас проявлялись в массовых действах[16]. Он считал, что, опираясь на опыт театрализованных представлений революционных лет, театр уже смог создать «художественный агитационный спектакль большого стиля, раскрыв совершенно новые возможности театра революционного плаката»[17]. Эти же мысли Гвоздев проводил в более поздней работе «Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма», написанной им в соавторстве с А. Пиотровским для 1-го тома «Истории советского театра»[18]. До сих пор это наиболее полное исследование и наиболее подробное описание зародившихся в революции форм театрального представления. По мнению авторов статьи, будущее всего советского театра связано с массовыми действами, которые оказывают влияние на драматургические жанры и изменяют их структуру.

Конечно, абсолютизация критиком массовых празднеств как единственного пути развития театра была неверной, но Гвоздев был прав, и дальнейшая история советской драматургии доказала, что массовые празднества внесут в профессиональный театр героический пафос, высокое идейное и агитационное начало, повлияют на формирование новых жанровых разновидностей.

Кроме массовых представлений революция породила еще одну форму театральной постановки: так называемые клубные и самодеятельные пьесы. Самодеятельность в 20-е годы приобрела широкий размах, впервые народные массы получили возможность активно участвовать в создании нового искусства. В это время критики А. Пиотровский, Г. Авлов, М. Соколовский, Б. Алперс выступали с активной пропагандой и защитой самодеятельного творчества. Много статей развитию самодеятельного театра посвятил и Гвоздев[19]. Он говорил о театральных постановках, которые возникли в рабочих клубах, как об особом жанре, берущем свое начало от живых газет, агиток и обозрений первых лет революции. Гвоздев справедливо отмечал, что главная особенность этих постановок заключалась в необычном сочетании гротеска и пафоса. «Силе обличительной — гротеску — противопоставляется сила созидающая и положительная — героический пафос революционного строительства, и чередование этих двух планов — гротеска и пафоса — создает особый ритм клубной инсценировки и ее неподражаемую особенность и своеобразие», — писал он в статье «Самодеятельный театр (Итоги и перспективы)»[20]. Далее Гвоздев говорил о том, что такая особенность клубных пьес может оказаться плодотворной для развития советской драматургии. И действительно, новаторство героической драмы 20-х годов проявилось, в частности, в сочетании возвышенного, героического и обличительного, сатирического начал («Любовь Яровая» К. Тренева, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова).

Значение многих работ Гвоздева заключалось именно в том, что о каком бы явлении современного ему театра он ни писал, он всегда думал о влиянии его на формирование будущего театра, будущей драматургии. Решая эти вопросы, критик, конечно, не мог обойти проблему драматургических жанров.

В решении проблемы жанров Гвоздев исходил из правильного положения о том, что жизнь поднимает новые темы и видоизменяет способы

---

[16] См.: Гвоздев А. Театр будущего. — «Жизнь искусства», 1927, № 45.

[17] Гвоздев А. Итоги театрального Октября. — «Жизнь искусства», 1927, № 41, с. 5.

[18] История советского театра. Очерки развития (1917—1921). Л., «Худож. лит.», 1933.

[19] См. его статьи: В борьбе за новый театр. — «Жизнь искусства», 1924, № 50; Самодеятельный театр. — «Молодая гвардия», 1925, № 8; Рабочий театр. — «Красная газета», веч. вып., 1927, 28 июня, № 71; Пути Октября в театре. — «Рабочий и театр», 1929, № 44.

[20] «Молодая гвардия», 1925, № 8, с. 193.

художественного отражения, а следовательно, и жанры. Гвоздев смог уже в 20-е годы увидеть сложные процессы формирования жанров и жанровых разновидностей, происходившие на его глазах. Критик чутко уловил, что ведущими жанрами становятся сатирическая комедия и героическая драма, что агитационное начало, заложенное в этих жанровых формах, продиктовано временем, оно и определило новаторский характер советской драматургии этих лет. Поэтому Гвоздев приветствовал постановку «Командарма-2» И. Сельвинского, «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, «Мандата» Н. Эрдмана, «Клопа» В. Маяковского. Он увидел в авторах и режиссерах, осуществивших постановки этих пьес, солидарность «в стремлении к театру большого напряжения и философского размаха, ...в отрицании натуралистического бытовизма и жанровой пьесы»[21]. Гвоздев не принял бытовой комедии М. Зощенко «Уважаемый товарищ» и противопоставлял ей разоблачающую сатиру произведений В. Маяковского и Н. Эрдмана. «Для боевого разоблачения мещанства, — писал Гвоздев в одной из рецензий, — необходимо не только политически-актуальное освещение темы, но и применение иных драматургических методов. С этой точки зрения пьесы Эрдмана («Мандат») и Маяковского («Клоп»), посвященные разоблачению мещанства, шли по более верному пути преувеличенного гротескового показа действительности и раскрытия ее средствами агитационного плаката»[22].

С этих же позиций Гвоздев подходил и к определению новаторского характера советской трагедии. В 1930—1933 годах в печати появилось большое число статей, посвященных трагедии. Оживление в дискуссии вызвали постановки пьес Вс. Вишневского «Первая конная» и «Оптимистическая трагедия», И. Сельвинского «Командарм-2». Сущность спора сводилась к решению вопроса о возможности существования советской трагедии. Еще в начале 20-х годов А. В. Луначарский, А. Блок, М. Горький, А. Пиотровский, В. Волькенштейн и некоторые другие критики выступили с защитой жанра трагедии, как очень перспективного в советской драматургии. Но речь у них в основном шла о романтической трагедии, подобной трагедиям Шиллера, где герой был поставлен в сложные обстоятельства, роковые ситуации, где шла борьба между чувством долга и личными желаниями. В начале 20-х годов, несмотря на теоретическое обоснование необходимости и возможности появления новых трагедий, они так и не были созданы. Только в начале 30-х годов появились образцы трагедий нового типа.

Ряд критиков (М. И. Дудучава, И. Нусинов, В. Фриче) говорили, что трагедия не нужна советскому зрителю. В трагедии предшествующих эпох они выделяли, как основную ситуацию — «безысходность». «Признак» безысходности считался присущим данному жанру раз и навсегда. И. Нусинов абсолютизировал художественные особенности греческой трагедии, говорил о том, что «трагедия **всегда** (выделено нами.—*Т. П.*) выражала человеческую немощь... трагедия была выражением боли, порождением взаимоотношения человека с природой, человека с роком, с богом, с силой, стоящей над человеком»[23]. Далее, ошибочно истолковывая положения диалектического материализма, И. Нусинов приходил к неверному выводу о том, что диалектический материализм «не знает проблем неразрешенных» и что «в пролетарском социальном быте нет тех семян, из которых могли бы вырасти плоды, необходимые для трагедийного жанра»[24]. И. Нусинов сводил трагедийные

---

[21] Гвоздев А. «Командарм-2». Гос. театр им. Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1929, № 42, с. 4.

[22] Гвоздев А. «Уважаемый товарищ» в Гостеатре сатиры. — «Рабочий и театр», 1930, № 30, с. 9.

[23] Нусинов И. Вопросы жанра в пролетарской литературе. — «Литература и искусство», 1931, № 2—3, с. 28.

[24] Там же, с. 28.

темы только к социальным, поэтому у него и получилось, что трагедия может существовать только в антагонистическом обществе, где идет борьба классов и класс буржуазии исторически обречен на гибель, а в пролетарской литературе не может быть никакой речи о мотиве безысходности.

Статья Гвоздева «Социалистическая трагедия и героическая драма»[25] была как раз направлена против взглядов И. Нусинова и его сторонников. Опираясь на положения К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина о сущности трагического, Гвоздев убедительно доказывал, что трагедию и ее особенности надо рассматривать только с учетом исторических условий ее появления и развития. «Трагедия вообще не существует, — писал Гвоздев, — а имеются различные неповторимые в целом конкретно-исторические ее проявления»[26]. Так, в древнегреческой трагедии существовало столкновение человека с «непобедимым» роком, в трагедиях Шекспира потусторонний рок отсутствует — здесь трагедия в исторической гибели класса. Кроме трагедии уходящего с исторической арены класса есть и другая форма трагического — трагедия революционера, трагедия гибели восходящего класса. Вот в этих трагических коллизиях Гвоздев правильно увидел новые возможности развития жанра трагедии как оптимистической. Оптимистическое звучание трагедии проявлялось в сознательной гибели героя ради будущей победы его дела, ради народа. Но Гвоздев, выступая против положения Нусинова, сам несколько сузил содержание трагедии. Он считал, что в советской драматургии трагедия, видоизменившись, приобрела облик монументальной героической драмы с оптимистическим разрешением драматического конфликта, снижающим «классовую ограниченность трагедии». Как яркий пример драмы нового типа Гвоздев представлял «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского. В этой пьесе он нашел подтверждение своим мыслям о жанре трагедии, но, по мнению критика, и в этой трагедии автору не удалось выявить до конца «момент диалектического отрицания трагического», т. е. финал «Оптимистической трагедии» звучал недостаточно оптимистично.

Сохранилось письмо-ответ Вс. Вишневского на эту статью Гвоздева. Вс. Вишневский, соглашаясь со многими положениями критика, все-таки отмечал, что советская трагедия не должна сводиться только к героической драме с оптимистическим звучанием, что в жизни встречается и еще будет встречаться множество истинно трагических коллизий. «Я раздвигаю проблему жанра до пределов жизни», — писал Вс. Вишневский. Далее он намечал широкий круг проблем, которые могут стать основой трагедии — это и «проблема жизни и смерти», и «проблема вечных противоречий в природе и обществе», и «проблема передового мозга. Право на разведку впереди класса»[27].

Вс. Вишневский утверждал, что его «Оптимистическая трагедия» именно трагедия, а не героическая драма. «Я убедился, что вечно становимая мне в упрек «схематичность» и «абстрактность» — на этот раз дала мне именно трагедийное звучание вещи»[28]. Драматург не принял упреков Гвоздева в том, что в его трагедии нет типов. Типы есть, и самый сложный из них — образ комиссара. Несмотря на некоторые разногласия с Гвоздевым, Вишневский видел в исследователе человека знающего и способного разобраться в сложных проблемах драматургии.

И действительно, увлечение агитационными формами театральных

---

[25] «Новый мир», 1933, № 6. Это не первое обращение критика к сложным вопросам жанра трагедии, еще в 1927 году в четвертом номере журнала «Жизнь искусства» была напечатана статья А. Гвоздева «Трагедия и современность».

[26] Гвоздев А. Социалистическая трагедия и героическая драма. — «Новый мир», 1933, № 6, с. 197.

[27] Письмо Вс. Вишневского А. Гвоздеву. — Театр и драматургия. Л., 1959, с. 413.

[28] Там же, с. 414.

постановок не помешало Гвоздеву увидеть, что к середине 20-х годов чисто агитационные задачи театра сменяются поисками психологического раскрытия производственных, бытовых и морально-этических проблем, что происходит «нарождение бытовой советской драмы», что в отличие от первых лет революции сейчас построение чисто агитационных спектаклей «является линией наименьшего сопротивления», так как драматурги и режиссеры научились вести пропаганду более углубленно и художественно. Примером такой драмы он считал «Разлом» Б. Лавренева. В этой пьесе, как правильно отмечал Гвоздев, революционные идеи раскрываются через психологию героев, через выявление внутреннего смысла происходящего. Он приветствовал и первую постановку «Поэмы о топоре» Н. Погодина, в которой на первом плане оказались не сугубо производственные проблемы, а процесс борьбы за нового человека, формирующегося под влиянием социалистического труда.

Хотя проблемы советской драматургии постоянно волновали Гвоздева-критика, он продолжал изучение истории театра как русского, так и западного. В 30-е годы появляются его работы «Театр послевоенной Германии» (1933), «История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение» (1935), «Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетия. Очерки» (1939), статьи, посвященные творчеству Пушкина, Островского, Шекспира, Мольера. В этих трудах Гвоздеву уже удалось преодолеть остатки формализма и схематического социологизма. Он окончательно утвердился во мнении, что театр надо рассматривать как особую форму идеологии, что именно драматургия является носительницей идейного содержания театрального искусства.

Подводя некоторые итоги деятельности Гвоздева как театрального критика, надо сказать, что несмотря на временные ошибки формалистического и вульгарно-социологического толка, Гвоздев сделал многое для осмысления процессов, происходивших в театре и драматургии 20—30-х годов. Обладая огромным запасом знаний по вопросам развития русского и западноевропейского театра различных эпох, наблюдая становление советского театра и драматургии, Гвоздев смог понять и отразить сложные явления революционного искусства. Уже в 20-е годы он пришел к правильным выводам о том, что театральное искусство приобрело с революцией высокую идейность, особую социальную значимость, возросла роль театра как агитатора и пропагандиста новых идей, что в связи с этим появились новые формы театральных постановок (массовые действа, клубные пьесы), что происходит бурный процесс взаимовлияния и трансформации жанров и жанровых форм (так, массовые действа повлияли на особенности исторических хроник, а позднее — героической драмы и трагедии, бытовая драма вобрала в себя многое из живых газет, агиток и клубных пьес), что агитационная линия в развитии советской драматургии была ведущей в 20-е годы, что необходимо создавать новые формы театральных постановок, способных отразить изменения, происходящие в быту, на производстве, в нравственно-этической сфере, что советская героическая драма, трагедия, сатирическая комедия приобрели качественно новый характер.

Эти выводы и наблюдения Гвоздева подтвердились всем ходом дальнейшего развития советского театра и драматургии.

К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОГО СВОЕОБРАЗИЯ ЛИРИКИ ВАСИЛИЯ ФЕДОРОВА

Л. А. Пудалова

Василий Федоров такой лирик, для которого характерен высокий строй стиля, торжественный лад лиры, та одическая трагедия, которая в русской поэзии XVIII — начале XIX века имела широкое распространение, а в конце XIX — начале XX века своеобразно возродилась в творчестве А. Блока и в советской поэзии.

Органическая сплавленность идейных задач с избранным жанром оды, как ведущей тенденции, определяет тот вклад, который вносит поэт в советскую поэзию. Ода рассматривается как жанр, в котором поэт откровенно выражает свои гражданские взгляды, призывает следовать определенному курсу жизни, открыто утверждает свои идеалы.

Замечательна в этом отношении пейзажная лирика В. Федорова. Вот, к примеру, стихотворение «И видел я незримое доселе» (1950—1955), отличающееся обостренной чуткостью в восприятии природы. В нем как раз наглядно проявляется особый склад таланта поэта, «не общее выражение» его дарования. «Доселе», «высокая заря», которая «изнизу горя», обожгла «крылья облаков», напоминавших «древних птиц», — вся эта настроенность на высокий тон, возвышенная образность и лексика позволяют говорить о том, что перед нами ода. Стихотворение полно ощущения природы — вечно новой, способной предстать в неожиданном, первозданном, величественном ракурсе:

Казалось,
Не был мир еще распознан
И, смутный,
Ждал рожденья моего,
Казалось,
Был он только-только создан
И я свидетель
Первых дней его...[1]

В целом это не простая пейзажная зарисовка, а философское раздумье о мирозданье, которое должно «обжить и обогреть» призванное к тому человечество.

Эта философская одическая традиция получила развитие в цикле стихов «Назаркина гора» (1970—1973). Образцами философских од являются включенные сюда такие стихи, как «Земля», «Человек», «Поле» и др.

«Зреющее в славе» поле наводит поэта на мысль о труде хлебопаш-

[1] Федоров В. Собр. соч. в 3-х т. Т. 1. М., 1975, с. 124. Далее ссылки на это собр. соч. даются прямо в тексте: первая цифра — том, вторая — страница.

ца, «что многих тяжелей», уводит его в глубь веков — к пращуру, поднявшему взгляд «от корневища до чахленького колоска»:

Тот взгляд — полет
От века к веку,
Тот взгляд — бессмертья
Добрый знак.
Спасибо первочеловеку,
Заметившему
Первый злак! (3, *51*)

Торжественность подобных стихов говорит о новой жизни старого жанра оды. Ал. Михайлов, анализируя стихи В. Федорова такого вида, заметил, что поэт «создал какой-то новый оригинальный жанр, основой которого является взаимопроникновение философской лирики и лирической публицистики»[2]. В принципе это так, но вернее в подобных стихах видеть не новый жанр, а новую жизнь классической оды, активно живущей не только в поэзии Ломоносова, а и Пушкина («Во глубине сибирских руд»), Лермонтова («Смерть поэта»), Блока («Скифы»), Есенина («Русь советская»), Маяковского («Ода революции»), Смелякова («Ода русскому человеку») и в современной поэзии В. Федорова, Л. Мартынова, Е. Винокурова, В. Шефнера и др. Жанр оды в творчестве В. Федорова, как и других поэтов, свидетельствует о том, что в советской поэзии давно существующие поэтические жанры обретают новую жизнь.

В. Федорову, по его собственному выражению, «слагать бы оды» в честь Природы и Человека как значительной части ее. Для него характерна великая тревога за все, живущее на земле. Хозяйское радение о земле, заботы о ней звучат во многих его стихах и особенно в таких наиболее тревожных, как «Пророчество» (1966) и «Земля» (1974).

«Меня охватывает гнев», — пишет поэт, когда ему приходится видеть, как люди безрассудно истребляют «природы вековой посев». «Меня охватывает дрожь», — пишет поэт, когда он видит Землю в ее лесной и травяной одежде», раскинувшуюся «в молодых мирах», но преждевременно состарившуюся оттого, что «накрутилась, дымом накурилась, лечебных наглоталась порошков», с сердцем, трудно бьющимся «в чередованье спадов и прыжков».

Еще бы жить
Да жить моей планете,
Еще б сиять
Сиянием чела,
Когда бы не изматывали дети,
Что в звездных играх
Юной зачала... (3, *49*)

По-тютчевски воспринимая природу в ее движении, изменениях, переходных состояниях, Федоров здесь с особой очевидностью продолжает тютчевскую поэтическую традицию — воспевает природу как живое существо. У него получает развитие характерный для Тютчева мотив: в природе «есть душа, в ней есть свобода, в ней есть любовь, в ней есть язык».

Поэт, не стесняясь прямоты выражений, используя ораторские приемы (обращения, восклицания, вопрошения) и другие средства художественной выразительности, говорит о бездушном отношении к судьбе Земли, а значит, и к судьбе людей. От страстной защиты Природы, от признания в любви к ней поэт приходит к признанию в любви к человеку, своему современнику и соотечественнику, к размышлению над проблемами нравственности. В русле этой проблематики находится граждански смелое, мужественное стихотворение — ода «Лицо века»

[2] Михайлов А. Пророчество марьевской Музы. — «Знамя», 1967, № 1, с. 236.

(1960). Убедительным поэтическим языком говорится здесь о равнозначности прекрасного и коммунистического. Герой — современник, в котором неизбежно торжествует и побеждает прекрасное, это человек, «с веком своим поседевший в бою», которому «с жизнью его была вручена святая трагедия века».

Поэт утверждает мысль о том, что «неверная злоба, как маска, черна на мудром челе человека». С большой горечью написаны следующие слова:

Быть строгим велит
Атакующий класс,
Но доброе солнце над нами.
Оплакал друзей я...
Припомнил и вас,
Погибших слепыми врагами. (1, *245*)

В центре этого произведения — напряженный поиск Правды века, поиск, который дает новую жизнь некрасовскому мотиву «То сердце не научится любить, которое устало ненавидеть»:

Все сердце любви
Я отдать не могу,
Какой бы она ни явилась.
Оставил я место, на горе врагу,
Чтоб ненависть
Там поместилась. (1, *246*)

И все же в нравственном облике современника поэт хочет видеть разумное сочетание качеств бойца и сестры милосердной. «Крепкие руки бойца» достаются герою «по воле, по страсти, по власти отца», а «сердце сестры милосердной» досталось «по кротости матери бедной».

В лучших традициях русской литературы (от безвестного древнего летописца до Льва Толстого) употреблять слово «кротость» для характеристики человека высоких нравственных качеств. У В. Федорова это слово, употребленное в новом историческом контексте, получает новое звучание. Ему вообще свойственно возрождать, давать новое дыхание идеям, мотивам, словам, ритмам, интонациям, овеянным русской национальной культурной традицией. Это художественно и идейно оправдывается органической связью его поэзии с современностью, новизной целей и замыслов.

Такая способность возвращать в строй добытое предшественниками вообще характерна для русской поэзии от Пушкина до наших дней. Пушкин, например, «никогда не стремился к безусловному ниспровержению традиций. Напротив, в своем лирическом обиходе Пушкин до конца сохранил традиционные образы, вековым употреблением освященные поэтические формулы, мгновенно и безошибочно вызывавшие у читателя определенную эмоциональную реакцию и определенный комплекс представлений»[3].

«Лицо века» насыщено драматическими столкновениями чувств. Поэт, выступая за «красоту, чистоту» в отношениях между людьми не только нашей страны, но и всей планеты, призывает щадить «обнаженное сердце». Он считает, что моральный долг советских людей — преумножать число друзей, количество единомышленников, потому он объявляет войну за всякое в унисон с нами бьющееся сердце:

Все испытав,
Мы знаем сами,
Что в дни психических атак
Сердца, не занятые нами,
Не мешкая, займет наш враг. (1, *157*)

Упругий образ боевой схватки, использованный в этом произведе-

[3] Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974, с. 212.

нии, убеждает читателя в том, что «сердца — да это же высоты, которых отдавать нельзя».

Нисколько не противоречит этой установке, а находится в диалектическом единстве тревожная поэтическая мысль:

Писатель некий
Предался врагу,
Сбежав от нас,
Ведет себя болтливо.
Предательство
Не ново на веку,
Еще один предатель —
Эко диво! (1, *474*)

В стихотворениях «Сердца» (1955) и «Писатель некий» (1974) одическая традиция взаимодействует с пушкинской лирической публицистикой и некрасовской политической иронией.

Поэтическая публицистика получает новую жизнь в стихотворении «Мы спорили» (1960). Гражданский пафос воплощается здесь в форме, далекой от высокого тона, торжественного лада, хотя и близкой Федорову горячей прямоты выражения.

Поэт воспроизводит нарастающее лирическое волнение:

Мы спорили
О смысле красоты,
И он сказал с наивностью младенца:
— Я за искусство левое. А ты?
За левое...
Но не левее сердца. (1, *194*)

В начале стихотворения ясно слышится нарочито сниженная повествовательная интонация, нетрудно заметить наличие простого рассказа о возникшем когда-то споре. Третья строка передает точное наблюдение над поведением партнера, ироническое недоверие к нему и, наконец, открытое осуждение его наивности. Элементы будничного повествования в зачине резко снимаются эмоциональной концовкой, содержащей в себе чрезвычайно динамичный в своей лаконичности диалог и емкий, как математическая формула, афоризм. Мастерство поэта мобилизовано на утверждение партийности искусства «по собственному, — как сказал сам Федоров, — установлению»[4].

Очень характерна для лирики этого поэта ода «Ни в благодушии ленивом» (1958). Имея в виду это произведение, Б. Сучков писал: «Доплеснулась до стихов Федорова и могучая одическая волна русской поэзии, торжественная трубность, с которой русские поэты говорили о своем гражданском долге»[5]. И только нежеланием учитывать специфику жанра и индивидуальную манеру поэта можно объяснить мнение Б. Рясенцева об этом стихотворении как «архаичном и по существу, и по изобразительным средствам»[6].

Пронзительное звучание этому стихотворению придает большая общественно значимая идея, выразившаяся в решительной рифмовке, в чеканном ритме, в высокой лексике:

Ни в благодушии ленивом,
Ни в блеске славы,
Ни в тени —
Поэт не может быть счастливым
В тревожные для мира дни.
Беря пророческую лиру,
Одно он помнит

---

[4] Федоров В. Наш Пушкин. — «Литературная газета», 1974, 12 июня.
[5] Сучков Б. Зрелость. — «Москва», 1962, № 3, с. 176.
[6] Рясенцев Б. Не левее сердца. — «Сибирские огни», 1962, № 4, с. 180.

Из всего,
Что все несовершенство мира
Лежит на совести его. (1, *193*)

Мысль о назначении поэта, о роли его в жизни общества сливается с мыслями о живительном трудовом начале — о труде — главном критерии ценностей как жизненных, так и эстетических:

Пиши, — сказали, —
Коли пишется,
Коль жизнь способности дала,
Но так, чтоб трудовая книжица
Всем книгам
Матерью была.

Такими «словами строгими, как в гимне», завершается ода «Трудовая книжка» (1955), начиная с которой в лирике В. Федорова утверждается мысль о благотворности поэзии, рожденной в трудовом, рабочем коллективе:

Пиши, да так,
Чтоб сердце плавилось
В неубывающем тепле,
Чтоб каждый видел,
Что прибавилось
Одним поэтом на земле... (1, *136*)

«Неубывающее тепло» одических стихов, подчеркивая специфику индивидуальной творческой манеры, отчетливо высвечивает активную гражданскую позицию поэта Василия Федорова, по мнению которого, «нет вредней и бесполезнее, чем замыкание короткое на этой самой... на поэзии»:

Поэзия —
Не строчка ловкая,
Что Музой томною
Подарена,
Поэзия —
Железо ковкое,
Когда с нее
Слетит окалина.
Не та
Чернильная,
Бумажная,
Не та,
Виньетками
Увитая,
Поэзия —
Душа отважная,
Для всех семи ветров
Открытая. (1, *384*)

Провозглашенное здесь определение поэзии С. Викулов назвал «одним из основополагающих в его поэтическом кредо»[7]. Это стихи — явно тяготеющие к оде.

Ода, однако, не является единственной жанровой формой лирики Федорова. Он умеет высказывать социально значимые мысли в форме, тяготеющей к элегии.

Элегия — такой жанр, в котором художественный результат достигается воспроизведением либо острого психологического состояния героя, либо воспоминания о каком-то печальном переживании, либо грустного раздумья над морально-нравственными проблемами.

Типичная элегия — «Осенний лес» (1955). Она вся пронизана срав-

---

[7] Викулов С. «О такой большой стране...». — «Октябрь», 1967, № 7, с. 211.

нениями — самым любимым и распространенным в лирике Федорова средством художественной изобразительности. Герой идет в осенний лес, «как в сон и неизвестность». Сравнение фиксирует изначальную позицию, с которой лес видится, как тайна и загадка. По мере углубления в него покров таинственности исчезает: лес обретает черты сходства с миром людей. Это подчеркнуто галереей сравнений: «Берега, крутые на выгибах речных, словно скулы сибиряка»; березки, одушевленные волей автора, ведут себя осенью, как девушки-подружки, модницы, невесты «в кругу рябых чубатых женихов»; «как девушкам, им, березкам-белоножкам, не во что убраться, как модницам, обидно им до слез»...

Строгий, холодный, задумчивый осенний лес, как
...Женщина с прекрасными чертами,
К покинувшему чувства сохранив,
Сидит весь день с открытыми глазами,
В колени рукоделье уронив.
Порой в душе надежда шевельнется,
Что он,
Как только птицы прилетят,
Припомнит дорогое и вернется...
Глаза, не веря,
Холодно глядят. (1, *177*)

Искусное сплетение прямых и развернутого сравнений, основанных на олицетворениях, образует сложный параллелизм, логическим завершением которого выступает открытое авторское резюме:

Есть в судьбах леса маленькая схожесть
С большою
Человеческой судьбой. (1, *178*)

В подобных стихах Федорова снова дает о себе знать тютчевская традиция. Нетрудно убедиться в этом, обратившись к таким тютчевским произведениям, как «Поток сгустился и тускнеет», «Еще земли печален вид...», «Фонтан», «Как неожиданно и ярко» и др. Как у Тютчева, двойной смысл федоровских произведений — прямой, связанный с миром природы, и переносный, иносказательный, связанный с внутренним миром человека, — подчеркивается всем содержанием, системой художественных средств и композицией.

В форме композиционно-смысловой параллели построено тяготеющее к элегии стихотворение «Люблю я деревья» (1961), в котором выражена дорогая для поэта мысль о неизбывном родстве человека с природой. Доверительная интонация в этом стихотворении подчеркнута просторечием «потрафили»:

Люблю я деревья.
Достоинств не счесть.
Но в главном
Они мне потрафили —
Тем, что у каждого дерева есть
Судьба
И своя биография. (1, *289*)

В морально-нравственном ключе идет раздумье о сходстве судьбы деревьев с судьбами людей. «Им так же, как людям, при встрече со злом слезами тягучими плачется...» И они, «как мудрые люди точь-в-точь, в душе вековой и древесной сберегают не темную ночь, а зори, их отсвет небесный». Особенно выразительна и убедительна заключающая строфу метафорическая антитеза: «...Не темную ночь, а зори, их отсвет небесный».

Элегические размышления над многообразным значением леса в жизни человека приводят поэта к звучащему неожиданно заключительному четверостишию:

Люблю я деревья,
Тесинку строгать
Легко мне,
Как умную книгу читать. (1, *289*)

Эта неожиданность привела критиков в недоумение. В. Огнев из-за этой концовки счел все стихотворение туманно-противоречивым[8]. А. Поперечный решил, что подобное заключение является свидетельством того, что поэт «в полстрасти читал эту умную книгу природы и жизни, да и сам как художник раскрылся не до конца»[9].

Вопреки этим критикам считаем, что заключительное четверостишие не нарушает цельности всего произведения. Оно вполне закономерно. Скромная тесинка в мудрых и умелых руках расширяет возможности человека-творца, преобразующего мир по законам красоты, — вот в чем смысл этого неожиданного, на первый взгляд, заключения.

Истинная красота доступна всем. Поэты, как и все служители искусства, являются проводниками в жизнь красоты. Недвусмысленно поэт говорит об этом в стихотворении «Соловьи» (1958). По жанру это редкая в лирике Федорова аллегория (соловьи — поэты), в которой обращают на себя внимание слова:

А соловьи смелей:
Мол, мы поем,
Чтоб радость пробудить,
Настроить мысли.
Мы, соловьи, настойчиво зовем
Не к отдыху души,
А к лучшей жизни.
Не развлекаем —
Помогаем жить,
Страдать, любить
Сильней и полновесней.
Вся ваша жизнь
Должна красивой быть,
Как наши песни. (1, *180—181*)

Жанр аллегории чужероден лирике Федорова, поэтому, вероятно, выраженное в аллегорической форме понимание красоты звучит слишком утилитарно.

К элегическим медитациям относятся стихи о психологии поэта как творца духовных ценностей, создаваемых по законам красоты.

Уже в цикле «Стихи ранних лет» (1936—1945) есть стремление проникнуть в тайну зарождения поэтических слов, «нежных до изумления», и решимость сознательно вступить на нелегкую дорогу профессионального поэта.

И мороз,
И снег бескрайний.
На стекло, прикрыв закат,
Зарождается из тайны
Белый,
Белый,
Белый сад. (1, *69*)

И точно так же таинственно «зачинаются слова», которые, по воле поэта обладая чудодейственной силой, заставляют слышать птичье щебетанье, видеть «белых гроздьев дрожь» в любое время дня и ночи, в любое время года. В воображении поэта возникает некий сад творчества, а сам поэт — садовод-созидатель.

В стихотворении «Мне рваные брюки сегодня приснились» из этого

---

[8] Огнев Вл. Семь цветов в радуге? — «Вопросы литературы», 1962, № 5, с. 13—14.

[9] Поперечный А. Лирика бойца. — «Литература и жизнь», 1962, 2 февр.

цикла находит выражение мотив назначения следовать по пути музы Некрасова. С этой целью В. Федоров использует жанр некрасовской иронической элегии:

Не каждому
С песнями жить припеваючи,
Не каждому — море любви.
Некрасов был гений,
А ты начинающий...
Терпи, мой хороший, терпи! (1, *70*)

О Поэте-творце нельзя сказать, что он «постоянно ясен»: ему свойственны сомнения. Случается, как пишет В. Федоров в своих элегиях, что к Поэту «в какой-то час придет усталость» (1, *279*), когда приходится «свою душу на природе править, как на вечном оселке» (1, *253*).

Дай бог ему
В тот крайний срок
Не встретить своего Дантеса,
Уже взводящего курок. (1, *280*)

«Дантес» тождествен здесь такому горькому слову, как «непонимание». Для поэта творчество — самоотдача, и больше всего ему нужно понимание. Читатели-друзья предельно дороги Поэту. У самого Федорова есть такие читатели. С подкупающей искренностью звучат слова одного из них: «Я с изумлением вдруг подумал, что ведь, оказывается, читаю его стихи уже полжизни? Но я не помню себя без его стихов»[10].

Сам В. Федоров верит в своего читателя, который «не богом кроен, не богиней шит», «веселый, дерзкий», с «душою нежной», с «сердцем золотым», мудрый и справедливый. Используя одический строй и лад, поэт в стихотворении «Мой читатель» (1961) выражает глубокое убеждение в том, что своего читателя художник должен выстрадать:

В дни горя,
В дни бесславья своего
Лишь в нем ищу
Надежду и опору.
Любовью,
Дружбою
И даже ссорой
Я без уступки
Выстрадал его. (1, *278*)

Именно «выстрадал», встречаясь с ним «на трудных перепутьях» «задолго до поэм и до стихов».

Итак, грустные раздумья и сомнения лирического героя находят воплощение в жанре элегии, а то, что требует безоговорочного утверждения, выливается в форму оды.

Элегия Федорова, подчиняясь законам жанра, всегда выражает глубокие размышления поэта над жизнью, грустные раздумья, скорбь. Такова элегия «Морошка» (1958). В нашей критике достоинства ее давно признаны. Вот, например, как пишет о федоровской «Морошке» один из современных критиков Е.Осетров: «Я не могу себе представить человека, который остался бы равнодушным к стихотворению Василия Федорова «Морошка», свежему, как листва в вешней роще. По своему просветленному, гуманному тону, по неожиданности и точности взгляда, по сюжету и отношению к жизни это произведение стоит того, чтобы его заучивали на память дети. Простая северная ягода — подмороженная морошка — напомнила поэту о великом и скорбном. Но о чем? Увидев золотисто-оранжевую ягоду, поэт представил:

Как в боренье с немотой
Ослабший Пушкин

[10] Бушин В. Тревожная Муза поэта. — «Литературная газета», 1970, 18 марта.

Попросил морошки
Вот этой самой,
Кисленькой немножко.
Вот этой самой,
Скромной и простой.

О Пушкине написано много стихов, Василий Федоров заставил нас по-новому взглянуть на давно известный из биографии Александра Сергеевича эпизод»[11].

Такое прочтение вполне возможно, но представляется неоправданно облегченным. Задача поэта состояла не только в том, чтобы заставить читателя «по-новому взглянуть на давно известный из биографии Александра Сергеевича эпизод».

Более убедителен другой критик (Л. Лавлинский), увидевший в этом стихотворении «отчаянный порыв, последнюю попытку немеющего поэта прильнуть к таинственному ключу родины»[12].

Это стихотворение о том, что поэзия Пушкина — больше, чем стихи, что «Пушкин начинает жить в каждом из нас еще до встречи с его стихами, как в новорожденном еще до встречи с солнцем уже пульсирует солнечная энергия»[13]. Пушкиным пропитан воздух нашей бескрайной и многоязыкой отчизны: и в тундре, где «пустынно, ни тропинки, ни дорожки», где «замшелые холмы, как волны в шторм», витает его светлый и добрый гений. Незримо присутствует он и тогда, когда мы не сразу можем осознать его, вспомнить о нем. Это незримое присутствие и процесс его осознания передается поэтом с помощью двукратного повторения тревожных, мучительных вопросов:

...И запах
Подмороженной морошки
Напоминает что-то...
Что же?
Что?
И тучи,
И гагары
Слезным криком,
И солнце
Погасающим лучом
Напомнили
О чем-то о великом,
О чем-то скорбном...
Но о чем?
О чем? (1, *216*)

В. Федоров в «Слове о Пушкине» сказал: «Все, к чему он (Пушкин) прикасался, носило печать долговечности»[14]. Такую печать долговечности приобрела «кисленькая немножко», «скромная и простая» северная ягода, которую попросил «в боренье с немотой ослабший Пушкин».

Поэт, воспроизводя сгустившиеся тучи, слезный крик гагар и погасающий луч солнца, приближает читателя к моменту, когда размашистое движение сердца Человека, щедрого, нежного, веселого, строгого и непреклонного, трагически останавливалось... Поистине великий и скорбный час, когда «солнце русской поэзии закатилось». Незначительный, казалось бы, эпизод («Морошка... поданная с ложки...») приобретает трагедийный колорит! Элегия, выражая великую скорбь, оборачивается истинной своей стороной — тем глубоким волнением, которое, воздействуя на читателя, заставляет его переживать национальную тра-

---

[11] Осетров Е. Стихи и годы. — «Наш современник», 1964, № 12, с. 106.

[12] Лавлинский Л. «Любовь, как жажда истины...». О лирике Василия Федорова. — «Дружба народов», 1968, № 4, с. 251.

[13] Там же.

[14] Там же.

гедию, произошедшую свыше ста лет тому назад, но и до сего дня не утратившую своей остроты.

Элегии В. Федорова подтверждают мысль о том, что старые жанры в современной поэзии обретают новую, богатую жизнь. В лирике В. Федорова встречаются не только «чистые» жанры. Есть и жанры синтетичные, где органично сливаются повествование (баллада), раздумье (элегия) и утверждение (ода). Характерным в этом отношении является стихотворение «Хозяйка» (1960). Сильно в нем эпическое начало. Недаром в последнем трехтомнике В. Федорова (1975), в отличие от предыдущих изданий, оно включено в цикл «Маленьких поэм» (2, *105—109*). Однако элементы эпоса (повествование и описание) сочетаются здесь с элегическим мотивом «томительной виноватости», которая в душе лирического героя «отравой разлилась».

Зрелые и трезвые слова крестьянки Авдотьи, ее поведение и весь облик восприняты лирическим героем как серьезный жизненный урок, и здесь заявляет о себе одическая нота:

И все ж, не позабыв урока,
Я шел, виновным до конца,
Не в роли
Юного пророка,
А в долге
Зрелого бойца. (2, *109*)

Практика советских лирических поэтов, в частности практика Федорова-лирика, вносит поправку в теоретические рассуждения о том, что литературная жизнь последнего столетия «не выдвигает потребности в лирических жанрах» по причине, что идет якобы процесс «атрофии жанра в лирике»[15]. Более убедительно звучит положение из книги И. Гринберга «Три грани лирики»: «Мы подчас забываем о том, что лирика неоднородна, что она движется различными путями, выступает в несхожих обличьях. В одних случаях переживание соединяется с изображением события, даже «связки» событий. В других главенствует мысль, исследование, работа ума, конечно, тесно слитая со стремлением сердца. В-третьих — чувства, думы поэта выступают, так сказать, в чистом, беспримесном виде; здесь душевная жизнь художника проявляет себя наиболее непосредственно, открыто. Все эти виды лирического творчества давно опознаны и названы соответственно: баллада, ода, элегия»[16].

Вслед за рецензентом этой книги можно сказать, что «критик вполне правомерно намечает три жанровые тенденции, представляющие основные виды лирики»[17].

В лирике В. Федорова, как и других поэтов, «мы можем находить видовые модификации»[18], т. е. произведения малой поэтической формы без явно выраженных жанровых признаков. Однако нельзя не найти в его лирике ясно выраженных тенденций к одному из трех ведущих жанров — к оде, элегии, балладе. Как и у И. Гринберга, здесь термины «баллада», «ода», «элегия» употребляются в широком смысле, указывая не только признаки жанра, но и жанровую тенденцию.

В лирических произведениях Василия Федорова три начала лирики жанрового характера (баллада, ода, элегия) нередко выступают в чистом виде или откровенно доминируют. Так, в «Пурге» доминирующим является повествование, в «Морошке» — раздумье, в «Лице века» — утверждение. «Чистая» элегия — «Осенний лес», «чистая» ода — «Земля» и т. д.

---

[15] Теория литературы. М., «Наука», 1964, с. 205, 210.

[16] Гринберг И. Три грани лирики. Современная баллада, ода, элегия. М., 1975, с. 8.

[17] Воронин Л. Лирические жанры в современной поэзии. — «Вопросы литературы», 1976, № 10, с. 238.

[18] Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., «Просвещение», 1971, с. 380.

Василий Федоров использует разные жанры, но чаще всего и плодотворнее всего — оду. Именно ода является главной жанровой тенденцией лирики этого поэта. Талант его как лирика — одического склада.

Ода в лирике Федорова подчеркивает благородное стремление продолжить замечательный для русской литературы призыв «Встань, русский человек!»

Ода Василия Дмитриевича Федорова, как ведущий жанр его лирики, выражает его активную жизненную позицию: истово взыскующую духовность и высокую гражданственность.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ РОМАНА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

А. П. Казаркин

Последний роман М. Булгакова в литературном процессе — явление весьма поучительное для понимания логики критических оценок. Это классический пример разноречивости толкований одного произведения. Дискуссия о романе, развернувшаяся сейчас во всем мире, принадлежит к числу нескончаемых: о таком произведении не может появиться исчерпывающая критическая работа. Если даже не считать роман этот уникальным во всей русской литературе, как полагает О. Михайлов, оценить столь оригинальное произведение, масштабы обобщения которого еще не ясны полностью, — задача немалой трудности. А понять «художественное достоинство романа», т. е. его место в современной культуре, его связи с культурой прошлого — это насущная литературоведческая задача. Оценка произведения — осознание его значения для современности, активное усвоение его смысла — связана с общим движением литературы, со всей системой эстетических и этических ценностей. Полемика о романе показала, что он стал не только чисто художественной ценностью, был встречен как самое злободневное современное произведение, касающееся самих моральных основ жизни. Но мы пока вынуждены сосредоточиться на проблеме собственно художественного значения романа.

Это тоже сложнейший вопрос. Еще Гегель заметил: «Дать определение поэтического как такового или же описать, что вообще поэтично, — от этой задачи с ужасом отворачиваются все, кому когда-либо доводилось писать о поэзии»[1]. Да, понять, почему одни произведения признаются высокохудожественными долгое время, а потом забываются, другие же всплывают из забвения и становятся классикой, не просто. Теоретический фундамент для такого понимания — учение о культуре как движении — только начинает складываться.

Дискуссия о романе Булгакова, как верно отметил И. Виноградов, выдвинула вопрос о методах толкования. Критики не могли описать сложности и многостильности этого романа. Методы толкования совершенствуются с развитием литературы, Булгаков расширил наше представление о романе, о возможностях прозаического слова вообще. Есть все основания предполагать, что этот роман будет весьма долго жить в обновляющемся сознании поколений. Уже тот факт, что роман, создававшийся тридцать лет назад, встречен не как историко-литературное, а как самое современное явление, говорит в пользу этого мнения.

По существу, критика поставила пока одну проблему: авторская

---

[1] Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. М., «Искусство», с. 354.

позиция в обсуждаемом романе. М. Булгаков свел воедино сатирическое бытописание и миф, приемы лирико-философской медитации и гротеск, исповедь и саркастический смех, и все это сплавлено в органическое единство. Критики чаще всего улавливают одну из сторон, в старые представления не укладывается такая жанровая многоплановость и амбивалентность пафоса. Хотя сказано уже много верных замечаний, ни одно из толкований пока нельзя признать удовлетворительным, целостным. Разноречивые толкования романа надо понять как путь к целостному анализу, разноаспектному. Значение столь сложного произведения не может быть раскрыто одной, сколь угодно талантливой работой, исторически смысл его раскроется только в сумме разнонаправленных интерпретаций.

В дискуссии 1967—1968 годов отрицательные отзывы принадлежат критикам Л. Скорино и М. Гусу. Они отказывают роману в большом художественном значении для современности, хотя и оговариваются, что он написан опытным мастером. Оба критика (а также отчасти В. Скобелев) считают мир романа зыбким, далеким от реальности. Л. Скорино настаивает, что его «автор стремится художественно утвердить ощущение зыбкости, непознаваемости мира», что «все в романе Булгакова направлено к тому, чтобы доказать иррациональность человеческого существования, полную невозможность управлять непознаваемыми законами бытия»[2]. Л. Скорино выразилась определеннее других, по существу, она относит роман к сюрреалистической прозе (хотя не договаривает определения), делая упор на беспросветном пессимизме автора и хаотичности нарисованного им мира: «В романе Булгакова фантастика служит утверждению невозможности проникнуть в глубь жизненного хаоса» (там же). Статья направлена на разоблачение романа как откровения капитулянта перед предстоящими битвами. К этому ошеломляющему выводу критик приходит, развивая старый тезис о том, что жизнь должна быть отражена в формах самой жизни, не принимая булгаковскую условность. Суждения Л. Скорино и М. Гуса нормативны, в качестве нормы они выдвигают современную Булгакову прозу. Тогда гротеск не считался средством реалистического обобщения, условность не поощрялась. Роман же как раз полемичен по отношению к такой прозе с однообразными жанрово-стилевыми решениями, однолинейными характерами и бесконфликтными ситуациями. Статья Л. Скорино восполнила отсутствие прижизненной критики романа, об этом говорят используемые ею критерии оценки.

Последующие критики старались подобрать иные критерии оценки. Так, Г. Макаровская и А. Жук высоко оценили роман, но главным образом как произведение сатирическое[3]. Этот критерий не улавливает основной — этико-философский — пафос романа. А. Альтшулер основой поэтики романа считает пародийное взаимоотражение образов, ироническое дистанцирование автора от предмета изображения. Это более широкообъемлющий ключ к толкованию романа, хотя Альтшулер истолковывает роман во многом тоже односторонне. Он считает, что в романе представлены полярные человеческие качества в смертельной схватке, что мир романа — это «широкая арена, где сходятся в жестоком поединке Мастер и Воланд»[4]. Но в чем выразился этот поединок? Какое зло причинил Воланд Мастеру?

---

[2] Скорино Л. Лица без карнавальных масок. — «Вопросы литературы», 1968, № 6, с. 34.

[3] См.: Гус М. Горят ли рукописи? — «Знамя», 1968, № 10; Лакшин В. Рукописи не горят. — «Новый мир», 1968, № 12; Скобелев В. В пятом измерении. — «Подъем», 1967, № 6; Макаровская Г., Жук А. О романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — «Волга», 1968, № 6.

[4] Альтшулер А. Булгаков-прозаик. — «Литературная газета», 1968, 7 февр., с. 5.

Суждения П. Палиевского и О. Михайлова, в главном, сходны: оба считают роман завершением большой цепи традиции русской прозы. П. Палиевский полагает, что «нечисть» в романе персонифицирует человеческие пороки: «наглецы из компании Воланда играют лишь роли, которые мы сами для них написали»[5]. Этот тезис почти через десять лет повторил В.Петелин: «Образ Воланда и его шайки для Булгакова — лишь символ, поэтическое уподобление... В романе нет образа Христа и нет Воланда-Сатаны... И все случившееся можно себе представить как реальный мир, деформировавшийся в больном (?) воображении Бездомного»[6]. Но ведь галлюцинирует в романе вся Москва. П. Палиевский и О. Михайлов считают Воланда абсолютным злом и воплощением пессимизма. Однако философский лейтмотив романа нам видится в том, что добро становится орудием зла, если оно односторонне, а зло может объективно нести добро, если противостоит такому «добру», перешедшему грань меры. Правильная оценка Воланда, ключевой фигуры романа, возможна не только с учетом всей системы образов, созданных Булгаковым, но и с учетом всей мировой «дьяволиады».

На новаторский характер образа Воланда указал В. Лакшин. «Не будет преувеличением сказать, что Воланд соединяет в себе дьявола Мефистофеля и мага Фауста», он, по мнению критика, даже «задумчивый гуманист»[7]. Действительно, Воланд представляется как «доктор черной магии» (профессия Фауста), но он и властелин мира тьмы, фигура куда более могущественная, чем Мефистофель. Однако характеристика его как гуманиста — явное преувеличение. Ему вообще чужды человеческие ценности, иначе придется объявить его сторонником Иешуа. Мастер очень метко называет его «старым софистом»: он вне добра и зла, все человеческое для него относительно. При всех достоинствах яркой статьи В. Лакшина, роман в ней оказывается не предметом собственно поэтического анализа, а служит поводом для сторонних полемических задач. В этом отношении выгодно отличается статья И. Виноградова. Он хотел бы прочитать роман цельно и непредвзято. Обратим внимание на полярность оценок главных героев романа.

Воланд. Если для М. Гуса и Л. Скорино он — средство воплощения иррациональности и хаоса жизни, то для В. Лакшина и И. Виноградова он — воплощение мудрости и достоинства разума. И. Виноградов пишет: «Но он и по-дьявольски умен, и по-королевски мудр... Волюнтаризм чужд ему... Он, в сущности, вовсе не испытывает никакой особой враждебности к добру...»[8] П. Палиевский считает Воланда воплощением зла, О. Михайлов — абсолютного пессимизма, а В. Лакшин — воплощением гуманизма и философского оптимизма, И. Виноградов — символом щедрости и мудрости.

Иешуа и Мастер. Одни критики (Л. Скорино, В. Скобелев, И. Мотяшов) отождествляют их, другие разделяют (П. Палиевский, О. Михайлов). Для И. Виноградова, В. Лакшина и А. Альтшулера древний философ и современный художник — примеры торжества творческого разума и чести в крайних условиях. М. Гус полагает, что драма обоих — драма индивидуалистов («фихтеанцев»), не считающихся с коллективным опытом. У И. Мотяшова они даже вызывают жалость: «Не гордость, а скорее жалость вызывает у меня этот святой отшельник, ослепленный призраком абсолютной свободы духа, абсолютной свободы творчества»[8]. Все критики явно разделяются на два лагеря: при-

---

[5] Палиевский П. Пути реализма. М., «Современник», 1974, с. 191.

[6] Петелин В. Возвращение мастера. — «Москва», 1976, № 7, с. 202.

[7] Лакшин В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — «Новый мир», 1968, № 6, с. 221.

[8] Мотяшов И. Ответственность художника. — «Вопросы литературы», 1968, № 12, с. 23.

нимающих и не принимающих Мастера в качестве положительного героя. Порой создается впечатление, что речь идет о совершенно разных произведениях. Но обвинять оперативную критику в том, что она выражает не академически беспристрастное восприятие романа, а человечески заинтересованную позицию, мы не вправе. Ведь роман создавался не для музейной демонстрации, а для человеческого потрясения и нравственного убеждения. Писать о романе — значит ввязаться в полемику, завершения которой не видно. Но ученый должен понимать, что перед ним не досадный курьез, а закономерность литературного движения: значительные художественные создания всегда осваивались через поляризацию оценок и нахождение объединяющей точки зрения. О романе писали критики самой высокой квалификации, и все-таки никто не выразил в полной мере ценностного значения романа. Его, в некотором приближении, выразила сама дискуссия.

Работы М. Чудаковой — начало академического изучения романа (изучение других произведений Булгакова, особенно драматургии, началось раньше). Нам кажется, что историко-литературный путь изучения должен быть дополнен теоретическим — методологическим размышлением. Важно понять культурно-ценностную ориентацию автора романа, его концепцию пространства — времени, бытия, меру новаторства романа.

Наиболее доказательны статьи, опирающиеся на широкий литературный контекст. Критики, обвиняя друг друга в том, что «подлинного» Булгакова подменяют «своим», не находят аргументов для убеждения оппонента. Хотя уже названы линии преемственности — Гете, Гофман, Гоголь, Достоевский, — вопрос о традиции пока совсем не изучен.

В работах М. Бахтина и А. Лосева высказано современное понимание культуры — как расширяющегося контекста. Гуманитарная культура выглядит как «тексты о текстах» (Бахтин), как бесконечный диалог. Свое значение образ и произведение получают только в контексте, и надо говорить о конкретном значении произведения в данную эпоху и в данной культурной ситуации, а не вообще, не о внеисторическом смысле его. Никакого вечно неподвижного смысла произведения нет. Согласно А. Лосеву, «значение есть знак, взятый в свете всего контекста», причем учесть весь культурный контекст никто не может. Поэтому всякое понимание условно, ограничено культурным багажом критика-толкователя. Вполне очевидно, что критики, спорившие о романе, исходили из разного контекста. М. Бахтин уточняет: образ значит для нас что-то лишь тогда, когда он связан с системой наших ценностей, мы принимаем или не принимаем его как важные для нас знаки человеческой ситуации.

В сцене суда над странствующим философом Иешуа га Ноцри — узел морально-философского конфликта. Сцена эта отнесена к абсолютному прошлому и вместе с тем разворачивается на наших глазах. Такое композиционное решение, как верно указала М. Чудакова, отражает булгаковскую концепцию искусства. Но в какой мере она выражает авторскую концепцию бытия? Повествующее лицо в этой сцене — Воланд, но проповедник дан через восприятие Пилата. Воланд замещает основного рассказчика, который представляется как «правдивый повествователь, но посторонний человек». Основной рассказчик наделен своим взглядом на жизнь, он то саркастичен, то лиричен. Самое замечательное, что многие места романа можно читать двояко. Например, большинство критиков финальное лирическое отступление интерпретируют как исповедь повествователя, но, может быть, более правильно читать это место как косвенное повествование? Содержательно отрывок ближе к внутреннему монологу Мастера. Тогда возникает эмоциональное отождествление повествователя и Мастера: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами (...) Это

знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли...»[9]. Строй повествования двоится: оно то становится субъективированным (повествователь выступает как определенное лицо: «За мной, читатель!» и т. п.), то оказывается безличным, когда абстрактный повествователь проникает в самосознание героев (всех, кроме Воланда, Иешуа, Мастера). Восклицания повествователя имеют патетическое значение, но тут же иронически обыгрываются, повествователь постоянно дистанцируется от «серьезных» заверений. Таким образом, повествование использует взаимоисключающие принципы, и перед критиком опасность увлечься одним из них ради большей ясности и наглядности. Большое значение имеет и то, что роман композиционно построен как рассказ в романе и роман в романе. В нем взаимодействуют несколько текстов, высказывается множество взглядов, проходит большое количество судеб. Все это позволяет говорить о полифонизме романа, но с особой оговоркой. Это совсем иной полифонизм, нежели в романах Достоевского, иная позиция автора.

Воланд — всезнающий рассказчик. Он присутствовал на суде над Иисусом, он знает ближайшее будущее, например, зная, что «Аннушка уже купила подсолнечное масло, и не только купила, но даже и разлила» (433), он тем самым указал причину скорой смерти Берлиоза. Творческое прозрение в романе отождествляется с абсолютным знанием благодаря редкому приему совмещения текстов. Рассказ Воланда и роман Мастера оказываются единым текстом, который переходит в основной текст — роман Булгакова. Этот прием использован еще Сервантесом. Сошлемся здесь на мнение Т. Манна, внимательного ко всякому травестированию мифа (а мотив перехода текста в реальность явно мифологического происхождения: прорицание и подтверждение). «Дон Кихот и его оруженосец покидают... роман, в котором жили, и, радостно приветствуемые читателями их истории, облеченные плотью, пускаются в виде потенциированных реальностей разгуливать по некоему миру...»[10].

«Совмещение текстов» характерно для мифологизирующего романа. В романе Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» текст — история жизни и вымирания рода Буэндиа — оказывается притчей, предсказанием, изложенным когда-то знахарем, и эту притчу читатель заканчивает читать вместе с последним, умирающим Буэндиа. Мотивы смешения мифа и предсказания с реальностью еще более характерны для его романа «Осень патриарха». Для Булгакова этот прием имеет ироническое, пародирующее, и серьезное значение — связывает прошлое и настоящее, помогает опереться на традиции европейской гуманистической мысли и пародирует романы тайны.

Спорным и важным для толкования романа остается вопрос о ценностном освещении Булгаковым евангельского мифа, о причинах введения его мотивов. Нет сомнения, Булгаков пошел дальше Гете по пути модернизации и травестирования евангельской истории. На Западе распространено мнение, что повествование об Иешуа и Пилате — это «Евангелие от Дьвола», что роман является апологией Дьявола. Так ли это?

Воланд излагает историю о Пилате в споре с Берлиозом. Цель этого рассказа — доказать, что Иисус существовал как реальный человек, а не богочеловек. Совпадение романа Мастера с рассказом Воланда — «абсолютное доказательство» объективности рассказа. Ничего сакрального в истории Иешуа нет. Но следом за философом ходит Левий Матвей, будущий автор «святого благовествования», по мнению Воланда, человек недалекий и суеверный. Он небылицами затмит смысл морального учения, основанного на доверии к человеку. Сам Воланд изложил

---

[9] Булгаков Михаил. Романы. М., «Худож. лит.», 1973, с. 794. Далее при ссылках на это издание страницы указываются в тексте.

[10] Манн Томас. Собр. соч. в 10-ти т. Т 10. М., Гослитиздат, 1961, с. 193.

не что иное, как позитивную реконструкцию события на основе мифического предания, и эта история концептуально напоминает книгу Э. Ренана «Жизнь Иисуса»[11]. Для Ренана Иисус — человек, создавший лучшую во всей истории этическую систему, основанную на абсолютизации добра как природы человека. Столкновение проповедника этой морали с властью, светской и религиозной, было неизбежно, оно-то и составило, по Ренану, сюжет евангелий. Хотя суд над Иисусом оказывается центральным событием, Ренан не придает особого значения Пилату, считая его заурядным государственным чиновником. Хотя Пилат видит невиновность Иисуса (во всех евангелиях Пилат говорит иудеям: «Я никакой вины не нахожу в нем»), он не берется его спасти, так как само положение римлян в неспокойной тогда Иудее было непрочным, и он боялся конфликта с первосвященником.

По-видимому, реконструкция Э. Ренана повлияла на нескольких писателей. А. Франс в рассказе «Прокуратор Иудеи» представляет Понтия Пилата типичным чиновником своей эпохи, занятого только карьерой и интригами, неспособного понять, кого он судит. Леонид Андреев в повести «Иуда Искариот» упоминает правителя как третьестепенную фигуру.

Булгаков же наделил Пилата недюжинным умом, большим жизненным опытом и развитой личностной рефлексией, что углубило моральную коллизию. Для Пилата, человека политического здравомыслия, идеал Иешуа утопичен. Молодой философ ему даже нравится, но тут же раскрывается роковой конфликт идеала и действительной власти: Пилат готов спасти Иешуа, но стоило этому воину вспомнить закон об оскорблении власти, как он струсил. Вина Пилата — «вечная вина», это внутренний конфликт нечистой совести, достоинства, уступившего неправде. Пилат добр по отношению к Иешуа, но, оказывается, и добрый человек сотворит зло, если струсит.

Конфликт власти и человечности (добра) развернул Достоевский в притче о великом инквизиторе. Инквизитора интересует не истина, а соображения государственной пользы, дисциплина. Поступая в корне противоположно заповедям Иисуса, инквизитор утверждает, что Христос идеализировал человека. В этом он согласен с Пилатом. Но инквизитор прямо выражает свое преклонение перед Дьяволом — он чтит его за ум и знания: «Страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия, — продолжает старик, — великий дух говорил с тобой в пустыне... и можно ли было сказать хоть что-нибудь истиннее того... перед кем преклониться, кому вручить совесть и каким образом соединиться наконец всем в бесспорный общий и согласный муравейник»[12]. Здесь проявляет себя очень давняя традиция — понимание власти как создания дьявола, ибо принцип силы противоположен принципу раннего христианства (пока оно не стало государственной религией).

Можно ли считать Воланда традиционным образом антихриста? Нам кажется, что Булгаков ближе к гетевскому пантеистическому мировосприятию, чем к линии Достоевского. Ведь Воланд доказывает существование Иисуса неверующему Берлиозу. Для Достоевского, например, это недопустимо и нелогично, так как каждый атеист — воин антихриста. Черт Ивана Карамазова заявляет, что он не знает, есть ли бог.

Но, восстанавливая истину об Иисусе, Воланд лишает «священную историю» священного смысла: участь Иешуа — дело человеческое, а не божье. Иешуа постигла «ирония судьбы»: его предал за деньги «добрый и любознательный юноша» Иуда, «добрые люди» — первосвященник и наместник — осудили его на мучительную смерть, и он умер, поносимый «добрым» разбойником.

---

[11] Ренан Э. Жизнь Иисуса. Спб., 1911.

[12] Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. в 30-ти т. Т. 14. Л., «Наука», 1976, с. 229, 235.

Воланд вообще пристрастен к иронии, но это мрачная, если не сказать страшная, ирония. Берлиоз замечает: «Ваш рассказ чрезвычайно интересен, профессор, хотя он совершенно не совпадает с евангельскими рассказами. — Помилуйте, — снисходительно усмехнувшись, отозвался профессор, — уж кто-кто, а вы-то должны знать, что ровно ничего из того, что написано в евангелиях, не происходило на самом деле» (459). Это ироническое согласие, ведь в рассказе Воланда действуют те же герои, что и в евангелиях, только трактовка иная. Почему, собственно, Берлиоз, а не кто иной должен знать это? Потому, очевидно, что этот активный приспособленец не может иметь твердых убеждений. Мастер, услышав рассказ о бесславной кончине председателя Массолита, удивляется, как тот не успел сориентироваться и наступил-таки на масло.

Мрачная ирония Воланда особенно видна во время его беседы с отрезанной головой Берлиоза на бале Сатаны: «Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие. Мне приятно сообщить вам в присутствии моих гостей, хотя они и служат доказательством совсем другой теории (!), о том, что ваша теория и солидна, и остроумна. Впрочем, ведь все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по вере его» (689). Каждому по вере его — это заповедь Христа. Как видим, к ней Воланд относится так же иронически, как и к теории Берлиоза. Он релятивист, все теории для него равны. Но ведь сам Воланд воздает каждому по делам его. Бесчисленные «гости» бала Сатаны попали на бал за свои дела, конец каждого, как и Берлиоза, уготован их жизнью. «По вере» получил и Мастер: он ушел в область вечного созерцания, оставив землю, стал чисто духовной сущностью, получил желаемый покой, но как печальна эта награда! В том, что Мастер получил желаемое, нет сомнений, но это тоже «ирония судьбы». Мы не согласны с критиками, что Мастер получил «награду второго сорта». Мотив покоя проницательно истолкован М. Чудаковой: «Понятие покоя, часто являющееся на страницах печатных текстов (начиная с самых ранних) и рукописей (в том числе и писем) как одно из важнейших в его системе ценностей, здесь оказалось возведено в степень той единственной награды, которая может быть предложена свыше Мастеру»[13]. Расшифровка мотива покоя опирается на весь контекст творчества Булгакова. Мотив покоя звучит в финале романа «Белая гвардия», повести «Роковые яйца».

Это покой в романтическом смысле — счастье «забыться и заснуть». Весьма знаменательно, что дух отрицания несет главному герою звездный покой. В этой функции он сближается с образом Демона, характерным для романтической литературы. Так, лермонтовский Демон обещал Тамаре: «Без сожаленья, без участья /смотреть на землю станешь ты,/ где нет ни истинного счастья, /ни долговечной красоты». А. Блок переработал этот мотив надмирового величия в мотив демонической иронии: «И под божественной улыбкой,/ уничтожаясь на лету, /ты полетишь, как камень зыбкий,/ в сияющую пустоту». Демоническая ирония Воланда заключается в том, что он награждает Мастера небытием (в земном смысле). «Слушай беззвучие, — говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под ее босыми ногами, — слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни — тишиной» (799). Все временное для Воланда достойно гибели, по отношению к человеческим ценностям он проявляет себя как релятивист. В этом смысл его безраздельной иронии. Он — всемогущий художник романтиков. Его нельзя считать оптимистом в человеческом смысле, хотя он и говорит Маргарите: «Все будет правильно, на этом устроен мир», — но он не является и пессимистом. Он изначаль-

---

[13] Чудакова М. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — «Вопросы литературы», 1976, № 1, с. 249.

нее этих оценочных человеческих понятий, он воздает за обольщения фантомами, за ложь и мечтательность их же силой.

Маргариту и Мастера он уводит в область вечной любви, покоя и творческого созерцания. Но ироническое значение эта сцена получает при сопоставлении с реальной кончиной обоих: Мастера — в психолечебнице, Маргариты — в собственной, и давно чужой, квартире. Воланд противостоит одностороннему добру Иешуа, решившему, что зло легко изгнать из мира и наступит царство абсолютной истины. Вполне очевидно, что при абсолютизации добра оно утрачивает всякую ценность, тогда ценностью, источником движения мыслится зло.

Итак, этика всепрощения и абсолютизации добра автором иронически опровергается как релятивистская. Если все добры, то добро — ничто, ничего не стоит людям. В русской литературе эта этика известна, это позиция горьковского Луки: «По мне, ни одна блоха не плоха — все черненькие, все прыгают... Я и жуликов уважаю». Хорошо известно, к какому злу привело абстрактное «добро» христианства — к религиозным войнам, к тысячам сожжений заживо.

Итак, в булгаковском мире добро и зло, перейдя грань меры, превращаются в свою противоположность. Для выражения этой диалектической мысли повествователь избрал позицию ироника сократовского типа. Ему понятен взаимопереход добра в зло. Интересно отметить, что эта мысль составляет суть многочисленных догетевских «Фаустов», Булгаков здесь развивает очень давнюю традицию. Например, в одной сцене «Фауста» Лессинга (пьеса не была закончена) Фауст выбирает самого быстрого духа для услужений.

Фауст. Скажи мне, насколько ты быстр?

Седьмой дух. Не более и не менее, чем переход от добра к злу.

Фауст. Да, ты — мой черт! Быстрый, как переход от добра к злу! Да, это быстрый переход; нет ничего, что было бы быстрее!.. Я познал, как он быстр, этот переход! Я познал это![14]

Лессинг в комментариях добавляет, что он хотел бы иметь пьесу, полную таких сцен. Насыщенность трагедийного романа Булгакова философской мыслью говорит о том, что он приблизился к этому идеалу. Очевидно, Булгаков следовал традиции Гете: в мире — равновесие добра и зла, зло, противостоящее одностороннему добру, возвращает миру равновесие. Автор, таким образом, понимает добро и зло как силы, находящиеся в отношении дополнительности. Об этом и говорит Воланд Левию Матвею: «Не будешь ли так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если б с нее исчезли тени?» (776). Уже для Гете истина не в устранении зла, а в диалектическом равновесии зла и добра. Булгаков углубил эту мысль, выразил ее более злободневно и трагично.

Булгаков, очевидно, не полемизирует с многовековым пониманием дьявола как символа зла. Не стоит толковать Воланда как «доброго черта». Воланд воплощает знание, он дух противоречия. Но действует он совсем не так, как Мефистофель, и не в разряженном мире кабинета и лаборатории, а в людской гуще. Воланд не похож на совратителя праведных и невинных. Мефистофель искушает Фауста исключительно прелестью земной жизни. Воланд Мастеру не дает ничего земного, напротив, уводит его с земли. Мотив обольщения тленным реализован на образах Коровьева, Азазелло, но получает сатирическое наполнение: земные потребности магарычей и лиходеевых ничтожны и отталкивающе нечисты. У Гете дьявол посрамлен, а человек торжествует, у Булгакова же Воланд могуществен и непогрешим, а Мастер сломлен жизнью, хотя нравственным принципам он не изменил.

---

[14] Легенда о докторе Фаусте. Под ред. В. М. Жирмунского. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, с. 345.

Таким образом, Булгаков снял антиномичность пары: Фауст — Мефистофель. Мефистофель у Гете — орудие бога, часть божественной мировой силы, он послан Господом для испытания Фауста (в этом надо видеть развитие темы Иова, прообраза всех испытаний человека богом). Моральные принципы Мефистофеля явно противостоят фаустовским. Не так обстоит дело у Булгакова. Воланд не преследует никакой цели относительно Мастера, ничем не искушает его. Фауст уходит от созерцательной, кабинетной жизни в мир, в деяние, Мастер же, по существу, проделывает противоположный путь. Он больше ничего не хочет от мира. Кроме того, Мастер написал свой роман сам, он ничем не обязан Воланду. Общее в позициях человека и дьявола у Гете и Булгакова в серьезности мироотношения человека и вечной иронии дьявола (ернической у Мефистофеля и мрачной у Воланда).

Гете создавал свою трагедию на основе многочисленных версий народной легенды о докторе Фаусте, подписавшем договор с чертом, и отталкиваясь от кукольных народных представлений. В. М. Жирмунский нашел только в XVIII веке около пяти немецких пьес о Фаусте. Кроме того, драмы о Фаусте писали выдающиеся художники Кристофер Марло, Ганс Сакс, Лессинг[15]. История легенды об ученом-маге и адском духе-искусителе, как показал В. Жирмунский, громадна, восходит к новому завету («Деяния апостолов», гл. 8), а возможно, имеет и более древние корни. Можно сказать, что сюжет о маге и темном духе — один из самых распространенных в средневековой культуре и литературе нового времени. Воланд — «доктор черной магии», этот титул уводит к зороастрийским представлениям о черном и светлом волхве (слово «маг» — древнеперсидское). Ветхий завет рассказывает о борьбе пророка Илии с жрецами Ваала, будущего дьявола.

Новаторство Гете было в том, что он показал в судьбе Фауста бесстрашие и торжество познающего человеческого разума. В Библии дьявол символизирует небытие. От него, через познание, пришли в мир страдание и смерть, но этим он дал человеку меру вещей. Для Библии характерно отождествление познания и небытия, эта каноническая версия прошла сквозь века вплоть до Кр. Марло и Гете.

В новейшее время начался пересмотр этой коллизии. Например, байроновский Каин под влиянием Люцифера приходит к осознанию относительности всех понятий, в том числе и моральных. Разрушение традиционного, ортодоксального понимания дьявола началось в эпоху Просвещения. Уже «Хромой бес» Лесажа представил в образе беса не зловредную противочеловеческую силу, а скорее всезнающего иронизирующего просветителя, правда, с чертами героя плутовского романа. Эту линию, намеченную в конце XVII века, и развивал Гете, решавший монументально-философски конфликт добра и познания.

Хотя и для Гете христианская символика — лишь одежда для свободного оформления пантеистической (еретической) философии, Булгаков все же пошел гораздо дальше по этому пути раскрепощения мифа. Парадокс состоит в том, что его Дьявол доказывает, что Иисус жил, наказывает не брезгающих ничем людей и, в полную противоположность Гете и всей христианской традиции, забирает положительного героя с собой. Традиционность образа нам видится лишь в том, что Воланд символизирует загадку небытия, силу противоречия.

Писатели грани XIX—XX веков, тяготевшие к интеллектуальному роману, в конце творческого пути обратились к теме Христа и Дьявола. А. Франс, Г. Уэллс и Марк Твен, каждый по-своему, критически переосмысляли образ Дьявола, стараясь охватить этим образом-символом процессы нашего времени. Явный пример «апологии дьявола» — последняя повесть Марка Твена «Таинственный незнакомец». Сатана в этой

[15] Там же.

повести, явившийся на землю в разгар средневекового безумия, повсеместной охоты на ведьм, уверяет героя-рассказчика, что человек — ничтожнейшее и злейшее из существ, причем весь источник его злодеяний— в ложных нравственных понятиях. Все в бренной человеческой жизни, по мнению Сатаны, сон и суета, жизнь человеческая для него значит не больше жизни мошки-однодневки. Сам Сатана бездействует и философски относится к тому, что люди творят друг другу зло его именем, никакого зла он людям никогда не приносил. Он просто равнодушен к людям, его не тронуло сожжение целой группы детей. Таков ли Воланд?

Он, например, отказывается простить Фриду, задушившую ребенка, говоря при этом: «Каждое ведомство должно заниматься своим делом». Прощать не его дело, он—неумолимое воздаяние, действующее неуклонно, как закон природы. Есть определенная типологическая общность в произведениях М. Твена, Г. Уэллса и М. Булгакова: Дьявол переоценивается в атмосфере, когда ложь или односторонность становятся негласной нормой. Пришествием дьявола истина доказывается «от противного».

Итак, центральные образы романа Булгакова должны рассматриваться на гребне большой традиции, как образы мифологического происхождения. Но глубоко традиционен по истокам и образ, ради которого, по мнению П. Палиевского, и написан роман — Иван Бездомный. Он освобождается от бездумности и возвращается «домой», освободившись от авторитета «специалиста по разоблачению ценностей» Берлиоза, он задумывается о родине, о себе самом, о смысле истории. Мастер не случайно называет его в конце романа Иванушкой, а уходя, говорит: «Прощай, ученик». О. Михайлов справедливо замечает: «Здесь это персонаж скорее уже сказочный: Иванушка-блаженный, Иванушка-дурачок. Из вековой дали, памяти наших пращуров вышел образ Иванушки, этот истинно русский положительный тип...»[16] Пройдя цепь злоключений и заколдованных кругов, Иван возвращается домой неузнаваемым — таков сказочно-мифический исток этого образа: прозрение и обретение сказочного умения.

Пафос романа критики определили как этико-философский. Он использует в своих целях еще не угасшую образность мифа и сказки, от этой проекции в далекое прошлое образы романа получают широкий символический смысл. Но важно понять, что обращение к библейской символике для Булгакова не произвольная, не обязательная игра древними мотивами — она оправдана проблематикой, вечной нерешенностью ключевых моральных коллизий. Мы далеки от мысли, что роман Булгакова вписывается в контекст модернистского мифологического романа, основанного на вечной повторяемости «ролей» — пророка, судьи неправого и т. п. Модернист старается жизнь (современность) лишить ее подлинного колорита в угоду чистоте архаической схемы. Роман Булгакова дышит современностью, все «вечное» в нем сфокусировано на современную почву. Кроме того, евангельский сюжет в нем рационализирован, обнажен, тогда как для модернистского романа важна как раз подсознательная мифическая структура. И перетолкование «вечных образов» — Иисуса, Дьявола, Мага — Булгаков предпринял, очевидно, чтобы придать им современное звучание.

В контексте современного философского романа (Т. Манн, Ж.-П. Сартр, Г. Гессе, Дж. Апдайк, Г. Маркес) отражается тот же исторический процесс «демистификации» культуры, поисков новой культурно-ценностной ориентации в условиях отмирания мифологически организованной христианской этической традиции. Формализация библейской мифологии, связанная с общей формализацией культуры в современном мире, превратила образы мифа в «арсенал» для искусства. Мы хотим

[16] Михайлов О. Верность. — Родина и литература. М., 1974, с. 175.

сказать, что кардинальное переосмысление традиционных образов было подготовлено предшествующим развитием литературы. Скажем, читатель эпохи Достоевского не был подготовлен к восприятию такого произведения, да и, пожалуй, читатель начала века. Не потому ли последняя повесть Марка Твена не была опубликована при жизни автора? Ни одно произведение своим появлением не может разом отменить традиционную ценностную ориентацию древних образов, наполнение их новым значением происходит исподволь. Иначе само определение художественной ценности становится внутренне противоречивым: «ценное» значит освоенное и выверенное жизнью. Художественная ценность — это большое количество унаследованной информации в новом и актуальном оформлении.

Художественно неповторимым роман делает особая философская ирония. Ей подчинены все образы романа и композиция его. Это качество романа — ироничность — нельзя не признать определяющим, так как ему подчинены все приемы и принципы выразительности: гротеск, парадоксальность положений, сам композиционный замысел. Идея романа достигает своего завершения через парадоксальные сопоставления и переходы: от быта московских квартир до бала Сатаны, от вечного спора Иешуа и Пилата до ежедневного привычного двурушничества босых, магарычей, майгелей, от сытой пляски в «Грибоедове» до психобольницы. Узловыми моментами композиции становятся переходы от московских сцен к евангельским — сплав демонологии с актуальнейшим сатирическим заострением. Причем эти переходы (и даже видение: Дьявол с компанией) идейно и философски мотивированы.

В ранней прозе Булгакова Дьявол появляется в сознании героев для выражения кризиса, потери ими перспективы, отчаяния. Черт в подобных ситуациях психологически мотивирован и реалистически достоверен. Здесь Булгаков следует принципам «фантастического реализма» Достоевского: видения оказываются выражением психологического потрясения и кризиса. (По этому пути пошел и Т. Манн в романе «Доктор Фаустус»: дьявол — галлюцинация Леверкюна). Обратим внимание: нечисть у Булгакова даже внешне напоминает черта, явившегося Ивану Карамазову: «Клетчатые панталоны гостя сидели превосходно, но были опять-таки слишком светлы и как-то слишком узки, как теперь уже перестали носить... Физиономия неожиданного гостя была не то чтобы добродушная, а опять-таки складная и готовая, судя по обстоятельствам, на всякое любезное выражение. Часов на нем не было, но был черепаховый лорнет на черной ленте»[17]. Этот образ напоминает нам прежде всего Коровьева, но впервые он появился в финале «Белой гвардии» — во сне Алексею Турбину явился «маленького роста кошмар в брюках в крупную клетку и глумливо сказал: «Голым профилем на ежа не сядешь!.. русскому человеку честь только лишнее бремя». В «Театральном романе» герою является Мефистофель, но это видение обыгрывается иронически: «злым духом» оказался издатель Рудольфи. Герой «Дьяволиады» также принимает чиновника за черта.

Эти видения остаются галлюцинацией одного человека, в последнем же романе «нечисть» является многим. Причем ее видит каждый на свой лад: кто всего лишь необычного воробышка, кто кота, а кто и ломящуюся в окно вурдалачку. Каждому — по мере «стараний» его или, как сказано в «Белой гвардии», — «коемуждо по делом его». Только мастер видит в Воланде темного бога. Принцип психологической проекции сохранен и в последнем романе, хотя получил многообразное воплощение.

Гофмановская романтическая фантастика видна, например, в описании загадочной квартиры № 50, где поселилась нечисть. Но отноше-

[17] Достоевский Ф. М. Цит. изд. Т. 15, с. 70.

ние к фантастике неоднолинейное. Маргариту поразила бесконечная лестница и необъятная зала: «Каким образом все это может вместиться в московскую квартиру? Просто-напросто никак не может» (665). По отношению к гофмановской фантастике роман ироничен. Например, полет на волшебных конях может напомнить уход Ансельма в Атлантиду. Этот полет дан как восприятие (видение) Маргариты, и тем он получает психологическую мотивировку: «Она хорошо видела, как изменился мастер. Волосы его белели теперь при луне и сзади собрались в косу, и она летела по ветру. Когда ветер отдувал плащ от ног мастера, Маргарита видела на ботфортах его то потухающие, то загорающиеся звездочки шпор» (795). Но ведь рядом с этим видением даны реальные смерти Мастера и Маргариты, что придает новое освещение этой сцене.

Двоемирие романа Булгакова — это действие отдаленной традиции (Э. По, Гофман, ранний Гоголь). Оппозиция низменной прозы и возвышенной легенды — это прием романтической иронии. Но было бы наивно утверждать, что роман Булгакова чисто романтический по методу. Можно говорить лишь о романтическом пафосе его — преодолении однолинейности и отстранении от «здешнего». Если выделить в литературе две главных линии: пародийного снижения Дьявола и возвышения его, то роман «Мастер и Маргарита» должен быть отнесен ко второй. Гротеск Булгакова, разумеется, выполняет и сатирическую функцию, но в целом пафосе романа он понятен как частный случай утверждения-отрицания.

«Веселый ужас» — вот определение тона ранних повестей Булгакова, где современность освещается через буффонаду, травестирование и снижение классических литературных типов. Уже ранняя проза его вступает в сложный, иронически-перелицовывающий диалог с классикой. Мир зрелого Булгакова — это «объективная ирония» или иначе «ирония истории» — расставание с обольщениями и фантомами старой культуры, составляющее личную драму героев. Об иронии истории писал Ф. Энгельс: «Люди, хвалившиеся тем, что они сделали революцию, всегда убеждались на другой день, что они не знали, что делали, — что сделанная революция совсем не похожа на ту, которую они хотели сделать. Это то, что Гегель называл иронией истории, той иронией, которой избежали немногие исторические деятели»[18].

Об иронии Булгакова первым заговорил В. Лакшин еще до выхода в свет романа «Мастер и Маргарита». Сравнивая ранние рассказы Булгакова с юмористикой и сатирой Зощенко, критик отметил: «Ирония Булгакова острее, жестче, повороты сюжета в его сатирической прозе — драматичнее... в веселом смехе автора слышны нотки горечи и беспокойства»[19]. А. Альтшулер, уточняя, назвал иронию Булгакова романтической, но он почему-то различает ее только в ранней прозе. Нам это понятие кажется ключом к пониманию пафоса «Мастера и Маргариты». Близок к такому пониманию П. Палиевский, считающий смех и олимпийским, и саркастическим одновременно: «Вдруг мы услышали снова классический русский смех... Его тон спокоен и насмешлив... Мы замечаем, что он посмеивается и над дьяволом»[20]. Нам, однако, кажется, что иронии по отношению к Воланду нет, ибо в романе нет такой точки зрения, которая была бы более всеобъемлющей, чем позиция Воланда. Недаром же Воланд функционально отождествляется с повествователем. Главная его роль — «провоцировать» истину, благодаря ему философскую мысль романа мы понимаем как пафос меры. Враг односторонности, Воланд противостоит людям с готовой истиной и предстает перед читателем как мудрец-диалектик.

---

[18] Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. Т. 36. Изд. 2-е. М., 1961, с. 263.

[19] Лакшин В. О прозе Михаила Булгакова и о нем самом. — В кн.: Булгаков Михаил. Избранная проза. М., 1966, с. 12.

[20] Палиевский П. Пути реализма, с. 192.

Ироническая дистанция по отношению к современности, неуверенность в единственности любой правды (даже правды Иешуа), необычайно сильный контакт с современными вопросами за счет удаления от современности и освещение ее в различной временной перспективе, пространственная и временная многомерность романа — все это необычно для реалистической литературы. Реалистические принципы явно переплетаются с романтическими. Роман ищет свой особый стиль, и он ироничен по отношению к устоявшимся канонам, доля условности в нем непривычно велика.

В этом смысле определение романа Булгакова как мениппеи, данное в послесловии к журнальной публикации Вулисом, нам кажется обоснованным. Заслуга возрождения внимания к этому виду художественно-философской иронии в нашем литературоведении принадлежит М. Бахтину. Он писал о ней: «Важнейшая особенность жанра мениппеи состоит в том, что самая смелая и необузданная фантастика и авантюра внутренне мотивируются, оправдываются, освещаются здесь чисто идейно-философской целью — создавать исключительные ситуации для провоцирования и испытания философской идеи — слова, правды, воплощенной в образе мудреца, искателя этой правды. Подчеркиваем, что фантастика служит здесь не для положительного воплощения правды, а для ее искания, провоцирования и, главное, для ее испытания»[21]. Последняя фраза особенно касается функции Воланда.

«Искателей правды» в романе, по крайней мере, три: Иешуа, Мастер и в финале — Иван Бездомный. Воланд же введен для испытания их правды. В этом смысле он — источник иронии, но не предмет ее, субъект, а не объект. Впрочем, в собственно литературном плане возможна ирония автора по отношению к образу дьявола вообще (как избитому приему).

Булгаковского героя нельзя считать собственно романтическим: он признает «диктат реальности», проделывает заметную духовную эволюцию. Герой его зрелых произведений проявляет себя к финалу не как активный деятель, а как «высоких зрелищ зритель». Сюжет бывает исчерпан, если герою открылась ирония истории по отношению к его личной судьбе и разделяемым им ценностям. Когда герой мучительно прозревает, как Алексей Турбин, или внезапно начинает понимать все иначе, как Иван Бездомный, в его адрес больше нет иронии, ее сменяет высокая библейская патетика или же лирико-романтический мотив покоя. Можно добавить, что последний роман Булгакова, по существу, развивает романтическую концепцию искусства. Нить преемственности, у начала которой стоит Иешуа и звеном которой оказывается судьба Ивана Бездомного, говорит о вечной жизненности искусства, его неуничтожимости и подвижническом служении ему избранных.

Ирония романтиков — это субъективная позиция личности, не принимающей этот мир как ложную норму. С помощью иронии романтический художник стремится возвыситься над несовершенным окружением, противопоставив ему творчество как абсолютную ценность. Так, у Гофмана мы видим иллюзорное снятие несвободы средствами фантазии и иронии. Автоиронии герой Гофмана не знает. В этом отношении герой Булгакова выглядит более зрелым духовно: ему доступна автоирония. В том и состоит отличие булгаковского мира от собственно романтического. Как писал Н. Я. Берковский, «ирония предполагает единственные права за личным «я», которому никакие объективные вещи и нормы не могут служить законом... нормою «освобождения» становится произвол»[22]. Такая ирония не знает подлинного драматизма. Иенские роман-

---

[21] Бахтин М., Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 152—153.

[22] Берковский Н. Я. Эстетические позиции немецкого романтизма. — В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 33.

тики, о которых говорит ученый, не признавали «страшного мира», а предпочитали рассуждать о «шутовстве истории». Ирония Булгакова — это не беспредельная и всеядная ирония романтиков, которую уже Гегель отделял от сократовской иронии — средства диалектики. Гегель писал: «В новейшее время также много говорилось о сократовской иронии, которая, подобно всякой диалектике, допускает истинность того, что непосредственно принимается за истинное, но лишь для того, чтобы выявить то внутреннее разрушение, которое содержится в этих допущениях, и мы можем назвать это всеобщей мировой иронией. Из этой сократовской иронии хотели, однако, сделать нечто совершенно другое, подняв ее до уровня всеобщего принципа: она якобы представляет собою наивысшее отношение, наивысшую позицию духа, и ее выставляли как нечто наиболее божественное». В критике этой самоцельной иронии Гегель апеллирует к здравому смыслу: «Она должна заключаться в том, что все, обнаруживающее себя как прекрасное, благородное, интересное, вслед за тем разрушает себя и заканчивается противоположным, и подлинное наслаждение находится в открытии того, что цели, интересы, характеры — ничто. Здравый смысл, впрочем, признает такие выверты только за неприятный обман»[23]. Романтический ироник в нашем веке должен быть безнравственным эстетом. Дьявол интеллектуального романа XX века очень напоминает этот тип всеядного ироника. Таковым является и булгаковский Воланд, всесильный «художник», чуждый человеческих ценностей. Для Воланда понимание трагической участи человека немыслимо, его ирония направлена против всякой теории; но тем самым выявляется разрушительный смысл многих представлений или их комизм. К сократовской иронии ближе позиция повествователя: он не только смеется, но и печалится. В финале его ирония становится трагической, ведь речь идет о расставании с землей. Думается, что такое понимание роли Воланда не противоречит эпиграфу из «Фауста»: подвергая своей сокрушительной иронии все, Воланд действует как сила отрицания (зла), объективно приносящая пользу везде, где отрицание направлено на тленное, повседневное зло. Его добро, или «гуманизм», как выразился В. Лакшин, не является его субъективным намерением.

Мы можем заключить, что роман Булгакова соотносится с несколькими контекстами: с контекстом русской реалистической сатиры, с контекстом амбивалентного гротеска карнавального происхождения, с контекстом «мифологического романа», с контекстом романтической иронической прозы, с контекстом философской поэмы и трагедии, с контекстом интеллектуального (диалогического) романа об искусстве. Очевидно, количество контекстов может быть еще расширено. Каждый из них осветит роман под новым углом зрения, даст для понимания его пафоса новые грани. Подчеркнем, однако, что ни в один из названных контекстов до конца и без остатка роман не вписывается. Думается, что это свидетельство в пользу его художественной ценности. Роман родился на пересечении линии жанровой преемственности, соединил в органическое целое линии, прежде казавшиеся несовместимыми в одном произведении: гротеск и лирическую исповедь, миф и реалистическое бытописание. Этот художественный синтез говорит о единстве противоположных начал: об оригинальной переработке большого количества унаследованной художественной традиции. Полифония и ирония определяют своеобразие романа.

Подлинно художественные создания многомерны, и определение их эстетической сущности, по-видимому, должно вестись как поиск разных контекстов или культурных «подтекстов», на которых они строятся. Если же произведение принадлежит только одному контексту, скажем, полностью и без остатка рождено современностью, его нельзя считать

[23] Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 4, с. 182, 451.

художественно богатым, ибо оно может быть оценено только по одному критерию, и критерий этот заключен уже в его структуре и той функции, которую произведение сыграло в обществе при своем появлении. «Диалога» с другими эпохами в этом случае не получится. На это указывал М. Бахтин как на важнейший критерий оценки произведения: «Великие произведения литературы подготавливаются веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного созревания... произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то и прошлых веков»[24].

Связи романа «Мастер и Маргарита» с традицией требуют обстоятельного исследования, пока мы можем только учесть грани этого вопроса. Огромное значение имеет тот факт, что центральные образы романа строятся на основе тысячелетней памяти словесного искусства. Вместе с тем все они — концентрированные, богатые смыслом символы нравственного опыта человечества. Знание исходных мифологических форм обогащает исследователя, но, конечно, не должно быть самоцелью, не должно приводить к мысли, что литература — это «система обратных связей», где писатели постоянно возвращаются к исходным символам культуры. Литературная история — это непрекращающаяся переакцентировка образов в меняющейся ценностной системе. Это и дает основание для поиска различных форм диалога текстов. Современное литературоведение исходит из принципа многозначности текста и потому учитывает возможность не одной, а нескольких интерпретаций произведения. Вот почему мы полагаем, что дискуссия о произведении, в ходе которой высказываются противоположные оценки,—это путь к целостному анализу. Разве возможен целостный анализ, не считающийся с многозначностью произведения, парадоксальностью его мира? Анализ, претендующий называться целостным, должен учитывать как можно большее число возможных точек зрения на произведение. Далеко не все еще отдают себе отчет, как далек этот идеал, или благое намерение, от реального воплощения.

Проблема целостного анализа вдвойне усложняется, когда речь идет о произведениях пограничных в культурном отношении, каковым и является роман М. Булгакова. Опасность прочитать это произведение односторонне велика. Роман этот как бы равно принадлежит старой и новой культуре. Он вобрал в себя принципы реалистического письма, произвольно оперирует традиционными, «вечными» типами литературы и мифа, он полемичен по отношению к традиции, ироничен и серьезен одновременно. Такие произведения обладают особенно богатой внутренней смысловой перспективой, дают почву для множества толкований в разные эпохи. Замыкая долгий путь художественных поисков, роман дает простор новой литературе, становящейся, утверждающей новое видение мира.

Роман вобрал в себя опыт поколения и был главным делом жизни Михаила Булгакова. Мы не должны понимать его только как эстетическую ценность, пусть даже самого высокого порядка. Это ценность общекультурная.

---

[24] Бахтин М. Смелее пользоваться возможностями. — «Новый мир», 1970, № 11, с. 239.

«ПЕЧАЛЬ ПОЛЕЙ» С. Н. СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО. К ВОПРОСУ О ЖАНРЕ

А. С. Сваровская

А. М. Горький совершенно справедливо охарактеризовал творческий путь С. Н. Сергеева-Ценского как «одну из труднейших карьер»[1]. Постоянно стремясь к тому, чтобы его произведения «волновали и восхищали читателей»[2], писатель непрерывно искал свои темы, свои жанровые формы, свой, только ему присущий стиль. Долгим, трудным, противоречивым был путь Ценского от певца Рока, Судьбы до автора первого романа многотомной эпопеи «Преображение России» (Речь идет о дооктябрьском творчестве писателя).

Особенно интересным периодом в дооктябрьском творчестве Сергеева-Ценского были 10-е годы, время, когда были написаны такие произведения, как «Печаль полей», «Движения», «Медвежонок». Они убедили читателей и критиков в торжестве реалистического метода писателя. Обращали на себя внимание и жанровые определения, данные автором этим произведениям, — «поэмы в прозе». Очевидно, они не были произвольными, случайными, а несли на себе определенную смысловую нагрузку. Между тем, даже некоторые современные исследователи иногда игнорируют эти жанровые определения, называя «Печаль полей», «Медвежонок», «Движения» повестями. Сам же писатель всегда упорно отстаивал по отношению к своим произведениям жанровые определения «поэма в прозе», «стихотворение в прозе» и др.

Изучение жанровых поисков Сергеева-Ценского является важной литературоведческой задачей. В данной работе рассматривается проблема жанрового своеобразия поэмы в прозе «Печаль полей». Это произведение носит в какой-то мере итоговый характер, вбирая в себя особенности проблематики и художественной манеры писателя, характерных для раннего периода его творчества.

Необыкновенную значимость «Печали полей» для всего творческого пути Сергеева-Ценского чутко уловил А. М. Горький, говоря о том, что только с выходом в свет этой поэмы читатели и критики смогли увидеть, «как велико его дарование и как значительны темы, о которых он пишет»[3].

Проблема жанрового своеобразия «Печали полей» привлекала и продолжает привлекать внимание литературоведов. История вопроса

---

[1] Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 3. М., ГИХЛ, 1955, с. 595.

[2] Сергеев-Ценский С. Н. Трудитесь много и радостно. Избранная публицистика. М., «Молодая гвардия», 1975, с. 319.

[3] С. Н. Сергеев-Ценский в жизни и творчестве», Тамбов, Кн. изд-во, 1963, с. 10.

насчитывает немалое количество работ, где это произведение является предметом исследования. Почти все исследователи ставят и с разной степенью убедительности решают вопрос о жанровом своеобразии «Печали полей».

Г. Макаренко в своем критико-биографическом очерке о Сергееве-Ценском пишет о «Печали полей» как о «глубоко лирическом произведении»[4]. По мнению Г. Клейменовой, «лирическая окрашенность придает всей поэме необычайную взволнованность, эмоциональность, приподнятость, что позволило Сергееву-Ценскому назвать свое творение «поэмой в прозе»[5]. И, кажется, напрасно сетует исследователь Ю. Д. Анипкин на то, что «в современных работах идейно-художественный строй их (поэм в прозе) анализируется без должного учета лирических особенностей повествования»[6], что, по его мнению, составляет специфику жанра поэмы.

На наш взгляд, вопрос, поставленный исследователем М. И. Шорыгиной: «Что представляет этот жанр (поэмы. — *А. С.*) в творчестве Сергеева-Ценского», — так и не получил должного объяснения на страницах названных выше работ. Остается невыясненным, какое содержание вкладывают исследователи в понятие жанра поэмы. Исходя из того, что почти все они главным, определяющим признаком «Печали полей» считают лиризм, можно сделать вывод, что поэму они рассматривают как жанр лирического рода. Думается, это не совсем верно.

Следует отметить, что жанровые особенности поэмы до сих пор остаются до конца не выясненными. Даже сам термин «поэма», по мнению исследователя В. В. Базанова, «как это ни странно, еще не приобрел ясного и четкого понятийного содержания»[7]. Поэма как жанр долгое время оставалась вне поля зрения литературоведов. Только в последнее десятилетие она стала предметом обширных дискуссий, развернувшихся на страницах различных газет и журналов[8]. Диапазон мнений о жанровой специфике поэмы весьма широк. Мы склонны присоединиться к тем исследователям, которые относят поэму к эпическому роду. С момента своего возникновения поэма была произведением эпического рода. Эпическая форма — «законная» форма поэмы. Об этом убедительно говорил в свое время В. Г. Белинский[9]. В современном понимании поэма, куда бы ее ни относили — к эпическому ли роду или к особому лироэпическому, как это делает Л. И. Тимофеев, — это всегда синтез эпоса и лирики. И особенность каждого произведения этого жанра не в количественном соотношении двух этих начал, а в диалектике их взаимодействия, в их особом сплаве, подчиненном наиболее полной реализации авторского замысла.

Таким образом, изучение жанровой специфики «Печали полей» нужно начинать с выявления взаимодействия эпического и лирического. О лиризме поэмы сказано достаточно много, поэтому попытаемся охарактеризовать эпическое начало произведения. Такие попытки уже были. Рядом исследователей высказываются глубоко перспективные мысли о масштабности изображения событий в поэме. Г. В. Клейменова усматривает в поэме «необычайно сложное сплетение эпического с лирическим; временами совершается перевоплощение авторского «я», лириче-

---

[4] Макаренко Г. С. С. Н. Сергеев-Ценский. Краткий критико-биографический очерк. Симферополь, Крымиздат, 1961, с. 20.

[5] Клейменова Г. В. Поэма С. Сергеева-Ценского «Печаль полей». — «Труды Иркутск. ун-та», 1964, т. 33, вып. 4, с. 114.

[6] Анипкин Ю. Д. Лирический строй поэм в прозе С. Н. Сергеева-Ценского. — В кн.: Русская литература XX века (дооктябрьский период). Сб. третий. Калуга, 1971, с. 280.

[7] Базанов В. В. К дискуссиям о поэме в современной критике (о некоторых спорных вопросах теории жанра). — «Русская литература», 1975, № 2, с. 222.

[8] Обзор дискуссий см. в журнале: «Русская литература», 1975, № 2, с. 222—229.

[9] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 5. М., АН СССР, 1954, с. 31, 43.

ского «я» в художника-эпика и наоборот»[10]. Но мысль эта не конкретизируется. Говоря далее о своеобразии «Печали полей», исследователь в качестве новаторских черт произведения называет опять «глубочайшую лирику», а также поэтический язык и пейзажную символику. Мысль об эпическом начале в «Печали полей» присутствует и в высказывании Ю. Д. Анипкина: «Природа художественного подхода раннего Сергеева-Ценского к действительности такова, что основа замысла произведения проявляется в сложном переплетении лирико-философских мотивов с эпическим отражением социально-бытовых, конкретно-исторических особенностей, подробностей явлений жизни... Сама реалистическая основа замысла реализуется как через авторский, т. е. собственно-лирический ряд впечатлений и образов, так и через сюжетную основу событий»[11]. Но рядом с этой мыслью присутствует и прямо противоположное высказывание об усилении «лирико-философских мотивов, опирающихся на внесюжетный материал»[12], об определяющей нагрузке «лирико-эмоционального строя... в раскрытии общего идейно-художественного замысла»[13].

Как видим, природа эпического в «Печали полей» остается невыясненной, между тем обойти эту сторону жанрового своеобразия невозможно: в центре внимания автора — судьбы страны, народа, отдельного человека в переломный период исторического развития России, проблемы взаимоотношения человека и истории, возможного преобразования, обновления жизни. Художник стремится осмыслить «целостность бытия».

«Печаль полей» — явление значительное не только в творчестве С. Н. Сергеева-Ценского, но и во всей литературе 10-х годов. Произведение тесно связано с общим процессом возрождения реализма, находится в русле других реалистических произведений А. Толстого, И. Бунина, М. Пришвина, И. Шмелева, К. Тренева и др.

В жанровом отношении главным, определяющим моментом в развитии литературы 10-х годов является то, что «время непрочности старого уклада, всеобщего брожения и недовольства, время напряженных поисков новых дорог и жизненных идеалов выдвигало на первое место в литературе малые жанры — небольшую повесть, рассказ, поэму, стихотворение...»[14]. Это было время, требующее осмыслить старое, уроки первой русской революции, отобразить такое сложное и противоречивое настоящее и выразить свое отношение к будущему. И все это должно было вместиться в рамки малых жанров, поэтому малые жанровые формы «вбирали в себя тот материал, который ранее вмещался в рамки больших жанров — романа и эпопеи»[15]. Современными исследователями отмечается возникновение в творчестве таких художников, как Бунин, рассказа «своеобразно эпического склада»[16], а повести «Деревня» дается определение «сжатой эпопеи»[17].

Стремление к эпичности находит свое выражение и в творчестве С. Н. Сергеева-Ценского, в частности в его поэмах 10-х годов. Но само

---

[10] Клейменова Г. В. Поэма С. Сергеева-Ценского «Печаль полей». — «Труды Иркутск. ун-та», 1964, т. 33, вып. 4, с. 114.

[11] Анипкин Ю. Д. Лирический строй поэм в прозе С. Н. Сергеева-Ценского. — В кн.: Русская литература XX века (дооктябрьский период). Сб. третий. Калуга, 1971, с. 279.

[12] Там же.

[13] Там же.

[14] Крутикова Л. В. Реалистическая проза 1910-х годов (Рассказ и повесть). — В кн.: Судьбы русского реализма начала XX века. Л., «Наука», 1972, с. 194.

[15] Там же, с. 184.

[16] Келдыш В. А. Новое в критическом реализме и в его эстетике. — В кн.: Литературно-эстетические концепции конца XIX — начала XX века. М., «Наука», 1975, с. 111.

[17] Там же.

содержание понятия «эпичность» в литературе 10-х годов становится несколько иным. Нашей задачей и будет выяснить, какие новые оттенки приобрело это понятие в «Печали полей» и как эпическое содержание воплощается в небольшом по объему произведении, т. е. одновременно речь пойдет о концентрированности изображения, что позволяет создать «ощущение целого... в самом локальном сюжете»[18].

Эпическое начало в «Печали полей» проявляется прежде всего в расширении пространственно-временных горизонтов изображения. Непосредственным объектом изображения в поэме является жизнь одной из тысяч деревушек, «вкрапленных» в необозримые просторы полей. Типичность Сухотинки подчеркивается упоминанием еще двух деревень, отличающихся друг от друга только тем, что женщины в них по-разному носили платки на головах да по-разному говорили.

Расширению пространственных границ произведения служит и образ полей. Мотив «полей, уползающих за горизонт», рефреном проходит через всю поэму. (Вспомним, что образы, если можно так выразиться, «больших пространств» используются и другими художниками, например, у Бунина — образ океана в «Господине из Сан-Франциско», образ дороги в «Захаре Воробьеве» и др.).

Такого же размаха достигают и временные горизонты поэмы. Время, в течение которого происходят главные события поэмы (постройка завода, смерть Анны), охватывает немногим более полугода. Раздвижение временных границ, ощущение того, что взгляд художника объемлет далекое прошлое и простирается в будущее, происходит или в самом авторском повествовании (о возрасте Сухотинки Сергеев-Ценский говорит: «Давно это было: спокон веку»[19]), или создается за счет отдельных деталей, намеков, ассоциаций. Так, вместо пространного экскурса в прошлое, о жизни целого поколения, его «движений», деяний говорится одной фразой: «Анне представлялись отравленные, повешенные, засеченные кнутом» (I, 212). Само собой напрашивается сравнение с «Деревней» Бунина, в самом начале которой в трех коротеньких абзацах перед нами предстает судьба трех поколений рода Красовых, предстает неразвернуто, эскизно, но в то же время очень выпукло[20]. С категорией времени в «Печали полей» связан и мотив памяти, относящийся как будто только к прадеду («Вот штука... жить-жить и потом все забыть, забыть и все-таки жить...» (I, 152). Эта мысль, однако, может трактоваться и в расширительном, более обобщенном смысле: возможна ли, действительно, жизнь без того, чтобы помнить свое прошлое, прошлое своей страны, и спасает ли стремление забыть прошлое от тех вопросов, которые оно поставило перед настоящим. Читателей, переживших недавно революцию 1905-го года, такого рода ассоциации могли навести на размышления социального плана.

В ткань повествования «Печали полей» постоянно пробивается своими ростками будущее. В поэме нет (да их и не могло быть) конкретных прогнозов на будущее. Тема будущего связывается в произведении с мотивом ожидания перемен и в жизни отдельного человека, и в жизни всей страны в целом. Мотив ожидания, как единодушно отмечают все исследователи «Печали полей», — основной мотив поэмы. Он звучит в монологе автора в начале 6-й главы («Кто снимет чары?»), он является той атмосферой, в которой происходит все действие поэмы.

Жизнь деревни предстает перед нами со всей ужасающей нищетой и невежеством (эпизод с порчей младенца Еракомона, крестный ход в засуху, где «старуха Паня Шалая ударилась о могилу, испачкалась

---

[18] Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., «Наука», 1975, с. 159.

[19] Сергеев-Ценский С. Н. Повести и рассказы. В 2-х т. Т. 1. М., «Худож. лит.», 1975, с. 158. В дальнейшем при ссылке на это издание будут указываться только том и страница в тексте.

[20] Бунин И. А. Собр. соч. в 5-ти т. Т. 2. М., «Правда», 1956, с. 9.

грязью, причитая стала выть, как ведьма, и долго выла (I, 192), привычка ругаться «крикливо, просто и сильно» (I, 201). Но в жизнь сухотинцев, которая «на земле, из земли, земля» (I, 158), властно вторгается непонятное, грозное, чужое начало. Все внешние события в произведении сосредоточены вокруг постройки завода, который предстает как грозная сила, подчинившая себе ум, энергию, духовные и физические силы людей: «Представлялось ясно, как подымется трехэтажное, деловитое с виду здание и будет глядеть на поля, как хозяин. И этому будущему хозяину служило теперь все, что было в усадьбе: лошади, люди и сам Ознобишин» (I, 150). Медленно, но неуклонно поднимается заводское здание: «А стены с каждым днем вкрадчиво ползли выше» (I, 168), «на заводе изо дня в день упорно прибывало что-то точное, заранее решенное, измеренное и взвешенное, как необходимость» (I, 187), «а на заводе... прибили звонко последний лист железа...» (I, 199). Капитализм несет деревне нищету, разорение, смерть; не случайно строительство завода окрашено человеческой кровью. Однако все более очевидным становится непреодолимое противоречие между разного рода «движениями» в капиталистическом обществе и обреченностью буржуазной деятельности, всего буржуазного миропорядка. Существование помещиков Ознобишиных непрочно и бесплодно. Лучше всего это чувствует дед: «Ох, и широко же, — конца-краю нет, а ступить некуда, то есть для ноги твердого места нет» (I, 212—213).

В творчестве Сергеева-Ценского «кризисность русской действительности видится всепроникающей»[21]. В «Печали полей» «всепроникающая мысль о близкой угрозе, нависшей над буржуазным миропорядком»[22], о невозможности прежнего существования воплощена в суждениях почти всех героев. Даже такой на первый взгляд незначительный персонаж, как подрядчик Фома Иваныч, понимает, как что-то надломилось в прежнем строе жизни, и не видит выхода из этого тупика. На вопрос Ознобишина, знает ли он, зачем строится завод, Фома Иваныч, «с суровым лицом», косноязычно говорит: «Известно, — доходы получать будете... Маленькое дело — завод! Тут обернуться можно... завод!» И не глядел на Ознобишина, утопивши глаза в полях» (I, 151). И хотя старое упорно цепляется за жизнь (три раза упрямо восстанавливал дед сгоревший флигель), силы его иссякают, и не на что опереться последышам дворянского рода Ознобишиных. Не зря рабочие, строящие завод, «...смеялись и над Ознобишиным... и над заводом (I, 163).

Так, с помощью отдельных штрихов, намеков, «широко раздвигающих тематические пределы, создающих представление о жизни всей страны»[23], рисуется картина развала целого жизненного уклада. Критицизм произведения Сергеева-Ценского, раскрывающего непрочность существования защитников буржуазного бытия, определил близость этой поэмы к окуровскому циклу Горького.

В исследованиях о «Печали полей» давно уже изжито представление о том, что в основе проблематики поэмы лежит только социальный конфликт между вырождающимся дворянством и будущим хозяином жизни — трудовым крестьянством. Как справедливо отмечает М. Л. Сурпин, «концепция жизни и человека в «Печали полей» сложна и не сразу открывается читателю. В поэме отражается не только и не столько социальная поляризация, сколько действительно напряженные поиски ответа на вопрос: «Чем жива душа человеческая?»[24].

---

[21] Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., «Наука», 1975, с. 159.

[22] Там же.

[23] Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., «Наука», 1975, с. 159.

[24] Сурпин М. Л. Из темы «М. Горький и С. Сергеев-Ценский» («Печаль полей» Сергеева-Ценского). — «Научн. доклады высш. школы. Филол. науки». М., 1972, № 4, с. 5.

В. Г. Белинский в статье «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души» говорит об особом роде эпоса, «содержание которого составляют глубочайшие миросозерцания и нравственные вопросы... человечества»[25]. В поэме «Печаль полей» исследуется не только проблема экономического и социального кризиса капиталистических отношений, вырождения господствующих классов. Автор с поистине эпической широтой пытается охватить различные настроения, овладевшие людьми разного социального положения в период ожидания каких-то важных перемен в жизни всего общества. Социальные проблемы, ощущение непрочности окружающего мира заставляют всех мыслящих героев поэмы решать вопросы философского плана. Судьбами некоторых своих героев Сергеев-Ценский доказывает, что капитализм несет с собой не только экономическое разорение, кабалу, но и растлевает души людей, отчуждает их друг от друга, делает их врагами. Встает вопрос о подлинных ценностях, противостоящих всеобщему распаду в условиях звериного буржуазного мира. Поисками этих ценностей и заняты многие герои поэмы. Один из таких правдоискателей — Игнат. Его высказывания относительно бесчеловечности буржуазных отношений как будто не вызывают сомнений. «Если бы не человек землю гадил, — хороша бы земля-то как была», — говорит Игнат (I, 171). Давно уже забыто такое устройство, при котором «все было общее» и люди жили без злобы. А теперь «один другого грабит, один от другого хоронится, на двери замки вешает» (I, 171). Однако благородные порывы Игната не идут дальше надежд на бога. Поэтому философия его, желание устроить царство небесное на земле терпят полный крах. Его упование на то, что бог не допустит посмеяться над ним, оказывается несостоятельным, и когда он упал с лесов, то «сорок кирпичей погнались за ним, проводили его до самой земли и здесь уже, раздавив его ребра, раскатились в стороны с довольным гулом» (I, 175).

Тот же мотив упования на бога звучит и в возгласе Анны: «Он видит... слышит. Он все видит! Как же можно, чтобы он обидел, — он?» (I, 186). Анна — самое страдательное лицо поэмы. Все в ней «было страдание: красивое, глубокое, радостное, больное, тихое, оплаканное бессонными ночами» (I, 165). Она черпает отовсюду бездонную силу, чтобы опрочнеть, обрести устойчивость. Но, видимо, страдание не спасет человека от надвигающейся бури. Ребенок мог бы продолжить ее во времени, но «не на что было опереться тому, кто рос в ней» (I, 197), поэтому Анна тихо сходит со сцены.

Игнат, Анна составляют как бы один полюс в поэме, полюс, на котором предстоящие перемены воспринимаются пассивно. Антиподом их является дед, его «движения», совершаемые по принципу «все дозволено». Он привозит с собой в богом забытую Сухотинку отзвуки больших городов, ярмарок. Внешне он самый активный персонаж поэмы. Но на что направлены его поиски? Он не пытается найти в людях какие-то положительные стороны, а, наоборот, ищет подтверждения своим воззрениям на мир, на людей, которые, по его глубокому убеждению, изначально злы, жестоки, неспособны на что-то доброе. Поэтому и заключает он свои рассказы о совершенных им деяниях вопросом: «Какая уж тут жалость?» Его сыну кажется, что «жизнь — весы, а дед поднялся как-то ...в самую середину коромысла, где стрелка на равновесе, поднялся и устроился там. Но там — уверенность страшного земного покоя, тяга земли, куда сходится все добро и все зло, чтобы перестать быть добром и злом, и все страдания и радости, чтобы утихнуть» (I, 207). Образ деда в некоторой степени трагический. Желание найти тягу земли, которая для него означает отринуть все сомнения, оборачивается

---

[25] Белинский В. Г. Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души». — Собр. соч. в 3-х т. Т. 2. М., ГИХЛ, 1948, с. 325—326.

полной выморочностью, тем более страшной, что она осознается им самим: «Хоть в палачи,— вот до чего дошел: костенею... Человека перестал чувствовать, совсем...» (I, 214). Так и найдет он свой конец где-нибудь в полях, в которых растворяется и больше уже не появляется на страницах поэмы.

В плане решения общечеловеческих вопросов о смысле индивидуального бытия особое значение приобретает образ помещика Ознобишина, о чем впервые заговорил А. М. Горький[26]. Этот человек, как и другие герои, показан в момент душевного кризиса, когда рушатся привычные устои, представления и понятия. Он понял, что смысл жизни не исчерпывается заботами о внешнем благополучии, заботами, которые поглащают все духовные силы человека. Ознобишин напряженно ищет смысл происходящих вокруг него событий и смысл своего собственного существования. Только в отличие от других героев, которые ищут по принципу «от себя, своих переживаний — к миру», он пытается определить свое место в мире через понимание противоречий самого мира. Вначале мы видим, что главное чувство, которое владеет Ознобишиным — это «давняя страшная обида, медленно гложущая жизнь (I 181). Выход представлялся иногда совсем простым: «поставить ружье прикладом на носок левой ноги и нажать курок носком правой, а картечь встретить открытым ртом» (I 222). Но почувствовав, «как глубоко любит он землю, Ознобишин понял, что не нажмет курка.., что нельзя этого сделать в такое утро» (I 223). Порой ему хотелось одним ударом расправиться с этой жизнью, «все опрокинуть, растоптать и забыть» (I, 228). Поэтому такой страшный и зловещий смысл приобретает катанье на лошадях и странный монолог Ознобишина: «Вся жизнь не то, вся жизнь какая-то подделка под жизнь, а жизни нет на самом деле» (I, 230). Ознобишин постоянно обращает ко всем беспокойный вопрос «зачем?» и перечеркивает свою жизнь непонятными для многих словами «не то». И несмотря на то, что не найден еще ответ на это «зачем?», сама по себе неудовлетворенность этого человека, его желание быть личностью, т. е. мыслить и страдать, придает смысл его жизни на земле.

Образом, в чем-то близким Ознобишину, является Маша. Ее мучает тот же вопрос: «Зачем?». В ней есть то здоровое начало, та ненасытная жадность к жизни, которая в будущем может стать залогом активного участия в деле будущих преобразований.

Как мы видим, каждый персонаж является носителем определенной философии жизни. Содержание понятия эпического несколько видоизменяется: в поэме это и широта охвата и изображения разнообразных оттенков духовной жизни, настроений представителей различного социального положения, образования, воспитания. Своей судьбой, своими размышлениями они пытаются ответить на вопрос, чем жива душа человеческая, причем их ответы воспринимаются не отвлеченно, а именно таким образом: как должен жить человек в данную эпоху, ставящую перед ним свои, только ей присущие вопросы. Сами по себе мыслящие, страдающие, решающие общечеловеческие вопросы персонажи поэмы могли бы стать героями произведения эпического. Но мы не упомянули еще об одном герое. Это сам автор. С образом автора исследователи связывают разговор о лирической стороне произведения, которая заслоняет порой для них все другие особенности поэмы. Формула «перевоплощение авторского «я», лирического «я» в художника-эпика и наоборот», на наш взгляд, слишком прямолинейна и требует не только расшифровки, но и уточнения. Сергеев-Ценский действительно предстает в «Печали полей» как художник-эпик. О мировоззрении взглядах, настроениях ге-

---

[26] Горький М. Предисловие к переводу 1 ч. «Преображения» на венгерский Зах. 19 905
лей» Сергеева-Ценского). — «Научн. доклады высш. школы. Филол. науки». М., 1972, № 4, с. 6.

роев мы узнаем из уст самих героев. Автор отстраняется, предоставляя персонажам рассказывать о себе. Поэму отличает известный полифонизм, многоголосый спор, каждый участник которого обладает своим самостоятельным голосом, не сливающимся ни с голосами других героев, ни с голосом автора. Каждый герой поэмы — это и своя лексика, и своя манера говорить (Лобизна, например, «...говорил рассудительно, не спеша, с любовью выплавляя каждое слово» (I, 161). Со страниц поэмы заговорила многонаселенная народная Россия (особенность всей литературы 10-х годов). За счет того, что право голоса передается представителям из народа, произведение обогащается народной речью, фольклорными мотивами — сказками, притчами, пословицами, поговорками. Наиболее интересен в этом плане образ стекольщика и плотника Иголкина с его «закромами загадок, побасенок, шуток, набранных в разных концах земли» (I, 160).

В этот многоголосый хор включается как полноправный его участник сам автор. То, что привыкли называть лирическими отступлениями, — вовсе не отступления в строгом смысле этого слова. Лирические монологи автора, человека, озабоченного, как и все другие герои, судьбой своей страны, ее будущим, становятся еще одним компонентом, служащим воплощению эпического замысла художника — показать состояние страны накануне неизбежных перемен. В знаменитом монологе в начале шестой главы лирическое как выражение самых разнообразных чувств: страданий, скорби, надежд — подчиняется эпическому стремлению философски осмыслить происходящие вокруг события, пробиться к постижению каких-то вечных ценностей, которые послужили бы основой гармонического соединения людей в будущем, преодоления всеобщего разлада, неблагополучия.

Таким образом, содержание понятия «эпическое» приобретает в «Печали полей» новые оттенки. Эпическое начало поэмы находит свое выражение в расширении пространственно-временных горизонтов изображения, в том, что в произведении ставятся и решаются не только важнейшие социальные проблемы конкретного исторического времени (хотя они сами по себе имеют огромное значение), но и «нравственные вопросы... человечества». Автора отличает стремление уловить закономерности исторического развития страны.

Эпическая широта содержания сочетается в «Печали полей» с концентрированностью изображения, насыщенностью каждой сцены, образа, детали. Стремление дать целостное понимание исторических событий в небольшом произведении требует особых средств обрисовки характеров, построения действия, особого ритма. Все эти компоненты тесно связаны между собой и создают в своей совокупности ощущение масштабного эпического полотна.

Начальная сцена поэмы служит ярким примером использования всех перечисленных выше приемов. В самом начале поэмы перед нами предстает образ большой эпической силы — Никита Дехтянский. Писатель рисует эту колоритную фигуру несколькими штрихами. Никите сразу же придана своя поза: «Никита был приземистый и широкий, во всю телегу. Лежал на свежей соломе, и видно было ему и небо и поля, оснеженные луной». Неторопливость, размеренность, уверенность Никиты передается в каждом его жесте. Он напоминает сказочного богатыря, героя сказочного эпоса. Едет силач Никита Дехтянский по широкому раздолью полей. Медленному, тягучему течению его мыслей соответствует ритм повествования, повторы отдельных слов, многоточия («Потом опять, точно в просветы, стало слышно, как бьют перепела и, качаясь, скрипит телега, а Никите очень хотелось узнать, много ли вытянут, и хотелось, чтобы больше...» (I, 147). Непривычно резкая перебивка ритмов, переход к коротким, точно рубленым, в большинстве своем нераспространенным предложениям, где главная нагрузка падает на глаго-

лы, создает предощущение тревоги: что-то должно произойти, «чужие» люди совсем не случайно попадаются на пути Никиты. Каждое слово в последующей сцене приобретает символическое значение. «Черт! — ругался длинный. — Что стал поперек дороги, — проехать нельзя!» (I, 147). А когда городские подводчики, «в пиджаках и сапогах», попытались убрать Никиту с дороги, «он подошел к подводам и... опрокинул их все в канаву вместе с лошадьми. Потом нашел недалеко впереди свою конягу, уселся и закричал назад ядовитое и простое: «Вот тебе и завод сухотинский!» (I, 147).

Когда обоз кое-как добрался до Сухотинки, жена помещика Ознобишина Анна, в седьмой раз ожидающая ребенка, «почему-то сочла это дурным знаком. Она ушла в дальнюю аллею сада, где никто не мог бы ее видеть, и там долго плакала от каких-то темных предчувствий, которых не поняли бы ни ясный день вблизи, ни близкие люди, занятые суетой постройки» (I, 149).

Эта первая сцена, уместившаяся на пяти страницах поэмы, как бы вбирает в себя содержание всей поэмы, предсказывает исход событий, определяет будущие судьбы героев. Своим ядовитым «Вот тебе и завод сухотинский!» Никита символически предсказывает, что завод, если и будет построен, останется бездушной каменной громадой; «какие-то темные предчувствия» сразу говорят Анне, что ребенок так и не будет рожден. И от опрокинутых навзничь телег в самом начале поэмы протягивается нить к концу ее, когда уезжает бывший хозяин этих мест Ознобишин, у которого все в жизни «опрокинулось». Концентрированность повествования в первой сцене не позволяет подробно описывать чувства, овладевшие Никитой, они скрываются за его действиями, которые передаются только скупым чередованием глаголов: «Никита осерчал не сразу. Он повернулся, взметнул глазами на черную толпу гогочущих мужиков, провел тыльной стороной руки по сутулой спине и спросил всех тихо: «Это к чему же?» А затем — «бросился», «сбил», «примял», «разогнал» и т. д. (I, 149). Сцена напоминает бой сказочного богатыря со злой силой. Впечатление это усиливается еще и за счет одной маленькой детали: упоминания числа семь, имеющего в народных сказках магическое значение (один богатырь всегда побеждает семерых). Символический смысл числа можно уловить и в том, что Анна именно в седьмой раз ожидает рождения ребенка. Таким образом, каждая деталь картины, рисующей битву Никиты с «чужими» людьми, носит символический характер.

Стремление к эпическому в предельно сконцентрированном повествовании делает необходимым включение символики в произведение, что позволяет, если говорить словами самого Сергеева-Ценского о Гоголе, на «ограниченном куске земли... соприкоснуться с вечностью»[27], понять исторический смысл события.

В «Печали полей» почти за каждой деталью, за каждым диалогом, даже за отдельным словом или жестом можно уловить символический подтекст. Глубокий внутренний смысл приобретает, например, разговор Ознобишина с дедом о тяге земли. Они ищут живую силу, на которую можно было бы опереться, ощутить уверенность на этой земле.

Огромным символическим значением наполнен образ полей, с которым связаны философско-лирические раздумья автора о судьбах своей страны. Поля ждут своего хозяина, который бы поднял, разбудил могучую силу земли. Мотив ожидания — основной мотив поэмы. Свои надежды на преображение земли автор поэмы связывает с символической фигурой Никиты Дехтянского, который вновь появляется в конце поэмы, возникая как будто из самой земли. Образ Никиты Дехтянского,

---

[27] Сергеев-Ценский С. Н. Гоголь как художник слова. — В кн.: Трудитесь много и радостно. Избранная публицистика. М., «Молодая гвардия», 1975, с. 85.

«существа пашущего, сеющего, собирающего урожай — плодотворца полей» (I, 246), почти лишен конкретных черт. Он является символом могучих, но еще не разбуженных сил, способных снять с полей чары.

«Печаль полей» пронизана символикой до самой последней строчки, когда на какой-то вопрос Маши, младшей сестры Анны, Ознобишин отвечает: «Да, Анна» (I, 246).

Умерла Анна, но Маша приняла от нее «таинственное помазание на длинную печаль жизни, нить которой никогда не может оборваться вдруг, а не глядя ткет свою крепкую нить и на ходу, то здесь, то там, передает ее из рук в руки» (I, 244). Для «Печали полей» в высшей степени показателен пантеистический мотив круговорота вечно обновляющейся жизни. В этой идее вечного обновления жизни, в «пафосе беспредельности, текучести бытия»[28] видит автор надежду на преобразование страны.

Таким образом, жанровое своеобразие поэмы в прозе С. Н. Сергеева-Ценского заключается в усилении эпического начала, в поисках форм выражения эпически широкого содержания. Эти поиски продолжались и в других произведениях («Движение», «Медвежонок»). От поэм в прозе Сергеева-Ценского протянулась нить к таким масштабным полотнам, как «Севастопольская страда», многотомная эпопея «Преображение России».

---

[28] Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., «Просвещение», 1968, с. 104.

ПОВЕСТИ И РАССКАЗЫ И. С. ТУРГЕНЕВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 60 — НАЧАЛА 80-х ГОДОВ В РЯДУ ПРОИЗВЕДЕНИЙ «МАЛОЙ ПРОЗЫ» ПИСАТЕЛЯ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА)

Е. Г. Новикова

Развитие советского тургеневедения в настоящий момент подошло вплотную к постановке проблемы эволюции малого жанра писателя. С одной стороны, в монографических работах А. И. Батюты, Г. А. Бялого, И. А. Винниковой, П. И. Гражиса, Г. Б. Курляндской, В. М. Марковича, С. Е. Шаталова и др.[1] достаточно полно и глубоко исследованы проблемы эволюции творчества Тургенева, вопросы эстетики, философии, психологизма, метода писателя. С другой стороны, в специальных статьях советских литературоведов изучаются определенные этапы эволюции малого жанра Тургенева; в качестве наиболее интересных исследований хотелось бы назвать работы Н. М. Беловой, В. А. Громова, В. М. Головко, М. М. Клочихиной, Е. М. Конышева, Л. Н. Назаровой, Э. Н. Неверовой, Ю. Г. Нигматуллиной, О. Я. Самочатовой, Е. В. Тюховой и др.[2]. Историко-типологическое изучение творчества Тургенева, с одной

---

[1] Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм. М.—Л., 1962; Батюто А. И. Тургенев-романист. Л., 1972; Гражис П. И. Тургенев и романтизм. Казань, 1966; Винникова И. А. Тургенев в шестидесятые годы. Саратов, 1965; Курляндская Г. Б. Художественный метод Тургенева-романиста. Тула, 1972; Курляндская Г. Б. Тургенев и Толстой. Курск, 1976; Маркович В. М. Человек в романах Тургенева. Л., 1975; Шаталов С. Е. Проблемы поэтики Тургенева. М., 1969.

[2] Белова Н. М. Жанровое новаторство Тургенева в «Записках охотника». — «Учен. зап. Саратовск. ун-та», т. 67. Сер. филол., 1959, с. 41—62; Белова Н. М. «Записки охотника» Тургенева и русская литература 40—50-х годов XIX века. Автореф. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Саратов, 1965; Белова Н. М. Художественное изображение народа в русской литературе середины XIX века. Саратов, 1969; Громов В. А. Об идейно-художественной связи повестей Тургенева 40—50-х годов с «Записками охотника». — «Учен. зап. Орловского пед. ин-та. Т. 17, 1963, с. 60—82; Головко В. М. Проблема личности в творчестве позднего Тургенева. Автореф. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1974; Головко В. М. Жанровое своеобразие «Странной истории» Тургенева. — В кн.: Проблемы жанра и стиля в русской литературе. М., 1973, с. 114—131; Клочихина М. М. Идейно-художественное своеобразие творчества Тургенева начала 50-х годов. Автореф. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1960; Конышев Е. М. Психологический анализ и проблема выбора (Тургенев и Достоевский). — В кн.: Научные труды Курск. пед. ин-та, Орловск. пед. ин-та. Орел, 1975, с. 168—182; Неверова Э. Н. Концепция художественного времени в повестях-воспоминаниях Тургенева конца 60-х—середины 70-х годов.—В кн.: Четвертый межвузовский тургеневский сборник. Орел, 1975, с. 272—284; Нигматуллина Ю. Г. О характере психологического конфликта в повести-воспоминании Тургенева 60—70-х годов. — «Учен. зап. Казанск. ун-та». Т. 115. Сер. филол., 1965, с. 93—127; Самочатова О. Я. Крестьянская Русь в литературе. Тула, Приокское кн. изд-во, 1972; Тюхова Е. В. Повесть Тургенева «Несчастная» и Достоевский. — В кн.: Четвертый межвузовский тургеневский сборник. Орел, 1975, с. 130—149; Тюхова Е. В. «Рассказ отца Алексея» Тургенева и Достоевский. — В кн.: Тургенев и русские писатели. Курск, 1975, с. 65—81.

стороны, и скрупулезный анализ отдельных произведений малого повествовательного жанра, с другой, позволяют нам, опираясь на этот богатый материал, обратиться к исследованию динамики малого эпоса в творчестве Тургенева. Мы не ставим своей задачей в небольшой статье полностью осветить этот сложный и обширный вопрос, однако наметить некоторые, самые общие аспекты в его изучении представляется возможным.

Традиционно выделяются три этапа развития малого жанра Тургенева: «Записки охотника», философско-лирические повести 50-х годов и повести и рассказы второй половины 60 — начала 80-х годов.

«Натуральная школа» с физиологическим очерком в качестве ведущего жанра русской литературы 40-х годов обусловила обращение Тургенева к теме России, к изображению русского народа, его поиски субстанциальных основ русской жизни и определила характер первого этапа: знаменитые «Записки охотника» в жанровом отношении представляют собой цикл рассказов о народе. Как убедительно показывает Н. М. Белова, в них «соединились по-пушкински широкая постановка темы народа и художественные принципы физиологического очерка»[3]. Само обращение к теме народа, изображение крестьянского быта, занятий, интересов, портреты крестьян, слабая фабула первых рассказов цикла — все эти черты «Записок охотника» генетически связаны с физиологическим очерком. Но если в физиологическом очерке подобный жизненный материал привлекался в качестве объекта изображения с этнографической целью, как это было у В. И. Даля в «Повестях, сказках и рассказах Казака Луганского», или с нравоописательной целью, как это было у А. Ф. Писемского в «Очерках из крестьянского быта», то в «Записках охотника» он исследуется «по-пушкински широко»: рассказ о человеке из народа не сух и «объективен», он проникнут глубоким авторским гуманизмом. Привнести лирический, «субъективный» элемент в свой рассказ о народе, выразить горячее восхищение русским крестьянином Тургеневу позволило введение в структуру повествования образа рассказчика, личность которого была близка автору своим социальным положением, уровнем образованности, философскими и общественными взглядами. Тургенев отчетливо сознавал эпический характер материала, изображаемого в «Записках охотника». Показательно, например, что при создании «Певцов» писатель вспоминал Гомера: «В добавление к «Запискам охотника» еще рассказ, где я в немного прикрашенном виде изобразил состязание двух народных певцов... Мои певцы напомнили мне Гомера»[4]. Осмысление народного материала как материала эпического привело Тургенева к попытке создать произведение, характеризующееся определенным жанровым единством, к попытке эпизации малой повествовательной формы. Это выразилось в оформлении «Записок охотника» как цикла рассказов, которые сведены воедино с помощью образа рассказчика-«охотника». Письма Тургенева показывают, что он воспринимал отдельные рассказы цикла как части единого целого, нередко называя их «отрывками»: «неизданный отрывок из «Записок охотника» (П., III, 51) (здесь и далее разрядка моя. — *Е. Н.*), «отыскал прилагаемый отрывок из «Записок охотника» (П., X, 191), «три новых отрывка из «Записок охотника» (П., II, 104).

Но жанровая форма цикла рассказов, генетически связанных с очерком, не давала возможности, по мысли Тургенева, во всей полноте воссоздать эпическую картину жизни русского народа. В письме к П. В. Анненкову он размышляет о «Записках охотника»: «До полноты создания

---

[3] Белова Н. М. «Записки охотника» Тургенева и русская литература 40—50-х годов XIX века, с. 3.

[4] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма. Т. 1. М.—Л., АН СССР, 1967, с. 401. Далее ссылки даются на это издание с указанием тома и страницы в тексте.

все это еще далеко» (П., II, 64—65). Писателю кажется, что задача изображения русской жизни вступает в противоречие с малой повествовательной формой рассказа: «Довольно я старался извлекать из людских характеров разводные эссенции, ...чтобы влить их потом в маленькие скляночки, — нюхайте, мол, почтенные читатели, — откупорьте и нюхайте — не правда ли пахнет русским типом? Довольно, довольно!» (П., II, 216). Как показывает в своих работах Н. М. Белова, внутри «Записок охотника» происходит эволюция малого жанра — от первых рассказов («Хорь и Калиныч», «Однодворец Овсянников», «Ермолай и мельничиха» и др.), сохранивших ряд жанровых особенностей очерка, к последующим, основанным на социальном конфликте («Бурмистр», «Бирюк», «Певцы» и др.). Данный процесс убедительно демонстрирует поиски Тургенева в области малого повествовательного жанра, которые были вызваны стремлением писателя отразить тему русского народа в наиболее адекватной этому замыслу форме.

Поэтому в начале 50-х годов перед Тургеневым встает проблема «новой манеры»: «Надобно пойти другой дорогой... и раскланяться навсегда со старой манерой» (П., II, 77). Как известно, под «новой манерой» Тургенев подразумевал создание произведений крупной эпической формы. Именно в этот период он приступает к работе над романом «Два поколения». Показательно, что роман остался незаконченным: по-видимому, переход от цикла рассказов о народе к жанру «культурно-исторического» (по выражению Л. В. Пумпянского) романа оказался непрост, и писателю на этом пути предстояло решить ряд новых художественных задач, в первую очередь — задачу изображения личности дворянского интеллигента. Эти новые проблемы обусловили возникновение новой жанровой разновидности в творчестве Тургенева — философско-лирической повести, призванной решать вопросы философии и психологии личности. Может быть, известный феномен творчества Тургенева 50-х годов — окружение каждого романа циклом повестей — объясняется тем, что перед писателем в это время стояла вдвойне трудная задача: эстетически исследовать новый жизненный материал (мировоззрение и социальное бытие героя-дворянина) и отобразить его в новой для художника форме — романе. В данной ситуации повести послужили подготовительным материалом не только в идейно-тематическом отношении, разрабатывая те или иные проблемы, связанные с созданием образа рефлектирующей личности, но и промежуточным звеном в жанровом отношении: средняя эпическая форма оказалась необходимой Тургеневу на пути от рассказа к роману. Так, философско-лирические повести 50 — начала 60-х годов явились следующим этапом развития малого жанра писателя.

С одной стороны, в них сохраняется национальная основа, найденная и глубоко исследованная художником в «Записках охотника» и в повестях 50-х годов воплощенная в поэтическом образе могучей русской природы. Как указывает В. А. Громов, не было «отрыва героев повестей Тургенева 40—50-х годов от реальной почвы русской жизни»[5]. Но, с другой стороны, национальная тема в этих произведениях отодвигается на второй план, и в центре внимания автора оказываются философские проблемы, связанные с изображением личности рефлектирующего дворянского героя. Меняется сам объект изображения: в «Записках охотника» им была народная Россия, а в философско-лирических повестях им становится мировосприятие и мировоззрение личности, которую писатель «подвергает... действию внеобщественных сил, ...сил природы и любви»[6]. Принципиально меняется соотношение субъективного и объек-

---

[5] Громов В. А. Об идейно-художественной связи повестей Тургенева 40—50-х годов с «Записками охотника», с. 64.

[6] Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм, с. 95.

тивного начал внутри тургеневского малого жанра: если в «Записках охотника» изображается объективный, по отношению к рассказчику, материал — жизнь русского крестьянина, жизнь русского народа, то в центре изображения повестей 50-х годов находится материал субъективного характера — миросозерцание, философия, чувства и мысли самого повествователя. В «Записках охотника» изображается внешний, по отношению к повествователю, мир, а в повестях 50-х годов изображается его внутренний мир, сфера интеллекта и психологии. Повествователь и главный герой произведения сливаются воедино, данная жанровая форма позволяет человеку самому рассказать о себе, непосредственно передать свое мировоззрение и мировосприятие. В результате этого изменяется соотношение автора и героя-повествователя: в «Записках охотника» они были в основном тождественны друг другу, а в повести 50-х годов автор обращается к изучению героя, который был в рассказах о народе носителем его идей.

Вследствие того, что объектом изображения становится внутренний мир человека, повесть 50-х годов приобретает особые жанровые черты: значительно увеличивается мера субъективности, лиризма, повествование приобретает форму исповеди — в дневнике («Дневник лишнего человека»), в письмах («Переписка», «Фауст»). Наивысшей степени она достигает в «Призраках» и «Довольно». «Тут такая субъективщина, что беда!» — пишет сам Тургенев. (П., XII, 322). Острый интерес к человеческой личности, примат субъективного в повестях этого периода обусловил такие их жанровые особенности, как философичность, обобщенность, напряженный психологизм. Философия и психология любви, проблема долга и счастья, проблема «мгновенности» человеческой жизни на фоне вечного существования природы — вот основная тематика произведений этого времени. В них Тургенев преодолевает «отрывочность», «очерковость» «Записок охотника», философско-лирические повести не только представляют собой произведения «большие, спокойные», с «простыми и ясными линиями» (П., II, 77), они несут общую концепцию жизни, в них совершается «взлет» философской мысли «от единичного наблюдения» «к общему суждению о жизни»[7]. Изменение соотношения субъективного и объективного внутри малого жанра привело к образованию новой жанровой разновидности у Тургенева — философско-лирической повести с элементами новеллы. В. В. Кожинов определяет основную особенность жанра рассказа как «освоение бытия» и жанра новеллы как «освоение действия»[8]. Используя эти емкие и лаконичные характеристики жанров, мы можем сказать, что в рассказах цикла «Записки охотника» происходит «освоение бытия» крестьянской, деревенской России, а в повестях 50-х годов — «освоение действия», движения сложных философских размышлений и глубоких психологических переживаний рефлектирующего героя. Динамический сюжет, быстрое, с неожиданными поворотами развитие действия, острый конфликт и некоторые другие жанровые черты новеллы, обусловленные характером самого материала, прихотливостью и изменчивостью человеческой мысли и психологии мы находим в таких «классических» образцах тургеневской повести 50-х годов, как «Фауст», «Ася», «Первая любовь» и др.

Превалирующее субъективное начало определило еще одну особенность повестей этого периода, а именно: неразработанность общественных вопросов современности. В одном из писем Тургенев прямо противопоставляет роман «Отцы и дети» и философско-лирические повести, называя последние «сказками» и подчеркивая в них отсутствие общественного элемента: «Чувствую, что теперь (после окончания «Отцов и де-

---

[7] Пумпянский Л. В. Тургенев-новеллист. В кн.: Тургенев И. С. Сочинения, т. 8. М.—Л., 1929, с. 11.

[8] Кожинов В. В. Повесть. — В кн.: КЛЭ. Т. 5. М., «Сов. энциклопедия», 1968, с. 814.

тей», — *Е. Н.*) в течение года могу писать только сказки... Сказками я называю личные, как бы лирические штуки, вроде «Первой любви» (П., IV, 388). Повесть «Призраки» писатель называет «чуть ли не детской», так как она является, по его мнению, «несовременной, ...особенно в теперешнее тяжелое и важное время» (П., V, 125). Философско-лирические повести утрачивают социальный пафос «Записок охотника», и во второй половине 60-х годов, когда жизнь пореформенной России поставила перед Тургеневым новые социальные и психологические проблемы, они перестают удовлетворять писателя как жанр.

Следующим этапом развития малого жанра Тургенева явились повести и рассказы второй половины 60 — начала 80-х годов. В них писатель делает попытку соединить углубленное внимание к внутреннему миру человека, свойственное философско-лирическим повестям, с социальностью, народностью «Записок охотника», т. е. должным образом уравновесить субъективное и объективное начала внутри малого жанра. Эта попытка явилась закономерным этапом на пути поисков Тургенева. Она была рождена, во-первых, неудовлетворенностью жанром «Записок охотника» и повестей 50-х годов (о чем говорилось выше), во-вторых, романным опытом писателя, который научил его определенным образом упорядочивать соотношение между объективным и субъективным, в-третьих, представлениями писателя об «идеальной» повести, стремлением создать произведение, соответствующее лучшим образцам этого жанра. Такими образцами Тургенев считал «Повесть о Фроле Скобееве», «Старосветских помещиков» Н. В. Гоголя и «Казаков» Л. Н. Толстого[9], т. е. произведения, в которых нарисована целостная картина жизни России с демократическим героем в центре. Динамика тургеневского малого жанра, прослеженная нами выше, помогает понять, что путь к созданию подобного произведения лежал для писателя только в слиянии ведущих жанровых особенностей «Записок охотника» и философско-лирических повестей.

Повести и рассказы второй половины 60 — начала 80-х годов, в отличие от «Записок охотника» и повестей 50-х годов, изучены к настоящему моменту недостаточно, несмотря на то, что в последнее время появился ряд работ, посвященных этому вопросу. В лучших из них — в исследованиях Г. Б. Курляндской, Е. В. Тюховой и др. — на материале тонкого и современного анализа отдельных повестей и рассказов писателя выявляются определенные типологические черты позднего творчества Тургенева. Однако недостаточно исследованным остается вопрос об общих особенностях произведений малого жанра этого периода. Между тем серьезная и современная постановка данной проблемы позволяет во многом уточнить и углубить наши представления о специфике мировоззрения и творчества писателя в сложное для него время «сомнения во всем» (по словам Л. Н. Толстого). Именно эти повести и рас-

---

[9] «Я уверен, что Вы обратили внимание на повесть о Фроле Скобееве в первом № «Московитянина». Это чрезвычайно замечательная вещь. Все лица превосходны, и наивность слога трогательна» (П., II, 113). «Не могу также не поделиться с Вами восторгом, возбужденным во мне «Повестью о Фроле Скобееве»... Вот простота, вот наивность, вот русский дух и жизнь в каждом слове! Эта нелитературная вещь может привести в отчаянье любого литератора!» (П., II, 116). «Советую вам — и весьма настойчиво — прочитать повесть («Старосветские помещики». — *Е. Н.*), о которой вам говорила графиня Адлерберг; добавлю, что в своем роде это шедевр» (П., VI, 374). «К осени непременно напечатаю «Казаков». Чем чаще я перечитываю эту повесть, тем более убеждаюсь, что это chef-d'oeuvre Толстого и всей русской повествовательной литературы» (П., X, 206). «На днях прочел роман Л. Н. Толстого «Казаки» — и опять пришел в восторг. Это — вещь поистине изумительная и силы чрезмерной» (П., V, 262). «За этими рассказами последовали повести... Одна из них, не совсем точно названная «Казаки», представляет собой самую живую и самую верную картину «Кавказа» и его жителей» (Соч., XV, 107—108). «...подлинный шедевр — повесть, не точно названную «Казаки» (это бесподобное изображение кавказцев и кавказского быта)». (Соч., XV, 122).

сказы отразили долгий — десятилетний — и во многом мучительный путь Тургенева от социально-исторического пессимизма «Дыма» к созданию в «Нови» принципиально иной, по сравнению с романами 50-х годов, концепции личности русского общественного деятеля — «постепеновца снизу», которая отразила наступление второго, разночинского этапа революционного движения в России. И писатель, который всегда «быстро угадывал новые потребности, новые идеи, вносимые в общественное сознание, и в своих произведениях непременно обращал внимание на вопрос, стоящий на очереди»[10], в повестях и рассказах второй половины 60 — начала 80-х годов объектом изображения делает демократическую Россию. С ней Тургенев связывает свои размышления о возможностях выхода страны из пореформенного кризиса и дальнейшего ее продвижения по пути прогресса, именно в разночинских слоях общества он находит воплощение русской национальной стихии, русского национального характера, на этом материале исследует новые, часто таинственные стороны человеческой личности, усложнившейся в пореформенную эпоху. Итогом этих размышлений Тургенева явятся образы Соломина и Нежданова. Новаторский характер материала, легшего в основу данных повестей и рассказов, выразился в том, что случаи, описанные в них, воспринимались писателем как «необычные», «странные». Так, «Историю лейтенанта Ергунова» он называл «причудливым рассказом» (П., VI, 144), «Несчастную» — «престранной повестью» (П., VII, 116), один из рассказов так и назван — «Странная история». Сама пореформенная действительность, в которой еще не было ничего устоявшегося, «типического», определила необычность, «странность» этих произведений.

Жизненный материал, легший в основу создания повестей и рассказов 60—70-х годов, роднит их с «Записками охотника», в которых Тургенев впервые изобразил демократическую, «низовую» Россию. Не случайно писатель в 70-е годы вновь обращается к своей книге о народе, дополняя ее тремя новыми рассказами: «Конец Чертопханова», «Живые мощи», «Стучит!». Показательно, что современники воспринимали некоторые из повестей и рассказов этого времени как произведения, продолжающие тему «Записок охотника». Так, в письме к М. М. Стасюлевичу[11] П. В. Анненков говорит о близости «Бригадира» к «Запискам охотника» и высказывает предположение, что писатель включит его в цикл. Общность темы «Бригадира» и «Записок» была отмечена и в критике того времени, в частности в статьях «Русского инвалида»[12], «Санкт-Петербургских Ведомостей»[13], «Голоса»[14] и др. Общность темы обусловила сходство многих жанровых особенностей «Записок охотника» и произведений малого жанра 60—70-х годов: изображение демократического героя, образ рассказчика, особое внимание к предметам материального быта, определенная стилизация речи героев и пр.

Однако реформа 1861 года глубоко изменила экономическую и духовную жизнь России, ее социальный состав, вывела на историческую арену новые сословия. Героем произведений писателя 60—70-х годов становится не крестьянин, как это было в 40-е годы, не дворянин, как это было в 50-е, а представитель демократических слоев, в то время очень пестрых, сложных по своему составу, включавших в себя и крестьян, и мелкопоместных, разорившихся дворян, и другие социальные группы. Но в 60-е годы изменяется не только само понятие «демократический герой», ставшее более сложным и широким, изменяется и отно-

---

[10] Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 3-х т. Т. 3. М., ГИХЛ, 1953, с. 216.

[11] М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке. Т. I—V. Спб, 1911—1913, т. 3, с. 293—294.

[12] «Русский инвалид», 1868, 1 (13) февр., № 30.

[13] «Санкт-Петербургские Ведомости», 1868, 13 (25) февр., № 12

[14] «Голос», 1868, 11 (23) янв., № 11.

шение к нему Тургенева, изменяется художественная задача, стоящая перед писателем при создании данного образа.

В 1878 году Тургенев создает одно из ключевых произведений цикла «Стихотворения в прозе» — «Сфинкс». В нем писатель воплощает проблему, изучению которой он посвятил всю свою жизнь, — проблему русского народа. «Да это ты, Карп, Сидор, Семен, ярославский, рязанский мужичок, соотчич мой, русская косточка! Давно ли попал ты в сфинксы? Или и ты тоже что-то хочешь сказать? Да, и ты тоже — сфинкс. И глаза твои — эти бесцветные, но глубокие глаза говорят тоже... И так же безмолвны и загадочны их речи. Только где твой Эдип?» (Соч., XIII, 182). Это стихотворение ярко показывает, что для Тургенева 70-х годов тема русского народа была неразрывно слита с проблемой его изучения, с попыткой понять, разгадать русский характер, душу народную. Если в «Записках охотника» писатель изобразил народ «синтетически, без проникновения в его психологический механизм», и в них «крестьянин предстал в качестве «...силы влекущей и прекрасной, но цельной и не поддающейся анализу»[15], то в повестях и рассказах 60 — начала 80-х годов Тургенев стремится познать саму «суть» русской жизни, изучить ее внутренние законы. В 40—50-е годы он только описывал народ, а в 60-е — начало 80-х годов ему свойствен исследовательский, углубленный подход к проблеме демократической России. Подобную эволюцию в изображении народа претерпевает не только творчество Тургенева, но и вся русская литература второй половины XIX века. Как показывает Н. М. Колесникова[16], динамика русской литературы от 40-х к 60-м годам в осмыслении темы народа выражается в усилении внимания к внутреннему миру крестьянина, к особенностям его мировоззрения и мировосприятия, которые становятся непосредственным объектом изображения. Эти особенности изображения народа получают свое художественное воплощение в таких компонентах произведения, как рассказ героя-крестьянина о себе, о своих раздумьях, его монолог и пр. Примером усиленного интереса к внутреннему миру демократического героя могут служить произведения писателя-разночинца А. И. Левитова.

Задача подробного исследования жизни демократической России в новых исторических условиях породила принципиально иную, по сравнению с прежними, разновидность тургеневских произведений малого жанра — «студию», которая характеризуется рядом специфических жанровых особенностей. В письмах Тургенев часто называет повести и рассказы 60 — начала 80-х годов «студиями»: «Стук-стук» ...это студия самоубийства, именно русского, современного» (П., XII, к. 1, 58); «Я недавно окончил и переписал небольшую вещь.., которая озаглавлена «Стук... стук... стук...». Студия». (П., VIII, 287); «Сейчас пришел пакет со «Старыми портретами»... Если бы вы мне отсоветовали печатать эту студию, я не удивился бы... У меня в голове еще несколько подобных студий» (П., XIII, к. 1, 15); «Это (рассказ «Отчаянный». — *Е. Н.*) не что иное, как студия вроде «Старых портретов» (П., XIII, к. 1, 180) и т. д. С одной стороны, для жанра «студии» характерно стремление к изображению объективного жизненного материала, внимательное, скрупулезное описание быта мещанских семей, сонной, обыденной жизни маленьких провинциальных городков, впервые ставших предметом пристального внимания писателя (см., например, «Историю лейтенанта Ергунова», «Часы», «Пунина и Бабурина», «Несчастную» и другие произведения). Эта особенность, как уже было сказано выше, сближает повести и рас-

---

[15] Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., АН СССР, 1974, с. 118.

[16] Колесникова И. М. Анализ психологии крестьян в литературе конца 1850-х — первой половины 60-х годов. — В кн.: Русская литература XIX—XX веков. — «Учен. зап. Ленингр. ун-та, 1971, № 355. Сер. филол. наук, вып. 76, с. 39—60.

сказы 60 — начала 80-х годов с «Записками охотника». Но, с другой стороны, задача изучения внутренних законов жизни демократической России, проблема создания образа демократического героя определила проблематику данных произведений: в центре внимания писателя оказалась психология личности пореформенной эпохи.

Важным условием для исследования психологии демократического героя послужило появление в «студиях» нового типа рассказчика. В повестях и рассказах «Собака», «История лейтенанта Ергунова», «Рассказ отца Алексея», «Стук!.. Стук!.. Стук!..» и некоторых других рассказчик является разночинцем, в отличие от рассказчика-дворянина 50-х годов, типичным представителем провинциальной, «степной» жизни, подчас недалеким, необразованным человеком — лейтенантом («История лейтенанта Ергунова»), сыном подъячего («Часы»), сельским священником («Рассказ отца Алексея»), захолустным помещиком («Собака») и т. д. Однако ему присуща основная особенность повествователя-рассказчика 50-х годов — возможность самораскрытия, непосредственного выражения своих мыслей и душевных переживаний. К числу таких произведений следует отнести «Бригадира» и «Несчастную», несмотря на то, что в них повествование ведется от лица образованного, интеллигентного человека. В «Несчастной» ведущее место занимает дневник Сусанны, а в «Бригадире» — письмо Гуськова; дневник и письмо представляют собой искренние, проникнутые горячим чувством исповеди демократических героев. Все эти повести и рассказы являются, по своей сути, монологами простых людей России, что и помогает писателю с достоверностью и глубиной воссоздать новый для него материал — жизнь демократической среды, выявить ее внутренние законы.

Задача исследования психологии демократического героя обусловила ведущую жанровую особенность «студий» — конфликт психологического или социально-психологического характера. Вернемся к определению «Стук!.. Стук!.. Стук!..» как «студии самоубийства». Письма А. Н. Философовой (П., X, 282) и С. К. Брюлловой (П., XII, к. 1, 58), посвященные «Стук!.. Стук!.. Стук!..», и письмо М. В. Авдееву (П., VIII, 172), посвященное «Странной истории», представляют собой, по сути дела, целую эстетическую программу Тургенева 70-х годов, в которой он отстаивает свое «право и уместность разработки чисто психических... вопросов» (П., X, 282) и мотивирует это право особенностями современной жизни: «Могу Вас уверить, что меня интересует исключительно одно: физиономия жизни и правдивая ее передача» (П., VIII, 172). Рассказ «Стук!.. Стук!.. Стук!..» можно назвать социально-психологическим этюдом, он посвящен анализу душевного состояния человека, который шаг за шагом приближается к идее самоубийства. Весь рассказ является описанием психологической эволюции личности, и в его основании лежит социально-психологический конфликт между огромным самолюбием героя, его верой в свою необыкновенную судьбу и невысокими личными способностями, незавидным общественным и имущественным положением, который и приводит в конечном счете Тяглева к самоубийству. Обратимся к одному из самых ранних рассказов периода 60 — начала 80-х годов — «Истории лейтенанта Ергунова». Он построен на противоречии между двумя психологическими типами личности, первый из которых представлен уравновешенным, флегматичным лейтенантом Ергуновым, а второй — Луиджи и Колибри; эти образы вносят в произведение романтический колорит приключенческой новеллы, живут в мире ярких страстей и загадочных преступлений. Рассказ демонстрирует изменение личности героя от состояния полной уравновешенности, спокойствия духа через возбуждение загадочной историей, случившейся с ним (встреча с Луиджи и Колибри), к временной потере рассудка, собственного «я» (фантастический сон). С одной стороны, Тургенев показывает,

что в определенных обстоятельствах в психологии самого заурядного человека высвечиваются таинственные, непознанные глубины, что вторжение мира романтики в жизнь Ергунова было в чем-то губительно, а в чем-то благотворно, но, с другой стороны, писатель слегка подсмеивается как над простоватым Ергуновым, так и над «р-р-романтическими» злодеями, возвращая читателя назад, в устоявшийся мир провинциального городка. Все вернулось на круги своя, очнувшись от болезни, Ергунов вновь обрел свое абсолютное душевное спокойствие, и это является последним штрихом в характеристике психологии провинциального героя.

В прологе и эпилоге рассказа «Отчаянный» ставится один из самых актуальных вопросов российской действительности 70-х годов — вопрос о деятельности народовольческой молодежи. Но в самом произведении Тургенев не изображает народовольцев непосредственно, он рассматривает их деятельность как некий частный случай проявления «русской отчаянности» вообще, и на примере образа Миши Полтева выводит общий психологический тип «русского отчаянного». В «Странной истории» исследуется психологический тип русской девушки, самоотверженно отдавшей всю себя служению любимой идее. Как «Отчаянный», «Странная история» заканчивается эпилогом, в котором Софи прямо сравнивается с девушками-революционерками. В эпилогах этих двух рассказов Тургенев открыто демонстрирует, что именно социальное явление современности побудило его к написанию данных произведений, подчеркивает, какой именно социальный материал лежит в основе их создания. Но, с другой стороны, обращаясь к проблеме революционности русской молодежи 70-х годов, Тургенев ограничивается исследованием только психологического аспекта этого явления, выведя общие психологические типы русского «отчаянного» и самоотверженной русской женщины. В рассказе «Часы» писатель создает психологический тип русского разночинца-демократа. Социально-психологический конфликт рассказа строится на противоречии между душевным благородством Давыда и обывательской, пошлой средой захолустного городка; писатель показывает, что провинциальная жизнь порождает противоположные типы личностей: как тупых мещан, так и смелых борцов за справедливость. Все прекрасные качества Давыда (огромная сила воли, обостренное чувство чести, справедливое и доброе сердце, широкий и ясный ум) порождены и сцементированы одним — его глубочайшей демократичностью, демократическим происхождением, демократическим существованием, возвышенными демократическими целями жизни — борьбой за «униженных и оскорбленных». Так в «студиях» осуществляются поиски истинного героя эпохи — демократического героя, хотя происходят они в первую очередь в психологической сфере.

Все жанровые особенности «студий», о которых говорилось выше, позволяют уточнить наше представление об этом жанре. С одной стороны, в данных произведениях нарисована детально-подробная и выразительная картина жизни демократической, провинциальной России, поставлены актуальные вопросы современности, но, с другой стороны, весь этот жизненный материал рассматривается через призму психологии. Социальная проблематика проявляется в них не прямо, а опосредованно, осмысление отдельных общественных вопросов слито с изображением определенных психологических типов личности. В «студиях» 60 — начала 80-х годов писатель обращается к исследованию того или иного психологического типа человека пореформенной эпохи — русского «отчаянного», русского самоубийцы, русского демократа («Часы», «Пунин и Бабурин»), русского вероотступника («Рассказ отца Алексея»)[7], русского мещанина и т. д.

---

[17] См. об этом: Тюхова Е. В. «Рассказ отца Алексея» Тургенева и Достоевский. — В кн.: Тургенев и русские писатели. Курск, 1975.

Задача изображения человеческой психологии, создания психологического типа обусловила еще одну особенность жанра «студии» — обращение к прошлому. Повести и рассказы 60 — начала 80-х годов в тургеневедении традиционно называют «повестями-воспоминаниями». Мы не принимаем этого термина из-за его неточности, расплывчатости. Но тот факт, что при создании данных произведений писатель постоянно обращался к прошлому, нам хотелось бы подчеркнуть. Эта особенность «студий» объясняется не только тем, что Тургенев, живущий за границей, мог почерпнуть материал о жизни демократической России только в своих воспоминаниях. Для изображения психологического типа во всей его полноте и законченности писателю было необходимо создать его на материале устоявшемся, знакомом. Поэтому одной из жанровых особенностей «студий» становится обращение к прошлому. Вспомним еще раз рассказ «Отчаянный», в котором изображаются события 30—40-х годов, нарисован тип «отчаянного» тех лет, что служит для понимания революционных настроений молодежи 70-х годов.

Задачу создания законченных психологических типов Тургенев решал не только путем обращения к материалу прошлого, но и путем вычленения очень узких психологических проблем. Это обусловило интерес писателя к вопросу усложненной психологии человека второй половины XIX века, к таинственным, неизученным сторонам психики. Эти вопросы нашли отражение в повестях и рассказах фантастического колорита, которые занимают особое место в творчестве Тургенева («Сон», «После смерти (Клара Милич)», «Песнь торжествующей любви»). В повестях 50-х—первой половины 60-х годов сверхъестественные явления, фигуры представителей потустороннего мира имели второстепенное значение. Они либо служили художественно выразительным подтверждением той или иной философской мысли писателя (призрак матери в «Фаусте» воплощал идею невозможности личного счастья, призраки Разина, Цезаря и др. в «Призраках» выразили авторскую философию пессимизма), либо формальным композиционным приемом (Эллис в «Призраках»). А в поздних повестях, названных выше, изучение потустороннего мира представляет для писателя непосредственный интерес, поскольку в них в центре внимания автора стоят не философские, как это было в 50-е годы, а психологические вопросы. Усложнившаяся психология человека 70-х годов нередко отражалась в произведениях позднего Тургенева в форме психопатологических эффектов. Так, содержанием повести «После смерти (Клара Милич)» является описание встреч героя с призраком умершей девушки. Развитие действия в повести подчинено динамике характера и психологии Якова Аратова, основным ее содержанием является «сложный процесс перерастания тревожной эмоциональности в осознанную страсть»[18], в любовь к мертвой, и этот процесс изображается при помощи сверхъестественных явлений. Психологическим конфликтом повести является трагическое противоречие между живой любовью и смертью любимой, и герой 70-х годов снимает это противоречие только ценой лишения рассудка. Одна, достаточно узкая психологическая проблема освещается в «Сне» и «Песне торжествующей любви». В них на разном материале (физиологическом и экзотическом) исследуется психологический феномен полного подчинения одного человека другому.

Проблемы подсознательного были неразрывно связаны в сознании Тургенева с проблемой демократического героя. Своеобразной «автопародией» писателя на произведения «с призраками» явился небольшой рассказ «Собака». В нем представителем ирреального мира служит не «белая фигура женщины», а собака. Колоритный, сочный язык рассказ-

---

[18] Курляндская Г. Б. «Таинственные повести» Тургенева. (Проблема метода и мировоззрения). — «Учен. зап. Орловск. пед. ин-та». Т. 74. 1971, с. 52.

чика, настоящий язык демократической провинции со специфическими оборотами, своеобразным словарным запасом и синтаксисом позволяет Тургеневу создать яркий комический эффект: «Только я задул свечку, завозилось у меня под кроватью! Думаю — крыса? Нет, не крыса: скребет, возится, чешется... Наконец ушами захлопало!..» (Соч., IX, 125). Сквозь маску увлеченного своим «таинственным» рассказом помещика проглядывает лукавая улыбка автора. Но даже этот случай пародийного, комического решения проблемы сверхъестественного позволяет показать, как тесно переплетаются в позднем творчестве писателя проблема демократического героя и проблема усложненной психологии личности.

Интерес Тургенева к проблеме демократического героя, к непознанным, загадочным сторонам человеческой души, стремление писателя воссоздать современную эпоху через изображение психологии личности — все это сближает «студии» с творчеством Достоевского. Сейчас появился целый ряд работ[19], убедительно показывающих, что в 60 — начале 80-х годов наблюдается определенное сближение идейно-художественных исканий Тургенева и Достоевского, обусловленное сходным влиянием эпохи. Так, Е. В. Тюхова в своих интересных статьях доказывает, что Сусанна в «Несчастной» и Яков в «Рассказе отца Алексея» близки героям Достоевского. Внутренний мир персонажей и психологические ситуации «Вешних вод» (линия Санин — Полозова), «Странной истории», общее ощущение кризисности, неблагополучности бытия в рассказах «Часы», «Отчаянный» и др. также близки поэтике Достоевского. О «Вешних» водах» Тургенев говорил в одном из писем: «Я только что переписал набело небесно-голубую вещицу... и, к моему глубокому удивлению, заметил, что она смахивает на ядовитый гриб! Таким безнравственным я еще никогда не был» (П., IX, 395). Внезапное рождение всепоглощающей и унизительной страсти, полное психологическое подчинение одного человека другому в любви, тема рабства, мучительного стыда, горькое сознание своего позорного положения и полное бессилие изменить что-нибудь — весь этот комплекс психологических проблем, проявившийся в отношениях Санина с Полозовой, с одной стороны, рожден философией любви Тургенева, но, с другой стороны, роднит психологизм повести с психологизмом Достоевского. Однако линия Санин — Полозова уравновешивается в произведении противоположной линией — Санин—Джемма, которая раскрывает тему чистой, возвышенной любви. Рассказ о любви — необоримой и страшной страсти — заключен в рамку повествования о светлом и радостном чувстве: повесть начинается со встречи героя с Джеммой и кончается их перепиской. В этом выразилось отличие эстетики Тургенева от эстетики Достоевского, автор «Вешних вод» стремится осуществить свой эстетический принцип равновесия, умеренности, подчеркнуть универсальность идеального начала даже при изучении столь «ядовитого» материала. В рассказе «Отчаянный» близок характерам Достоевского образ главного героя — Миши Полтева, с его «беспредметной отчаянностью», за которой видится неприятие существующего порядка вещей, ощущение всеобщего неблагополучия, больная совесть: «Не могу я так жить! — закричал он во всю голову. — Не могу я жить в вашем барском треклятом доме! Мне гадко, мне совестно так спокойно жить!.. Как это только вы выносите! ...Ну да! ну да! — закричал он опять, — только отпустите вы меня к моим братьям, к моим друзьям, к нищим!.. Прочь от вашей дворянской, приличной, противной природы!» (Соч., XIII, 49). Наличие точек соприкосновения между творчеством Тургенева и Достоевского в 60—70-е годы доказывает, что, вопреки своему утверждению, писатель не «потерял

[19] См. об этом: Четвертый межвузовский тургеневский сборник. Орел, 1975; Тургенев и русские писатели. Курск, 1975.

камертона русской публики» (П., VIII, 298) и, со свойственной ему чуткостью, отразил в своих произведениях нового героя, человека пореформенной эпохи.

Проблема демократического героя — объективный материал пореформенной эпохи — в «студиях» сужается Тургеневым до проблемы психологии личности. Психология становится тем субъективным аспектом, который уточняет для Тургенева проблему личности пореформенной эпохи. Как было сказано выше, перед Тургеневым 60 — начала 80-х годов стояла задача уравновесить субъективное и объективное начала внутри малого жанра. С одной стороны, проблема демократической личности, стоявшая в центре внимания писателя, давала возможность гармонизировать отношения между объективным и субъективным, между изображением жизни демократической России и психологии человека. С другой стороны, новизна и сложность объективного жизненного материала не позволили Тургеневу уравновесить должным образом субъективное и объективное в «студии», поскольку данная жанровая разновидность явилась первым этапом осмысления писателем демократического материала новой эпохи. Субъективное начало в «студиях» превалирует, но тем не менее они принципиально отличаются от повестей 50-х годов. Если в философско-лирических повестях изучение человеческой психологии и философии служит для изображения героя-дворянина, то в «студиях» изучение человеческой психологии предпринимается в целях исследования жизни демократической России, т. е. перевес субъективного начала в конечном счете помогает более глубокому проникновению в объективный жизненный материал. Такое диалектически сложное переплетение объективного и субъективного породило новый этап тургеневского малого жанра — «студию» 60 — начала 80-х годов, в которой соединяются такие черты, как изображение провинциальной жизни, интерес к быту и создание психологических типов, постановка актуальных общественных вопросов и интерес к прошлому, образ рассказчика — представителя демократической среды — и исследование непознанных глубин человеческой психики.

Превалирующее субъективное начало обусловило связь жанра «студии» с новеллистической традицией Тургенева.

Как было показано выше, в основе «студии» лежит психологический или социально-психологический конфликт, который обусловливает такие жанровые черты, как острый сюжет с неожиданными поворотами, быстрое развитие действия, могущественную роль случая и некоторые другие. Так, «История лейтенанта Ергунова» представляет собой цепь необычных и неожиданных происшествий, которые быстро сменяют друг друга: встреча с Эмилией, встреча с Луиджи и Колибри, таинственная комната, фантастический сон, ранение и ограбление. В быстром темпе, с неожиданными поворотами развивается действие в рассказе «Собака», особенно во второй его части: появление невидимой собаки, встреча со старцем, покупка Трезора, появление бешеной собаки, борьба с ним Трезора, вторичное появление бешеной собаки и гибель Трезора, спасшего хозяину жизнь. Большую роль играет случай в таких произведениях, как «Стук!.. Стук!.. Стук!..», «После смерти» и др. Однако специфика «студии» не исчерпывается жанровыми особенностями новеллы. Поэтика сонной, застойной жизни российского захолустья («История лейтенанта Ергунова», «Часы», «Бригадир»), скрупулезное, подробное описание быта («Собака», «Несчастная», «Бригадир», «Пунин и Бабурин» и многие др.), образ рассказчика — представителя провинциальной жизни («Часы», «Рассказ отца Алексея» и др.), постановка проблемы демократического героя, изображение разных психологических типов русских разночинцев («Часы», «Пунин и Бабурин» и др.), спокойное, хронологически последовательное развитие действия («Странная история», «Пунин и Бабурин» и др.) — все это приближает студию к жанру

рассказа. Нам трудно согласиться с В. М. Головко, который утверждает, что «новый жанр «студии» в творчестве Тургенева 70 — начала 80-х годов характеризуется... синтетичностью устойчивых качеств больших и малых эпических форм»[20], и на примере «Странной истории» показывает, как в этом произведении соединяются отдельные черты романа и рассказа. Плодотворная мысль исследователя о переплетении разных жанровых особенностей нуждается в существенном уточнении: в них соединяются жанровые черты не больших и малых, а повествовательной и новеллистической эпических форм. Изображение демократического героя (традиция «Записок охотника») дополняется исследованием его усложненной психологии (традиция философско-лирических повестей 50-х годов), что в целом рождает особый жанр «студии», характеризующийся специфическим сочетанием объективного и субъективного начал, с преимуществом субъективного. Поэтому эти повести и рассказы, сыграв важную роль в развитии малого жанра писателя и явившись его третьим этапом, тем не менее не соответствовали тому идеалу писателя в области малого жанра прозы, о котором говорилось выше. Социально-психологический конфликт, лежащий в основе «студий» привел к тому, что для создания целостной концепции жизни России им не хватает широты философского и социально-исторического обобщения.

---

[20] Головко В. М. Жанровое своеобразие «Странной истории» Тургенева», с. 129.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПОЗИЦИИ РАССКАЗЧИКА В «ПЕТЕРБУРГСКОЙ ЛЕТОПИСИ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО (К ВОПРОСУ О ЖАНРОВЫХ ИСКАНИЯХ)

Е. А. Акелькина

Русская действительность 1840-х годов выдвинула задачу перестройки общественного сознания путем осмысления, критики социально-экономической структуры крепостнического общества. Перестройка сознания предполагала не только прямое обличение крепостничества, но и выработку понимания законов общественного развития, механизма взаимодействия личности и среды.

В 40-е годы проблему «реформы общественного сознания» настойчиво выдвигал К. Маркс, видевший главную работу современности в «уяснении самой себе смысла собственной борьбы и собственных желаний»[1]. В письме 1843 года к А. Руге К. Маркс формулировал ее так: «Реформа сознания состоит только в том, чтобы дать миру уяснить себе свое собственное сознание, чтобы разбудить мир от грез о самом себе, чтобы разъяснить ему смысл его собственных действий... реформа сознания не посредством догм, а посредством анализа мистического, самому себе неясного сознания, выступает ли оно в религиозной или же в политической форме»[2].

В России общая задача эпохи применительно к своим условиям тоже занимала умы и разрабатывалась преимущественно художественной литературой. Так, А. И. Герцен в статье 1842 года «Капризы и раздумье» пишет: «Наше **партикулярное** дело — проникать мыслью в событие, освещать его не для того, чтоб наказывать и награждать, не для того, чтоб прощать, — тут столько же гордости и еще больше оскорбления, — а для того, что, внося свет в тайники, в подземельные ходы жизни, из которых вырываются иногда чудовищные события, мы из тайных делаем их явными и открытыми. Зло — темнота; оно не имеет никакой внутренней силы, чтоб противостоять свету. Оно только сильно, пока не взошло солнце разума, и мы, не видя его, придаем ему фантастические, чудовищные образы»[3].

Настоятельная потребность очищения общественного сознания от вековых предрассудков вызвала расцвет физиологического очерка, жанра, анализирующего и изображающего преимущественно сферу материальных, экономических отношений, т. е. повседневного быта. Это был первый шаг в борьбе за реализм общественного мышления. Физиологический очерк указывал на социальные типы, рассматривал различные уклады, освещал еще не совсем понятные явления действительности,

---

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2. Т. 1, с. 381.
[2] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2. Т. 1, с. 381.
[3] Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 2. М., АН СССР, 1954, с. 57.

классифицировал их. Сила и слабость физиологического очерка проявлялась в том, что описание становилось в нем почти единственной формой литературного изображения, придавая ему известную созерцательность[4], т. е. в этом жанре реализовалась первая попытка внешнего чувственного знакомства с предметом, до широких социальных обобщений физиологический очерк не поднимался. Этим объясняется и некоторая прямолинейность в оценке события рассказчиком. Пародийное исследование различных речевых стилей, «бесплановость» сближают физиологический очерк с весьма распространенным тогда жанром фельетона. На практике их трудно разграничить. Позиция рассказчика физиологического очерка строго монологична, концовка чаще всего дается в форме внезапного приговора, прямой авторской оценки. Усложнение социальных задач русской литературы, более диалектичный подход к анализу общественной жизни обусловили дальнейшее развитие и видоизменение жанра очерка в конце 1840-х годов.

А. И. Герцен, М. Е. Салтыков-Щедрин, Ф. М. Достоевский пытаются исследовать механизм воздействия социального уклада, среды на индивидуальную нравственность, рассмотреть человека как единство психологического и социальных начал[5]. Этот взгляд на человека связан с теорией утопического социализма. «Убеждение в том, что индивидуальная личность, ее судьба и прежде всего психология, есть точка пересечения и обнаружения всех общественных противоречий, разделялось в 40-е годы всеми представителями утопического социализма»[6], — замечает Е. Н. Купреянова. Новый подход к действительности потребовал иного понимания жанра очерка. Ф. М. Достоевский в «Петербургской летописи» 1847 года разрабатывает новый тип жанра, который с некоторой долей условности можно назвать очерком, хотя сам автор называет его то фельетоном, то статьями. Своеобразие этой жанровой формы в творчестве Достоевского обусловило и новую позицию рассказчика в очерке.

По материалу «Петербургская летопись» представляет собой традиционную для 1840-х годов форму петербургской хроники, содержащую обычно известия о разных городских новостях, обзоры концертов и зрелищ, бытовые зарисовки, отзывы о новинках литературы и т. д.

Новое качество жанра очерка реализовалось у Достоевского в самом событии рассказывания, главным стали не факты, а необычный взгляд рассказчика на них. Позиция рассказчика, исподволь перестраивающая сознание читателя и меняющая его способ восприятия действительности, осуществилась в двуголосом слове с элементами стилизации и внутренней полемики.

Недаром в «Петербургских сновидениях» 1861 года Достоевский, назвав эту жанровую форму фельетоном, напишет: «Ужели фельетон есть только перечень животрепещущих городских новостей? Кажется бы на все можно взглянуть своим собственным взглядом, скрепить своею собственною мыслью, сказать свое слово, новое слово»[7].

Лиза Тушина в «Бесах» мечтает издать книгу, в которой были бы собраны факты и происшествия за целый год, «более или менее выражающие нравственную личную жизнь народа, личность русского народа в данный момент»[8]. Это любимая мысль писателя. В самой содержательной тенденции очерка, жанра эпического, заложено стремление сформировать у читателя гуманное целостное мировосприятие, поэтому

---

[4] См. об этом подробнее в ст.: Степанова К. П. Очерк как жанр описательный. — В сб.: Жанровое новаторство русской литературы конца XVIII—XIX вв. Л., 1974.

[5] См. об этом: Купреянова Е. Н. Идеи социализма в русской литературе 30—40-х годов. — В кн.: Идеи социализма в русской классической литературе. Л., 1969.

[6] Там же, с. 150.

[7] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 22 (доп.)., 1896, с. 177.

[8] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 10. Л., «Наука», 1974, с. 104.

в очерке чрезвычайно важна структура жизненного впечатления, то, как рассказчик вводит читателя в то или иное событие, состояние. Думается, что особым эстетическим заданием очерка является, так сказать, «постановка глаза» читателя, желание автора научить полно и мудро видеть мир, ибо в способе видения содержится момент осмысления.

Поэтому спорной представляется точка зрения К. П. Степановой, рассматривающей очерк как жанр описательный[9]. Ведь внушение своего мировосприятия требует от автора очерка специфической активности позиции рассказчика, осуществляющейся через повествование и рассуждение. Описание же, являющееся, по мнению К. П. Степановой, главной формой литературного изображения в очерке, пассивно и не способно выполнить эту роль.

Так как композиция является выражением жанровой природы произведения, а в связях ее компонентов непосредственно проявляется миропонимание автора, думается, что анализ позиции рассказчика через композицию очерка будет плодотворен и позволит понять своеобразие и значение этой жанровой формы в творчестве Достоевского.

«Петербургская летопись» — так называлась одна из рубрик газеты «Санкт-Петербургские ведомости», в которой был напечатан цикл Ф. М. Достоевского, состоявший из пяти статей (от 13 апреля, 27 апреля, 11 мая, 1 июня и 15 июня 1847 года). Определение «петербургская» было уже привычно, оно указывало на предмет, столь распространенный у писателей натуральной школы. Памятны были «Петербургские записки» 1836 года Н. В. Гоголя, «Хроника петербургского жителя», «Петербургские дачи и окрестности» Н. А. Некрасова, знаменитый сборник «Физиология Петербурга».

Несколько неожиданно звучало «летопись», словно бы внося пародийный, иронический оттенок. Однако, думается, не одной иронией был продиктован этот подзаголовок, особенно, если вспомнить, с какой тщательностью всегда искал Достоевский жанровые определения для своих произведений. Традиции летописи как эпического жанра, несомненно, были близки писателю. Самосознание народа, столь полно воплощающее в летописи цельность его мироощущения, особенно привлекало Достоевского в эпоху, когда подобная целостность сознания современного человека была разрушена. В этом произведении писатель четко осознал содержательную тенденцию жанра очерка и ее связь с летописной традицией. Однако же Достоевский называет этот цикл еще и фельетоном, нет ли тут противоречия?

Что это — довольно распространенное в 40-е годы неразличение очерка и фельетона или осознанное указание еще на одну содержательную тенденцию? Прямое указание на связь с летописной традицией вводит цикл очерков Достоевского в круг специфической проблематики и задач эпоса как рода литературы, не оставляет сомнений в том, что своеобразие этого очеркового цикла иное, нежели у чисто публицистических жанров.

«Цель эпического искусства, обусловленная природой его объекта, состоит в том, чтобы внести в духовную жизнь эпохи, понятую художником как момент общечеловеческой культуры, новую ценностную ориентацию... Эпичность проявляется в произведении как особая мера, обнаруживающая себя на разных уровнях: в изображении событий, характеров, на уровне «предметного», «объектного» и прямого авторского слова»[10], — так определяет М. В. Яковлева содержательную специфику эпического освоения действительности. «Новый принцип ценностного

---

[9] См. ст.: Степанова К. П. Очерк как жанр описательный. — В сб.: Жанровое новаторство русской литературы конца XVIII—XIX вв. Л., 1974.

[10] Яковлева М. В. Об эпическом слове Чехова. — В сб.: Пути русской прозы XIX века. Л., 1976, с. 101.

бытия» утверждает в данном случае Достоевский в «Петербургской летописи».

Очевидно, что традиции летописного повествования, защищающего национальную целостность, исследующего нравственно-психологические основы жизни разных социальных групп, осмысливались Достоевским в свете современных задач литературы. Отчуждение общественной сущности человека, разъединенность русского общества, опасность буржуазного бесплодного индивидуализма — эти проблемы, характерные для зрелого Достоевского, поставлены уже в «Петербургской летописи». Обращение к традициям летописного повествования имеет огромный мировоззренческий и культурно-исторический смысл. Летопись — самый синкретический и концептуальный жанр русской литературы, ее специфика определяется созданием особых нравственных мер, идеалов, с помощью которых осмысливается и оценивается действительность. Несомненно, что интерес к этой традиции у Достоевского соотносится с пушкинским изучением и освоением летописи как истока новой русской литературы. Пристальное внимание Пушкина, а позже и Достоевского, привлекает особый характер манеры повествования летописца. А. С. Пушкин в «Письме к издателю «Московского вестника» отмечает: «Характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: простодушие, умилительная кротость, нечто младенческое и вместе мудрое,.. совершенное отсутствие суетности, пристрастия дышат в сих драгоценных памятниках времен давно минувших...»[11]. Так, художественность летописного повествования с ее принципами эпической равноценности событий, историзма, общенародности ее идеалов усваивается новой русской литературой и определяет ее дальнейшее развитие и жанровое своеобразие. Отмечая связь летописи с новой русской литературой, Е. Н. Купреянова пишет: «Не свойственная средневековым литературам Запада активность национального самосознания и чувства и питала художественные, во многом эпические по своим формам, потенции русского летописания, к которым восходит эпическая широта и историзм мышления новой русской литературы... Весь интерес летописного повествования заключается для его автора и читателей в значительности исторической и нравственной правды сообщаемого»[12]. В чем же конкретно проявилась связь Достоевского с традицией летописного повествования в данном цикле? Неспешное повествование летописи принимало в себя самые разнообразные жанры как ораторского, так и смехового характера, лишь бы они помогали рассмотреть события повседневности с точки зрения вечности. Именно поэтому Достоевскому понадобился фельетон, давший ему возможность обратиться к злободневному материалу, просмотреть, как в сиюминутном обнаруживается специфическая для эпохи национальная проблематика. Это и вопрос о самобытности послепетровской русской культуры и о национальном типе сознания, и социальное объяснение этого типа. Достоевский начинает «Петербургскую летопись» как фельетон, это дает ему мобильность, свободу в обращении с материалом, внешнюю разомкнутость формы. Т. е. можно сказать, что пародирование сложившейся жанровой формы фельетона и самого типа фельетонного сознания не разрушает полностью жанр, не делает «Петербургскую летопись» только антифельетоном, а скорее переводит повествование от фельетонного к летописному и создает своеобразную карнавализованную форму, синтезирующую черты летописи, фельетона, очерка. Сущность карнавализации связана с вечной изменчивостью, с раздвоением, с открытием в одном другого. В «Петербургской летописи» карнавализованная стихия проникает глубоко, затрагивая жанровую структуру.

---

[11] Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 6. М., 1962, с. 283.

[12] Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976, с. 49.

Жанр двоится, обнаруживая невиданный протеизм, секрет этого заключен в самом материале: цикл предстает то фельетоном, создавая своеобразную карнавализованную «тень» действительности, то летописью, вскрывая в обыденном его «вечные» основы.

Советское литературоведение рассматривало летописную манеру повествования у Достоевского в связи с его последними романами, особенно ясно она проявилась в «Бесах». Так, например, Г. А. Гуковский писал: «С точки зрения манеры развернутого психологического анализа «Героя нашего времени» или романов Л. Толстого «Евгений Онегин» — не психологический роман, а роман, связанный с летописной манерой повествования старинной прозы, позднее отразившейся в последних романах Достоевского»[13].

«Петербургская летопись» убедительно доказывает, что освоение этой традиции и выработка «летописной» манеры повествования началась у Достоевского еще в 1847 году, хотя рассказчик-хроникер такого типа будет появляться еще не раз в творчестве Достоевского (и найдет свое блистательное воплощение в Антоне Лаврентьевиче в «Бесах»).

Эпическое содержание данного очеркового цикла ярче всего проявляется в позиции рассказчика, в создании им своих особых мер, помогающих обыденному сознанию преодолеть свою оторванность от целого, от родовых ценностей человечества. Обратимся к началу первого очерка от 13 апреля 1847 года: «Говорят, что в Петербурге весна. Полно, правда ли? Впрочем, оно, может быть, и так. Действительно, все признаки весны. Полгорода больна гриппом, у другой по крайней мере насморк. Такие дары природы вполне убеждают нас в ее возрождении. Итак, весна! Классическая пора любви! Но пора любви и пора стихов приходят не одновременно, говорит поэт, то и слава Богу. Прощайте, стихи; прощай, проза; прощайте, толстые журналы, с направлением и без направления; прощайте, газеты, взгляды, нечто, прощай и прости нас, литература! прости нас, в чем мы перед тобой согрешили, как мы прощаем твои согрешения! Но каким образом заговорили мы о литературе прежде другого чего? Я не отвечаю вам, господа. Тяжелое прежде всего; самое тяжелое с плеч. Кое-как дотащили книжный сезон — и правы! хотя и говорят, что это очень натуральная ноша»[14].

Так читатель в первый раз сталкивается со способом мировосприятия рассказчика. Его поверхностность, обусловленность суждений обо всем штампами обывательского сознания, отрывочность впечатлений обнаруживают себя в первой же фразе. Неестественность его отношения к природе проявляется в сугубо утилитарном подходе, да и декларируемые литературные интересы явно неорганичны. Однако это типичное для 40-х годов фельетонное начало. Постепенно читатель замечает, что рассказчик пародирует не просто стиль, лексику фельетона, а скорее сам тип фельетонного мышления, но отнюдь не в узколитературном смысле. Отрывочность, несамостоятельность обывательского «фельетонного» сознания, ищущего новостей, сенсаций, но неспособного осмыслить взаимосвязь жизненных явлений, глубоко тревожила Достоевского. Ведь газетные фельетоны читали почти все грамотные жители Петербурга. Таким образом, позиция рассказчика определялась задачами жанра, которые выводились из потребности перестройки массового сознания (в данном случае — перестройки собственно мировосприятия).

На первый взгляд восприятие рассказчика совпадает с восприятием среднего читателя. Единственное, что отличает его — это отсутствие серьезности, ироническая интонация, самопародирование. Так, начав с

---

[13] Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 143.

[14] Достоевский Ф. М. Четыре статьи 1847 г. (из неизданных произведений) П-г. Берлин. «Эпоха». 1927, с. 27. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

откровенно иронического восхваления весны в Петербурге, рассказчик чрезвычайно легко касается проблемы неорганичности «просвещенных» вкусов петербургской публики, попутно рассказывает анекдот о господине, не носившем галош, упоминает о концертах приезжих знаменитостей, отзывается о новом романе Гончарова, сразу же перескакивает к отчету общества посещения бедных и завершает все опять анекдотом о помещике-«филантропе».

Кажется, весь первый очерк состоит из одной только непритязательной светской болтовни. Но сквозь эту болтовню проступает смещенность привычных контуров. Это проявляется и в ритме речи рассказчика. Короткие, резко расчлененные речевые периоды в начале очерка должны воздействовать на читателя, приучить его к прерывистости повествования, к неожиданным поворотам мышления рассказчика, резким перебоям интонации. И дальше, хотя речевые периоды становятся длиннее, внутренняя напряженность ритма сохраняется. Как справедливо отметил М. Гиршман, для прозы Достоевского характерно «сложное совмещение напряженно объединяющих и вместе с тем расчленяющих речь ритмических движений»[15]. Рассказчик, вначале создав иллюзию того, что он типичный фельетонист, ломает инерцию восприятия, доводя до абсурда фельетонные приемы подачи материала и обнаруживая их бессодержательность и пустоту. Итак, что же происходит в начале очерка? Наступает весна — время надежд, пробуждения, роста. И в повествовании об этом событии фельетонный рассказчик берет тон свободной игры, развеивающей атмосферу серьезности. В пародийном слове рассказчика обнаруживается неестественность мира, в котором весна связана с гриппом, насморком, с избавлением от газет и журналов. Развенчивая ходячий романтический штамп «весна — пора любви», рассказчик устанавливает связь между несовместимыми на первый взгляд вещами. Казалось бы, искусственно связывая разнородные и противоречащие друг другу понятия, рассказчик разрушает устойчивость привычного мира, релятивизует читательское восприятие и, закрепив в речи тон веселой относительности, обнаруживает фальшь и нарочитость обыденных норм официально-чиновничьего уклада. Здесь перед нами явная стилизация, работающая фельетонными мерами и штампами. Точнее, повествование рассказчика перебивается стилизацией, кое-где появляется пародия, иногда звучит размышление рассказчика, максимально приближенное к авторскому слову. Вначале установка на чужие меры, на чужое слово сильнее ощущается в речи рассказчика, затем стилизация фельетонных приемов и самих принципов мышления фельетониста сменяется серьезными философскими медитациями, которым, тем не менее, не чужд оттенок самопародирования.

Однако рассказчик «Петербургской летописи», в отличие от традиционных фельетонных повествователей, не столько обличает или осмеивает, а скорее погружает все, оказывающееся в поле его внимания, в стихию веселой относительности. Его своеобразная амбивалентная ирония направлена и на самый способ обыденного мышления, что не мешает ему открыто солидаризироваться с ним в некоторых моментах. Его ирония универсальна, она направлена на все, в том числе и на самого себя.

Можно смело сказать, что «Петербургская летопись» является разновидностью карнавализованной мениппеи, приближающейся по своему эстетическому заданию к эссе, циклу очерков особого вида, сохраняющих, однако, свое эпическое содержание. Карнавальное мироощущение определяет и своеобразие позиции рассказчика. М. М. Бахтин писал, что целью подобного смехового слова «выступает не простое указание на отдельные отрицательные явления, а **вскрытие особого аспекта мира**

[15] Гиршман М. Ритм и целостность прозаического художественного произведения. — «Вопр. лит.», 1974, № 11, с. 141.

как целого»[16]. Достоевский берет знакомый материал (практически он почти тот же, что и в «Современных заметках» И. С. Тургенева), попутно, пародируя фельетонное мышление, создает совершенно оригинальное жанровое образование с особым эстетическим заданием.

Под поверхностной болтовней о новостях обнаруживается серьезное раздумье о проблеме истинных и мнимых ценностей, о том, есть ли у петербургского «образованного» большинства «публичные интересы», естественные культурные потребности. Эта проблематика нигде не декларируется и развернуто не обсуждается, она органично слита в повествовании с пародией, скрытой полемикой, анекдотом. Серьезный литературный материал вводится исподволь, этому во многом помогает непринужденный тон рассказчика, имитирующего разговор с отсутствующим читателем, именно установка на речь и сознание массового читателя облегчает усвоение сложной философской проблематики, которая будет более полно развернута в следующих очерках.

Вот как вводится краткая рецензия на новый роман И. Гончарова: «Впрочем, оставим все это; лучше пожелаем себе хорошего лета; мы бы так погуляли, так отдохнули. Куда мы поедем, господа? В Ревель, в Гельсингфорс, на юг, за границу, или просто на дачи?.. Ежели вам захочется читать, возьмите два тома «Современника», за март и апрель; там есть, как вам известно, роман «Обыкновенная история»; прочтите, если вы не успели прочитать его в городе. Роман хорош» (с. 31—32).

Рассказчик Достоевского завоевывает доверие читателя, представая человеком одного круга с ним и никак не обнаруживая свою чуждость его миру, и в то же время карнавализованное восприятие петербургской жизни взрывает устойчивость обыденного сознания. Под маской светской болтовни и иронии он расщепляет смысл, сводит противоречия, играет несовместимостями. И вдруг оказывается, что все в мире взаимосвязано: мнимая просвещенность и европеизм обусловливаются пережитками крепостничества; равнодушие к опере и непонимание народного мировосприятия оборачиваются неукорененностью бытия, становящегося призрачным и фантастическим, а недостатки «Обыкновенной истории» И. Гончарова как-то соотносятся с отношением света к филантропии. Уже первый очерк «Петербургской летописи» ненавязчиво перестраивает мировосприятие читателя, открывая в самой структуре жизненного впечатления внутреннюю противоречивость и обнаруживая взаимосвязь всех явлений. Этот глубоко диалектический подход стал возможен благодаря обновлению мениппейной традиции и использованию двуголосого слова рассказчика с установкой на чужую речь. Новое понимание человека вызвало существенное изменение и расширение эстетического задания карнавализованного очеркового цикла. «Петербургская летопись» пытается внедрить в сознание читателя представление о целостности мира, находящегося в постоянном изменении и становлении. Вернуть читателю это универсальное мировосприятие представляется более важным, нежели обличать отдельные уродливые явления. Да и глобальность коренных проблем русской жизни, решаемых в очерковом цикле, отличает «Петербургскую летопись» от современного фельетона, тяготевшего в 40-е годы к развлекательной нравоописательности. Далека жанровая форма «Петербургской летописи» и от современного ей физиологического очерка. Точнее, используя художественные открытия этого жанра, Достоевский углубляет само понимание формы очерка как жанра эпического и создает произведение чрезвычайно своеобразное и оригинальное, способное решить задачу так называемой «постановки взгляда на мир», предполагающую перестройку и расширение сознания читателя одновременно с актом видения. От очерка к очерку

---

[16] Бахтин М. М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура). — В кн.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975, с. 493.

тон рассказчика становится спокойнее, доброжелательнее, уже только отблески карнавализованного смеха лежат на его речи. Так, второй и третий очерки являются переходными, т. е. ставящими одновременно как задачу расчистки сознания, так и выработки нового мировосприятия путем обнаружения в бытовом коренных проблем человеческой жизни и их осмысления. От иронического повествования о «петербургском жителе, решающемся насладиться весной», рассказчик переходит к вопросу об отсутствии публичных интересов в русском обществе, исследует нравственно-социальные основы национального характера. И все это на уровне, вполне доступном любому читателю, так как композиционная логика повествования построена так, что, как по концентрическим кругам, рассказчик каждый раз возвращает читателя к той же самой проблеме на качественно новом уровне, проясняя, углубляя и развивая ее. Вначале она возникает как противопоставление двух культур, искусственной петербургской и народной, постепенно утрачивающейся, причем рассказчик прозорливо находит следы народного естественного восприятия в регламентированной жизни псевдоевропеизированных петербуржцев. Много раз на страницах цикла появляется персонифицированный образ Петербурга, он каждый раз предстает в понятиях привычного социально-бытового уклада, как очеловеченная действительность. «Петербург встал злой и сердитый, как раздраженная светская дева, пожелтевшая со злости на вчерашний бал» (с. 45). «Не знаю, прав ли я, но я всегда воображал себе Петербург младшим, балованным сынком почтенного папеньки...» (с. 56). Петербург дан как реальность, несущая на себе отпечаток особого строя жизни, культуры, мировосприятия читателя и, конечно, рассказчика. Это «сращение с человеческой деятельностью»[17] является принципом эпического освоения действительности, как отмечает М. В. Яковлева.

Наиболее интересным по композиции является второй очерк от 27 апреля 1847 года, самый карнавализованный из всех. Основная тональность его — шутовское прославление с одновременным снижением и развенчанием петербургского мировосприятия, способа жизни. Осуществляется это на разных уровнях, интересно проследить, как меняется сознание субъекта речи, каков сам механизм перехода от поверхностно-бытового взгляда к философскому, онтологическому. Открывается очерк изображением «петербургского жителя, решающегося насладиться весной»: «Наконец на Невском проспекте выздоравливающий глотает новую пыль. Сердце его начинает биться, и что-то вроде улыбки кривит его губы, доселе вопросительно и недоверчиво сжатые. Первая петербургская пыль после потопа грязи и чего-то очень мокрого в воздухе, конечно, не уступает в сладости древнему дыму отечественных очагов, и гуляющий, с лица которого спадает недоверчивость, решается наконец насладиться весною» (с. 36).

Рассказчик с пародийной патетикой повествует о весеннем возрождении, которое на поверку оборачивается тем же разрывом с природой, что и сидение в «закупоренной комнате». Когда естественные потребности человека в близости с природой не удовлетворяются, он создает себе искусственную замену их осуществления. На этом же принципе самообмана строятся и более серьезные отношения с миром: «...но публичных интересов.., то есть публичные интересы у нас есть, не спорим. Мы все пламенно любим отечество, любим наш родной Петербург, любим поиграть, коль случится: одним словом много публичных интересов» (с. 37). Следующая фраза звучит уже почти серьезно, рассказчик, вызвав у читателя вполне определенное чувство развенчания мнимой претензии на значительность, не останавливается на этом, а исследует причины явле-

[17] См.: Яковлева М. В. Об эпическом слове Чехова. — В сб.: Пути русской прозы XIX века. Л., 1976, с. 105.

ния, коренящиеся в социально-бытовом укладе. Однако в объяснении причин нет никакой фатальности, завершенности, в самом тоне рассказчика, не осуждающем, а амбивалентно насмешливом и исполненном понимания, звучит надежда на изменения. Неуловимый поворот от иронии к серьезному, почти проповедническому тону позволяет рассказчику зримо показать читателю, как из острого и бескорыстного переживания жизненной ситуации может родиться глубокое, подлинно человеческое понимание и желание активной созидательной деятельности.

Так, после характеристики «господина, имеющего доброе сердце», объясненного культурно-исторически, звучит собственно концепция жизни рассказчика. Перед нами уже качественно иное сознание субъекта речи, но изменение это произошло на наших глазах: из естественного переживания действительности, такта жизни рождается реализм общественного мышления. И как проявление такого реализма звучит следующая реплика рассказчика: «Забывает, да и не подозревает такой человек в своей полной невинности, что жить значит сделать художественное произведение из самого себя; что только при обобщенных интересах, в сочувствии к массе общества, и к ее прямым непосредственным требованиям, а не в дремоте, не в равнодушии, от которого распадается масса, не в уединении, может отшлифоваться в драгоценный, в неподдельный алмаз, его клад, его капитал, его доброе сердце!» (с. 41). Это выстраданное утверждение и создает высокую нравственную меру рассказчика, предполагающую не только естественное и бескорыстное прикосновение к миру, но и понимание необходимости общей жизни. Вообще позиция рассказчика-наблюдателя в «Петербургской летописи» характеризуется полной практической незаинтересованностью, именно она-то и дает ему свободное и мудрое понимание жизни. Дальше вновь пародирование штампов обыденного сознания, касающихся романтического понимания злодеев, создана атмосфера веселой относительности, и наконец перед читателем предстает современный «злодей» — делец, хищник-приобретатель (история Юлиана Мастаковича). Рассказчик опять дает его в амбивалентных тонах иронического восхваления, но в интонациях появляется грусть от бессмыслицы наличного бытия, тут-то он и прерывает себя, напоминая, что он фельетонист и дело его — развлекать публику. Эта обнаженная условность лишний раз обнаруживает, что задача цикла отнюдь не фельетонная. Следующая пародийно-оксюморонная сцена похорон (вмешательство лошади) словно продолжает раздумья рассказчика о течении жизни, о смысле ее, но на ином уровне. Это собственно не столько раздумья, сколько иное ощущение жизни в ее переменах и обновлениях. Переживая новое состояние, рассказчик творит саму ситуацию общения, но уже не как философское понимание необходимости общего бытия, а скорее стихийно, ибо сама мысль о смерти заставляет ощутить свое братство с другими людьми. Подготовив читателя эмоционально к моменту интенсивного понимания чужой жизни, рассказчик дает своеобразную рецензию на повесть А. Неустроева «Сбоев». Причем воссоздается именно восприятие рассказчика, а отнюдь не автора. Рассказчик создает такую структуру эстетического впечатления, которая могла бы быть у среднего читателя при достаточно гуманном и универсальном подходе, пересказывая сюжет, стремится заинтересовать рядового читателя, т. е. опять-таки творит саму ситуацию незаинтересованного естественного общения. Главное назначение рассказчика в «Петербургской летописи» не высказывание глубоких философских откровений, а созидание подлинно человеческого общения, вовлечение в него читателя.

Об этой человекотворческой функции произведений Достоевского писал М. М. Бахтин: «...Каждое внутреннее переживание оказывается на границе, встречается с другим, и в этой напряженной встрече — вся его сущность. Это **высшая степень социальности** (не внешней, не вещной, а

внутренней). Он утверждает невозможность одиночества, иллюзорность одиночества. Само бытие человека есть **глубочайшее общение. Быть — значит общаться»**[18].

Эта ситуация общения оказывается насущно необходимой в момент, когда встречается прошлое с будущим. Постепенно читатель постигает, зачем рассказчик так внимателен к временам года, к переменчивым причудам петербургской природы, как соотносится пора весенних надежд с новыми веяниями в общественной жизни. Все проходящее перед глазами рассказчика воспринимается и осмысливается в свете проблемы взаимоотношения старого и нового укладов, исконно существующего и вновь созданного. Споры об особом пути России, полемика славянофилов и западников не могли не коснуться молодого Достоевского. Не примыкая ни к тому, ни к другому лагерю, Ф. М. Достоевский в очерковом цикле пытается помочь читателю «поставить взгляд» на действительность, построить свое самостоятельное мировосприятие.

Само название «Петербургская летопись» ориентирует на то, что раздумья о судьбе России, о формирующемся национальном характере сегодня связаны с Петербургским укладом, хотя отношение к нему и у автора, и у рассказчика сложное. Так, в контексте очеркового цикла по-новому переосмысливается традиционное заглавие газетной рубрики. Летопись с ее органичным народным мировосприятием нужна именно в этот момент перелома в общественной и культурной жизни, будучи «петербургской» по материалу, она не может состояться как летопись. Но сама энергия этого жанра, сам принцип очеркового повествования, близкий к летописному, дает возможность хроникеру-рассказчику в самой структуре жанра выявить как возможность единство народного сознания тогда, когда оно распадается.

Последние два очерка особенно важны в «Петербургской летописи», им предшествует грустно-ироничное размышление рассказчика о том, нужны ли петербуржцам весенние перемены: «Кажется мне, что прохожим на улице **не до праздников** и **общественных интересов,** что там мокнет **лишь одна костяная забота,** да **бородатый мужик,** которому кажется **лучше под дождем,** чем **под солнцем,** да господин с бобром, вышедший в такое мокрое и студеное время, разве только для того, чтоб **поместить капитал...** Одним словом, нехорошо, господа!» Рассказчик словно надевает маску человека, не понимающего тенденций времени, его потребностей; он идет от конкретных впечатлений, состояний, фактов, никогда не позволяя себе абстрактно рассматривать явление.

Первая же информативная фраза очерка от 1 июня задает тон. Через описания обыденной летней сумятицы, ремонта, жары рассказчик вводит читателя в столь важную для того времени проблему двух культур, русской и европейской, московской и петербургской. Если в трех предыдущих очерках речь шла о современном петербургском быте, то теперь выясняются его основы, его место и значение для сегодняшней русской жизни. То, что уже освоено читателем, опредмечено в самой структуре общения, созданной рассказчиком, здесь заявлено на уровне философского осмысления жизни. Поэтому тон рассказчика становится категоричнее, он включается в давний спор о национальном, защищает свою концепцию национального развития, предварительно подготовив читателя, научив его вглядываться в действительность, доверяет ей.

Все начинается с рассуждения об архитектуре; рассказчик едко, иронично полемизирует не столько с книгой маркиза де Кюстина «La Russie en 1839», сколько с распространенным славянофильским взглядом на национальность, показывая, как чужестранное непонимание русской жизни смыкается с обожествлением «мертвой буквы, отживающей идеи». Страстно излагает рассказчик свое понимание национальности,

---

[18] Бахтин М. М. План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского». — В сб.: Контекст 1976. Литературно-теоретические исследования. М., 1977, с. 300.

близкое автору. Сложное и глубоко историчное исследование современности оказалось возможным благодаря удачно найденной точке зрения, реализовавшейся в позиции рассказчика. Последний берет расхожее мнение о лени русского человека и показывает, что чаще всего бездеятельность русского человека объясняется невозможностью реализовать в наличной действительности свои огромные духовные запросы. Серьезно, с сочувствием повествует он о том, что потребности обычно опережают появление возможности удовлетворения. «Коль неудовлетворен человек, коль нет средств ему высказаться, и проявить то, что получше в нем (не из самолюбия, а вследствие самой естественной необходимости человеческой сознать, осуществить и обусловить свое я в действительной жизни), то сейчас же и впадает он в какое-нибудь самое невероятное событие; то, с позволения сказать, сопьется, то пустится в картеж и шулерство, то в бреттерство, то наконец с ума сойдет от амбиции в то же самое время вполне про себя презирая амбицию и даже страдая тем, что пришлось страдать из-за таких пустяков, как амбиция» (с. 69).

Рассказчик строит повествование как философское раздумье, здесь он максимально приближен к автору, когда показывает эволюцию национального типа, обусловленную социально: «Тогда в характерах, жадных деятельности, жадных непосредственной жизни, жадных действительности, но слабых, женственных, нежных, мало-помалу зарождается то, что называют мечтательностью; и человек делается наконец не человеком, а каким-то странным существом среднего рода — мечтателем» (с. 71). Национальный характер понят не как абсолютная вечная и неизменная величина, а выводится из исторического бытия народа, обусловливается объективной средой и специфической активностью личности, обладающей самосознанием, т. е. учитывается социальное расслоение общества; для рассказчика понятие современный русский человек включает в себя наличие самосознания, «талант действительной жизни», а ключевым вопросом современной жизни, формирующим и национальный характер, является у Достоевского преодоление буржуазного индивидуализма. Воплощением индивидуалистических начал и является в «Петербургской летописи» тип мечтателя. Много раз указывалось[19] на его сходство с героем-повествователем «Белых ночей». Важно помнить, что мечтатель в «Петербургской летописи» — не герой, не действующее лицо, а скорее образ того типа жизни, который зарождается в условиях разъединенности людей, их отчуждения друг от друга, это действительно, «кошмар петербургский». С этим способом жизни спорит рассказчик, ему важно показать разрушение личности, недаром он повествует о мечтателе с помощью слова с пониженной объектностью, а диалогические обертоны появляются лишь там, где рассказчику необходимо преодолеть эту разъединенность с миром людей. В «Белых ночах» мечтатель будет стремиться к пониманию другого человека, прорываться к всеобщей жизни. Здесь другой взгляд на мир и качественно иная ценностная ориентация. Вообще весь мир «Петербургской летописи» существует в ситуации надежд, возрождения, связанной с весной и недолгим летом. Повествование открывает читателю возможность другой жизни. Надежды эти связаны с преобразованием социальной действительности, попытка Достоевского внедрить в сознание читателя свободное и целостное мировосприятие отвечает общественным потребностям 40-х годов и обнаруживает несомненное родство с идеями социалистов-утопистов. В этом смысле особенно интересен символический финал «Петербургской летописи»: «К тому же наше бедное лето так коротко, не заметишь, как зажелтеют листья, отцветут последние редкие цветы, пойдет сырость, туман; настанет опять нездоровая осень, затолчется по-прежнему жизнь... Неприятная перспектива — по крайней мере теперь» (с. 76).

---

[19] См.: Жилякова Э. М. О типе характера «сентиментального мечтателя» в «Белых ночах» Ф. М. Достоевского. — Сб. трудов молодых ученых. Вып. 2. Томск, 1973.

В «Петербургской летописи» у Достоевского уже складывается совершенно новая концепция человека, а значит, и особая форма взаимодействия с читателем. Читатель понимается уже не как пассивный объект эстетического воздействия, а как деятельное, равноправное сознание. И принципиальная новизна позиции рассказчика в карнавализованной мениппее, приближающейся по эстетическому заданию к очерковому циклу, заключается в учете сознания ординарного читателя, в активном взаимодействии с этим массовым сознанием. Характер этого взаимодействия (т. е. постановка слова рассказчика) обусловлен задачами жанра, который, как уже отмечалось, представляет собой синтетическую форму, приближающуюся к карнавализованному очерковому циклу с фельетонными элементами и установкой на летописное повествование.

«ДУМЫ» К. СЛУЧЕВСКОГО. ПРОБЛЕМАТИКА И ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

О. В. Мирошникова

«Думы и мотивы» — таково было авторское обозначение основного раздела первой книжки стихотворений К. Случевского 1880 года. Состав раздела был достаточно пестрым. В 1890-х годах, готовя к изданию шеститомное собрание сочинений, Случевский снова вынес «Думы» на первое место. Отбор был более строгим: из 51 стихотворения, составлявшего прежде раздел, автор оставил лишь 15, подвергнув их значительной переработке, и добавил 22 новых. Раздел выделен по жанрово-содержательному принципу, внутренняя целостность и продуманность композиции приближает его к циклу (в новейших работах такие образования относят к «працикламм»)[1].

В начальный период творчества Случевский отдал дань лирике настроений, «мгновений» (так назван один из разделов его первой книги). Вступая вновь в литературу после возвращения из-за границы, он отмечал недостаточность в современном ему искусстве цельных характеров: «У нас нет типов; у нас есть краски, облики, очертания, но у нас нет тела, мы близки к дыму»[2]. В 80—90-е годы все настойчивее проявляется стремление Случевского выразить в своем творчестве «сумму общественной жизни за много, много лет»[3], создать героя, воплощающего в себе основные тенденции духовного развития поколения конца века. Отсюда его обращение к прозаическим жанрам, создание лирических циклов («Мефистофель», «Из дневника одностороннего человека», «Прежде и теперь»), поэм-хроник. Работа над организацией содержательно целостного раздела-цикла «Думы» отражала высокую степень осознанности Случевским жанровых возможностей лирики, соответствующих его творческим задачам.

«...Наш век — неугасимый очаг противоречий», — отмечал современник поэта, известный историк В. О. Ключевский[4]. В эту «промежуточную эпоху человеку нужна была твердость духа, чтобы не растеряться перед обступившими его острыми вопросами современности. В статье «О задачах современной философии» (1893) А. Введенский писал о

---

[1] См.: Ляпина Л. Е. Лирический цикл как художественное единство. — В кн.: Проблема целостности литературного произведения. «Изв. Воронеж. пед. ин-та». Т. 180. 1976, с. 60.

[2] Случевский К. Явления русской жизни под критикою эстетики. Спб., 1866, с. 60.

[3] Там же, с 59.

[4] Ключевский В. О. Письма. Дневники. Афоризмы и мысли об истории. М., 1968, с. 245.

«двойном бессилии» мыслящего человека его времени (бессилии перед угнетающим его злом и перед собственными сомнениями): «Он изверился в свои силы и просто, так сказать, отмахивается от смущающих его дум...»[5] Случевский, как и крупнейшие писатели той эпохи, от дум не «отмахивался». Он сделал размышления и психологическое состояние личности, трагическую судьбу поколения конца века основной темой своего творчества.

Необходимость поиска новых духовных ориентиров приводила в литературе второй половины века к созданию романов Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого с их героями, искателями и мыслителями, рассказов и повестей А. П. Чехова, рисующих глубинные процессы русской жизни. В лирике это отозвалось усилением медитативного начала.

Поэзия мысли имела в русской литературе давнюю традицию, включавшую в себя скорбные элегии К. Батюшкова, трагические медитации Е. Баратынского, мудрую лирику позднего А. Пушкина, поиски поэтов-любомудров, космические пророчества Ф. Тютчева. В 80—90-е годы Случевский, более чем кто-либо из его современников, явился наследником этой традиции. Стремление обнаружить первооснову вещей и явлений вело его к созданию поэзии «исследующей». Еще в 30-е годы Баратынский указывал на философию «как на магнитную стрелку, могущую служить путеводителем»[6] в литературных поисках. Случевский тоже стремился синтезировать методы искусства и философского познания. «Часто, подвигаясь шаг за шагом путем логических построений, достигал он таких же безмерных далей, какие открывались его прозрению как художника, — писал о нем В. Брюсов. — Но это богатство даров было и его слабостью. Он не мог, не умел соединить, слить в одно — художественное созерцание и отвлеченную мысль»[7]. И все же выработка Случевским своей поэтики жанра медитативной лирики, целостность лирического состава лучших стихотворений раздела «Думы» служит доказательством того, что «мог». К Случевскому можно отнести слова, сказанные одним поэтом об И. Анненском: «У него не чувство рождает мысль, как это вообще бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством, живым до боли даже»[8].

Строй лирического сознания Случевского определяется особым отношением к мысли как к основе человеческой жизнедеятельности. Это представление коренилось не только в «своеобразном философском складе крупного анализирующего ума»[9] поэта, но и в сущности эпохи «безвременья», самой губительной чертой которой являлась, по Случевскому, «незрелой мысли пустота». Ап. Коринфский, литератор того времени, приводит в своей брошюре отзывы современников о Случевском. При всех разногласиях критики, за редким исключением, соглашались в одном: называли Случевского поэтом-философом, писали о «безграничной свободе мысли и фантазии в его стихах»[10]. Действительно, «умной эмоцией» проникнуто большинство стихотворений поэта, а в разделе «Думы» установка на размышление является основным жанрообразующим принципом.

Обратимся к заглавию раздела. Слово дума встречалось почти у всех русских поэтов, раскрывая различные оттенки значения в зависимости от индивидуального контекста автора и стилевых принципов ли-

---

[5] Введенский Алексей. О задачах современной философии, в связи с вопросом о возможности и направлении философии самобытно русской. — «Вопросы философии и психологии», 1893, № 5, с. 134.

[6] Цит. по: Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра. М., 1973, с. 112.

[7] Брюсов В. Поэт противоречий (К. К. Случевский). — В кн.: Брюсов В. Далекие и близкие. М., 1912, с. 42.

[8] «Аполлон», 1910, № 7, с. 15.

[9] Коринфский А. Поэзия К. К. Случевского. Этюд. Спб., 1899, с. 16.

[10] Там же.

тературного направления. Вот лишь три примера: у А. Хомякова думы «бурные», «пламенные»; у А. Кольцова — «дума тайная», «дума черная», а иногда — «думушка»; в стихах А. Плещеева — «тяжелая, мучительная дума». Однако терминологическое значение жанрового определения ему придавали немногие.

К. Рылеев считал, что его думы (здесь и далее это слово, взятое без кавычек, употребляется в значении лирического жанра) продолжают традиции славянских исторических элегий. Своим предшественником в этом жанре он называл Ю. Немцевича с его историческими балладами[11]. Дума Рылеева по своей структуре является разновидностью баллады. Об этом говорит наличие в ней эпического начала, выраженного повествовательным сюжетом и героем-персонажем. В то же время он видел связь своей думы с украинской народной поэзией, в которой этот жанр и возник как «наше, родное изобретение».

А. Кольцов создал иной, философско-психологический канон жанра, соответствовавший усилившемуся в 30-е годы вниманию литературы к самосознанию личности. Дума Кольцова лишена повествовательности, медитация приобретает в ней организующее начало. Лирический сюжет связан с развертыванием этапов переживания какой-либо мысли или представления.

Новые качества получает этот жанр у М. Лермонтова. Исследователи его поэзии отмечали, что «дума у Лермонтова вырастает из недр элегической поэзии», в нее проникают элементы социальной инвективы[12]. Лирическая коллизия обретает все большую психологическую конкретизацию и обусловленность общественными конфликтами.

Необходимо заметить, что при всех, столь различных, вариациях жанра, литературная дума сохраняла генетическую связь с фольклорной. Исходная установка на импровизационный характер раскрытия темы, свобода стиховой и строфической организации, национальный колорит думы — все это привлекало к ней поэтов, занятых поисками новых средств выражения противоречивых «отношений мысли к жизни».

Рассматривая думы Случевского, интересно проследить, с какими моментами жанровой традиции поэт более всего соприкасается, а также определить, насколько творчески он их усваивает, в каком направлении развивает.

Думы Случевского — не поздний аналог исторических баллад Рылеева. Это медитации, имеющие явную генетическую связь с философской элегией начала века, но трансформировавшиеся в более свободную и емкую форму. Конкретное наблюдение, бытовая сцена, факт личной или социальной жизни в думах органично входят в состав лирического образа взволнованного, страстного раздумья. Характерно, что «вопрос о моей жизни» (по художественной формуле Кольцова) осмысляется Случевским в соотнесении с вечными законами жизни общечеловеческой. Эта особенность сближает думы двух поэтов.

Как и у Кольцова, раздумья Случевского посвящены широкому кругу философских проблем: возможностям человеческого познания, тайнам жизни и смерти, всевластию времени, конфликту между мечтой и действительностью «прагматического» века и др. Однако характер постановки и способы поэтического решения этих проблем различны. Так, в стихотворениях «Неуловимое», «Невменяемость», открывающих раздел книги Случевского, обнаруживаются тематические параллели с такими думами Кольцова, как «Вопрос», «Две жизни». Лирическую коллизию всех названных стихотворений определяет романтическая антиномия двух миров: «земного духа» и «земного праха». Развитие темы у того и другого поэта развертывается не в пассивном, созерца-

---

[11] Рылеев К. Избранное. М., 1977, с. 108—109.

[12] См.: Григорьян К. Н. Лермонтов и романтизм. М.—Л., 1964, с. 288; Фризман Л. Г. Указ. соч., с. 124.

тельном плане. Настойчивость постановки вопросов, страстность выявления своего отношения к тайнам бытия рождает напряженность эмоционального тона, экспрессивный строй поэтического синтаксиса.

Сходство это — отнюдь не показатель несамостоятельности Случевского или эпигонского использования им стилевых штампов. В названии думы «Неуловимое» — отзвук «Невыразимого» В. Жуковского. «Бог создал не один, а два великих мира»[13], — такая декларация воспринимается как общее место романтической поэзии. Но Случевский потому и не дает себе труда переработать банальности частные, что самостоятелен в целом. Более того, «чужие» поэтические формулы ему необходимы в качестве того подручного материала, из которого он путем их переосмысления создает новое целое. В контексте стиха представление об антиномичности двух миров фактически разрушается. Сначала снимается категоричность утверждения этого постулата («неуловимое порою уловимо»), потом через цепь сравнений («как ветер, как роса, как звук или кристалл») духовное «заземляется», обнаруживает свою родственность материи и неразрывность с ней. «Мир тяготения» и «мир мысли человека» вступают в тесное взаимодействие, «прорастают» друг в друга. Мысль, несущая «мощь нетления», обнаруживает изъяны — «порой грешит, смутясь в исканьи хлеба». Материальный мир дает воплощение мысли, тем самым одухотворяясь. Лексический состав стихотворения (прозаизмы наряду с высоким романтическим словоупотреблением) воплощает разорванность сознания лирического героя, который провозглашает, не веря, а сомневается, желая веру обрести.

Сравнивая думы двух поэтов, можно заметить, что лирический герой Случевского по многим своим чертам полярно противоположен субъекту переживания дум Кольцова. У поэта-прасола мы видим в его думах человека умного, пытливого, но мало искушенного в абстрактной казуистике отвлеченного знания. Ему, с его «буйной волей, с грешной мыслью», с природной цельностью, свойствен иной способ раздумья, чем «раздробленному», стократ усложнившемуся, охваченному скептицизмом герою-Мефистофелю «поэта противоречий».

Эти различия рождают разность жанровых установок. Кольцов изображает процесс пробуждения разума и первую пробу его сил. Отсюда и «горькое сознание робкой думы-мысли»[14]. Собственно, он не столько углубляется в состав мысли, сколько изображает состояние души, впервые потревоженной вставшими перед ней вечными вопросами бытия, жаждущей их решения. Дума Кольцова — это монолог-вопрошение.

Случевский, которому присуще неиссякаемое сомнение в каких-либо конечных истинах, ориентирует свою думу на спор, на проверку (конечно, не самих теоретических концепций, а того пиетета, которым они привычно окружены). Его думы — это развернутые реплики какого-то нескончаемого внутреннего диалога. Им свойственны импровизационность, полемическая неровность тона, намеренная неотделанность фактуры стиха. Самые прозорливые из современников видели проявление творческой самобытности Случевского в том, что он «растрепал романтический стих до полного пренебрежения к деталям», слагая «небрежные, местами неграмматические в своей смелости строфы»[15].

Создавая думы, и Кольцов, и Случевский в разной степени ориентировались на одну модель фольклорного жанра, которая трансформировалась в творчестве каждого из поэтов в соответствии с жанровыми обычаями их эпохи и индивидуальными свойствами дарований. В лири-

---

[13] Случевский К. К. Соч. в 6-ти т. Спб., 1898, т. 1, с. 3. Далее при ссылках на это издание том и страница указываются в тексте.

[14] Письмо А. В. Кольцова — В. Г. Белинскому от 28 сентября 1839 года. — В кн.: Кольцов А. В. Избранные сочинения. Воронеж, 1936, с. 217.

[15] Андреевский С. А. Литературные очерки. Спб., 1929, с. 453.

ческих раздумьях Кольцова проступает народно-песенная основа, шеллингианская проблематика сопрягается с фольклорными мотивами, стих мелодичен. Медитации Случевского ближе к миру книжной культуры, философского знания, намеренной выработки новых литературных форм.

В то же время черты жанровой общности коренятся в той «внутренней» теме, которая может быть охарактеризована как страстная жажда духовного самоопределения[16]. Единство структурно-содержательных установок думы обусловлено особой позицией лирического героя: он осмысляет себя ответственным перед природой, богом, человечеством за решение великих вопросов бытия. Отсюда безостановочный процесс размышлений, без которых непредставима его духовная жизнь.

Отмечая сходные черты медитативной лирики Кольцова и Случевского, нельзя не затронуть вопрос о Н. Станкевиче, вниманием поэтов к комплексу идей и творчеству которого объясняется в значительной мере их общность. В работах о Кольцове эта взаимосвязь прослежена[17]. Обратимся к творчеству Случевского конца века.

Влияние этико-философских воззрений рано умершего мыслителя заметно и в юношеских стихотворениях, и в думах Случевского. Круг идей Станкевича поэт мог воспринять через лирику Кольцова, однако возможен другой источник. В 1857 году, когда в «Общезанимательном вестнике»появились первые стихи двадцатилетнего Случевского, П. В. Анненков издал переписку Станкевича, приложив к ней биографию и ряд произведений этого «схимника науки», «поэта и мечтателя», по словам А. И. Герцена. Известно, какое сильное впечатление произвела «Переписка» на мыслящих людей того времени, достаточно вспомнить отзыв о ней Л. Толстого[18].

Глубокое восприятие идей Станкевича во многом определило судьбу и направление творческих поисков Случевского. Вероятно, оно сыграло значительную роль, наряду с другими факторами определив решение Случевского ехать за границу с целью приобщения к духовной культуре Европы. В письме к Я. М. Неверову от 21 сентября 1836 года Станкевич сообщал о своем приготовлении к «вояжу» и о страстном желании получить глубокие и разносторонние знания. «...Думаю сблизиться более с искусством», «...мне хочется получше заняться историей», «философиею — главное дело — уж займусь вполне там...»[19] — так он определял цели своего пребывания за границей. Здесь же содержится защита любви как выхода из индивидуальной замкнутости. Эта программа была горячо воспринята Случевским (нужно добавить — и выполнена, так как он вернулся через шесть лет доктором философии и сведущим в искусстве человеком) и со всей юношеской наивностью отразилась в стихотворении «Мои желания»:

Я бы хотел отыскать себе близких по цели и сердцу...
Я бы хотел, проходя по широкой, бушующей жизни,
Сердцем ответить на все, пережить все, что можно на свете...[20]

Открытость миру и людям, стремление изучить различные искусства, а также исторический путь, «по которому шло человечество в жизни», жажда любви высокой и чистой — вот тот этический комплекс, который был перенесен из письма Станкевича в стихотворение Случевско-

---

[16] См.: Плоткин Л. А. А. В. Кольцов. — В кн.: Кольцов А. В. Полн. собр. стих. Л., 1958, с. 31.

[17] См.: Тонков В. А. В. Кольцов. (Жизнь и творчество). Воронеж, 1958.

[18] Письмо Л. Н. Толстого — Б. Н. Чичерину от 21—23 августа 1858 года. — В кн.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 60. М., 1949, с. 272.

[19] Письмо Н. В. Станкевича — Я. М. Неверову от 21 сентября 1836 года. — В кн.: Анненков П. Н. Станкевич Н. В., переписка его и биография. М., 1857, с. 190—191.

[20] Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1962, с. 283.

го. Даже форма стихотворения, построенного как развернутый ответ другу, напоминает свой эпистолярный источник.

Чтение Станкевича приобщало молодого поэта к серьезной работе мысли, давало ему понимание тех задач, над решением которых трудилась передовая мысль в предшествующие десятилетия.

Следы взаимодействия Случевского с традицией Станкевича видны и в думах поэта, но там оно приобрело творчески самостоятельный характер. Случевский рано ощутил дисгармонию мира, трагические противоречия между духовными запросами человека и невозможностью их осуществления в условиях действительности «юродивого века». Думы поэта в 80-е годы, так же как творчество мыслителя 30-х годов, воплощали горечь и тревогу людей, переживших крушение высоких идеалов и надежд. Поэзия мысли вызывала у современников раздумья, содействовала пробуждению общественного самосознания. «...Я ищу истины, но с нею и добра» — эти слова Станкевича могут служить характеристикой лирического пафоса многих дум поэта. Достижения науки, промышленный прогресс, новый взлет творческой фантазии человека — все это измеряется для него тем качеством «добра», духовного тепла, которое они создают в мире. И если в результате усилий многих поколений возникает общество, где «мышленье блудствует, безжалостен закон», значит направление общественного развития было выбрано ложно.

Идея необходимости нравственного воспитания общества, бывшая органичной для людей, окружавших Станкевича, в лирике Случевского перерождается в представление о важности в каждом человеке творческого начала, ведущего к отысканию выхода из общего тупика. Вера в силу мысли, прокладывающей пути в развитии человечества, была свойственна поэту конца века, хотя в ней уже содержалась изрядная доля скептицизма. Только он верил не в силу разума вообще и не в науку как таковую, что было оправдано антигуманным применением ее достижений, он подвергал сомнению утопические теории изменения общества по схеме, вышедшей «из какой-нибудь математической головы», которая «тотчас же и устроит все человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным, раньше всякого живого процесса, без всякого исторического и живого пути», — как говорил один из героев Достоевского[21]. Случевский верил в живой процесс обновления жизни, совершающийся через «выстрадывание» каждым человеком своей и, тем самым, общей истины.

Одна из дум Случевского начинается знаменательной строкой «Да, нет сомненья в том, что жизнь идет вперед...». Лирическое размышление определяется полемическим пафосом по отношению к привычным способам оценки жизненной нормы. Признав закономерность общего итога, поэт видит ущербность жизни людей («Их мелочь радует, им помнить недосужно...»). Потеря целым поколением высоких идеалов и духовной активности — это та вторая сторона медали, которая обнаруживается, если в погоне за материальным прогрессом забыты духовные потребности личности, если она лишена свободы самоутверждения и ценится дешевле вещи. Поэт обнаруживает страстное неприятие такой иллюзии общественного благоденствия, когда «...чуется сквозь шум великого движенья какой-то мертвый гнет большого запустенья». Случевский выразил здесь понимание объективного противоречия эпохи. В то же время его современник-антагонист С. Я. Надсон ужасался такой возможности: «И итог этих трудных, рабочих веков — пир животного, сытого чувства!»[22].

Мерилом всех ценностей для Случевского (и в этом — влияние Станкевича и гуманистических традиций русской литературы) является

---

[21] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 6. Л., 1973, с. 197.

[22] Надсон С. Я. Полн. собр. стих. М.—Л., 1962, с. 223.

человек. Но не самодовлеющая личность декадентов, которые позже назовут поэта своим предшественником, а «каждый» и «всякий». Поэт испытывает боль при виде в своем поколении множества

Людей, ошибающихся в избрании призваний,
Существ, исчезнувших, как на реке струи... (1, *23*)

Кажется, этой пессимистической констатацией и должно закончиться стихотворение «Да, нет сомненья в том...». Но дальше следует нечто вроде новеллистического «pointe» в прозе: проблема поворачивается неожиданной стороной, наступает новый этап размышления. Горькое ощущение всеобщей беды не теряет своей власти над душой человека, но, благодаря более «крупному» измерению, настоящее переосознается в свете будущих возможностей развития общества. Образ жизни-родильницы, создающей новые (и, быть может, наделенные творческим потенциалом) поколения, дает опору для более светлого взгляда на мир.

В таком повороте проблемы обнаруживается родственность тому взгляду на жизнь, который содержится в «Моей метафизике» Станкевича: природа живет «непрерывным творчеством», «ничто не гибнет в ней, не уничтожается: ибо смерть есть рождение»[23].

Среди дум Случевского есть одна, в которой о Станкевиче напоминают не только отдельные повороты мысли. В думе «Я задумался и — одинок остался...» Случевский как будто отвечает на вопросы, волновавшие участников кружка Станкевича, отвечает по-своему, но в традициях прошедшей эпохи. Проблематика, образный строй стихотворения — все выдержано в духе поэзии 30-х годов. Можно предположить факт сознательной стилизации с целью приближения, «вживания» в чужую эпоху. Об этом свойстве Случевского писал Брюсов: «В поэзии он был косноязычен, но как Моисей. Ему был нужен свой Аарон, чтобы передавать другим божеские глаголы; он любил выступать под чужой маской.., любил заимствовать чужую форму...»[24]. Факт отмечен точно, однако мотивировка представляется несколько односторонней. Часто Случевский «заимствовал чужую форму» не из-за недостатка собственных средств, а желая найти общий «канал связи» с несвойственным ему способом познания (терминология естествознания в думе «Формы и профили»), с человеком противоположного миросозерцания или с поэзией другой эпохи, как в рассматриваемом стихотворении. Случевский был человеком, всю жизнь искавшим духовных контактов, о чем свидетельствовали все, знавшие его или хоть раз забредшие на знаменитые «пятницы» к нему в дом. Кроме того, проникая в чужое, поэт зорче видел и тверже отстаивал свое.

К контакту со Станкевичем Случевский идет в поисках меры и гармонии, которые в его время были утрачены и отдельной личностью, и всей духовной культурой. В думе «Я задумался и — одинок остался...» развертывается мотив пути одинокого мыслителя, широко распространенный в лирике начала века. У Станкевича он встречается в повести «Несколько мгновений из жизни графа Z***», во многих лирических стихах («Желание славы», «Два пути», «Подвиг жизни» и др.).

Я задумался и — одинок остался;
Полюбил и — жизнь великой степью стала;
Дружбу я узнал и — пламя степь спалило;
Плакал я и — василиски нарождались. (1, *25*)

Ритмический рисунок думы Станкевича, характеризующийся синтаксическими анафорами, отсутствием рифмы, параллелизмом экспрессивных «пиков» в конце каждой строфы-предложения, близок ритмизованной прозе названной выше повести Станкевича. Вот сцена прощания графа с Мануилом: «Буря опустошила душу твою, но благотворный дождь не освежил ее; вихри развеяли драгоценное семя и не было пло-

[23] Анненков П. В. Указ. соч., с. 17.
[24] Брюсов В. Указ. соч., с. 41.

да.., ты безумно раздувал кроткое и спасительное пламя души твоей: оно объяло ее пожаром...»[25]. Символическая образность последней строфы думы как будто перенесена из стихотворения Станкевича «Грусть»:

Усомнился я — заря зажглась на небе,
Звучный ключ пробился где-то животворный,
И по степи, неподвижной и алкавшей,
Поросль новая в цветах зазеленела... (1, *25*)

Почти зеркальное сходство в принципах метафоризации с поэтом начала века, у которого читаем следующее:

Снова небо просветлеет,
Снег сбежит с высоких гор,
Вновь цветы утешат взор,
Поле все зазеленеет.

Это стихотворение[26], помещенное в анненковском издании, показательно своей общеромантической лексикой и всем образным строем, отнюдь не новым для лирики своей поры. Трудно себе представить, что Случевский в 80-е годы, «говоря» этим языком, заблуждался в степени его оригинальности. Скорее он «вел диалог» с эпохой, более близкой ему по духу, на ее же наречии. Но этот «диалог», при всей его доверительности, был, по сути дела, полемикой.

Если в лирике Станкевича отчаявшийся герой-романтик страдал оттого, что «некому вверить горе души», то он знал: где-то в далеком краю в «бедном сердце» его страдания найдут отклик («Раздумье»). Покидая постылый мир, он верил: «Я жизнь найду во тьме могилы и вольность среди мрачных стен» («Отшельник»). «Блажен, кто верует...» — Случевский недаром тянулся к той эпохе, когда еще можно было находить спасительные островки в любви, в религии, в томлении по единению с «мировой душой».

Однако в думах поэта герой редко находит веру, а если находит, то ценой жестокой борьбы. Отъединенность человека, занятого поисками истины, от всего, что составляет естественную сферу жизни, проявляется в сюжете стихотворения «Я задумался...». Образы бесплодной степи, беспощадного пламени, зловещих теней обозначают этапы испытаний героя на пути к обретению нового взгляда на мир. Жизнь обманывает, посылает неисчислимые испытания человеку. Он выпил горькую чашу до дна и, исчерпав все силы, усомнился в той цели, ради которой вышел в путь. Вот тогда-то жизнь дарует ему свет истины, одушевляющей все вокруг. Знаменательно завершение темы: истина не даруется свыше, а созревает в самом человеке, является закономерным результатом его собственных усилий.

Характерно, что на канву идей и представлений, воспринятых Случевским от Станкевича, время нанесло совсем иной рисунок. Для Станкевича поэт — избранник неба, провидец и страдалец, несущий на себе «святое иго» мысли. Поэт в восприятии Случевского — это «один из всех», человек, вынужденный служить, занимающий определенную ступень на социальной лестнице. Он со всех сторон зажат жизнью, захвачен в ее водоворот, но способен «обобщать умом печали всех людей». Ему свойственна обостренная болевая реакция на чужое страдание, его зовет к людям «неясное призванье быть утешителем, товарищем, слугой». Наряду с постоянным самоанализом объектом его размышлений становятся духовные процессы эпохи, факты общественной жизни, явления современной культуры.

В особую группу можно отнести такие думы, как «На судоговоренье», «В костеле», «На рауте», «В театре». В них конкретизирован пафос негодования поэта, разоблачающего ложь и пошлость многих

---

[25] Анненков П. В. Указ. соч., с. 380.

[26] Там же, с. 354.

общественных институтов «блестящего старого дома» самодержавной России. «Отринуть мир» подобно романтикам герой этих стихотворений уже не может. Он пристально всматривается в каждое явление, разлагает его в своем сознании на составные части и выносит приговор. В стихотворениях этого ряда появляется изобразительность, отсутствующая в других думах. Пластические описания воссоздают облик той конкретной ситуации, которая стала объектом социального анализа. Случевский разоблачает бездуховную тупость толпы, собравшейся на богослужение, «чахлых людишек» светского раута («Одно им нужно: жить и не тужить!»), пошлость театральных буффонад.

Думам подобного склада чужд тихий и сосредоточенный тон одинокого самоуглубленного раздумья Станкевича, в поэтической сфере которого не было места грубой действительности бренного мира. Эмоциональный колорит многих стихотворений раздела создается не мягким лиризмом, исповедью сердца, тонко реагирующего на боли и радости мира, а принципиальной установкой на минимум лиризма. Фрондерская грубоватость тона многих дум — средство раздразнить, разбудить людей, «объятых странным полусном», вызвать в них характерную для живого человека реакцию.

Случевскому в 80-е годы было ясно, что его поколение находится в тупике, что большинство иллюзий изжито людьми, а все сердца покрыл «золы тяжелый слой». В лирике Станкевича часто раскрывалась общеромантическая антиномия «земля» — «небо». Так, в стихотворении «Две жизни»[27] есть строфа:

Я два созданья в мире знал,
Мне в двух созданьях мир явился:
Одно я пламенно лобзал,
Другому пламенно молился...

У Случевского эта антиномия приобретает почти кощунственное звучание. В стихотворении «Я видел Рим, Париж и Лондон...»[28] реминисценция из Станкевича имеет пародийный оттенок:

Я богу пламенно молился,
Я бога страстно отрицал...

Взаимодействие с творчеством Станкевича по мере выработки Случевским собственного мировосприятия и принципов поэтики усложнялось, приобретало характер «притяжения и отталкивания». Многое стало неприемлемым, подверглось переосмыслению. Тем не менее в сложную «эпоху противоречий», когда личность мельчала, становилась «дробной», соприкосновение с высокими и чистыми представлениями Станкевича о человеческих отношениях, духовных потребностях создавало основу для веры в дальнейшее развитие рода людского и русского общества, заставляло по-новому оценивать свои возможности. Страстность утверждения и отрицания, роднящая его со Станкевичем, выводила Случевского из круга «унылой» поэзии конца века.

Младший современник Случевского Ин. Анненский писал об усталости от «неслитного» мироощущения: «Мы задыхаемся в чаду противоречий. Нам нужен синтез, а не сделка»[29]. Синтеза пока не получалось, и поэты пытались осмыслить эту болезнь: «Не вини меня, друг мой, — я сын наших дней, сын раздумья, тревог и сомнений...[30]. Но не винить себя не мог и Надсон, автор стихотворения, и другие писатели, которым было дано понимание взаимообусловленности вины человека и обстоятельств за общее положение дел в стране. Эта проблема рассматривается в ряде дум Случевского.

«Элегический» строй переживания наполняется гневным пафосом,

---

[27] Там же, с. 360.
[28] Случевский К. К. Стихотворения и поэмы, с. 234.
[29] «Перевал», 1907, № 7, с. 63.
[30] Надсон С. Я. Указ. соч., с. 205.

когда поэт раздумывает над безнаказанностью тех, кто «обирает» жизнь, не давая ничего взамен. Развитие темы в стихотворении «За то, что вы всегда от колыбели лгали...» построено на основе развертывания беспощадного приговора:

За то, что с детских лет в вас жажда идеала
Не в меру чувственной и грубою была,
За то, что вас печаль порой не освежала,
Порой раздумия и часу не вела... (1, *13*)

Скорбное раздумье здесь совмещается с публицистической страстностью высказывания, появляются разоблачительные интонации инвективы. При этом стихотворение не теряет жанровой целостности, но синтезирует несколько составляющих начал. Это явление характерно для поэзии, прошедшей «школу» М. Лермонтова и Н. Некрасова с их переворотом в области литературных норм.

В контексте жанрово-тематического раздела «Думы» тема безмыслия развивается в нескольких аспектах. Трагедия человека, потерявшего разум, проигравшего битву с жизнью, осмысляется в стихотворении «В больнице Всех Скорбящих». Сочувствие безумцу, чей «усталый ум погас», сменяется гневным пророчеством той же кары на головы тех, «кому так жизнь легка». Неровный рисунок ритма, многочисленные интонационные обрывы воплощают сложное состояние лирического героя, потрясенного общественным неблагополучием. Кризисным состоянием всей духовной культуры поэт объясняет печальный итог жизни людей, сломившихся под грузом непосильных социально-нравственных проблем («Усталость», «Когда тяжелая истома...», «Да, я устал, устал...», «Мы — стоики»).

От скорбного раздумья над судьбами отдельных людей Случевский обращается к размышлению над судьбой поколения, смирившегося перед властью «юродивого века». К лучшим стихотворениям раздела можно отнести думу «Будущим могиканам». Вялая констатирующая интонация первых строк («Да, мы, смирясь, молчим... в конце концов — бесспорно...») сменяется тоном, передающим большое напряжение мысли, страстность самообличения:

Толпа — всегда толпа! В толпе себя не видно;
В могилу заодно сойти с ней не обидно;
Но каково-то тем, кому судьба — стареть... (1, *26*)

Проблема пагубной утраты людьми конца века созидательных способностей рассматривается Случевским в аспекте взаимосвязи двух поколений. «Последние могикане» уходящей эпохи будут нести на себе груз ответственности за никчемный результат жизни «отцов», ничего не оставивших «детям». Поэт задумывается над сегодняшним состоянием человека, его волновали перспективы общественного развития.

Потеря людьми стимула к жизнедеятельности осознается в думах как болезнь века, страшная именно своей «нестрашностью», обыденностью. Подобную трактовку этой болезни мы находим (в разных вариантах) в лирике С. Надсона, К. Фофанова и других поэтов-современников. Их думы разнились степенью психологической конкретности, характером трактовки состояния духа личности «безвременья».

Одной из тем, определяющих содержательное единство раздела «Думы», является тема внутреннего разлада в человеке. Герой стихотворения «Нас двое», остро ощущая разорванность своей духовной сущности, и жаждет примирить в себе противоположные свойства, и оценивает их как естественную основу личности. В таком поэтическом решении виден человек «скептического» века: с холодноватой беспристрастностью он наблюдает за своей «бурей душевной», отмечает все ее «pro» и «contra», подвергая сомнению любую возможность примирения противоречий. Причина разлада объясняется не извечной двойственностью человеческой природы, а влиянием жизненного уклада.

«Никогда личность не чувствовала так сильно свои права, и никогда так тяжело не давил ее установившийся, затвердевший порядок жизни, людских отношений со всем аппаратом цивилизации. Сколько элементов для воспитания в человеке тоски и злобы!» — писал об этом периоде русской жизни историк Ключевский[30а]. Двойственность личности часто вела к потере самоконтроля, к двойничеству. Название стихотворения «Нас двое» воплощает это свойство сознания «материализовать» одну из сторон внутреннего «я». Персонификация «второго» происходит чаще всего не в состоянии болезни (хотя встречается и такой аспект), а под воздействием разлагающих жизненных обстоятельств и собственной слабости. Чтобы сохранить жизнь, человек должен пожертвовать своим лицом. Но потеряв лицо, человек уже не хочет сохранять жизнь.

Есть известная доля биографизма в постановке Случевским этой проблемы. Характерно восприятие духовного облика поэта его современником, музыкальным критиком и композитором М. М. Ивановым, создававшим романсы на стихи Случевского. Вот отрывок из его письма: «Всего меньше Вам, конечно, следовало быть камергером и редактором «Правительственного Вестника», официальным историографом Высоких путешествий и вращаться в служебном мире! Если этот мир не уничтожил Вашей оригинальности, не изменил Вашего художественного облика, то у Вас, значит, редкая по глубине душа и соответствующий душе талант»[31]. Случевский трудно обретал свое творческое лицо, но еще труднее было его не потерять.

«Единство личности и личной судьбы», по определению Л. Я. Гинзбург, ушло к тому времени в прошлое. Положение Случевского, как и А. Фета, и Ин. Анненского, было двойственным, недаром он в письме Я. Полонскому оценивал свою жизнь как «несыгравшийся хор скрипачей»[32], и А. Майкову писал: «Мы не можем себе представить, как тяжело чувствовать, что жизнь тянет против воли — туда, куда душою вовсе не тянешься...»[33].

Поэтическая деятельность была для Случевского той сферой, в которой он мог воплотить свое истинное призвание, лучшие свойства своей натуры. Внутренняя сложность его душевной организации воплощалась в лирике:

Никогда, нигде один я не хожу,
Двое нас живут между людей:
Первый — это я, каким я стал на вид,
А другой — то я мечты моей. (1, *8*)

Состояние лирического героя во многих стихотворениях раздела «Думы» можно определить как двойной разлад: внутренний мир человека захвачен бушующими стихиями, но и каждая из этих сил противоречива. Кроме того, и общий закон жизни содержит нелепый просчет — вызванному из небытия человеку не дано возможностей воплощения своих сил. В значительной мере это представление поэта базировалось на ощущении личной жизненной неудачи. Недаром художнически зоркий и чуткий к людям А. П. Чехов замечал о Случевском: «Не знаю, почему, но иногда почему-то мне бывает жаль его»[34].

Баратынский писал о «двух долях» человека, о необходимости выби-

---

[30а] Ключевский В. О. Указ. соч., с. 245—246.

[31] Письмо М. М. Иванова — К. К. Случевскому от 29 июня 1897 года. — Цит. по: Мазур Т. П. К. К. Случевский. (Основные этапы творческой биографии). Дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Приложение. Письма К. К. Случевского и Случевскому. М., 1974, с. 124.

[32] Письмо К. К. Случевского — Я. П. Полонскому от 7 января 1867 года. — Цит. по: Мазур Т. П. Указ. соч., с. 13.

[33] Письмо К. К. Случевского — А. Н. Майкову от 12 марта 1888 года. — Цит. по: Мазур Т. П. Указ. соч., с. 86.

[34] Письмо А. П. Чехова — А. С. Суворину от 4 марта 1899 года. — В кн.: Чехов А. П. Собр. соч. в 12-ти т. М., 1964, с. 278.

рать «Или надежду и волненье, Иль безнадежность и покой»[35]. Герой Случевского выбирает по-своему: «безнадежность» и «волненье». Его мир противоречив, он задыхается в чаду противоречий, «верит и не верит вновь» в возможность слитного мироощущения. Если в «разладе» Станкевича просвечивала первозданная тяга к преодолению его и естественная вера в гармонию, слияние с мировым целым, то для Случевского это невозможно. Он стремится обнаружить полюсы, не приемлет середины, идет к цельности только через обнаружение и осознание всех противоречий. В этой беспощадности видения истины, «всей правды без покрова» он близок Баратынскому.

В лирике Случевского создается концепция мира, где все перепуталось и переплелось, это даже не «двоемирие», а полный хаос. Жизнь в нем похожа на смерть, а смерть надела маску жизни и пляшет «камаринскую». День и ночь неразличимы, тюрьма и свобода не разнятся ничем. Вместо сна и бдения — «полусон», вместо прежде и теперь — «безвременье». Но чем настойчивее лирический герой стремится к распутыванию клубка мировых противоречий, тем зорче вглядывается в каждое «пограничное» состояние отдельных явлений, тем больше тяготеет к микроанализу каждого из них.

В самом способе познания действительности путем художественного «исследования» Случевский шел за Баратынским. Строки «скорбного элегика» «Две области: сияния и тьмы Исследовать равно стремимся мы» имеют характеристическое отношение ко многим думам Случевского. Представление о том, что истина трудно отделима от лжи, добро от зла, выявляется в стихотворении «Кто вам сказал, что ровно половина...» путем переосмысления традиционной антиномии «дневного» и «ночного» начал жизни человека и природы. Четкое, графически стройное композиционное решение — знак сопротивления разума поэта хаотичности мира. В стихотворении видна попытка определить этическую значимость законов природы. Страстность поиска истины, полемический пафос характеризуют состав лирического переживания. Заканчивается поэтическое размышление афористическим двустишием:

Нет! Полон день земли, в котором бьемся мы,
Духовной полночью, смущающей умы. (1, *29*)

Дерзость поэтической мысли, стремление сказать «новое слово» о привычном предмете, самобытное представление о мире и человеке — лучшие свойства дум «поэта противоречий».

В жанровых качествах дум (каждое стихотворение — только один из этапов постоянного и всеохватывающего процесса раздумья лирического героя) заключены возможности объединения их в цикл. При всем многообразии поставленных в отдельных стихотворениях вопросов, можно говорить о цельности всего раздела. Прежде всего видны главные линии, которые проходят через весь раздел, образуя нечто вроде ветвей тематического сюжета. Это характерные для Случевского «бинарные» проблемы мысли и безмыслия, времени и безвременья, жизни и смерти. Обнаруживая различные аспекты своей сущности, смыкаясь то по принципу антитезы, то по принципу тождества, эти линии создают единый контекст раздела-цикла. Именно через контекст выявляется единая основа противоборствующих тенденций духовной жизни лирического героя. Логика взаимосвязей и последовательность расположения стихотворений созданы автором, хотя кое-где заметно участие в редактировании тома и Вл. Соловьева. Так, например, «Неуловимое», «Невменяемость», далеко не лучшие из дум, открывают раздел не случайно: их содержательность близка соловьевской концепции мира, где «внешней» жизни противопоставлено «нечто действительное само по себе», недоступное нашему восприятию.

---

[35] Баратынский Е. А. Стихотворения и поэмы. М., 1971, с. 93.

Принцип последовательности расположения отдельных текстов в «Думах» можно обозначить по аналогии с музыкальными композициями: сначала намечаются темы, потом идет их разработка. Но естественнее говорить о поэзии мысли логическими определениями, тогда это — «постановка» проблемы, затем различные варианты ее «решения». Степень конкретности, «нюансировки» лирических состояний значительно возрастает от первых стихотворений с их более «общим» взглядом на мир и человека к думам-саморефлексиям («Нас двое», «Заря во всю ночь» и др.), к думам-диспутам («В лаборатории», «Будущим могиканам»).

Есть в разделе и своеобразный «цикл в цикле». Чаще всего сюжет думы не связан с раскрытием конкретной ситуации «первотолчка», повода к размышлению. Наблюдения, которые привели к раздумью, остаются «за бортом» стиха, почти не проступают в лирической ситуации. Однако такие стихотворения, как «В этнографическом музее», «В костеле» и другие, стоящие в конце раздела, а также «В лаборатории», «В Киеве ночью» содержат и лирическое раздумье, и обрисовку объекта, на который оно направлено. Однотипны названия подобных стихотворений, обозначающие «место присутствия» героя дум.

Обостренного ощущения мгновения в думах нет (это «компенсируется» наличием в томе особого раздела, названного «Мгновения»). Характерно преобладание в текстах слов, обозначающих «константный» смысл категорий времени: вечный, всегда, никогда. Тот же эффект непреложности жизненных законов достигается синтаксическими и интонационными анафорами, повтором однородных слов или слов с однонаправленными ассоциациями: «никогда, нигде один я не хожу», «вот отчего всегда, везде необходимо», «зачем молчишь ты и душа молчит». Стиль «Дум» не метафоричен, не изобразителен, органичен для выражения думы-страсти как таковой. Возрастание экспрессии часто подчеркивается повторением одного и того же слова, например: «что было куплено большим, большим страданьем», «да, я устал, устал», «спроси у сумасшедших, спроси у них», «лги, лги, мечта» и т. д.

Жизнь человека осмысляется Случевским в ее сущностных проявлениях, минутное становится знаком вечного, нынешнее соотносится с давнишним — и рождается ощущение «всегдашности» жизненных начал. Принадлежность мгновению страшна, чревата катастрофой, исчезновением. Сопряжение разновременных этапов жизни поколения и отдельной личности производится размышляющим героем дум для того, чтобы ощутить поток времени, его направление, «плотность» его вещества. Свою духовную миссию герой видит в соединении отдельных звеньев «цепи времен»:

Вы вновь слагаетесь, разбитые скрижали
Полузабывшихся, но не пропавших дней. (1, *34*)

Тема поиска цельности мира, человеческой личности, единения людей противостоит в думах теме дисгармонии, «борется» с ней. Лексическим ключом к этой теме являются слова «слияние», «слагание», «сближение», «соприкасание». Нужно заметить, что полисемантика каждого подобного образа полностью раскрывается только благодаря контексту всего раздела. Самое сокровенное желание героя «Дум» — найти цельность, соединить порванную нить времени, разбитые скрижали его. Эти поиски приводят его к концепции всеобщей проницаемости даже полярных явлений, к пониманию сплошной детерминированности всех моментов бытия. В разделе-цикле способности героя «материализовать» даже самые отвлеченные понятия[36] соответствует умение наделять духовностью предметы, наименее одушевленные. В поэтическом мире дум

[36] См. об этом: Ермилова Е. В. На рубеже двух эпох. — В кн.: Смена литературных стилей. М., 1974.

Случевского нет границ, он сам заново вглядывается в каждую вещь, явление, чувство, понятие, чтобы выявить первозданное свойство, сущность всего. Но, склеивая осколки мира, разделяя сросшиеся антиподы, он в самом себе замечает еще больший разлад. Его мышлению не меньше, чем сознанию Вл. Соловьева, который, как известно, служил прототипом «раздвоенных» героев Достоевского, свойственны одновременные «за» и «против».

Рассмотрение всех «форм и профилей» жизни приводит героя Случевского к горькому выводу, что «...ни в одной из форм нет столько хлебосольства, Чтоб в ней сказалися свобода, мир, довольство!.. И счастья полного не обретал никто!» (1, *15*). Природа сама не может совладать «с великой дробностью» своих творений, поэтому человек и должен доискиваться способов обретения цельности в мире.

Хотя концепция трагичности человеческих судеб в «некрополе» жизни приводит Случевского к теме смерти, занимающей значительное место в разделе «Думы», страшнее для него другое: жизнь малоотличима от небытия. Высшей точкой его иерархии ценностей является человеческая жизнь. Ценно сознание каждого человека, его способность творить, в которой он — соперник природы. Смерть человека — это образование зияющей пустоты в длинной цепи общечеловеческого развития.

Брюсов точно обозначил доминанту эмоционального состава лирики Случевского: «...Сомнение разъедает его поэзию, останавливает его, рожденного юным Фаустом, смеяться вместе с Мефистофелем...»[37] Говоря о «косноязычии», о «масках» поэта как о недостатках, он в то же время видел в диссонансах образного строя Случевского «неожиданную, еще не узнанную гармонию». «Небрежение словом» отличало тогда и Достоевского[38], воспринимаемого поэтом в качестве современного пророка. Случевский, осознавая всю «негладкость», дисгармоничность своей лирики, предвещал, что «бури грянут» и определят еще большую дисгармонию в мире, в человеке, в искусстве. Стихии жизни ворвутся в цивилизованный мир, «...их завыванья, их мученья Взломают вглубь красивый стих...». Сфера поэзии, всегда чуткая к жизни, воплотит эти процессы:

Переживая злые годы
Всех извращений красоты —
Наш стих, как смысл людской природы,
Обезобразишься и ты...

Но характерно, что в этом, более позднем, чем думы, стихотворении, символически названном «Быть ли песне?»[39], содержится еще более важное предвидение: разлом и разлад воспринимались им как исторически необходимая ступень для возникновения новой цельности в искусстве и человеке. Как будто об А. Блоке, который, уже после смерти Случевского присутствовал в его доме на собрании «пятницы» в память «поэта противоречий», сказаны эти слова:

То будет время наших внуков,
Другой властитель дум придет...
Отселе слышу новых звуков
Еще не явленный полет.

В способе художественного мышления Случевского намечались перспективы, ставшие ясными лишь поэтам двадцатого века.

---

[37] Брюсов В. Указ. соч., с. 42.
[38] См. об этом: Лихачев Д. С. «Небрежение словом» у Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 2. Л., 1976.
[39] Случевский К. К. Стихотворения и поэмы, с. 293.

АПОЛОГИ В. Ф. ОДОЕВСКОГО И СУДЬБА ДИДАКТИКО-АЛЛЕГОРИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XIX ВЕКА

М. С. Штерн

Известно, что стремление к целостности существования было основным импульсом духовно-творческого самоопределения В. Ф. Одоевского — об этом говорят его письма, дневниковые заметки[1]. В занятиях философией и естественными науками, музыкой и литературой он искал такую форму жизнедеятельности, в которой снимались бы противоречия между практическими потребностями человека и высокой духовностью, заложенной в его природе, противоречия между рационалистическим и интуитивным познанием, между содержанием идеи и ее материальным воплощением. В зрелые годы (когда возникает и оформляется замысел «Русских ночей») писатель будет рассматривать стремление человечества к целостному и универсальному освоению действительности как закон, определяющий содержание истории. В начале же литературного пути Одоевский ставит перед собой задачу прежде всего объективно обосновать право личности на полноту самоопределения. К решению этой задачи молодой литератор обращается в своих первых философских и беллетристических сочинениях, ею же обусловлено идейно-художественное своеобразие апологов Одоевского 1820-х годов[2]. В них высшие человеческие устремления — познание, творчество, самосовершенствование — утверждаются как абсолютные ценности, приобщение к которым и делает человека необходимым «дополнением мироявления»[3]. На

---

[1] В этом плане интересно автобиографическое сочинение молодого Одоевского «Дневник студента» (1820—1821).

[2] В 1800—1820-х годах этот термин понимался широко: к апологам относили и басни, и назидательные эпиграммы, и короткие аллегорические рассказы с нравоучением. При этом имели в виду прежде всего дидактико-аллегорический характер жанра: образная сторона аполога рассматривалась как художественная иллюстрация к заданной идее. «Аполог» — греч. Речение дидактическое, значащее краткую нравоучительную басню, или слово, с искусством выработанное, имеющее предметом исправление нравов человеческих наставлениями, заключающимися в каком иносказании или действии». — Яновский Николай. Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту... Ч. 1. Спб., 1803, с. 180. «Аполог — нравоучительная басня, или вымысел, клонящийся к исправлению человеческих нравов. Юлий Скалигер производит сие слово от ἄπό и loγos, т. е. речь, заключающая в себе более того, что в ней представлено». — Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым, действительным и почетным членом разных ученых обществ. Ч. 1. Спб., 1821, с. 48. «Аполог... не только забавляет, но и научает, т. е. дает в физической аллегории видеть картину нравственной жизни человека». — Галич А. И. Опыт науки изящного. Спб., 1825, с. 203. И. И. Дмитриев называл апологами свои нравоучительные четверостишья. — См.: Дмитриев И. Апологи в четверостишиях. М., 1826.

[3] Одоевский В. Ф. Афоризмы из различных писателей по части современного германского любомудрия. — «Мнемозина», 1825, ч. IV, с. 85.

том этапе литературного развития, когда Одоевский выступает со своими первыми произведениями, подобная творческая установка могла быть реализована только на основе дидактико-аллегорических форм повествования, унаследованных от предыдущего столетия»[4].

Аллегоризм был отличительной чертой художественного мышления XVIII века, необходимым для рационалистической культуры принципом конструирования целостности. Чтобы хоть как-то преодолеть односторонность рационалистического сознания, разорванность содержательного и формального плана в образе, искусство вынуждено было прибегать к помощи смежных форм познания; отсюда и засилие «синкретических» форм в культуре XVIII века — это была эпоха «описательной поэзии» и «аллегорической живописи».

Ю. М. Лотман связывает «иносказательный» характер литературы этого времени с присущей культуре XVIII века идеей изоморфизма человека и человечества: «все свойства человечества заложены в отдельном человеке и всемирная история лишь повторяет судьбу индивида. Повествование всегда двупланово: в просветительской литературе двуплановость эта всегда проявляется в том, что бытовой сюжет, рассказывая о конкретных событиях из жизни героя, одновременно повествует о наиболее общих закономерностях человеческой природы. Масонское повествование тоже двупланово, однако смысл этой двуплановости иной: сюжетное повествование — мифологическое или сказочное, чаще всего строящееся как описание пути, странствия — приобретает характер аллегорического рассказа о нравственных исканиях»[5].

В ранних лирико-философских произведениях Одоевского присутствует двуплановость второго типа, а также неоднократно звучат популярные в масонской литературе эсхатологические мотивы, появляются раздумья об отпадении мира от бога, от чистой духовности, о возрождении человечества через нравственное воскресение отдельной личности. Однако писатель-романтик перестраивает аллегорическое повествование таким образом, чтобы выразить с его помощью идею органического развития, провести параллель между миром духовным и внешним[6]. В апологах Одоевского соединяются импульсы, идущие от романтической натурфилософии и религиозно-философских учений XVIII века: в его произведениях не только утверждается абсолютная реальность и объективность принципа целостного существования, но и раскрывается его этическая ценность. Обретение целостности — условие спасения человека и человечества. Такова исходная идея дидактико-аллегорических произведений писателя.

В 1820-х годах не один Одоевский был обращен в своих исканиях одновременно и к веку нынешнему и к веку минувшему; аналогичную позицию занимали Тютчев, поэты-любомудры. Тем интереснее понять,

---

[4] Выявляя специфику ранней прозы Одоевского, мы опирались на исследования аллегорической формы повествования в трудах И. Канта (Кант И. Критика способности суждения. — Соч. в 6-ти т. Т. 5. М., «Мысль», 1966), Г. В. Ф. Гегеля (Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. — Соч. Т. XII. М., Соцэкгиз, 1938), в работах А. А. Потебни (Потебня А. А. Из записок по теории словесности. — В кн.: Эстетика и поэтика. М., «Искусство», 1976), а также на теоретические изыскания советских ученых, см.: Томашевский Б. Теория литературы (Поэтика). Л., ГИЗ, 1925; Выготский Л. С. Психология искусства. М., «Искусство», 1968; Михайлова А. О художественной условности. М., «Мысль», 1970; Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., «Искусство», 1976.

[5] Лотман Ю. М. Поэзия 1790—1810-х годов. — В кн.: Поэты 1790—1810-х годов. Библиотека поэта. Большая серия. Л., «Советский писатель», 1971, с. 41.

[6] «Проецирует ли романтик бездны и провалы природы, весь темный иррациональный корень бытия в душу человека (Тик), или наоборот, чудесный строй души человеческой является для него источником аналогий для природы, магически владея ею (Новалис), — прежде всего этот параллелизм полон реального смысла». — Тынянов Ю. Н. Рукопись незавершенной монографии «Тютчев и Гейне». — В кн.: Поэтика. История литературы. Кино. М., «Наука», 1977, с. 559.

как в прозе Одоевского происходит актуализация традиционных форм аллегорического повествования.

Рассматривая лирико-философские циклы Одоевского 1820-х годов, можно заметить, как меняется образное видение действительности автором, возникают новые принципы организации произведения как художественного целого.

Тяготение к циклу — важный формообразующий фактор, отличительная черта лирико-философских произведений Одоевского 1820-х годов.

В 1824 году Одоевский выпускает отдельным изданием четыре аполога, ранее напечатанные в альманахе «Мнемозина»[7]. Сквозная проблематика, связи апологов внутри цикла создают законченность и содержательность композиции целого. Вместе взятые, «Четыре аполога» представляют духовно-нравственное самочувствие личности, поглощенной «переживанием» идеала; каждая миниатюра воссоздает новую грань этого состояния. Одоевский исследует условия, необходимые для плодотворного самоопределения личности. В «Дервише» утверждаются в качестве основ творческой деятельности глубочайшая сосредоточенность духа, бескорыстие и полнота самоотдачи. Бесплодность эмпиризма — тема аполога «Солнце и младенец». О нравственном крахе личности, не способной на подвиг самоотвержения во имя истины, рассказывается в «Двух магах». И, наконец, последний аполог цикла — «Алогий и Епименид» — утверждает бесконечную мощь порыва к совершенству: воплощением этой мощи становится образ «божественного пламени», сжигающего «невежд гасильщиков».

Аполог «Дервиш», открывающий цикл, можно рассматривать как экспозицию, которая вводит нас в проблематику целого. В основе произведения лежит распространенный в дидактической литературе конца XVIII — начала XIX века аллегорический образ «пути» как воплощения духовных исканий. Однако, используя традиционные приемы иносказания, Одоевский стремится к их более глубокой, самобытной художественной разработке. Прежде всего, в его апологах обогащается яркими деталями аллегорическое описание. Такова в «Дервише» картина горной дороги, передающая трудности, драматизм искания истины. Для аллегории, в которой «связь облика со своим значением < . . . > часто поддерживается лишь атрибутами»[8], изобразительная точность, умение в деталях передать связь между понятием и указывающим на него знаком, является одним из главных условий художественности, постигаемости образа. Одоевский прекрасно владел языком иносказательной живописи. Это доказывают, например, образы «пламени», переходящие из одного аполога в другой: в зависимости от контекста они приобретают различный характер, что особенно поражает, если принять во внимание изначальную абстрактность аллегорического образа, заданность его значения.

Так, в апологе «Алогий и Епименид» «божественное пламя совершенствования» могуче и величаво: «...не погасло оно от нечистого прикосновения Алогия, но еще более возгорелось, заклокотало, охватило всю храмину, в прах обратило ничтожного — и снова тихо взвилось на лампаде»[9]. Иной облик у «пламени вдохновения» в «Смертной песни» — здесь это безжалостная стихия, овладевающая человеком вопреки его собственной воле: едва певец, погруженный в воды студеной реки, «завел первые звуки заветной песни, как вода закипела, заклокотала, брызнула горячими искрами; он хотел бы перестать — напрасно: очаро-

---

[7] «Мнемозина», 1824, ч. III. Отдельное издание: Четыре аполога. Сочинение князя В. Одоевского. М., 1824.

[8] Михайлова А. О художественной условности, с. 206.

[9] «Мнемозина», ч. III, с. 9.

ванная песня сама собой льется из горячих уст его, проникает все жилы, сушит мозг, разрывает кости!»[10].

Однако живописная «декорация», необходимая в аллегории, не главное для Одоевского. Ему важно быстрее ввести читателя в нравственно-психологическое содержание развертывающейся в произведении коллизии. В «Дервише», например, писателя интересует прежде всего различие жизненных позиций персонажей, противостоящих друг другу, — мудреца и толпы. Отсюда тщательно выписанные психологические характеристики, занимающие центральное место в повествовании.

В изображении Одоевского «странник в области духа» внешне холоден и бесстрастен, но за этим безразличием ко всему земному скрывается напряженная внутренняя жизнь. Интересна в апологе дифференцированная характеристика толпы: в ней есть и враги, и последователи дервиша, есть в ней и жертвы объективных противоречий процесса познания, те, кого «обманывал издалека мерцающий светильник; они совращались с собственного пути, не попадали на путь дервиша и низвергались в пропасти»[11]. Однако психологию толпы — в любых ее проявлениях — отличает одна черта: толпа не бескорыстна и в своих похвалах, и в осуждении, она не способна на самоотречение.

Непримиримое противоречие между мудрецом и «простолюдинами» в апологе Одоевского напоминает конфликт поэта и толпы в известном пушкинском стихотворении. На первый взгляд, названные произведения несопоставимы как по своей жанровой форме и художественному заданию, так и по степени эстетической ценности. Действительно, аллегория Одоевского возникает как иллюстрация общеизвестного тезиса романтиков об исключительной природе творческой личности. «Мораль», завершающая произведение, в какой-то мере ограничивает и делает однозначным истолкование образов. Пушкинское же стихотворение — это открытие еще не исследованных объективных противоречий действительности, обнаружение ее трагической разорванности. Самоценным является в стихотворении образ творческой личности, противостоящей меркантилизму, разрушающему духовные ценности. Важен для Пушкина и образ сознания «черни», поскольку за этим явлением стоят определенные закономерности действительности, которые автор стремится понять и оценить.

Но несмотря на все различия, нельзя не заметить определенной близости Одоевского к пушкинскому решению проблемы «художник и толпа». Близость эта проявляется в том, как изображает Одоевский отношение толпы к идеалу, ко всему духовному. Толпа не отвергает идеала, она лишь стремится использовать его в собственных целях, она ищет не истины, а пользы. Люди благословляют мудреца, но лишь потому, что «колючие тернии, подавленные смелою стопою дервиша, не язвили их более; светильник в его руке обличал перед ними мрачные бездны, и грозные скалы». Эгоизм движет и теми, кто проклинает мудреца: «< . . . > одни завидовали его светильнику, другие роптали, зачем идет не путем ИМИ избранным, зачем не для НИХ попирает тернии, не ИМ освещает»[12].

Пушкин строит грандиозное саморазоблачение «черни» также исходя из того, что «умный дух» практицизма и земного устроения вовсе не отвергает искусства: он разрушает прекрасное изнутри. Толпа не стремится к идеалу, а, наоборот, хочет приспособить его к своим потребностям.

Нет, если ты небес избранник,
Свой дар, божественный посланник,

---

[10] Одоевский В. Ф. Соч. Ч. 3. Спб., 1844, с. 78.

[11] «Мнемозина», ч. III, с. 2.

[12] «Мнемозина», ч. III, с. 2.

Во благо нам употребляй:
Сердца собратьев исправляй.
Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны;
Мы сердцем хладные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы;
Гнездятся клубом в нас пороки:
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы послушаем тебя[13].

В «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824) в уста лукавого предпринимателя влагается настоящий гимн в честь дидактического поэта, судьи и учителя: «Поэт казнит, поэт венчает...» Здесь для Пушкина дидактизм равен утилитаризму, это свойство, которое характеризует буржуазное, как мы бы сказали теперь, «потребительское» отношение к искусству. Дидактика, игнорирующая специфику искусства, его суверенность, оценивается Пушкиным как типичная черта меркантильного буржуазного сознания.

У Одоевского, как и у Пушкина, среди традиционных эпитетов, характеризующих сознание «черни», на первый план выдвигаются слова: «бессмысленный», «тупая». Они охватывают широкий круг значений, но, прежде всего, «бессмысленный» — это значит не просветленный идеалом, лишенный способности воспринимать истину и потому несвободный, «поденщик, раб нужды, забот».

Близость взглядов Одоевского к отдельным элементам пушкинского мироощущения обнаруживается особенно ясно в 1830-е годы, в период сотрудничества в «Современнике». Труднее увидеть истоки этого сближения в творчестве Одоевского и Пушкина 1820-х годов. Как известно, Пушкин отрицал дидактику в искусстве, подчеркивая, что цель искусства не поучение, но идеал. Однако в его творчестве, кроме произведений, в образной структуре которых ощущается связь с аллегорической системой высказывания («Пророк» (1826), «Анчар» (1828), встречаются непосредственные обращения к дидактико-аллегорическим жанрам, причем в самом обращении сохраняется момент отстраненности: эти формы выступают как нечто чуждое для пушкинского сознания, как объект поэтической рефлексии.

В 1826 году Пушкин совместно с Н. М. Языковым сочиняет «Назидательные четверостишия» — пародию на вышедшие в том же году «Апологи в четверостишиях» И. И. Дмитриева. Пушкинская ирония направлена прежде всего на самоочевидность, тривиальность содержания аллегорий Дмитриева: мораль его апологов сугубо бытовая и однозначная, любая истина в его интерпретации «приземляется», становится расхожей мудростью. Автор как будто стремится во что бы то ни стало доказать, что для всякой идеи можно найти практическое применение. Пародии Пушкина и Языкова своеобразны: стилистически они совершенно неотличимы от оригинала, в них как будто нет необходимой дистанции между авторским и «чужим» словом[14]. Это стилизация, переходящая в пародию. Авторы уловили в апологах Дмитриева противоречие между бедностью их художественной идеи и вычурностью формы, претенциозностью тона и чуть-чуть, без нажима, подчеркнули возникающий комический эффект. Пушкин и Языков пародируют не индивидуальную творческую манеру Дмитриева, но жанровую традицию,

---

[13] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т. Т. 3. М., АН СССР, 1957, с. 88.

[14] «В пародии автор «говорит чужим словом, но... он вводит в это слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности. Слово становится ареною борьбы двух голосов, — поэтому нарочитая ощутимость чужого слова в пародии должна быть особенно резка и отчетлива». — Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Художественная литература», 1972, с. 330—331.

представленную его апологами. Пародийное звучание «Назидательных четверостиший» усиливается еще и благодаря тому, что в читательском восприятии этот жанр оказывается несовместимым с общим колоритом пушкинского творчества, со строем его поэтического сознания. Пушкин в данном случае отнесся к дидактико-аллегорической форме высказывания как к независимому феномену, воплощающему чуждый для самого поэта тип художественного мышления, с которым, однако, можно вступить в контакт, можно в него «вжиться». Именно этот принцип лежит в основе пушкинских шутливых подражаний отдельным эпизодам из «Божественной комедии» Данте («И дале мы пошли — и страх объял меня...», «И тут я демонов увидел черный рой...» (1832). Пушкин неоднократно обращается к традиционным аллегорическим мотивам и образам, разработанным мировой литературой. Это происходит, когда возникает необходимость больших культурно-исторических обобщений, когда поэт стремится выразить свое лирическое «я» в объективированной форме, как бы «вживаясь» в типы сознания, принадлежащие далекому прошлому («В начале жизни школу помню я...» (1832), «Странник» (1835)).

Для художественного мышления Одоевского, в отличие от Пушкина, была органична аллегорическая система высказывания. Однако писатель постоянно развивал, перестраивал эту систему, обогащая образное содержание аллегории, находя возможности воссоздать средствами этого жанра сложные философско-психологические коллизии. В «Русских ночах» Одоевский использует аллегорический принцип повествования, чтобы создать многогранную, движущуюся картину человеческой истории, связывающую воедино судьбы отдельной личности и цивилизации, развитие общества и жизнь природы, космоса. В апологах же, написанных в 1820-е годы, аллегорическая образность позволяет раскрыть связи между различными процессами духовной жизни, причем психологическое содержание произведений постоянно усложняется. Сопоставление печатного текста «Четырех апологов» с черновыми автографами показывает, в каком направлении шла работа над ними.

Так, в «Дервише» изображение мудреца первоначально шло во втором абзаце и продолжалось в третьем. В печатной редакции оно целиком сосредоточено в третьем абзаце: образ дервиша появляется после описания толпы, тем самым подчеркивается контраст между персонажами-антиподами, усиливается драматизм повествования. В апологе «Солнце и младенец» особенно тщательной переработке подверглась часть текста, в которой изображаются реакции персонажа на мир и раскрывается бедность, ограниченность эмпирического познания. В печатной редакции апологов усилена резкость авторских оценок, средством саморазоблачения персонажа становится его портрет, слово, жест (так, например, строятся образы героев, недостойных своего призвания, исполненных гордыни, в «Двух магах», в «Алогии и Епимениде»); возрастает точность, психологическая выразительность ремарок. Одоевский много работает над совершенствованием ритмического рисунка фразы. Сравните:

«Дервиш»

автограф	печатный текст
Густой мрак закрывал вселенную. Дорога была излучиста **непроходима:** она разделялась на неисчислимое множество тропинок, которые то спускались в глубокие пропасти, то поднимались по стремнинам. **То бездны разверза-**	Дорога была излучиста: она разделялась на неисчислимое множество тропинок, которые то спускались в глубокие пропасти, то поднимались по стремнинам. Густой мрак покрывал вселенную: колючие

лись под ногами несчастных странников, то огромные нависшие скалы грозили падением. Густой мрак покрывал вселенную; колючие тернии впивались в ноги несчастных странников. Они **заставляли их спотыкаться** — бездны разверзались под **их ногами**, а огромные нависшие скалы при малейшем шорохе грозили падением.	тернии впивались в ноги несчастных странников: они спотыкались — а бездны разверзались под ними, а огромные нависшие скалы при малейшем шорохе грозили падением.

«Два мага»

автограф	печатный текст
Однажды вошел он в храмину. Истощенный, с бледным лицом, измученный **страданиями**, входит он в храмину своего соперника, **бросает взгляд на кубок с драгоценным питьем и с гневом опрокидывает**, видит сосуд с драгоценным питьем, приближается и опрокидывает его[15].	Истощенный, с бледным лицом, измученный болезнями, входит он в храмину своего соперника, видит сосуд с драгоценным питьем, приближается и ——— ——— опрокидывает его[16].

Одоевский добивается выразительности интонации, меняя ритмический строй фразы, вводя синтаксические параллелизмы, усиливающие звучание ключевых слов, смысловых центров, подчеркивая значение паузы с помощью необычных авторских знаков (——— ———). Сравнение автографов с окончательным текстом позволяет увидеть, как обогащается художественное содержание аллегорий Одоевского, как возрастает самоценность их образной системы. Писатель стремился придать композиции произведений большую стройность и целенаправленность, упорядочить повествование таким образом, чтобы все компоненты текста (пейзаж, изображение внешнего облика персонажа, его речь, авторские ремарки) поясняли психологическое состояние героев.

Целостность «Четырех апологов» обеспечивается не только единством тематики входящих в цикл произведений, но и их структурной общностью. Последнее важно для понимания жанровой природы зрелых произведений писателя и, в первую очередь, «Русских ночей», ведь эта книга как целое создается в результате соединения различных циклов произведений, которые привлекаются в качестве примера, аргумента в спорах и философских рассуждениях героев. Внутри этих циклов, в свою очередь, также образуются содержательные композиционные связи и соотнесенности. Поэтому представляется особенно актуальным исследование структуры ранних аллегорических циклов Одоевского.

Все произведения, входящие в цикл «Четыре аполога», однородны по своей сюжетно-композиционной организации: они бессюжетны, строятся как развернутые метафоры, в основе которых лежат аллегорические значения слов «пламя», «путь», «солнце», «лампада» и др. Аллегория по своей природе статична: возникая как иллюстрация к данному явлению или понятию, она не несет непосредственно в себе жизни, действия, процесса, не воссоздает структуру явления, а лишь отражает

[15] РО ГПБ, ф. 539, оп. 2, № 19 лл. 1, 5. Подчеркнуты строки, не вошедшие в печатный текст.

[16] «Мнемозина», ч. III, с. 2, 7.

ее — по принципу аналогии — в системе устойчивых, заранее определенных признаков. Будучи разновидностью словесного художественного образа, аллегория стоит как бы на границе между пространственными и временными формами искусства, между живописью и поэзией. Ее возможности передать движение во времени ограничены. Действие аллегории — в динамике ее смысла, в семантической напряженности. В аллегорической системе высказывания «слова имеют свое первоначальное значение, и лишь явление, ими означаемое, в свою очередь, означает то, к чему в конечном итоге направлена мысль говорящего»[17]. Уточним, что момент «переноса», сопоставления не закреплен в семантической микроструктуре слова; этот момент оговаривается особо, выносится «за скобки» в форме «морали». Появляется новый компонент художественной системы, обеспечивающий ее особую направленность. Побуждение читателя или слушателя к самоопределению, обращенность к адресату становятся в басне, притче, аллегорическом рассказе важным формообразующим фактором, определяющим особую организацию художественного целого. Целостность аллегории базируется на ее «конвенциональности»: она «предполагает какое-то заранее известное соотношение между двумя сопоставляемыми явлениями»[18]. Таким образом, актуальность аллегории, ее эстетическая действенность проявляются не в **открытии уникального,** неповторимого содержания, но в **новом применении уже известного.**

Развернутая метафора, к которой постоянно обращался Одоевский, представляет более сложный, по сравнению с аллегорией, тип организации словесного образа: в ней «слова сочетаются по их первичному значению, благодаря чему создается контекст, осмысленный и в своем первичном значении. Так как контекст поддерживает понимание слов в их основном первичном значении, то < . . . > в сознании проходят параллельно два ряда понятий и представлений — по первичному и по вторичному (переносному) значению слов, между которыми устанавливается некоторая связь»[19]. Уточняя характер этой связи, отметим, что конвенциональность развернутой метафоры проявляется непосредственно в структуре словесного образа: в ней микросвязи, ближайшие соотношения слов метафоричны, общая же логика движения мысли, сопрягающая элементы в целое, — то, что Томашевский называет контекстом, — предполагает понимание метафоры в прямом смысле. Облечение внутреннего семантического механизма в словесную плоть, его «развертывание» придает ему атрибут **действительности, действенности, процессуальности.** Смысловая аналогия теперь явлена **пластически.** Развернутая метафора позволяла Одоевскому преодолеть иллюстративность аллегории, присущую ей разорванность «плана содержания» и «плана выражения».

Целостность художественного содержания достигается различными средствами в зависимости от типа композиции аполога. Мы выделили у Одоевского четыре типа построения аллегорических миниатюр. Первый, наиболее архаический, — это собственно описательная аллегория, словесная картина («Бесструнная лютня» (1825)). В некоторых случаях описание входит как компонент в более сложные структуры («Радуга. — Цветы. — Иносказания» (1824)). Второй тип апологов — диаметрально противоположный первому и наиболее далекий от традиционной аллегории — это лирический монолог-размышление («Минута свидания», «Жизнь и смерть», «Сон»). Здесь аллегорические мотивы и образы могут сохраняться лишь как повод для авторских раздумий («Жизнь и смерть»).

Образец лирико-философских миниатюр третьего типа находим в

[17] Томашевский Б. Теория литературы (Поэтика). Л., ГИЗ, 1925, с. 35.
[18] Там же.
[19] Там же.

«Четырех апологах». Они представляют собой переходные формы от статического повествования к сюжетному: в них наблюдаются и чисто семантическое движение, и событийное, причем соотношение того и другого в разных произведениях различно. Эти апологи имеют трехчастное построение: первую часть можно назвать фоном, живописной декорацией, это смысловое пространство, в котором развивается действие. Как правило, в основе аллегорической картины лежит ключевой образ, традиционный по своему значению. В «Дервише», например, так строится описание пути странников, насыщенное условными атрибутами: мрак, тернии, скалы, бездны. Здесь главная цель писателя — создать на небольшом отрезке текста лирический фон повествования, отсюда обилие поэтических формул: «глубокие пропасти», «густой мрак», «колючие тернии», «нависшие скалы» и др. Вторая часть апологов развертывается как последовательное описание персонажей: их характеристики, отношения друг к другу. У Одоевского эта часть наиболее интересна и содержательна. Здесь появляется событие, поступок персонажа («Два мага», «Алогий и Епименид»). Если же событие отсутствует, как в «Дервише», то динамика психологического конфликта находит выражение в строе фразы — многообъемной, напряженной. Фраза из описательной превращается в «действенную», в ней происходит стремительное переключение с одного объекта изображения на другой: «Дервиш не внимал ни благословениям, ни проклятиям; холодный, бесстрастный, не примечал стона ниспадающих: не для освещения ничтожной толпы нес он светильник, не для нее подавлял тернии — взорам, воображению, уму, всем чувствам, всем движениям души его представлялась цель, к которой он стремился!»[20]. Соотношения между первым и вторым компонентами напоминает соотношение ремарки, описывающей место действия, и самого действия в драме. Третья часть апологов — «мораль» — выступает как очень важное для Одоевского звено повествования. Как бы далеко ни отходил писатель от традиционной структуры дидактического рассказа, он всегда сохраняет этот компонент, активизирующий художественную направленность жанра. В некоторых апологах Одоевского (особенно в сюжетных, приближающихся к притче, например «Смертная песнь», «Тени праотцов» (1824) переносное значение возникает не столько в результате того, что повествование строится на основе заданных аналогий, но скорее потому, что оно побуждает читателя к подведению частных случаев под некое общее суждение, выраженное в рассказе[21]. Этот аллегоризм «второго порядка» опирается, с одной стороны, на определенный контекст идей, а с другой стороны — он перерабатывает эти идеи, дает им новое применение и содержание. «Мораль» возвращает читателя к исходной идее, активизируя его восприятие, побуждая к самосознанию и самоопределению. Одоевский стремится обогатить художественную функцию «морали», усилить ее непосредственное воздействие на читателя: этому способствует выразительность интонации, лирический пафос, достигающий в заключительной части апологов наивысшего напряжения.

Интересно проследить, как меняется взаимодействие названных выше компонентов повествования в каждой миниатюре цикла «Четыре аполога». В аллегории «Солнце и младенец» внешний фон, «декорация», уступает место изображению «фона» внутреннего — состояния персона-

---

[20] «Мнемозина», ч. III, с. 3.

[21] А. А. Потебня, исследуя природу аллегорической формы высказывания на примере басни, рассматривал процесс «применения» в качестве конструктивного момента жанра; «басня как конкретное явление мысли, а не отвлеченное состоит из двух частей: одной — именно частного случая, к которому она применяется, который не входит в состав басни в ее отвлеченном виде, и другой, которая составляет то, что обыкновенно называется басней. Эту последнюю можно назвать образом в обширном смысле слова». «Эстетика и поэтика», с. 476.

жа. Разумеется, оно воссоздано в самой общей форме — так, чтобы легко можно было перейти от изображения чувства к рассуждению о нем,— но знаменательно само перемещение «фона» во внутренний мир героя. Вторая часть аполога чрезвычайно разрастается: сюда входит и диалог между младенцем и его отцом, и описание действий, мыслей и чувств младенца, наблюдающего восход солнца. По сравнению с «Дервишем», во втором апологе цикла заметнее стремление автора заменить описание действием, развернутым во времени и пространстве. «Мораль» здесь выступает необходимым дополнением аллегорического рассказа: она не только переводит содержание с языка образов на язык понятий, но и договаривает, проясняет его; без морали развязка конфликта была бы неясна.

В «Двух магах» первый компонент — целый рассказ, хотя и сведенный к трем небольшим фразам, но вмещающий большой пространственно-временной объем; это не декорация, не статичный фон повествования, но его предыстория, позволяющая в дальнейшем сосредоточить внимание на внутреннем мире персонажей. В центральной части аполога не только изображается событие, поступок героя, но и даются психологические мотивировки его действий. Развитие конфликта воссоздано с такой исчерпывающей полнотой, что мораль, договаривающая, истолковывающая смысл изображаемого, фактически не нужна. В данном случае она выступает в качестве рудимента, но Одоевский, как всегда, умеет превратить ее в лирический аккорд, органично завершающий произведение.

Последний аполог цикла — «Алогий и Епименид» — представляет собой синтез противоположных тенденций, проявляющихся в структуре лирических миниатюр Одоевского. Действие в произведении строится как сюжетное развертывание метафоры, повествование насыщено традиционными аллегорическими образами (пламя, храмина, лампада и др.). Однако смысловая динамика и событийное движение адекватны; идея срастается с образной системой, и «мораль» в данном случае может рассматриваться как естественное продолжение развития образа.

Анализ композиции цикла показывает, как усложняется у Одоевского структура дидактико-аллегорического повествования. Аполог перестает быть условной иллюстрацией какого-либо конфликта, он несет в самом себе развитие и разрешение конфликтной ситуации, вследствие чего становится событийным.

Интересно, что Одоевский дифференцированно подходил к определению жанровой природы своих миниатюр в зависимости от их композиции. Так, некоторые произведения писателя имеют подзаголовок «аполог», другие — «предание» («Бесструнная лютня» — персидское предание; «Смертная песнь», «Тени праотцов» — санскритские предания). В тех случаях, когда в апологе наблюдается перевес лирического начала над повествовательно-изобразительным («Минута свидания», 1827) или когда обилие научно-философских рассуждений угрожает превратить произведение в маленький трактат («Мир звуков», 1827), Одоевский вообще отказывается от подзаголовков. Так само «умолчание» указывает на более сложную, синтетическую жанровую структуру.

В стремлении к точному осмыслению жанровой природы собственных произведений Одоевский не был исключением среди художников 1820-х годов. Отмечено, что с началом XIX века в русской литературе «поэтика жанров сменяется, в сущности, поэтикой устойчивых стилей»[22]. Однако сам процесс смещения устоявшихся границ, процесс взаимодействия, взаимопроникновения различных жанровых тенденций обострял «вкус» к осмыслению промежуточных форм, к их теоретической диффе-

[22] Гинзбург Л. О лирике. Л., «Советский писатель», 1974, с. 24.

ренциации[23]. Такая точность классификации позволяла автору обнажить направленность произведения, организовывала внимание читателя. Относя свои миниатюры к «апологетическому роду», Одоевский ясно указывал на их связь с традициями дидактической литературы; там, где писатель отходит от традиционных форм, он отказывается от точного определения жанра. Объединяя свои апологи в цикл, Одоевский руководствовался не только общностью тематики произведений, но и однотипностью их композиционной структуры. По такому принципу строятся «Четыре аполога», маленький цикл «Санскритские предания», вошедший в третий том собрания сочинений писателя 1844 года.

В издании 1824 года Одоевский помещает в качестве своеобразного предисловия к «Четырем апологам» аллегорическую миниатюру «Радуга. — Цветы. — Иносказания»; это произведение не случайно вынесено «за скобки»: по своей структуре оно отличается от остальных, входящих в цикл. Анализ композиции этого необычного аполога позволяет увидеть, как Одоевский перестраивает изнутри структуру аллегорического повествования в поисках художественной формы, способной дать эстетическую интерпретацию его философских концепций.

«Радуга...» открывается аллегорической картиной, в которой автор стремится запечатлеть состояние творческой личности в момент вдохновения. Прием, с помощью которого писатель создает словесную картину, вряд ли можно назвать описанием, так как сама эта картина не является чем-то объективно-предметным, устойчиво-определенным. Это некое состояние, объективированная духовность, космический процесс и человеческое переживание, единство того и другого. Словесные картины Одоевского вызывают ассоциации с живописью немецких романтиков — К. Д. Фридриха, О. Рунге. Предметы на их полотнах воспринимаются как символы, знаки состояний, они нужны лишь как пространство, как поле деятельности космического духа. У Рунге эти символические ассоциации порой обращаются в отчетливое иносказание, «выламываются» из границ живописи, приобретают некоторую «литературность». В романтической прозе Одоевского происходит нечто подобное этому «синтезу искусств»: слово стремится к живописности и еще в большей степени к музыкальности, потому что выразить и живописать оно хочет не материальное, а духовное. Слово как бы игнорирует свою прямую обязанность — обобщать, выявлять сущность, изображая, создавая предметный образ мира. Оно ориентируется на воссоздание переживаемой идеи, на изображение момента взаимодействия между человеком и космосом.

Итак, образ мира воссоздается Одоевским отраженным в целостном переживании, которое возникает в момент приобщения человека к объективно существующему миру высоких, вечных стихий — прежде всего к стихии творчества. Стремление раскрыть богатство и целостность этого переживания определяет принцип отбора и организации лексических средств. Этот принцип — единство в многоразличии: одно и то же состояние (душевного подъема, экстаза, полноты переживания) рас-

---

[23] Это особенно касалось жанров, достигших расцвета уже в XVIII веке, например басни, пережившей в 1810—1820-х годах своеобразный ренессанс. Даже если мы исключим И. А. Крылова, почти все крупные литераторы (И. И. Дмитриев, В. А. Жуковский, П. А. Вяземский) участвовали в обновлении басни и каждый считал необходимым дать теоретическое обобщение своей художественной практики или, наоборот, самой практикой откликнуться на теоретическую полемику. Так, Жуковский обобщает свой опыт баснописца в статье «Басни Крылова» («Вестник Европы», 1809, ч. 45, № 9, с. 36—49). В предисловии к «Апологам в четверостишиях» И. И. Дмитриева (М., 1826) находим отклик на споры о том, можно ли назвать баснями «нравоучительные четверостишия», не имеющие развитого действия и выпукло очерченных характеров. П. А. Вяземский, создавший основную часть своих басен в 1813—1826 годах, стремится в подзаголовке как можно точнее обозначить разновидность басенного жанра — басня, быль, восточный аполог.

крывается дифференцированно, во множестве оттенков. Так, о состоянии Брамина («Радуга. — Цветы. — Иносказания») говорится: «погруженный в глубокую думу», «глава его пылала», «все члены являли внутреннее напряжение, восторг развевал белые власы его», «долго безмолвствовал он; вдруг трепет пробежал по телу его, изнемогли ослабевшие члены, усталая глава склонилась на грудь...». Одоевский широко использует традиционные лирические формулы: здесь и «пылающая глава», и «пламенная рука», и «сладостная мука», и «очарованная песня», и «холод жизни» и др. Тропы его, во-первых, способствуют созданию общего пафоса, во-вторых, с их помощью «невещественное» облекается в «одежду земную». Пышность этой одежды, метафоричность языка акцентируют внимание читателя на определенных моментах повествования, создают пульсацию смыслового ритма. Метафора и сравнение у Одоевского концептуальны: они вызывают ощущение философско-психологической целостности его художественного мира, ведут от восприятия деталей к общим кардинальным идеям: «Тысячи мыслей, как мириады планет, кружатся в голове твоей», «душа превратится в уста твои» и др. Так самим строем повествования в апологе утверждается объективная, сверхличная природа вдохновения. Состояние персонажа характеризуется обобщенно, извне, а не изнутри, и поэтому возникает необходимость прояснить сущность его переживаний — появляется монолог Брамина, размышляющего об источнике овладевшего им могучего духовного порыва. Ответом на эти размышления является притча, рассказанная Брамину «духом небесным»: в ней устанавливается параллель между субъектом и космосом, дается онтологическое обоснование творческого акта.

Выявление тематической структуры «Четырех апологов» в издании 1824 года позволяет яснее ощутить проблематику цикла: определив в предисловии творчество как объективный принцип, лежащий в основе духовной, природной, космической жизни, Одоевский затем показывает, каким образом реализуется этот принцип в различных конфликтных ситуациях. Одоевский подчеркивает драматизм творческого процесса, трудность осуществления идеала — достижению его препятствуют низкие страсти, ограниченность разума, несовершенство физической природы человека. В проблематике «Четырех апологов», в структуре этого небольшого цикла можно увидеть зерно, из которого вырастает проблематика и конструкция «Русских ночей» — книги, посвященной исследованию «таинственных стихий, связующих жизнь духовную и жизнь вещественную».

Таким образом, уже в апологах, созданных писателем в 1820-х годах, намечены тенденции, получившие развитие в его зрелом творчестве. Одоевскому тесны рамки дидактико-аллегорического повествования, писатель усложняет его структуру. Таково построение аполога «Мир звуков» (1827), оно предвосхищает композицию «Русских ночей» с ее свободными переходами от философских рассуждений к самоценным художественным фрагментам.

Интересно, что ситуация, которая наблюдается в творчестве Одоевского (тяготение к дидактико-аллегорическим жанрам и одновременно отталкивание от них, перестройка изнутри, коренное переосмысление их эстетической природы и функции), может быть отмечена и у его старших современников — Жуковского и Батюшкова, чье творчество в целом гораздо слабее связано с традициями дидактической литературы. Поэты-элегики обращаются к классической разновидности аполога — басне — и превращают ее в одну из форм философской лирики[24].

---

[24] Отмечено, что еще во второй половине XVIII века русская басня на некоторых немагистральных путях своего развития стремилась перерасти в одну из разновидностей нравоучительной философской лирики, см.: Степанов Н. Русская басня. — В кн.: Русская басня XVIII и XIX веков. Библиотека поэта. Большая серия. Л., «Советский писатель», 1949, с. XXXII—XXXIII.

В 1809 году Жуковский в статье «О басне и баснях Крылова», пожалуй, первым из русских теоретиков, писавших о басне, разрабатывает содержательную концепцию жанра. Определяя басню как «мораль в действии», Жуковский выводит сущность жанра из специфики художественного воздействия басни и особенностей ее восприятия читателем. Басня требует от читателя особой работы ума, чувства и воображения: она вызывает в человеке необходимость судить себя беспристрастно и «нечувствительно произносить строгий приговор над самим собой»[25]. Жуковский по-новому осмысляет просветительские тенденции жанра; цель его — не абстрактная проповедь, обращенная к человечеству вообще, но конкретное воздействие на духовный мир личности. Чтобы подобная цель могла осуществиться, автор должен обладать особым духовным складом: он должен иметь «неискусственную чувствительность невинного сердца, которая привязывает его ко всем предметам без изъятия; ...простодушие, которое уверяет нас, что все имеют одинаковое с нами чувство и все способны принимать одинаковое с нами участие в тех предметах, которые для нас одних привлекательны»[26].

Образ автора, специфический строй его сознания рассматриваются Жуковским как конструктивные моменты жанра. Он «переносит центр тяжести в басне с аллегории, с вымышленного повествования на самый рассказ, на характер ощущения и восприятия поэтом мира»[27].

В статье о басне Жуковский осмысляет собственную художественную практику и опыт литературных единомышленников. В 1807—1808 годах Жуковский и Батюшков почти одновременно печатают переводы басни Лафонтена «Сон Могольца»[28]. Эти произведения представляют собой сложные жанровые образования, возникшие в результате контаминации, казалось бы, несовместимых форм — двойной или составной басни, элегии, послания. Басня у Жуковского и Батюшкова подвергается лиризации: ее остов — аллегорическое повествование — утрачивает первостепенную роль. Рассказ необходим теперь лишь как повод для авторских раздумий и переживаний. Оба поэта стремятся создать сложное жанрово-стилевое единство, в котором соединились бы проповедь морально-философских идей и полнота лирического самораскрытия. Уже в повествовательной, наиболее традиционной, части басни Жуковский и Батюшков подготавливают читателя к восприятию ее доминанты: авторского лирического монолога. Нейтрализуются яркие приметы «просторечного» басенного языка (эта тенденция особенно отчетливо выражена у Батюшкова), осторожно, чтобы не нарушить стилистическое равновесие, но последовательно вводится сугубо поэтическая лексика. Сравните:

Жуковский

Однажды доброму могольцу снился сон,
Уже подлинно чудесной:
Вдруг видит, будто он,
Какой-то силой неизвестной,
В обитель вознесен всевышнего царя...[29]

Батюшков

Могольцу снилися жилища Елисейски,
Визирь блаженный в них

[25] Жуковский В. А. Сочинения. М., Гослитиздат, 1954, с. 508.
[26] Там же, с. 510.
[27] Степанов Н. Русская басня, с. 1..
[28] Перевод Жуковского был помещен в «Вестнике Европы», 1807, № 7, с. 192—194; перевод Батюшкова под заглавием «Сон Могольца», апологг из Лафонтена»—в «Драматическом вестнике», 1808, № 5, с. 78—80.
[29] Русская басня XVIII и XIX веков, с. 286

За добрые дела житейски,
В числе угодников святых
Покойно спал на лоне гурий.
Но сонный видит ад,
Где, пламенем объят,
Терзаемый бичами фурий,
Пустынник испускал ужасный вопль и стон[30].

Вместо необходимого в составной басне второго рассказа, поясняющего первый, Жуковский и Батюшков вводят монолог автора, в котором звучат традиционные мотивы элегии и послания (сожаление о прошедшей юности, осуждение светской суеты), воспевается прелесть уединения, радость слияния с природой. Монолог обильно насыщается элегическими «формулами», несущими «высокую» поэтическую семантику.

Жуковский

Где вы, мои поля? Где вы, любовь весны?
Страна, где я расцвел в тени уединенья,
Где сладость тайная во грудь мою лилась,
О рощи, о друзья, когда увижу вас?[31]

Батюшков

Уединение, источник благ и счастья!
Места любимые! ужели никогда
Не скроюсь в вашу сень от бури и ненастья?
Блаженству моему настанет ли чреда?[32]

Как отмечалось выше, движение переживания становится важным конструктивным моментом в баснях Жуковского и Батюшкова. Необъяснимая, на первый взгляд, возможность синтеза аполога и элегии, дидактики и лирики мотивируется в определенной степени тем, что оба поэта стремятся раскрыть духовную жизнь человека в ее разумности, гармонической упорядоченности. Переживание развертывается стройно, в строгой логической последовательности: личность, пройдя через определенные стадии развития (стремление уйти от светской суеты, обретение внутренней свободы, открытие радости творчества, познание тайн природы), приходит к столь дорогой для русских предромантиков идее примирения с вечным миропорядком, к обретению душевной гармонии:

Придет ли час отбыть к неведомым брегам —
Мой век был тихий день, а смерть успокоенье.
(Жуковский)

Без страха двери сам для парки отопру,
Беспечно век прожив, спокойно и умру.
(Батюшков)

Индивидуальности художников ощущаются в этих тематически и жанрово абсолютно одородных произведениях Жуковского и Батюшкова: у первого больше напряженного лиризма, психологизм его тоньше, дифференцированней; у второго — лирический пафос обобщеннее, спокойнее, менее заметен «шов» между аллегорическим повествованием и лирическим «послесловием» автора. Однако общим для обоих поэтов является новое понимание дидактической установки басенного жанра: «полезность» басни заключается в том, чтобы, приобщив читателя к гармоничной внутренней жизни поэта, внушить веру в возможность разумной организации собственного духовного мира. Отсюда постоянная обращенность автора к читательскому сознанию, обнаруживающая себя

[30] Батюшков К. Н. Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия. М.—Л., «Советский писатель», 1964, с. 80.
[31] Русская басня, с. 286—287.
[32] Батюшков К. Н. Полное собрание стихотворений, с. 80

в открытости интонации, свободе и непосредственности выражения эмоций, часто в прямом обращении: «Друзья! любите сень родительского крова; Где же счастье, как не здесь, на ложе тишины, С забвением сует, с беспечностью свободы?» (Жуковский).

«Поучение» теперь заключено в самом строе художественного произведения: «поучителен» тот процесс внутренней жизни автора, к которому приобщается читатель.

В баснях Жуковского и Батюшкова намечается новая функция аллегории: она используется как форма образа, позволяющая достичь «двуплановости» в изображении внутренней жизни, углубить смысловую перспективу изображаемого. В только что названных нами баснях аллегорический рассказ еще выполняет роль иллюстрации авторских размышлений, роль аргумента в системе доказательств. Однако центр тяжести с «аргумента» перемещается на «систему доказательств», с аллегорической сценки на «мораль», которая, действительно, оказывается «морально в действии», не заданной и сформулированной изначально, но рождающейся здесь же, в процессе раздумий человека над известными ему истинами философии и этики.

Поэтический эксперимент Жуковского и Батюшкова, как и преобразование структуры аллегорических жанров в прозе Одоевского, — явление знаменательное, показывающее, что в истории искусства формы не отмирают бесследно: «...лучшее, прогрессивное зерно предшествующего этапа развития... остается жить в новом качестве, включаясь в систему последующего этапа. И наоборот, начала последующего этапа зреют уже внутри предшествующего как основы противоречия его»[33]. Разрушаясь как устойчивые системы, дидактико-аллегорические жанры становятся одним из источников формирования философской поэзии и прозы[34].

Оригинальные жанровые формы складывались в прозе Одоевского по мере изменения представлений писателя о сущности человека, о смысле жизненного процесса. Если в начале 20-х годов Одоевский убежден, что нормы и законы нравственного существования заданы, вечны и неизменны — нужно лишь научить людей правильно мыслить, чтобы они открыли истину, то постепенно писатель начинает все острее ощущать сращенность истины со всем жизненным процессом, с жизнедеятельностью человека, и потому изображение последнего становится у Одоевского все более непосредственным и самоценным. Истина — это закон, проявляющийся во всем многообразии форм существования, универсальности связей и отношений между людьми. В «Русских ночах» мы постоянно ощущаем эту объективную основу сущего, которая оживает в размышлениях, спорах, попытках людей осмыслить ее. Сформулировав в предисловии к книге свое представление о смысле истории, писатель затем развертывает перед нами калейдоскоп лиц, судеб, конфликтов, в которых и обнаруживает себя подлинное содержание исторического процесса.

От ранних апологов до «Русских ночей» совершается непрерывное обогащение философской мысли писателя, освобождение от нормативности. В сфере художественной практики процесс этот выразился в оригинальном переосмыслении Одоевским традиционных дидактических жанров, что мы и пытались показать на материале лирико-философской прозы писателя 1820-х годов.

---

[33] Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1957, с. 13.

[34] О перерастании аполога в жанр философской прозы у русских романтиков 1820-х годов, см.: Feyerherd V. Die Evolution des Apologs im Zeitalter der russischen Romantik. — Zeitschrift für slawistik, B. XIII, № 4, Berlin, 1968, S. 532—546.

ЖУКОВСКИЙ И ПУШКИН (ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ ПОЭМЫ Р. САУТИ «РОДРИК, ПОСЛЕДНИЙ ИЗ ГОТОВ»)

В. М. Костин

I

Проблеме творческих взаимоотношений Жуковского и Пушкина больше ста лет. В развернутом виде первым ее поставил В. Г. Белинский в классическом цикле статей «Сочинения Александра Сергеевича Пушкина». Тем не менее она не относится к числу проблем, исследованных полно и всесторонне.

Если историко-генетический аспект проблемы разработан В. Г. Белинским, Г. А. Гуковским, И. Эйгесом, И. М. Семенко и другими исследователями, то историко-типологическое изучение темы «Жуковский и Пушкин» нуждается в дополнительном осмыслении. Здесь мы имеем, по сути дела, только работу Р. В. Иезуитовой «Жуковский и Пушкин. Из истории русской баллады»[1]. Между тем потребность в таком изучении давно назрела.

В данной работе мы берем один частный, но очень любопытный и показательный момент во взаимоотношениях поэтов — восприятие ими поэмы Р. Саути «Родрик, последний из готов».

Знакомство с библиотеками и архивами поэтов позволило ввести в оборот некоторые новые материалы, и само существование таких материалов сделало возможным и правомочным новую постановку проблемы в названном нами аспекте, на контактном материале.

II

«Родриг» Жуковского (он назвал свой перевод «Родриг» в отличие от «Roderick'a» у Саути) представляет собой отрывок из 22 беловых стихов и их чернового продолжения в 19 стихов. Свидетельств об этой работе Жуковского нет ни в его дневниках, ни в его переписке. Поэтому особое значение приобретает письмо Пушкина Гнедичу из Кишинева от 27 июня 1822 года, в котором он, в частности, сообщает: «Жуковскому я также писал, а он и в ус не дует. Нельзя ли его расшевелить? < . . . > с нетерпением ожидаю «Шильонского узника»; это не чета «Пери» и достойно такого переводчика, каков певец Громобоя и Старушки. Впрочем, мне досадно, что он переводит, и переводит отрывками — иное дело

[1] См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т. Т. VII. М., 1955; Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965; Эйгес И. Жуковский и Пушкин. — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М., 1941, с. 193—216; Семенко И. М. Пушкин и Жуковский. — Филологические науки, 1964, № 4. с. 118—131; Иезуитова Р. В. Жуковский и Пушкин. Из истории русской баллады. Автореф. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Л., 1966.

Тасс, Ариост и Гомер, иное дело песни Маттисона и уродливые повести Мура. Когда-то говорил он мне о поэме «Родрик» Саувея; попросите его от меня, чтобы он оставил его в покое, несмотря на просьбу одной прелестной дамы»[2].

Это письмо, свидетельствуя об определенном отношении Пушкина к замыслу Жуковского, в то же время существенно поможет нам в датировке замысла перевода «Родрика» Саути, следовательно, в рассмотрении опыта Жуковского на фоне конкретного контекста его творчества.

Рукопись «Родрига» находится в архиве поэта. Это альбом в красном сафьяновом переплете, который содержит черновые редакции произведений Жуковского 1822—1831 годов. Здесь кроме перевода «Родрика» находятся переводы отрывков из «Энеиды» Вергилия, «Илиады» Гомера, небольшой набросок-перевод Оссиана, «Замок Смальгольм» (36 строф, продолжение перевода из альбома вырвано), первые 12 строф «Кубка». Вторая половина альбома посвящена работе над балладами 1831 года[3].

Перевод целиком помещается на 2-м листе, им открывается альбом. Он состоит из двух колонок текста, между которыми наверху стоит дата и заголовок «Родриг». В левой колонке — 46 строк черновика, представляющих собой варианты 22 стихов белового текста. Справа вверху — беловой текст в 22 стиха с некоторыми правками. Ниже, через интервал, следует черновое продолжение перевода — 19 строк, явно недоработанных.

«Родриг» датирован Жуковским своеобразно. Он не указывает года написания этого отрывка, зато отмечает день работы — «19 апреля (2 мая)». Эта дата читалась исследователями по-разному. И. А. Бычков прочитал ее как 19 апреля[4], а А. С. Архангельский, редактор полного собрания сочинений поэта, полагал, что работа над «Родригом» длилась 10 дней, с 22 апреля по 2 мая[5]. Такое разночтение вызвано тем, что первая дата выписана не очень четко. Между тем совершенно ясно, что эти две даты указывают на один и тот же день — по старому и новому стилю. Такая датировка очень характерна для Жуковского (см., например, его дневники). Да и сам тип и объем работы не оставляют сомнений в том, что Жуковский работал над «Родригом» очень недолго.

Несмотря на то, что поэт не обозначил года, в который писал отрывок, думается, что И. А. Бычков и А. С. Архангельский были правы, считая годом написания 1822.

Во-первых, об этом говорит место рукописи в альбоме (2-й лист). После «Родрига» идет перевод отрывка из «Энеиды», названный Жуковским «Разрушение Трои». Он датирован обстоятельно: «начато 12 мая 1822 в Павловске»[6].

Во-вторых, об этом свидетельствует письмо Пушкина от 27 июня 1822 года. Сопоставим, кстати, две даты: 2 мая и 27 июня. Времени от начала мая до конца июня хватает для того, чтобы Пушкин узнал от кого-то из своих петербургских корреспондентов, что Жуковский приступил к переводу. И, не зная о том, что творческий импульс Жуковского был кратким, он настоятельно просит его бросить перевод.

Затем сам альбом, дорогой, с застежкой, «подарочный», появился у Жуковского после возвращения его из путешествия по Западной Европе (6 декабря 1822 года) и был подарен поэту, видимо, здесь же, в Пав-

---

[2] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. X. М., «Наука», 1965, с. 38.

[3] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 30, л. 2.

[4] Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1884 г. (Приложение). Спб, 1887, с. 89.

[5] Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Под ред. А. С. Архангельского. Т. XI, Спб., 1902, с. 135.

[6] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 30, л. 3.

ловске. Вполне вероятно, что он был поднесен поэту гр. Самойловой, едва ли не единственной англоманкой из фрейлин Александры Федоровны, с тем, чтобы он и начал альбом с перевода понравившейся ей поэмы Саути (т. е. «прелестная дама» — возможно Самойлова, второе страстное увлечение Жуковского).

Вместе с тем несомненно, что «Родрик» Саути читался Жуковским до поездки за границу, более того, до отъезда Пушкина на юг (6 мая 1820 года). Об этом свидетельствует письмо Пушкина Гнедичу: «Когда-то говорил он мне о поэме «Родрик» Саувея...». В принципе, «говорить» можно и в письме. Однако нам неизвестны письма Жуковского Пушкину в это время (ср.: «когда-то говорил»). 1820—1823 годы — период наибольшего охлаждения между поэтами. Жуковского отталкивает политический радикализм, неосторожность и необдуманность многих речей и поступков молодого Пушкина. В конце 1823 года (1 декабря) Пушкин пишет А. И. Тургеневу из Одессы: «Жуковскому грех; чем я хуже принцессы Шарлотты, что он мне ни строчки в три года не напишет»[7]. Становится очевидно, что разговор о прочитанной поэме Саути происходил очно, в одной или нескольких встречах Жуковского и Пушкина 1819 или 1820 года. Причем контекст письма указывает даже на то, что Жуковский еще тогда думал о переводе «Родрика».

Совершенно ясно, что источником для перевода Жуковского послужило собрание сочинений Р. Саути в 13-ти томах, в 9-м и 10-м томах которого и находятся 1-я и 2-я части (volumes) этой большой эпической поэмы (изданы в 1818 году). Комплект такого собрания сочинений имеется в библиотеке Жуковского. Пользуясь указанными томами, Жуковский готовился к работе. Свидетельство тому — многочисленные пометки Жуковского в тексте поэмы и составленный на верхнем форзаце 10-го тома план «Родрика»[8].

III

Труднее ответить на вопрос, почему Пушкин просил Жуковского оставить перевод поэмы Саути. Во всяком случае, не потому, что Саути как художник был ему антипатичен. Напротив, на протяжении всей своей литературной деятельности Пушкин относился к Саути с большим интересом, отводя ему почетное место в английской литературе своего времени.

В «Возражении на статью А. Бестужева «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов» он называет трех значительнейших писателей английского романтизма: это Байрон, Мур и «Соуве»[9], — а затем повторяет этот список в письме А. А. Бестужеву, дополняя его Вальтером Скоттом[10]. Причем такое выделение «этапных» писателей делалось им в целях опровержения историко-литературной концепции Бестужева. Бестужев утверждал, что литература регрессирует: в античности она пережила свой «золотой век» и постепенно становится все ничтожней. «Кажется, автор хотел сказать, что всякая словесность имеет свое постепенное развитие и упадок. Нет.» — говорит Пушкин. «Спрашивается, которая из новейших словесностей являет постепенность, своевольно определенную г. Бестужевым?» И утверждает, что мировая литература перманентно переживает периоды взлета и упадка. В английской литературе после Попа и Аддисона, вопреки концепции Бестужева, появились сильнейшие писатели — и среди них —

[7] Пушкин А. С. Полное собр. соч. Т. X, с. 75.

[8] Это издание хранится в ИРЛИ, его шифр 87 1/8 (The poetical works of Robert Southey, poet laureat, v. v. IX—X, London, 1818). Пометы см. с. 1—34 в т. 9.

[9] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VII, с. 21—22.

[10] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. X, с. 144.

Саути[11]. Смысл такой высокой оценки творчества Саути раскрывается в контексте его статьи «О поэтическом слоге» (1828). В этой работе Пушкин отмечает демократизацию поэтики в «зрелой словесности», которая и являлась заслугой поэтов «озерной школы». «...умы, наскуча однообразными произведениями искусства ограниченным кругом языка условного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию <...> так ныне Wordsworth, Coleridge увлекли за собою мнения многих <...> Произведения английских поэтов <...> исполнены глубоких чувств и поэтических мыслей, выраженных языком честного простолюдима»[12].

Такая демократизация поэтики связана с расцветом определенного поэтического жанра, и Пушкин хорошо это понимает. Говоря о русских опытах в этом направлении, опытах Жуковского и Катенина, Пушкин считает, что они не получили полноценного признания, хотя баллада Катенина «Убийца» может стать наряду с лучшими произведениями Бюргера и Саувея»[13].

Выстраивается ряд — Вордсворт, Кольридж, Саути и немец Бюргер, знаменитый своими демократическими симпатиями. Все они известны в Европе прежде всего как творцы баллад, именно с балладами связаны новации сюжетосложения и языковая реформа, попытки реконструировать народное мироощущение.

Именно как автор баллад Саути занимает высокое место в концепции Пушкина. Поэтому, когда Жуковский переводит баллады Саути, Пушкин относится к этим его попыткам одобрительно. Более того, перевод «The ballad of the old woman of Berkeley» признается им образцовым. «С нетерпением ожидаю «Шильонского узника», это не чета «Пери» и достойно такого переводчика, каков певец Громобоя и Старушки»[14]. И сам Пушкин в начале 20-х годов обращается к балладам, одна из которых, «Русалка» (1822), объективно соотносится именно с балладами Саути, может быть, это даже плод прямого влияния английского поэта.

Так в чем же дело?

Не претендуя на безоговорочность нашей точки зрения, выскажем следующее предположение: дело в том, что «Родрик» не баллада, а большая эпическая поэма, воплощающая онтологическую концепцию Саути. А эта морально-религиозная дидактическая концепция прямо полярна взглядам Пушкина, автора «Гавриилиады», берущего «уроки чистого афеизма» в Одессе. Теологическая фантастика баллад условна и воспринимается Пушкиным как необходимый народно-поэтический элемент. Оказываясь элементом народной поэтики и даже мировоззрения, такая фантастика далеко не обязательно является фактом авторского мировосприятия. Другое дело — разработанная всерьез провиденциалистическая идея в объективизированном авторском повествовании у Саути.

Недаром, уже на новом этапе своего творческого развития, Пушкин, отрицая по сути дела художественную самоценность «Родрика», использует его лишь в качестве посредника в попытке имитировать стиль исторических испанских романов (1835). Добавим, что известную роль могло сыграть и то обстоятельство, что Пушкин, не зная еще в эти годы английского языка, вероятно читал «Родрика» в плохом французском прозаическом переводе 1820 года.

---

[11] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VII, с. 21—22
[12] Там же, с. 80—81.
[13] Там же, с. 81.
[14] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. X, с. 38.

IV

Между тем у Жуковского сложилось иное отношение к большой поэме Саути, неразрывно связанное с особенностями его творческой эволюции.

В переводной деятельности, представлявшей одновременно процесс оригинального творчества, Жуковский обращался к произведениям Саути 9 раз, причем это сотрудничество с английским поэтом длилось добрых два десятка лет. «Родригу» предшествовала работа над «Адельстаном» (1813), «Варвиком» (1814), «Старушкой» (1814), а в 1831 году Жуковский переводит «Суд божий над епископом Гаттоном», «Королеву Ураку», «Донику», «Две были и еще одну». Такой интерес к Саути далеко не случаен. Общеизвестен тот факт, что Жуковский необходимым условием перевода считал «конгениальность» переводчика и переводимого автора, родство двух писателей по духу и характеру поэтической деятельности.

Действительно, творческая индивидуальность английского поэта многими моментами сходна с индивидуальностью Жуковского. Такое родство двух поэтов в типологической системе всего европейского романтизма было уловлено еще современниками. Интересно, что Ф. В. Булгарин, например, называл Жуковского «подражателем Сутея»[15].

Это сходство обоих поэтов начинается именно в онтологической концепции: в вере в благой промысл провидения, в том, что мировоззренческая основа находилась в стихии патриархального созерцания. Сама эта патриархально-созерцательная стихия господствовала преимущественно в историческом прошлом, в архаическом укладе народной жизни. И именно этот особый идеал народности обусловил активную имитацию народно-поэтических жанров, в первую очередь баллады. Баллада стала средством воссоздания народного мироощущения, дидактически противопоставленного современности. Средневековье оказалось главным тематическим кладезем как сфера приложения мечты о гармоническом мире. Такая дидактическая цель обусловила эпизацию стиховых контекстов в творчестве обоих поэтов. Они проходят сложную творческую эволюцию, протекающую не однонаправленно, общий смысл которой заключается в жанровом движении к балладе, а от баллады — к большим эпическим повествованиям.

Переход к развернутому эпическому повествованию у Саути связан с прямой постановкой проблемы положительного героя, с выделением такого героя из патриархального мира баллады. Это прямо выражается в поэтике названий: имя главного героя выносится на обложку — «Жанна д'Арк», «Талаба», «Медок», «Родрик, последний из готов».

Эпическая поэма Саути рассказывает о становлении идеальных начал в герое и его поучительной судьбе, поэтому можно определить такой тип поэмы как своеобразное романтическое житие. И в этом аспекте единственное обращение Жуковского к эпической поэме Саути приобретает глубокую внутреннюю закономерность.

На рубеже 10—20-х годов Жуковский вступает в новый этап творческого развития. В это время он приходит к положительному герою, типологически близкому героям Саути. Разработка проблемы героя сопровождается активным жанровым поиском: Жуковский деформирует жанр баллады в «Двенадцати спящих девах» («Громобой»), пробует «драматическую поэму» («Орлеанская дева»), переводит лиро-эпические «повести» Мура и Байрона («Пери и ангел», «Шильонский узник»). Причем в ходе создания этих произведений растет роль эпических элементов в поэтических контекстах.

Сама обрисовка положительного героя протекает в довольно одно-

---

[15] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти т. Т. XIII, 1949, с. 168.

значных сюжетно-тематических координатах: герой искупает свой первоначальный грех кротостью, добротою или патриотическим ратованием и приходит к человеческим высотам через страдания. Подвиг героя заключается прежде всего в драматическом движении его духовного мира к совершенству, в осознании себя и своего места в мире. Поэтому повествование в то же время предельно психологизировано, герой оказывается велик и своей богатой духовной жизнью, и это богатство становится главной предпосылкой его возрождения.

В этом отношении поэма Саути «Родрик, последний из готов» оказывается очень близкой жанровому поиску Жуковского. Родрик как герой получает у Саути наиболее глубокую психологическую характеристику, а сама поэма в целом является лучшей из поэм Саути.

Поэма «Родрик, последний из готов» к 1818 году выдержала (с 1814) 4 издания, что свидетельствует, конечно, о ее большом успехе. Байрон, вообще критически настроенный по отношению к представителям «озерной школы», а к Саути — в особенности (см. «Видение суда», пролог «Дон-Жуана»), говорил в 1815 году о «Родрике» как о «почти совершенном произведении, каким может быть только поэзия, которым, при том, что я не люблю эту школу, я восхищаюсь»[16].

Известные авторитеты в области литературной критики С. Т. Кольридж и Ч. Лэм высоко оценивали это произведение и «отводили ему главное место среди больших поэм Саути»[17]. Шедевром поэзии Саути считал «Родрика» американский поэт и эстетик Брайент[18].

Сюжет поэмы таков: Родрик, последний готский король Испании обесчестил дочь графа Юлиана, Флоринду. Желая отомстить за свою личную обиду, Юлиан совершает предательство: он призывает мавров, открыв им ворота Сеуты. Предательство Юлиана приводит к завоеванию всей Испании. Кающийся Родрик путешествует по стране, переодетый в священника, помогая силам, объединившимся вокруг принца Пелайо, пока не были одержаны первые победы над маврами. В битве в конце поэмы Родрик раскрывает свое инкогнито, но только затем, чтобы исчезнуть уже навсегда.

И в то же время сюжет поэмы — это непрекращающийся рост нравственных начал в сознании Родрика, история его души.

В центре внимания Жуковского именно психологизм Саути, главное средство построения характера положительного героя. Об этом свидетельствуют его многочисленные пометы в тексте поэмы. Они продолжаются до третьей песни включительно и выдержаны чрезвычайно последовательно. Жуковский около 20 раз брался за карандаш, отмечал и отдельные слова, и строки, и целые периоды поэтического текста.

Симптоматичным и важным является то, что половина из них (причем, как правило, «периоды») посвящена разнообразным психологическим решениям образа Родрика в контексте.

Так, на странице 5 Жуковский отчеркивает 7 строк, в которых речь идет о том, как впервые для Родрика раздается «потаенный божий глас». Этот «глас», предвещающий спасение души грешника, каким оказался Родрик, внезапно смолкает, кажется Родрику порождением его больного воображения. Отчаяние героя достигает кульминации: 'Twas agony, and yet 'twas hope; ...a momentary light, That flashed through utter darkness on the Cross To point salvation, then left all within Dark as before. Fear, never felt till then, Sudden and irresistible as stroke of lightning, smote him.

Налицо определенная тонкость в характеристике текучего сознания героя. Стилистически это достигается с помощью развернутой метафоры

---

[16] Цит. по: Simmons J. Southey. London, 1945, p. 167.
[17] Там же, с. 212.
[18] Эстетика американского романтизма. М., «Мысль», 1977, с. 58.

(агония — надежда — мгновенный свет) и психологизированного синтаксиса (два анжанбемана и многоточие).

На страницах 6—7 Жуковский четко выделяет в тексте описание бушующих в душе Родрика жутких видений. Герою кажется, что вокруг него «вертятся исступленные демоны», изрыгая огонь, «открывая бездны под его ногами». Здесь появляется очень характерный как для Саути, так и для Жуковского момент очищения через молитву: герой спасается через свое пробудившееся религиозное чувство. Когда он произносит молитву, ему является образ Спасителя, «который звал его прийти и очистить свою душу, у которого все потоки, вытекающие из ран, целебные, как вечная весна, всегда текущие». Религиозное начало приносит герою состояние очистительного экстаза, меняется его общее психологическое состояние. Психологизация повествования достигается яркой образностью, динамическим нагнетением образов — видений зла в смятенной душе героя.

На странице 28 Жуковский подчеркивает несущую большое психологическое содержание строку: Родрик принял милостыню, и тут **«его блуждающий взор упал на монету, и павший король, увидев свое королевское изображение на монете,** издал быстрый прерывистый звук».

На страницах 28 и 30 Жуковский отмечает другой характерный прием: изображение внутреннего состояния героя через непосредственное восприятие других, как бы специально для этого введенных в поэму персонажей.

«...через улицы он шел с растерянным лицом и выражение его лица **мутило рассудок или смущало».**

«Младенец на руках пугался выражения его лица. Отворачивался и, цепляясь за шею матери, в слезах, снова глядел на него, и затем снова, с обновленным криком, откидывался назад».

«Козлопас на холмах открывал свою суму для него».

«Дерзкие пострелята при его появлении бросали свою игру в изумлении, некоторые восклицали: **«Святой!»**

Это калейдоскопическое множество лиц с различными реакциями свидетельствует об одном: герой поэмы переживает глубокое внутреннее перерождение.

Жуковский последовательно выделяет многообразие приемов психологической характеристики в эпической поэме Саути. Осмысление помет проясняет характер поиска Жуковского, акцентирует внимание на проблеме героя.

V

Эпический герой в переводе Жуковского так и не появится, тем не менее сделанного им достаточно, чтобы говорить об эпической природе его замысла. Опыт наблюдения над переводной практикой Жуковского показывает, что поэт считает возможным проводить частичную или существенную жанровую трансформацию, относиться к подлиннику свободно, если автор переводимого произведения не сумел, по мнению поэта, воплотить идеал произведения, каким видел его Жуковский[19]. Эпическую поэму Саути Жуковский переводит с большой точностью, бережно. По черновикам перевода можно проследить, как Жуковский постоянно делает дословные варианты, которые подвергает затем стилевой обработке, сохраняя полноту информации и ее истолкования. Обычно механизм такого точного перевода состоит из трех стадий, фаз, со многими промежуточными звеньями. Возьмем два характернейших примера: начало перевода (стих 1) и характеристику графа Юлиана (стих 10).

[19] См.: Левин Ю. Д. О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма. — В сб.: Ранние романтические веяния. Л., «Наука», 1972, с. 222—284.

Первая задача, стоящая перед Жуковским, — передать общий смысл стиха, выразить мысль в общем виде. Причем для него еще не важно единство ритма и смысла. Начало перевода — Саути подчеркивает провиденциалистский момент как организующий ход событий, высшее начало, в руках которого находятся судьбы героев. С этого и начинает Жуковский, которому кажется принципиально важным этот момент сохранить и акцентировать: «Давно небесный гнев», а затем прикидывает метрический эквивалент: «небесный гнев давно обрек на гибель».

На втором этапе Жуковский пытается передать этот смысл в ритме пятистопного ямба как можно ближе к оригиналу, т. е. выразить эстетическую информацию по возможности средствами подлинника: «Уже давно на небо вопияли» (Ср.: Long had the crimes of Spain cried out to Heaven. — «Долго (давно) преступления Испании вопияли на небеса»).

Наконец, третья стадия. Жуковский далек от буквализма, он препятствует созданию полноценного варианта оригинала. Жуковскому нужно создать эстетический эквивалент стиха Саути. Происходит новая замена: «Уже давно готовилося небо Испанию преступную сразить». (Звукопись: «Уже ДавнО гОтОвилОся небО). В предложении, по сравнению с текстом Саути, происходит смена субъекта, но смысл остается прежним.

Не случайно в качестве примера мы избрали стих 10. Стихи 3—11 посвящены графу Юлиану и его преступлению. Здесь сосредоточена вся нравственная проблематика отрывка, поэтому Жуковский долго выбирает варианты (24 строки черновика). И в стихе 10 он дает как бы итоговую, прямую характеристику Юлиана.

В оригинале граф Юлиан охарактеризован как «desperate apostate» — «отчаянный отступник», причем слово «desperate» вбирает в себя такие периферийные значения как «ужасный, отъявленный».

Жуковский выделяет общий момент в характеристике графа. Юлиан открывает дорогу маврам, мстя за дочь, но это личная обида, из-за которой не должна страдать вся страна. Поэтому он становится отступником от своей веры. Предавая отечество, он предает и христианскую религию. В беловике эта тема распространится в нескольких стихах. Сейчас Жуковский концентрирует все в одну незаконченную ямбическую строку: «Призвал отступник мстя».

Вторая фаза, которая характеризуется полной ритмизацией в условиях наибольшего приближения к оригиналу: «Отчаянный отступник от [креста?]». Новый вариант: «Он от креста отчаянный отступник («desperate apostate»). «Креста» в оригинале нет, но у английского слова «apostate» есть конкретное контекстовое значение: «человек, отказавшийся от прежней веры», в данном случае христианской. В русском слове «отступник» такой конкретизации нет, поэтому добавление «от креста» делает перевод еще более точным (играет роль и метрическая задача).

Последний этап. Здесь мы имеем три варианта, последовательно:

а) «Он бешеный отступник от Креста»;

б) «Отчаянный отверженец Христа»;

в) «Отверженец Христа ожесточенный».

Соответствующий стих у Саути — вершина эмоционального тона (climax), предыдущие стихи подготавливают его:

Mad to wreak
His vengeance for his violeted child
On Roderick's head in evil hour for Spain,
For that unhappy daughter and himself
Desperate apostate, — on the Moors he called.

В таком экспрессивном контексте начинают работать периферийные значения слова «desperate» — «ужасный, отъявленный». Характеристика

графа Юлиана занимает у Саути ровно полстиха — и он делает выгодную интонационную остановку. У Жуковского нарастание получилось не таким явным, а характеристика Юлиана после ее конкретизации заняла целый стих. Чтобы создать эмоционально-стилистический адекват, нужно, видимо, сменить эпитет на более экспрессивный: «Он бешеный отступник от Креста».

Но эпитет «бешеный», употребленный по отношению к графу Юлиану, которого в чем-то можно и понять, которого будет мучить совесть — неточен.

Тогда Жуковский возвращается к прежнему эпитету: «отчаянный», а слово «отступник» меняет на более экспрессивное «отверженец» (соответственно: «Крест» на «Христа»). Получается «отчаянный отверженец Христа». Теперь о Юлиане говорится слишком торжественно, не учитываются периферийные значения «desperate». И вот возникает окончательный вариант: **«Отверженец** Христа **ожесточенный».**

Оказывается, что поиск соответствующего эмоционально-стилистического адеквата был одновременно движением к оригиналу. (И опять, видимо, сыграла свою роль фонетическая инструментовка стиха).

Такова методика Жуковского в работе по созданию точного перевода поэмы Саути, произведения, жанрово близкого поиску Жуковского. Эта структура прослеживается на материале всей первой части рукописи (часто, впрочем, одна из стадий не получает выражения на письме).

Первой частью рукописи мы называем стихи 1—22, беловые стихи «Родрига», имеющие много черновых вариантов. Эти стихи были опубликованы И. А. Бычковым и затем А. С. Архангельским. Это не значит, что 19 последующих черновых строк не были ими замечены. Бычков опубликовал их с пометкой «нач[ало]», т. е. продолжение их увидел, а Архангельский в примечаниях писал, что в черновых набросках «многие строки трудно разобрать. Ввиду этого мы не сочли нужным помещать эти черновые наброски в общем ряду произведений нашего поэта[20]. Между тем в истории замысла Жуковского это продолжение перевода имеет свое значение, о чем мы скажем ниже. Мы попытались расшифровать 19 не публиковавшихся до сих пор стихов «Родрига» (т. е. 23—41).

О Кальпе! Ты приплытие их зрела.
Вотще тебя, священная скала,
Прославили и боги и герои,
Могучий Крон и Бриарей Сторукий,
И Бахус и Ахилл, носи ж теперь
Постыдное вождя неверных имя
И их побед стой памятником вечным.
Ты видела волненье мрачных вод
И пену волн, кипящих под рулями
Их кораблей; [тот час?] твои пески
Услышали их буйные бахвальства.
На бреге том стоял их прежний стан,
И грозные их стяги развернулись.
Там дневные лучи сверк[нут] по их тюрбанам,
По их щитам с насечкою златою,
По броням их и саблям [их?] сирийским.
И флаги горделиво развевались.
Их на беду враждебным иберийцам
Приветливо лобзал весенний ветер.

Главное отличие этих стихов от предыдущих заключается в том, что они представляют собой неоконченный, рабочий вариант перевода. Если стихи 23—28, судя по рукописи, вполне можно отнести к последней стадии работы, то стихи последующие — это просто последние варианты текста перевода, остановившиеся где-то на пути к буквальному перево-

[20] Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Т. XI, с. 142.

ду оригинала, в чем можно легко убедиться, сравнив их с текстом поэмы Саути.

Интересно, что меняется сам темп работы. Если сначала (первая часть) Жуковский ведет обстоятельную черновую работу, а потом аккуратно переписывает готовые строки, то вторая часть писалась подряд, как бы по инерции, минуя предварительные этапы работы. Жуковский приостанавливается в конце, чувствуя трудности в переводе описания лагеря мавров.

Стремление Жуковского сделать точный перевод поэмы Саути приводит к тому, что создается произведение, в главных параметрах отвечающее жанру эпической поэмы романтиков.

Начнем с разговора о метре произведения. Метр поэмы Саути — пятистопный белый ямб. С точки зрения его употребления (и его жанровой закрепленности) он получил в английской традиции название «героического стиха», поскольку имел широкое применение в больших героических поэмах (начиная с Мильтона). Жуковский, создавая свой вариант «Родрика», использует тот же размер.

Саути

Long had the crimes of Spain cried out to Heaven.
At length the measure of offence was full.

Жуковский

Уже давно готовилося небо
Испанию преступную сразить.
Исполнилась его терпенья мера...

Сохранение метра оригинала многозначительно: известно, что в последующем творчестве Жуковского белый пятистопный ямб станет (наряду с гекзаметром) именно эпической стиховой формой (1830—1840-е годы).

Точно так же сохраняется (поскольку точно переводится) синтаксический строй произведения и эмоционально-оценочный компонент рассказываемого, выражающийся прежде всего через эпитеты.

Предложение Жуковского — развернутое, сложной конструкции, повествовательное. Субъект его — люди и реалии, находящиеся во внеличной сфере поэтического контекста. (Юлиан, суеверы, мусульмане, лучи солнца, знамена и т. п.). Содержание 41 стиха перевода — рассказ о причинах вторжения мавров и два описания их полчищ — в походе и в лагере перед битвой.

Однако такое эпическое описание в поэмах романтиков всегда включает в себя эмоционально-оценочное осмысление: автор, Саути, вторгается в контекст поэмы через систему эпитетов: «бесчеловечные», «безжалостные», «отвратительное» и т. п. Жуковский создает синонимическую систему — «терзающие невинность», «жестокий», «хищные» и т. п. Получается сложный сплав, в котором совмещаются эпический и лирический углы зрения. И во второй части отрывка нам становится очевиден подчиненный, необязательный характер лирического.

Автор обращается к скале Кальпе, бесстрастной свидетельнице истории, тем самым самоустраняясь из контекста. Второе описание мавров дается как бы «глазами» Кальпе, и не случайно, что здесь эмоционально-оценочные элементы пропадают. Такое описание действительности через «немого» посредника — вообще очень традиционный, доведенный даже до стандарта прием объективизации повествования (Камоэнс, Ронсар, Мильтон, Вольтер, Херасков и т. д.).

В этом эстетическое значение второй части отрывка, несомненно поэтому требующей публикации в собрании сочинений поэта, несмотря на свой черновой характер.

VI

Таким образом, в ходе творческой эволюции Жуковского формируется новый жанр — романтическая эпическая поэма, что связано со стремлением поэта создать особый дидактический образ положительного героя. «Родриг» — одна из первых попыток в этом направлении. В поэме Саути он находит необходимый источник, совпадающий с его концепцией героя.

В дальнейшем, в 30—40-е годы, эпические жанры займут исключительное место в его творчестве, круг источников будет необыкновенно широк, от Ламотт-Фуке до Гомера, появятся произведения, оригинальные по замыслу. Жуковский, как оригинальный эпик, проявит бóльшую самостоятельность по отношению к источнику.

Остается ответить на вопрос, почему Жуковский все-таки не перевел поэму Саути. Может быть, здесь свою роль сыграло мнение Пушкина?

Думается, дело не в этом. А в том, что Жуковский только еще пробует эпос. В том же альбоме в красном сафьяновом переплете находятся отрывки переводов еще трех эпических авторов — Вергилия, Гомера, Оссиана (лл. 3 и последующие, 40). И сопоставление этих опытов наводит на мысль о том, что перевод «Родрика» носил ученический характер, был только школой большого романтического эпоса.

Условия работы не требовали перевода огромной, почти в 20 000 стихов поэмы Саути, тем более что такой объем работы для Жуковского в 20-е годы не характерен.

Уместно привести мнение А. Ф. Отто-Онегина по сходному поводу. Пушкин в 1830 году тоже в экспериментальных целях перевел начало поэмы Саути «Мэдок». Онегин (кстати, на форзаце 5-го тома сочинений Саути из библиотеки Жуковского) пишет: «Первые (26) строки Madoc'a почему-то переведены Пушкиным в 1830 г. Почему-то, ибо не мог же он задумать перевести всего Madoc'a!»

VII

Пушкин, так неодобрительно отнесшийся к замыслу перевода Жуковского, через 13 лет, весной 1835 года, сам обращается к поэме Саути.

Работа его над «Родригом» (заглавие вписал в рукопись Жуковский) длилась, видимо, довольно продолжительное время, о чем свидетельствуют многочисленные черновики и параллельный отрывок на тот же сюжет «Чудный сон мне бог послал». Этот отрывок (ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 959, № 4076) представляет собой один из первых вариантов решения темы Родрига, короля готов. Повествование ведется от первого лица.

Однако этот отрывок не вошел в основной текст пушкинского «Родрига». Пушкин в дальнейшем отказывается от монологической формы повествования, как неисторической. Об этом свидетельствовали и оригинальные испанские романсы, и опыт их перевода русскими поэтами до Пушкина (Карамзин, Катенин, Жуковский).

Окончание работы датируется по рукописи «не ранее 7 апреля 35 г.» Впервые это произведение было опубликовано в 1841 году в дополнительном девятом томе посмертного собрания сочинений Пушкина. Редактором издания был Жуковский, внесший ряд незначительных правок в его текст.

Сравнение текста «Родрига» Пушкина с соответствующими местами поэмы Саути уже с первого взгляда позволяет установить, что Пушкин подвергает текст-основу значительной трансформации. С чем это связано?

В творчестве Пушкина первой половины 30-х годов «любопытно количество подражаний и переводов (...) Пушкин как бы старается овладеть разными стилями и разными системами, расширить сферу мотивов и литературных методов. При этом он охотнее всего обращается к фольклору разных народов, или к произведениям, близким к народным преданиям. Он перелагает в «Юдифи» лаконичный библейский стиль, в «Родриге» имитирует испанский эпос (по английской его обработке)»,— писал Б. В. Томашевский[21].

Усиленно разрабатывая проблему народности, Пушкин видит в чужом не «местный колорит» в его этнографическом и экзотическом смысле, но понимает его как народное, национальное, исторически и социально обусловленное. Литературный памятник для него всегда плод какой-либо национальной почвы, традиции.

Задача переводчика, считает Пушкин, и состоит в том, чтобы «дать возможность читателю увидеть Данте, Шекспира, Сервантеса в их собственном виде, в народной одежде»[22].

В это время Пушкин, по меткому замечанию В. В. Виноградова, овладевает способностью мыслить чужими жанровыми и стилистическими формами[23].

Но его метод в данном случае — не перевод, а преимущественно именно реконструкция, так как чаще всего ему приходится иметь дело с национальным сюжетом в обработках, космополитических вариациях. Так было с «Песнями Западных славян» (1835), так было и с «Родригом». Пушкин пробивался к национальной почве через текст-посредник. Почему так получалось? Потому что Пушкин или не знал языка реконструируемого памятника (сербского, испанского), или не имел под рукой необходимых книг.

И в поиске источника ему и встретилась (или вспомнилась) поэма Саути «Родрик, последний из готов». Здесь его интересует уже не само произведение Саути, но его национально-исторический сюжет, возможности использования такого сюжета.

Представляется спорной точка зрения тех исследователей, которые отождествляют реконструкцию с переводным методом, причем объявляют реконструкцию методом реалистического перевода. Мы согласны, что реконструкция пушкинского типа — завоевание реализма. Но нам представляется неточным смешение реконструкции и собственно перевода. Во-первых, потому, что перевод по отношению к оригиналу мыслится эстетически адекватным произведением[24]. А во-вторых, Пушкин и не ставил перед собой задач перевода. Накопив эстетический багаж, исторические, этнографические, историко-литературные знания на тот или иной сюжет, обладая необыкновенной интуицией, Пушкин использовал произведение-посредник лишь для отталкивания от него. Очистив сюжетную канву от всех романтических привнесений, он наполнял свой вариант принципиально иным идейно-эстетическим содержанием, которое вытекало из его знаний и интуиции.

Познакомившись с «Романсами о Сиде» в переводе П. А. Катенина, Пушкин дал им высокую оценку в статье 1833 года «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина»: «Просвещенные читатели заметят (...) собрание романсов о Сиде, сию простонародную хронику, столь любопытную и поэтическую[25].

Н. В. Яковлев доказал, что главным источником «Родрига» Пуш-

---

[21] Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 2. М.—Л., 1961, с. 407.

[22] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VII, с. 496.

[23] Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 484 и др.

[24] См. соответствующие разделы в работах Г. Р. Гачечиладзе «Введение в теорию перевода» (Тбилиси, 1970), А. В. Федорова «Введение в теорию перевода» (М., 1958), а также указ. выше работу Ю. Д. Левина.

[25] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VII, с. 267.

кина является поэма Саути[26]. Вместе с тем исследователи «Родрига» уже давно отмечали вероятное знакомство поэта с каким-либо испанским источником, что помогло ему в работе.

Американский исследователь Р. Стифенсон считал, что замыслом «Родрига» Пушкин был обязан книге Хоакина де Труеба-и-Косио» «The romance in the history of Spain (London, 1830), где приводится романс «The Gothic King», но что, однако, непосредственным источником для его реконструкции был французский прозаический перевод поэмы Саути (1820).

М. П. Алексеев, в свою очередь, указывал на издание испанских романсов Г. В. Деппинга (на испанском языке), экземпляр которого имеется в библиотеке Пушкина (№ 758)[27].

Вопрос о дополнительных источниках перевода пока остается открытым. Но как бы то ни было, накопление эстетического фундамента для реконструкции, какой явился «Родриг», уже имело в русской стиховой культуре богатую традицию, в чем заслуга прежде всего В. А. Жуковского и П. А. Катенина, которые обнародовали свои «испанские опыты» в 1831 и 1832 годах.

Пушкин в своей работе пошел за Катениным, чья общеэстетическая позиция основывалась на идее исторической народности, т. е. на «убеждении, что каждый народ обладает своей неповторимой, исторически сложившейся индивидуальностью, своим, одному ему присущим духом и характером, и что выявление этого индивидуального духа — первейшая обязанность писателя»[28].

В переводной практике Катенин стремился к созданию соответствующей национально-стилевой модели, добиваясь ее на различных уровнях поэтической формы. Вариант Катенина привлек Пушкина историзмом концепции, отсутствием всякой изысканности.

Основные черты созданного Катениным стиля заключаются в просторечном, фольклорном характере повествования. Это стиль почти свободный, очищенный от тропов, литературной образности, «нагой». Эпическое повествование ведется в четких рамках четырехстопного хорея с чередующимися мужскими и женскими окончаниями, рифма отсутствует, строфическая организация контекста стремится к катрену. Важнейшей чертой стиля является его узкая жанровая закрепленность. Это стиль частный, стиль, имитирующий испанский романс и только.

Черты этого стиля очевидно проявляются в «Родриге» Пушкина. Ритмическая организация его «Родрига» — четырехстопный белый хорей, присущий народно-песенным стиховым формам. Пушкин не ищет другого метрического решения для испанского паузника и следует здесь за Карамзиным и Катениным. Строфическая организация элементарна — катрен.

Трансформируя текст Саути, Пушкин последовательно изгоняет из него все моменты, или связанные с субъективной оценкой, или позднего литературного происхождения (прежде всего — тропы).

Саути (начало, подстрочник): «Долго преступления Испании вопияли на Небеса. Наконец мера терпения переполнилась. Граф Юлиан позвал захватчиков: не потому, что бесчеловечные священники невинной кровью запятнали страну, не потому, что иго железного рабства давило и раздражало детей греха; личная обида пробудила безжалостного барона. Безумный, чтобы излить гнев за свое обесчещенное дитя на голову Родрика, в злой час для Испании, для своей обесчещенной

---

[26] Яковлев Н. В. Из изысканий о литературных источниках Пушкина. — В сб.: Пушкин в мировой литературе. Л., ГИЗ, 1923.

[27] Алексеев М. П. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л., 1964, с. 150.

[28] Орлов В. Н. Пути и судьбы. М.-Л., 1963, с. 24.

дочери и себя, отчаянный отступник... мавров он позвал (Саути. Указ. изд., с. 1—2).

Пушкин

На Испанию родную
призвал Мавра Юлиан.
Граф за личную обиду
Мстить решился королю.
Дочь его Родрик похитил,
Обесчестил древний род;
Вот за что Отчизну предал
Раздраженный Юлиан.

Пушкин убирает здесь распространенную эмфатическую конструкцию «не потому, что «...». Снимает повторение: «Граф Юлиан позвал захватчиков — «Мавров он позвал».

У Пушкина в этих двух катренах лишь четыре эпитета: «родная», «личная», «древний», «раздраженный», выражающих объективную атрибутивность, у Саути их в три раза больше и большинство из них носит эмоционально-оценочный характер: «бесчеловечный», «невинный», «железное» (рабство), «безжалостный», «несчастная».

Если у Саути мусульмане в следующих стихах сравниваются с «облаком саранчи, которое южный ветер переносит с равнин опустошенной Африки», то Пушкин пишет просто и емко:

Мавры хлынули потоком
На Испанские брега.

Если у Саути в поэме героев, хотя бы носящих имя, более тридцати, а в первых двух песнях, послуживших Пушкину материалом для обработки, четыре, плюс демоны, плюс разнообразные дорожные встречи, то у Пушкина — один Родриг, Юлиан (эпизодически) отшельник, да лукавый в воображении короля готов. Пушкин вообще убирает из своего «Родрига» все, что тормозит повествование, убирает распространенные предложения и развернутые сравнения.

Так же последовательно убираются из контекста поэмы лирические элементы: экспрессивная лексика, многочисленные многоточия, восклицательные знаки и т. п. Психологизирующие элементы синтаксиса заменяются у Пушкина на четкую повествовательную конструкцию без внешних эмоциональных и стилистических эффектов. Пушкинский катрен строится на восходяще-нисходящей интонации, синтаксическая завершенность его смыкается с логической завершенностью. «Родриг» Пушкина — предельно лаконичное произведение.

Вместе с тем Пушкин осторожен в использовании просторечной и тем более фольклорной лексики, избегая русификации. (В то время как у Катенина можно встретить, например, «солнце красное», «светлые гридницы», «придворных бояр»). Но с другой стороны, нейтрально-романтические образы «дьявола» и «демона» он находит нужным заменить на просторечного «лукавого», «беса». Родриг, «устремив глаза на море, понимает старину».

Пушкин снимает морально-религиозный пафос («небеса», разразившиеся карой на грешную Испанию). Отбрасывая провиденциальную мотивировку, он начинает прямо с графа Юлиана. И это не просто отрицание ортодоксальной религиозности Саути: испанский народный эпос, как никакой другой из западно-европейских, чужд христианской символики.

Наконец принципиально по-иному решается проблема личности и личностной психологии.

Саути разрабатывает характер героя и извне — во внешних характеристиках, оценках его другими персонажами, и изнутри — в многочис-

ленных внутренних монологах, подробных изображениях мятущейся души героя. Выше уже говорилось о многообразии приемов психологического анализа у Саути.

Характер Родрика действительно обретает глубину и достоверность, но дело в том, что психология Родрика — это достоверно поданная психология рефлектирующего героя XIX века, механически перенесенная в далекий VIII век.

Готский король модернизировался, потерял исторические координаты и, по большому счету, правдоподобие.

Пушкин ставит и раскрывает проблему личности по-другому, внутренний мир его героя закрыт для нас в непосредственном излиянии. Идет обратная Саути психологическая мотивировка — мотивировка действием. Пушкин намечает лишь общие координаты этой личности, имитируя психологические приемы испанского народного эпоса.

Если Родрика у Саути, как остроумно указывает Д. Карнэл, трудно назвать насильником, прегрешение его возводится в абсолют благодаря христианско-моралистическому пафосу поэмы[29], то герой Пушкина — обыкновенный человек, в котором проявляются грубые и обыкновенные феодальные пороки. Он соблазняет дочь графа Юлиана, бездумно, по прихоти, бесчестит древний род; духовное его возрождение не продиктовано небесами, а совершается по логике развития вещей, по благоприятному стечению обстоятельств.

Герой Пушкина утрачивает свою исключительность и вневременность. Это обобщенная модель средневекового человека в его недостатках и положительных качествах.

VIII

«Родриг» Пушкина — русская, закрепленная в традиции — и потому верная имитация испанского исторического романса.

Эта жанровая определенность пушкинского произведения отмечалась уже многими исследователями, которые называли «Родрига» либо непосредственно романсом, либо его имитацией, имея в виду одно и то же (Н. И. Черняев, Н. В. Яковлев, М. П. Алексеев, Р. Стифенсон)[30].

Однако такое определение жанра пушкинской реконструкции требует конкретизации. Дело в том, что данный романс, «исторический», сам по себе, обособленно не существует. Романс существует в контексте романсного цикла. Такая циклическая структура представляет собой определенную историческую форму эпоса. Романс всегда имеет неразрывную семантическую связь с предшествующим и последующим романсами. Иногда, взятый отдельно, он теряет логику событий, становится непонятен. Пушкин недаром назвал катенинский перевод «Романсов о Сиде» «простонародной хроникой», хорошо видя существование внутренней связи между романсами.

Романс, взятый сам по себе, семантически не завершен, сюжетно не не замкнут, финал его открыт. Каждый романс — это одно определенное большое событие в жизни героя, обусловленное предыдущими (событиями и романсами) и мотивирующее последующие.

В этом смысле «Родриг» четко распадается на три романса, обозначенные римскими I, II, III в рукописи[31].

В первом из них рассказывается о событии, резко изменившем со-

---

[29] Carnal J. Robert Southey. London, 1964, p. 23.

[30] См. указ. выше работы М. П. Алексеева, Н. В. Яковлева, а также раздел о «Родриге» в книге Н. И. Черняева «Критические статьи и заметки о Пушкине». (Харьков, 1900, с. 492—508).

[31] См. рукопись: ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 977 (№ 4133—4136), № 978 (№ 4146), № 979 (№ 4137—4140).

циальный и человеческий статус героя: потерпев поражение в битве, Родриг из короля превращается в простого несчастного смертного. Второй романс — начало перелома в душе Родрига, он подытоживает пройденный им жизненный путь. Третий романс повествует о новом Родриге. «...Господню волю сердцем он уразумел» и отправился в путь уже другим человеком, поднявшимся на новую человеческую высоту.

Здесь и начинается принципиальная разность между испанским романсным циклом и «Родригом» Пушкина.

Испанский романсный цикл — это целостное повествование о герое от начала его деяний до конца. Личность героя раскрывается в этих деяниях, в полном реестре своих подвигов. Цикл закончен и проблема личности разрешается только тогда, когда будет охвачен весь событийный материал из жизни героя. Эта его важнейшая жанровая примета отчетливо прослеживается и в цикле романсов о Сиде и в цикле о Родриге, короле готов.

Между тем у Пушкина Родриг весьма далек еще от завершения своего героического пути. Для него он только начинается. Т. е. «Родриг» не окончен, если рассматривать его как русскую копию романсеро. Тогда правы те исследователи, которые, находя его незавершенным, предлагали всевозможные его окончания, основываясь на испанских первоисточниках или поэме Саути (Черняев, Сумцов, Яковлев)[32].

Но дело в том, что «Родриг» все-таки закончен Пушкиным. Об этом свидетельствует поставленный Пушкиным виньеточный финитивный знак в беловом автографе «Родрига» (⎓)[33].

«Родриг» закончен потому, что закончен его внутренний сюжет. Пушкина интересует становление новой нравственной доминанты в его герое. Когда это происходит, дальнейшее повествование теряет смысл, ибо главное для Пушкина — эволюция характера героя, а не цепь его поступков.

Эту особенность, вообще присущую творчеству Пушкина, верно отметил Я. Гордин: «Внутренний сюжет его стихов — необычайная по лаконизму и интенсивности пушкинская мысль, часто исчерпывается прежде, чем выстраивается сюжет внешний и произведение, будучи по форме отрывком, тем не менее, внутренне закончено»[34].

Среди других произведений такого типа Я. Гордин называет и «Родрига». В контексте «Родрига» Пушкин невольно соотносит наивный реализм средних веков с новейшей концепцией личности. Пушкин маскируется под автора романсов — хуглара, но его реализм проявляется не только в следовании историческим традициям жанра, но и в отступлении от них.

Жанровая структура романсного цикла сжимается по объему. «Родриг» — это своеобразный миниатюрный цикл романсов, созданный реалистом нового времени.

IX

Таким образом, поэма Саути имеет свою особую историю в русской литературе, став объектом восприятия Жуковского и Пушкина.

Во многих аспектах произведение Саути оказалось необходимым крупнейшим русским поэтам, помогло им в решении важных творческих проблем. Жуковский, на пути к эпосу, создает экспериментальный перевод поэмы Саути, сходясь с английским поэтом в решении пробле-

---

[32] См. указ. выше работы Н. И. Черняева, Н. В. Яковлева, а также заметку Н. Ф. Сумцова в его «Этюдах о Пушкине» (Варшава, 1893, вып. 2).

[33] ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 979 (№ 4140).

[34] Гордин Я. Годы борьбы. — «Звезда», 1974, № 6, с. 145.

мы положительного героя. Для Пушкина поэма Саути стала источником национально-исторического сюжета, сыграв роль своеобразного посредника между ищущим такой сюжет реалистом и старым национальным эпосом.

«Родриг, последний из готов» оказывается лабораторией жанрового поиска русских поэтов и, вместе с тем, своеобразным индикатором на творческие методы Жуковского и Пушкина.

В. А. ЖУКОВСКИЙ — ПЕРЕВОДЧИК ДРАМАТУРГИИ Ф. ШИЛЛЕРА

О. Б. Лебедева

1

Среди поэтов, чьи произведения переводил Жуковский, Шиллер занимает, безусловно, одно из первых мест, и не только по количеству переводов. Жуковский переводил Шиллера на протяжении почти 30 лет — с начала 800-х годов до 1833 года.

«...поэтическая натура Жуковского носила в себе сильную родственную симпатию к музе Шиллера и особенно к ее романтической стороне»[1] — эти слова Белинского, верные и до сих пор, определили наиболее существенный аспект шиллерианства русского поэта. Увлечение Шиллером, так плодотворно отразившееся в творчестве Жуковского, оказало существенное влияние на русский литературный процесс первой трети XIX века, став одним из определяющих его эстетических факторов. Через постижение немецкого романтизма вообще и Шиллера в частности в русской литературе шло становление романтизма, сломавшего утеснительные классицистические рамки, и роль Жуковского в этом процессе трудно переоценить. Поэтому понятно, что переводы Жуковского из Шиллера становятся объектом неоднократного внимания и пристального анализа — как благодаря их значению для творческой эволюции самого Жуковского, так и в силу их эстетической значимости для русского литературного процесса[2].

Но несмотря на большое количество исследований, в той или иной мере посвященных этой проблеме, ее решение нельзя считать исчерпывающим потому, что изучение ее до сих пор было несколько односторонним. Внимание обращалось преимущественно на переводы шиллеровской лирики и баллад, отчасти на перевод «Орлеанской девы». Это вполне закономерно, поскольку именно лирические переводы наиболее ярко отразили «родственные симпатии» музы Жуковского к «романтической стороне» музы Шиллера. Однако архив Жуковского дает материал, введение которого в научный оборот может оказаться интересным как для восполнения представлений об отношении Жуковского к Шиллеру,

---

[1] Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т. Т. 3. М., 1948, с. 214.

[2] Существует специальная монография, посвященная этой проблеме: Чешихин-Ветринский В. Е. В. А. Жуковский, как переводчик Шиллера. Рига, 1895. Кроме того, без исследования шиллеровских переводов не обходится ни одно крупное исследование творчества Жуковского. Достаточно назвать работы А. Н. Веселовского, В. И. Резанова, Н. С. Тихонравова, П. Н. Сакулина, Ц. С. Вольпе, И. М. Семенко и др. Существует обширная исследовательская литература по этому вопросу и на иностранном языке. В последнее время эта проблема затрагивалась в статьях: Смолян О. А. «Первые переводы и постановки Шиллера в России». — В кн.: Шиллер. Статьи и материалы. М., 1966; Данилевский Р. Ю. «Шиллер и становление русского романтизма.». — В кн.: Ранние романтические веяния. Л., 1972.

так и для уяснения некоторых особенностей творческой эволюции самого Жуковского. Имеются в виду фрагменты переводов из драм Шиллера «Дон Карлос», «Дмитрий Самозванец», «Пикколомини» и «Смерть Валленштейна», хранящиеся в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Переводы Жуковского из драматургии Шиллера дают возможность поставить ряд вопросов. Прежде всего, как уже говорилось, они уточняют наше представление об отношении русского поэта к наследию Шиллера, расширяют круг произведений последнего, которые так или иначе его заинтересовали. Далее, эти переводы позволяют поставить проблему драмы в творчестве Жуковского второй половины 10-х годов, и, поскольку эта драма переводная, возникает вопрос о переводческих принципах как воплощении эстетики, поэтики и типологии драматургии Жуковского. Кругом этих вопросов определяется основное направление анализа.

2

О существовании перечисленных выше переводов Жуковского известно с момента появления описи архива поэта, принадлежащей И. А. Бычкову[3], однако их тексты до сих пор остаются опубликованными только частично. В описи архива Жуковского на сс. 80—81, в описании ед. хр. 28 Бычков приводит первые 3 стиха «Дон Карлоса» и первые 4 стиха «Дмитрия Самозванца» в переводе Жуковского[4]. Первые 3 стиха перевода «Пикколомини» публикуются на с. 88, в описании ед. хр. 29, но без атрибуции, поскольку Бычковым неверно прочтено имя одного из действующих лиц (Изилина, а не Изолани). Перевод отрывка «Смерти Валленштейна»[5] частично публиковался в «Отчете ИПБ за 1891 год»[6], где приводятся 9 стихов первого явления трагедии и 12 стихов третьего (всего Жуковским переведены первое и второе явление полностью и 12 стихов третьего явления). В этом же описании дается атрибуция перевода «Пикколомини» без его публикации. Таким образом, подробное описание рукописей драматургических переводов Жуковского из Шиллера существует и дано в указанных изданиях, поэтому нет необходимости его делать. Но поскольку тексты переводов опубликованы частично, представляется необходимым воспроизвести их здесь полностью.

«Дон Карлос»[7]

Д<оминго>

Веселые Аранжуэца дни
Прошли, а вы по-прежнему печальны.
Мы здесь напрасно были, принц.
(Карлос смотрит в землю и молчит)
Что пользы
Скрываться и молчать? Излейте тайну
Во грудь отца. Чего не даст монарх
Любой, чтоб возвратить покой желанный сыну!
Скажите, в чем вам небо отказало?

---

[3] Отчет ИПБ за 1884 год. Спб., 1887 (в приложении находится описание И. А. Бычкова бумаг В. А. Жуковского).

[4] В указ. статье О. А. Смолян есть упоминание о работе Жуковского над переводами «Дон Карлоса» и «Дмитрия Самозванца» (В кн.: Шиллер. Статьи и материалы. М., 1966, с. 30—31), но, во-первых, неверна датировка переводов, а во-вторых, исследовательница считает, что объем переводов тот самый, который приводил И. А. Бычков.

[5] Архив Государственной публичной библиотеки. Ф. 286, оп. 2, ед. хр. 23.

[6] Указ. изд., Спб., 1894, с. 155—157.

[7] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 28, л. 1 об. Тексты даются с учетом авторской правки. Орфография и пунктуация — по современным нормам с сохранением тех знаков препинания, которые проставлены в рукописи.

Я помню день, когда Карлос в Толедо
С величием внимал обетам нашим.
К его руке тогда теснились гранды,
И в их одном коленопреклоненьи
Вдруг шесть держав к ногам его упали!
Я видел сам, как молодая кровь
Зарделать на его щеках, как сильно
От помыслов монарших грудь вздымалась;
Горящий взор он кинул на собранье, —
О принц! Тогда сей взор, восторга полный,
Нам ясно говорил: я счастлив!.. Что же?
Уж восемь месяцев, как мы читаем
В нем тихую, глубокую печаль!
В сомненьи двор; и многие страшатся,
Король без сна проводит часто ночи,
И королева-мать страдает.

К<арлос>

Мать!
О Боже, дай мне силу простить тому,
Кто матерью ее мне сделал.

Д<оминго>

Принц?

К<арлос> *одумавшись*

Мне счастья нет от матерей моих.
Мой первый вздох, мой первый взгляд на жизнь
Был смертью матери.

Д<оминго>

Возможно ль, принц,
Чтоб совесть вам такая мысль терзала?

К<арлос>

Другая мать... О, уж давно лишила
Меня любви родительской она.
Он был всегда холодным, лик отца,
Но все единый сын мог быть приметен!
Теперь у них есть дочь. — А как узнать,
Что в глубине грядущего таится?

«Дмитрий Самозванец»[8]

Арх<иепископ> Гнезенский

Наш бурный сейм счастливо приведен
К желанному концу; король и штаты
Согласны меж собой; обезоружить
Спешит себя покорное дворянство,
Рассеяться готов упорный Рокожь!
И государь дает святое слово
Исполнить все по жалобам правдивым!..
Спокойствие внутри, и мы свободны
Теперь склонить ко внешнему вниманье.
Угодно ли верховным штатам будет,
Чтобы Димитрий-князь, который ищет,
Как Иоаннов сын, венца России,
Сам предъявил перед высоким сеймом
Свои права на русскую державу?

Крак<овский> кастел <лан>

Нам честь велит, велит нам справедливость
Не отвратить от слов его вниманья.

[8] Там же, л. 2 об., 3 об.

Епископ Вермеландский

Он доказательства на право царства
Представил нам — рассмотрены они;
И выслушать его нам **можно!**

Многие из депутатов

Должно!

Леон Сапиега

Но выслушать — признать! Одно и то же!

Одовальский

Но вправе ль мы, не выслушав, отвергнуть?

Арх<иепископ> Гнезен<ский>

На что ж согласен сейм? Принять иль нет?
Я спрашиваю вас в другой раз — в третий!
Принять Димитрия иль нет?

Великий канцлер

Принять!
Пускай он явится!

Сенаторы

Пусть говорит!

Депутаты

Но запишите, канцлер!

Леон Сапиега

Мы слушаем!
Что я сему решению противлюсь!
Я говорю: оно зажжет войну
Между Москвой и Польскою державой.

Арх<иепископ> Гнезенск<ий>

Димитрий-князь, быть может изумляет
Тебя сей блеск собравшихся чинов!
И робость твой язык сковать готова!
Скажи — сенат тебе благоволит,
И волен ты посредника избрать!
Пусть будет он на сейме твой ходатай!

Димитрий

Преосвященный! Я наследник трона!
Пришел искать отцовския державы.
Мне ль трепетать перед народом храбрым,
Перед его монархом и сенатом!
Я не бывал в кругу столь знаменитом —
Но вид его меня воспламеняет,
А не страшит. Чем судии достойней,
Тем легче мне и к ним идти на суд!
Что ж может быть знатней того собрания,
Где я теперь? Державный государь!
Епископы, вельможи, палатины,
Республики верховны депутаты,
Я признаюсь: дивит меня мой жребий!
Кто б мог мечтать, что Иоаннов сын
Придет искать суда на польском сейме?
Вражда и брань мутили оба царства!
И кровь лилась при жизни Иоанна.
Но божий суд решил теперь иначе:
Я, кровь его, с младенческих пелен
К вам ненависть питавший, к вам являюсь
С мольбами. Прав на древний трон Москвы
Ищу в Литве. Забудьте, что случилось!
Что некогда отец мой Иоанн
Входил войной в литовские пределы.

Я здесь стою, лишенный трона царь;
Защиты мне! Права гонимых святы,
Покорны им высокие сердца!
И в мире кто быть может справедливым,
Когда народ свободный им не будет!
Лишь пред собой он, в совершенстве силы,
Дает отчет, покорный беспредельно
Лишь человечества прекрасной власти.

Архиеписк<оп> Гнез<енский>

Себя царем Москвы ты именуешь?
Твои слова, твой благородный вид
С отважностью сих замыслов согласны!
Но убеди нас прежде, и тогда
Республика твоим правам священным
Не изменит. Ей с русскими сражаться
Не в первый раз; в союзе и вражде
Она всегда была великодушна.

«Пикколомини»[9]

Илло

Промедлили вы долго, Изолани!
Но здесь вы наконец! Далекий путь
Вам извиненье.

Из<олани>

Мы недаром, Илло,
Так медлили. Мы не с пустыми
Руками к вам приехали. Дорогой
Проведали в Донауверте мы,
Что близко там шестьсот повозок шведских
С запасом — я мигнул моим кроатам,
Они ударили — добыча наша!

Илло

Мы ею угостим...

«Смерть Валленштейна»[10]

В<алленштейн>

Довольно, Сени! Утро. Марс владеет
Текущею минутой. Наблюденьям
Неблагосклонен он! Сойди! Мы знаем
Довольно.

С<ени>

Ваша светлость! Я хочу
Еще Венеру наблюдать: она
Взошла и ярко на востоке неба
Сияет.

В<алленштейн>

Да! Она в соединении
Теперь с Землей и действует на нас
С двойною силой.
(Рассм<атривает> начер<танные> фигуры.)
Знак благоприятный!
Совокупился путь светил могущих!
Благотворящая чета, Юпитер,

---

[9] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 29, л. 58 об.

[10] ГПБ, ф. 286, оп. 2, ед. хр. 23. Текст дается по беловому варианту, написанному чернилами, с учетом последующей карандашной правки. Когда последующая правка не поддается прочтению, текст дается по чернильному варианту: в этих случаях соответствующие стихи отмечены звездочкой.

Венера дружно светят и коварный,
* Бедоносящий Марс, при них бессильный,
* Служить мне принужден. Досель, враждуя,
То косвенно, то прямо он бросал
Багровый луч на верные мне звезды
И нарушал благое их влиянье!
* Теперь мой враг упорный побежден
И светит мне безвредно с высоты.

С<е н и>

И все для нас благоприятно. Бледный
* Сатурн вдали склоняется к закату.

В<а л л е н ш т е й н>

Сатурнова пора прошла: он тайна
Создания в земном глубоком недре
И в глубине души благоприятной!
* Он правит тем, что скрыто в [темноте][11],
Но время темных мыслей пролетело.
Юпитер пламенный владеет небом
И силою во тьме созревший замысл
Влечет на дневный свет. Теперь нам нужно
Поспешно действовать, пока не скрылось
Пророческое знамение счастья.
* На небе все в движеньи непрестанном.
Стучатся. Кто?

Т<е р ц к и>

Пустите!

В<а л л е н ш т е й н>

Терский!
Зачем? Я занят! Что могло случиться?

Т<е р ц к и>

Пусти! Оставь свои дела! Отсрочить
Нельзя ли на минуту!

В<а л л е н ш т е й н>

Отвори!

Я в<л е н и е> II

Терский и Валлен<штейн>

Т<е р ц к и>

Ты слышал ли? Он схвачен! Уж Галлас
И к императору его отправил!

В<а л л е н ш т е й н>

Кто схвачен? кто отправлен? Говори!

Т<е р ц к и>

Тот, кто все тайны знает! С кем саксонцы
И шведы были в переписке! Тот,
Через чьи руки шло все наше дело.

В<а л л е н ш т е й н>

Сезин? Не может быть! Не он! Неправда!

Т<е р ц к и>

Он! — на дороге в Регенсбург, где шведы,
Он посланным Галласовым попался.
Его давно уж стерегли! Все письма
Мои и к Кинскому, и к графу Турну,
И к Оксенштирну, и к Аргейму взяты!
Все, все у них в руках! Им совершенно
Известно все, что здесь у нас случилось.

---

[11] В квадратные скобки заключены слова, прочтение которых дается предположительно.

Яв<ление> III

Те же. Илло.

И<лло>

Он знает?

Т<ерцки>

Знает.

И<лло>

Что? Еще ль иметь
Надеешься от Фердинанда мира
И возвратить доверенность его?
Оставь теперь свой план — они уж знают,
Что ты его имел. Ты принужден
Идти вперед! Назад уж нет дороги!

Т<ерцки>

Теперь они в руках уж документы
Имеют против нас! Все наши письма...

В<алленштейн>

Моей руки у них нет ничего!
Я обвиню тебя!

И<лло>

Его! Но кто
Поверит, чтоб твой зять мог без тебя
Отважиться начать такое дело?

Прежде всего встает вопрос о времени создания этих переводов. Переводы «Дон Карлоса» и «Пикколомини» поддаются достаточно точной датировке, о времени создания «Дмитрия Самозванца» и «Смерти Валленштейна» говорят некоторые косвенные данные.

Перевод части I явления трагедии «Дон Карлос» существует в двух редакциях. Первая, на основании которой он может быть датирован, сделана в «Книге Александры Воейковой» между строфами рукописи «Славянки»[12]. Эта рукопись датирована поэтом 28 сентября 1815 года. Следовательно, и перевод «Дон Карлоса», во всяком случае начало работы над ним[13], может быть датирован этим же месяцем и годом. Вторая редакция находится в архиве ГПБ и записана в одной тетради с переводом «Дмитрия Самозванца». Упоминание об этом переводе находим в письме Жуковского к Дашкову (конец 1816 — начало 1817 года). Перечисляя произведения немецких поэтов, которые он собирался перевести для альманаха, Жуковский пишет: «Demetrius der Falsche (отрывок начатой Шиллеровой трагедии) перевести теми же стихами, как в оригинале, ямбами без рифм. Наши критикусы зарычат, но пусть рычат». И далее: «Свою же часть постараюсь кончить к концу марта»[14]. Вероятно, переводы «Дон Карлоса» и «Дмитрия Самозванца» могли быть записаны в тетрадь, значащуюся в описи И. А. Бычкова под № 28, между сентябрем 1815 и мартом 1817 года. Время создания перевода «Дмитрия Самозванца» можно определить точнее: от конца 1816 — начала 1817 года (дата письма к Дашкову) до конца марта 1817 года (время, указанное поэтом).

Перевод 11 стихов первого явления трагедии «Пикколомини» записан в тетради черновиков 1819—1820 года, непосредственно перед «Прощальной песнью воспитанниц института, при выпуске», которая датиру-

---

[12] Институт русской литературы (Пушкинский дом). Архив В. А. Жуковского (Онегинское собрание), «Книга Александры Воейковой, 27807.CXCIX.б.4, л., 4 об.

[13] Перевод, хранящийся в ГПБ, на основании рукописи которого дается текст, по объему больше перевода из архива ИРЛИ.

[14] Жуковский В. А. Собр. соч. в 6-ти т. Под ред. П. А. Ефремова. Изд. 7-е, Т. 6, с. 442.

ется второй половиной 1820 года. Можно предположить, что в это же время шла работа над переводом.

Перевод фрагмента «Смерти Валленштейна» может быть датирован предположительно 1820 годом, так как работа над ним, видимо, велась непосредственно после того, как был прекращен перевод «Пикколомини». В дневнике Жуковского 29 октября 1820 года сделана следующая запись: «Весь день дома за таблицами. Валленштейн»[15]. Запись эта относится к первому заграничному путешествию, и больше за весь его период «Валленштейн» не упоминается ни разу, ни в какой связи. И. А. Бычков трактует это упоминание шиллеровской трагедии как запись о театральной постановке. Но такая трактовка представляется сомнительной, ведь записи «Валленштейн» предшествует другая — «Весь день дома». Есть еще одно косвенное подтверждение тому, что это не запись о спектакле. В период первого заграничного путешествия Жуковский посмотрел множество театральных постановок и почти всегда записывал их в дневник по-немецки, делая примечания об игре актеров. Напротив, переводимые им в это время произведения он обозначал по-русски, чаще всего именем героя: Пери (перевод «Пери и ангел» Т. Мура) или Иоанна («Орлеанская дева» Шиллера). Эти записи поэт не комментировал. Все это дает основание предположить, что запись от 29 октября 1820 года содержит информацию не о спектакле, а о предпринятом переводе. Следовательно, перевод «Смерти Валленштейна» явился завершающим в этой серии переводов из драматургии Шиллера, а все переводы были созданы Жуковским в промежутке с сентября 1815 по октябрь 1820 года.

3

Обращение Жуковского к драматургии Шиллера в указанный период не было случайным. Этому есть ряд как объективных, так и субъективных причин. К объективным относится прежде всего тенденция русской литературы к освобождению от оков классицизма, нормативного, рационалистического мышления. Для театра эта общая тенденция реализовалась в отрицании канонических форм классицистской трагедии и в поисках новых форм. Знаменем русской драматургии к 20-м годам становится романтическая драма и ее ярчайший представитель — Шиллер. Преодоление классицистской драмы мыслилось на пути усвоения законов шиллеровской драматургии, а через них — шекспировской[16].

Жуковский одним из первых остро почувствовал распад и несостоятельность не только классицистской, но и сентименталистской драмы. В его эстетике и творчестве это отразилось весьма конкретно: в «Конспекте по истории литературы и критики»[17] и в «Коловратно-куриозной сцене». Раздел «Драма» в названном конспекте, посвященный изложению «Лицея» Лагарпа, изобилует полемическими нотабене Жуковского, где он основной акцент делает не на пресловутых единствах и «правильности», а на главной функции драмы — ее власти над душой зрителя. Критерий восприятия, правда страсти, провозглашенные Жуковским в конспекте — предвестники того понимания новой драмы, которое зарождалось в эстетике поэта[18]. «Коловратно-куриозная сцена» в своей остропародийной направленности знаменует разрыв Жуковского с эпигонской сентименталистской драматургией. Поэтому понятно, что в поисках новой драмы поэт обращается к творчеству Шиллера.

---

[15] Жуковский В. А. Дневники. Спб., 1901, с. 87.

[16] См. об этом: Данилевский Р. Ю. Указ. раб., с. 3—4, 89. См. также: Фельдман О. М. Судьба драматургии Пушкина. М., 1975, с. 125—126.

[17] ГПБ, ф. 286, оп. 2, ед. хр. 46.

[18] Более подробно этот вопрос будет рассмотрен в отдельной статье.

Симптоматичен сам выбор шиллеровских произведений. Жуковский перевел фрагменты трех исторических монодрам Шиллера — в этом можно усмотреть отражение того представления о национальной русской драме, которое складывалось у поэта. Драма мыслилась как историческая, посвященная анализу центрального характера во всех его проявлениях. Уже одно это обстоятельство подчеркивает резкость разрыва с классицистской трагедией: от античной драпировки и единственно возможного конфликта — к историческим сюжетам и глубокому психологизму. Жуковский в своих переводах из драматургии Шиллера явился новатором, и выяснить суть этого новаторства — цель настоящей статьи.

4

Хронологически первый перевод Жуковского — фрагмент первого явления трагедии «Дон Карлос» — кризисного произведения в драматургии Шиллера. Тираноборческие тенденции «Разбойников», «Заговора Фиеско в Генуе» сменяются в «Дон Карлосе» теорией и практикой воспитания просвещенного монарха. Думается, что и эта сторона трагедии не была безразлична «русскому Фенелону» — Жуковскому.

Поэтика и эстетика этого перевода интересны прежде всего потому, что это первое обращение Жуковского к переводу **стихотворной** драмы[19]. Поэтому представляет интерес трансформация переводческих принципов Жуковского в связи с родовыми признаками «Дон Карлоса» и в то же время их связь с переводом лирики. Перевод Жуковского в целом точен, изменения касаются только эмоциональной настроенности подлинника, но именно это изменение настроения становится эстетически значимым для поэта. Для выяснения своеобразия перевода представляется необходимым его сравнение с другими. Известны два современных Жуковскому перевода «Дон Карлоса»: отрывок I явл. 1 действия, принадлежащий перу неизвестного поэта NN (Ротчев?)[20] и полный перевод М. Лихонина[21].

Расхождения с двумя названными переводами и текстом подлинника наблюдаются в переводе Жуковского в основном в тех местах, где речь идет о духовном состоянии, настроении, судьбе героя. Первое явление «Дон Карлоса» дает тональность всей трагедии; в нем впервые возникает мотив загадочной глубокой грусти, становящийся лейтмотивом в действии трагедии. Жуковский пошел по пути усиления и абсолютизации этого мотива, наметив уже в первых двух стихах антитезу, развитие которой и определяет его перевод:

Веселые Аранжуэца дни
Прошли, а вы по-прежнему **печальны.**

Ср. у Шиллера:

Die schönen Tagen von Aranjuez
Sind nun zu Ende. Eure Königliche Hoheit
Verlassen es nicht heiterer[22].

В переводе NN и Лихонина это звучит следующим образом:

Мы оставляем мирный Аранжуэц,

---

[19] Перевод «слезной комедии» Коцебу «Ложный стыд» (1802) в этом смысле эстетической ценности не представляет.

[20] «Московский вестник», 1829, ч. 1, с. 194—196.

[21] Шиллер Ф. Дон Карлос. Пер. М. Лихонина. М., 1833 (закончен в 1828 г.).

[22] F. Schillers Werke in 5 Bände, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1969, B. III, S. 7 (в дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте).

А вы по-прежнему печальны, принц[23];
и Вот радостные дни в Аранъюэзе
К концу подходят, но однако ваше
Высочество по-прежнему печальны[24].

Как видим, у Шиллера нет антитезы «радость — печаль». Состояние грусти выражено негативной конструкцией «не более веселы» (nicht heiterer). Все три русских поэта переводят его словосочетанием «по-прежнему печальны», но у NN и Лихонина эпитеты «радостные» и «мирные» интонационно подчинены определяемому слову. У Жуковского происходит смысловое выдвижение эпитетов благодаря их положению в стихе. Эпитеты «веселые» и «печальны» начинают и завершают данный период, неся на себе интонационное ударение. Настроение задано. Далее происходит его нагнетание. Вот характерный пример.

У Шиллера

...Brechen Sie
Dies rätselhafte Schweigen. Öffnen Sie
Ihr Herz dem Vaterherzen, Prinz. Zu teuer
Kann der Monarch die Ruhe seines Sohnes-
Sein einz'gen Sohns-zu teuer nie erkaufen. (III, 7)

В переводе Жуковского это звучит следующим образом:

Что пользы
Скрываться и молчать? Излейте тайну
Во грудь отца. Чего не даст монарх
Любой, чтоб возвратить покой желанный сыну?

Перевод не сразу принимает этот вид. Характерны правки, предпринятые Жуковским для нагнетения настроения. Вначале был буквальный перевод шиллеровской синтаксической конструкции: «Откройте сердце родительскому сердцу» (в рукописи «Тетради А. Воейковой: «откройте душу душе отца»). В контексте эмоциональной системы Жуковского слово «откройте» оказалось безличным, а стих содержал тавтологию «скрываться — откройте». Поэтому вместо «откройте» появляется более эмоциональное «излейте». В сочетании с глаголом «излейте» слово «сердце» в русском языке не употребляется; появляется второй вариант: «излейте душу родительскому сердцу». Но тогда пропадает мотив загадочности, важный для эмоционального тона. Последний вариант, видимо, отвечал этим требованиям: «Излейте тайну во грудь отца». Для сравнения приведем переводы NN и Лихонина, почти буквально повторяющие шиллеровские синтаксические конструкции.

У NN

Откройтеся в сердечных ваших тайнах
Родителю. Ему всего дороже
Спокойствие единственного сына. (194)

У Лихонина

Откройтесь, принц, родительскому сердцу.
Что не отдаст монарх, чтоб возвратить
Спокойствие единственному сыну. (1)

В этих двух переводах точно передан стих Шиллера: «Die Ruhe seines Sohnes-sein einz'gen Sohns...» — «спокойствие единственного сына». Именно поэтому он звучит достаточно безлично. Перевод Жуковского обретает несколько иное настроение прежде всего благодаря эпитету «покой желанный»: очевидно стремление поэта к усилению присутствующей в подлиннике элегической тональности.

Далее Доминго пытается убедить Карлоса в том, что у последнего

---

[23] «Московский вестник», 1829, ч. 1, с. 194 (в дальнейшем страницы приводятся в тексте).

[24] Шиллер Ф. Дон Карлос. Пер. М. Лихонина. М., 1833, с. 1 (в дальнейшем страницы приводятся в тексте).

нет причин для грусти, напоминая ему день, когда он казался счастливым, принимая присягу грандов:

...Sah
Sein trunknes Aug' durch die Versammlung fliegen,
In Wonne brechen, — Prinz, und dieses Auge
Gestand: ich bin gesättigt! (III, 7)

У NN это передано так:

Пылавший взор его летал в собранье
И, мнилось, говорил он: я доволен! (195)

У Лихонина

...по всему собранью
Он в упоении взором пробегал,
И таявший восторгом, этот взор,
Казалось, говорил: Теперь доволен. (2)

Перевод Жуковского

Горящий взор он кинул на собранье.
О принц! Тогда сей взор, восторга полный,
Нам ясно говорил: «Я счастлив!»

Немецкую идиому «Ich bin gesättigt», не имеющую эквивалента в русском языке, NN и Лихонин переводят одним словом «доволен». Выражение взгляда Карлоса в их переводах выступает подчеркнуто субъективно воспринятым: «мнилось, говорил» и «казалось, говорил». В эмоциональной системе перевода Жуковского подлинник обретает новые черты: «взор, восторга полный, нам ясно говорил: я счастлив!» На первый взгляд конкретизация неопределенного настроения для Жуковского не характерна. Но эта замена довольства счастьем нужна в целях развития все той же антитезы: «Что же? /Уж восемь месяцев, как мы читаем/ В нем тихую, глубокую печаль». У Шиллера настроение Карлоса выражено многозначным словом «Kummer» (грусть, забота), эпитеты «stille» и «feierliche» (тихая, торжественная). Жуковский и NN переводят его как «печаль», но у Жуковского звучание этого слова усилено отсутствующим у автора и переводчика эпитетом «глубокая», меняющим окраску стиха. Антитеза «счастье — печаль» вновь оказывается выдвинутой на первый план. Ее развитие завершается в следующих стихах:

Мне счастья нет от матерей моих!
Мой первый вздох, мой первый взгляд на жизнь
Был смертью матери!

Для сравнения обратимся к подлиннику:

Hochwürd'ger Herr! **Ich habe sehr viel Unglück**
Mit meinen Müttern. Meine erste Handlung,
Als ich das Licht der Welt erblickte, war
Ein Muttermord. (III, 7)

Невозможность счастья здесь утверждается прямой отрицательной конструкцией: «мне счастья нет». В целях ее наибольшего смыслового и интонационного выделения Жуковский в своем переводе опускает обращение Карлоса к Доминго, переведенное NN и Лихониным:

Святой отец, я матерьми несчастлив. (NN, 195)
О святой отец! О, сколько бедствий
Я испытал от матерей моих! (Лихонин, 3)

Благодаря этому в переводе Жуковского обращение Карлоса к Доминго звучит более резко, уточняя психологический рисунок характера главного героя. Эти слова Карлоса завершают цикл развития эмоционального настроения отрывка. Антитеза «счастье — печаль» обрела свое разрешение в отрицании возможности счастья, и реплика Доминго повисает в воздухе. Заданный им вопрос не требует ответа, и Карлос в своей реплике, завершающей перевод, на него не отвечает. Перевод

обрывается на характерной ноте: «А как узнать, что в глубине грядущего таится?»

Перевод Жуковского не охватывает и всего первого явления трагедии, но тем не менее можно в определенном смысле говорить о его завершенности. Концентрация настроения, введение эмоциональных, элегических эпитетов в шиллеровский текст не были для поэта самоцелью. Эти приемы имели своим следствием изменение поэтической системы. У Шиллера трагедия «Дон Карлос» не имеет экспозиции, драматическое действие начинается буквально с первых реплик первого диалога. Оно обусловлено антагонизмом характеров Дон Карлоса и Доминго: их столкновение вводит зрителя в эпицентр драматического конфликта. Это внутреннее действие драмы Жуковский снимает в своем переводе, и, благодаря элегизации текста, сюжетом отрывка становится внутреннее психологическое состояние героя. В связи с этим интересно, что в переводе Жуковского диалог утрачивает свои драматургические функции. Собственно, в переводе нет диалога. Есть два монолога, абсолютно изолированных и не предусматривающих никакого общения. Есть описание психологического состояния (монолог Доминго) и его реализация (реплики Карлоса). Как только оно проясняется из 2-х реплик Карлоса, несущих наибольшую смысловую нагрузку («Мне счастья нет» и «А как узнать...»), Жуковский обрывает перевод. Несмотря на сюжетную незаконченность, можно говорить о его эмоциональной завершенности, поскольку в отрывке несомненно присутствует определенное внутреннее развитие — от вопроса Доминго до ответа Карлоса. Внутреннее развитие происходит в духовной жизни персонажей, и именно это превращает отрывок в статичную драму характера. В этом смысле перевод «Дон Карлоса» еще очень близок к лирике Жуковского, особенно к жанру его элегической баллады («Рыцарь Тогенбург»). Вполне естественно, что эстетика драмы Жуковского в это время тесно связана с эстетикой лирики, поскольку в 10-е годы Жуковский — «лирик по преимуществу».

5

Гораздо более эстетически насыщенным является перевод фрагмента из неоконченной пьесы Шиллера «Дмитрий Самозванец». От перевода «Дон Карлоса» он отделен по меньшей мере полутора годами, поэтому понятно, что переводческие принципы поэта должны были претерпеть определенную эволюцию, а понимание родовой специфики драматургии углубиться. Это сказывается прежде всего в самом выборе объекта перевода. Трагедия «Дмитрий Самозванец», как известно, не закончена. Шиллером были созданы два действия: первое, посвященное истории соглашения Лже-Дмитрия с Польшей, и второе — сцены жизни Марфы в монастыре. Кроме того, Шиллер написал два заключительных монолога Дмитрия и оставил подробные планы развития действия трагедии. Из этих планов выясняется оригинальность шиллеровской концепции Самозванца. Его Лже-Дмитрий до определенного момента убежден в своей подлинности и это, конечно, сообщает его характеру особый психологический рисунок, а его речам — пафос убежденности.

Жуковский перевел фрагмент первого действия — сцену прений в сенате и монолог Дмитрия перед сенаторами. Перевод Жуковского очень близок к тексту подлинника, но в нем есть два значительных с точки зрения драматургической эстетики отступления. Первое — в единственной оппозиционной к общему мнению реплике Льва Сапиеги:

...Но запишите, канцлер, Что я сему решению противлюсь.	...Schreibet nieder, Kanzler, Ich mache Einspruch gegen dies Verfahren

Я говорю: **оно зажжет войну**	Und gegen alles, was draus folgt, zuwider
Между Москвой и Польскою державой.	Dem Frieden Polens mit der Kron zu Moskau. (V, 518).

Любопытно, что этот стих имеет черновые варианты, отвергнутые поэтом. В первом варианте он звучал так: «...Я сему решению противлюсь/и следствиям его, противным миру...» Дословная передача шиллеровского текста, видимо, показалась неудачной в терминологическом отношении: противлюсь — противным. Возникает второй вариант: «Я говорю: оно разрушит мир». Это гораздо более определенно по сравнению с подлинником. Но и этот вариант не удовлетворяет поэта. Возникает окончательный: «Я говорю: оно зажжет войну...», не оставляющий никаких сомнений относительно следствий появления Дмитрия на польском сейме.

Второе, значительное по своей смысловой нагрузке отступление от текста подлинника Жуковский делает в переводе монолога Дмитрия, до предела заостряя его самосознание как подлинного наследника русского престола:

Преосвященный! **Я наследник трона!**	Herr Erzbischof, ich stehe hier, ein Reich
Пришел искать **отцовския державы.**	Zu fordern, und ein königliches Zepter ... usw. (V, 519).

Отсюда закономерно следует требовательная, а не просительная, как у Шиллера, позиция Дмитрия:

Забудьте, что случилось!	Vergesset edelmütig, was geschehen!..
Что некогда отец мой Иоанн Входил войной в литовские пределы.	Ich stehe vor euch, ein beraubter Fürst,
Я здесь стою, **лишенный трона царь.**	Ich suche Schutz: der Unterdrückte hat
Защиты мне! Права гонимых святы,	Ein heilig Recht an jede edle Brust. (V, 520).
Покорны им высокие сердца!	

Эти два изменения, внесенные Жуковским в содержательную структуру трагедии, существенно влияют на ее драматургическую природу. Прежде всего, характерно значительное обострение ситуации — в резком противопоставлении Сапиеги большинству сената. Требовательная позиция Дмитрия, его подчеркнутая подлинность углубляет конфликт этого отрывка. По сравнению с переводом «Дон Карлоса» перевод «Дмитрия Самозванца» — шаг вперед в постижении законов драматургии. Ситуация острого конфликта, углубленная поэтом в переводе, создает первую и необходимую предпосылку драматургического действия. Здесь уже нет замкнутости персонажей, напротив, они находятся в общении, имеют свои намерения и побуждают друг друга высказаться.

С точки зрения эстетики драмы перевод «Дмитрия Самозванца», безусловно, самый интересный. Любопытно прежде всего то, что Жуковский обращается к заведомо неоконченному произведению. Это доказывает, что Жуковского в данном случае заинтересовал не внешний сюжет и даже не эмоциональный настрой, поскольку в написанных частях трагедия Шиллера очень политична, а до элегической любовной линии автор дойти не успел. Перевод «Дмитрия Самозванца», как и перевод «Дон Карлоса», характеризуется определенной интонационной законченностью. Думается, что эти два обстоятельства дают возможность, с одной стороны, не ставить вопроса о намерении полного перевода про-

изведения, а с другой — поставить вопрос о жанре драматургических переводов Жуковского. Он безусловно соотнесен с лирическим жанром «отрывка» (в лирике ярчайшее его выражение — стихотворение «Невыразимое») и с драматургическим жанром «сцены», который, по глубоко справедливому утверждению Ю. Н. Тынянова, появился в результате распада классицистской трагедии[25].

Переводам фрагментов из драм Шиллера присуща характерная для этих жанров внешняя сюжетная оборванность, сочетающаяся, однако, с исчерпывающим раскрытием психологического состояния («Дон Карлос») или сложившейся конфликтной ситуации («Дмитрий Самозванец»). В обоих случаях перспективы развития действия вполне ясны (правда, в перспективе «Дон Карлоса» это действие еще очень условное, замкнутое в эмоциональном мире героя). Еще одна характерная черта в переводе «Дмитрия Самозванца» представляется эстетически значимой. В подлиннике монологу Дмитрия соответствуют два, разделенные репликой архиепископа и между собой слабо связанные. То, что Жуковский объединяет их в одно обширное, связное высказывание, говорит, на наш взгляд, о слиянии двух противоположных тенденций в его эстетике драмы. Жуковский предоставляет герою излияние его души — результат опыта лирика. С другой стороны, такой обширный монолог явно несценичен. Наряду с вниманием к предпосылкам драматического действия в этом переводе ощутимо тяготение поэта к эпическому повествованию. Иными словами, драма Жуковского в данном случае не стихотворная драматургия, а скорее драматическая поэма. Этого жанра Жуковский будет впоследствии придерживаться и в самых крупных своих драматических произведениях[26].

И, наконец, эстетически значимым представляется обращение поэта именно к драме на сюжет из эпохи «смутного времени». В этом переводе Жуковский предвосхитил целую эпоху русской драматургии, открытую пушкинским «Борисом Годуновым». Характерно, что он предвосхитил ее дважды: переводом шиллеровского «Дмитрия Самозванца» в 1817 году и созданием плана своей оригинальной драмы о Борисе Годунове[27]. Это еще раз подчеркивает остроту литературной интуиции поэта, одним из первых осознавшего, на каких путях нужно искать обновление русского театра.

6

Перевод первых двух и начала третьего явления трагедии «Смерть Валленштейна» в драматургическом отношении, безусловно, самый совершенный из всех трех[28]. К 1820 году, которым предположительно датируется этот перевод, Жуковский имел уже достаточно обширный опыт работы над драматургией Шиллера — он перевел не только отрывки из «Дон Карлоса» и «Дмитрия Самозванца», но и первые три акта «Орлеанской девы». Поэтому в переводе «Смерти Валленштейна» концентрируется весь опыт работы в жанре трагедии, накопленный поэтом в 20-е годы.

В переводе «Дон Карлоса» доминирует психологическое состояние героя. Во фрагменте «Дмитрия Самозванца», благодаря заострению его

---

[25] Цит. по кн.: Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов 1816—1825 гг. Куйбышев, 1968, с. 292.

[26] Жанровое определение «Орлеанской девы» и «Камоэнса» — драматическая поэма, «Нормандского обычая» — драматическая повесть.

[27] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 123.

[28] Фрагмент «Пикколомини», переведенный Жуковским, слишком мал по объему, чтобы сделать какие-либо выводы о его поэтике. Сам факт его явной незаконченности — свидетельство того, что Жуковский рассматривал его всего лишь как экспозицию к «Смерти Валленштейна».

конфликта, появляется момент общения героев, становящийся одним из способов реализации драматургического действия. В переводе «Смерти Валленштейна» эти качества совмещаются и к ним присоединяется еще одно: внимание Жуковского к обстоятельствам действия. Их обрисовке посвящен весь вводный монолог Валленштейна[29]. Его назначение — создать экспозицию действия, обрисовать обстоятельства действия и одновременно создать психологическое состояние. Из сравнения перевода Жуковского с подлинником видно, что поэт, как обычно, сохраняя смысловую канву, по существу меняет тональность. У Шиллера монолог звучит почти обыденно. Жуковский углубляет психологическую характеристику Валленштейна, насыщая его монолог высокой лексикой.

Совокупился путь светил
могущих!
Благотворящая чета, Юпитер,
Венера дружно светят
и коварный,
Бедоносящий Марс, при них
бессильный,
Служить мне принужден...

...So stellt sich endlich
Die grosse Drei verhängnissvoll
zusammen
Und beide Segenssterne, Jupiter
Und Venus, nehmen den
verderblichen,
Den tückschen Mars in ihre Mitte,
zwingen
Den alten Schadenstifter mir zu
dienen... (IV, 154).

Многосложные слова сами по себе придают стиху оттенок торжественности, а их начальное положение в стихе меняет ритм пятистопного ямба. Очевидно стремление Жуковского к возвышению образа Валленштейна, облагораживанию его речевой характеристики и в последующем развитии монолога. Это облагораживание речевой характеристики Валленштейна по сравнению с текстом подлинника вносит в структуру его образа новый смысловой оттенок: Жуковский подчеркивает уверенность Валленштейна в благоприятности счастливо складывающихся обстоятельств — это подчеркнуто стихом «пророческое знамение счастья». Укрупняя образ Валленштейна, Жуковский тем самым пропорционально увеличил и роль внешних обстоятельств. Такое внимание поэта к обстоятельствам не случайно, поскольку именно они заключают в себе контраст кажущегося и действительного, к которому поэт был так внимателен и в предшествующих переводах.

В целях подчеркивания этого контраста Жуковский возвысил Валленштейна, чтобы в следующем явлении опрокинуть его надежды. Со второго явления начинается активное драматургическое действие, на своем первом уровне остающееся в рамках психологического конфликта. Жуковский идет по уже намеченному пути углубления речевых характеристик персонажей. Во втором и третьем явлении очевидна установка поэта на усиление доминирующего настроения: полной растерянности перед неожиданным поворотом событий. Это отражается в синтаксической структуре перевода. Сравните с текстом подлинника:

В<алленштейн>
Кто схвачен? Кто отправлен?
Говори!
Т<ерцки>
Тот, кто все тайны знает.
С кем саксонцы

Wallenstein.
Wer ist gefangen? Wer ist
eingeliefert?
Terzky.
Wer unser ganz Geheimniss weiss,
um jede

[29] Существует перевод «Смерти Валленштейна», принадлежащий А. А. Шишкову-2, опубликованный в кн.: Шишков А. Избранный немецкий театр. М., 1831. Эта книга с дарственной надписью автора имеется в библиотеке Жуковского. Перевод Шишкова почти буквально передает шиллеровский текст и с этой точки зрения не дает материала для сравнения.

И шведы были в переписке! Тот Через чьи руки шло все наше дело! В<аллен штейн> Сезин? Не может быть! Не он! Неправда!	Verhandlung mit den Schweden weiss und Sachsen, Durch dessen Hände alles ist gegangen. Wallenstein. Sesin doch nicht? Sag nein, ich bitte dich! (IV, 155).

Из этого сравнения видно, что вопрос Валленштейна Жуковский делает трехступенчатым, состоящим из двух вопросов и восклицания (у Шиллера два вопроса); ответ Терцкого построен на анафоре — указательное местоимение повторяется трижды (у Шиллера один раз). Следующая реплика Валленштейна содержит вопрос и три восклицания (у Шиллера один вопрос и одно восклицание). Жуковский усложняет синтаксис подлинника — каждой эмоциональной ступени в его переводе соответствует синтаксическая единица. Это дробление речи подчеркивает состояние паники, которой охвачены герои. Ответный монолог Терцкого (Он! На дороге в Регенсбург... и т. д.) весь построен на анафоре. Четырежды повторенное местоимение «все», подчеркивающее полный провал плана, четыре раза повторенный союз «и» при перечислении имен заговорщиков и, наконец, личное местоимение «он», произнесенное с восклицательной интонацией и выделенное в специальное предложение, — все это служит для создания целостной картины внезапно переменившейся ситуации. Психологическая характеристика героев становится более действенной и активной в драматургическом конфликте.

Интонационное отличие перевода Жуковского проявляется прежде всего в синтаксисе. В этом монологе Жуковский, помимо уже указанных изменений, ставит 4 восклицательных знака, тогда как в подлиннике нет ни одного! У Шиллера монолог Терцкого звучит эпически спокойно и интонационно от монолога Валленштейна не отличается. Жуковский, напротив, создает резкий контраст: величаво-размеренный монолог Валленштейна и восклицательный — Терцкого. Соотношение их в лексико-интонационном плане рождает источник развертывания драматического действия.

Интересно, что в этом переводе Жуковский вплотную подходит к драматическому действию в его прямом значении: действие как волеизъявление характера под влиянием обстоятельств. Из третьего явления он переводит ровно столько, сколько нужно для завершения драматической ситуации. После того, как Илло отмечает последнюю для Валленштейна возможность выхода, Жуковский обрывает перевод. И опять переведенный им фрагмент можно назвать вполне законченным. Характерно, что от «Дон Карлоса» к «Смерти Валленштейна» драматургический материал, с которым имел дело поэт, значительно усложнялся. Если в первом случае избранный поэтом отрывок представлял собой психологический этюд, мало связанный со спецификой драмы, то во втором случае уже имела место ситуация психологической стычки, момент драматического общения. Фрагмент же перевода «Смерти Валленштейна» обладает уже собственным внутренним действием, которое проходит определенный путь развития. Если соотнести его с контекстом всей трагедии, то он представляет собой один из тех циклов, объединенных общей задачей, которые составляют драму. Но и в этом последнем, самом сложном по материалу и самом совершенном по исполнению переводе действие все-таки остается в рамках психологии героев. Здесь пока нет поступков — есть только размышление о них, чреватое их реализацией.

Подведем некоторые итоги. Три хронологически близких перевода Жуковского из драматургии Шиллера несут на себе вполне определенные типологические черты. Все они представляют собой переводы первых явлений трагедий, в которых лишь завязываются психологические узлы, мотивирующие у Шиллера драматургическое действие. Таким образом, сам отбор материала указывает на преимущественный драматургический интерес поэта: психологическое состояние человека непосредственно в момент завязывания интриги. Анализ переводческих принципов поэта демонстрирует его постоянное стремление к углублению психологии героев, возведение ее в абсолютный и единственный объект внимания. Сопоставление переводов демонстрирует определенную эволюцию Жуковского в понимании «драматургического психологизма». Если в переводе «Дон Карлоса» внимание поэта концентрируется на абсолютно замкнутом от внешних обстоятельств элегическом состоянии души, то в переводе «Дмитрия Самозванца» и тем более «Смерти Валленштейна» психологизм, расширяясь до общения, вплотную подводит к драматургическому действию как функции характера в предлагаемых обстоятельствах. Все три перевода обладают интонационной и психологической законченностью, что позволило соотнести их жанр с лирическим отрывком и драматургическим жанром сцены. Все они написаны с сохранением размера подлинника — белым пятистопным ямбом. Это свидетельствует о том, что в сознании Жуковского новый тип драмы прочно соотнесен и с новой формой. После этих переводов вся переводная драматургия Жуковского будет написана этим размером.

Интересно и то, что эти переводы объединены близкой тематикой. Их содержанием в самом общем смысле является ситуация неблагополучия власти. Жуковский создает как бы фрагментарную трилогию из Шиллеровской политической драматургии. Это обстоятельство дает некоторый материал для характеристики общественной позиции Жуковского в этот период.

И, наконец, последнее. До 1814 года Жуковским было создано 6 баллад. С 1814 по 1820 год — 15 баллад и 4 эпических произведения — переводы из Гебеля и Овидия. Думается, что это свидетельствует об определенном тяготении поэта к эпосу. 1821 год — год создания таких крупных произведений, как «Шильонский узник», «Пери и ангел», «Сид», «Орлеанская дева» и т. д. Драма Жуковского в этот период занимает промежуточное положение между лирикой, с которой она генетически связана, и эпосом, тяготение к которому проявляется в лиро-эпических монологах. В этом — основное значение драматургических опытов поэта 1815—1820 годов: они восполняют звено, необходимое для уяснения закономерностей эволюции Жуковского от лирики к эпосу.

Н. М. КАРАМЗИН — ПЕРЕВОДЧИК МАРМОНТЕЛЯ

О. Б. Кафанова

В творческом наследии Н. М. Карамзина значительное место занимают переводы, работа над которыми предшествовала его собственной литературной деятельности и продолжалась на протяжении целого ряда лет. Именно переводы явились для писателя школой выработки слога. С другой стороны, интерес представляют переводческие принципы Карамзина и их эволюция.

По поводу карамзинистского этапа в истории перевода существует несколько точек зрения. Некоторые исследователи связывают с именем Карамзина новое отношение к переводу, а именно: отказ от распространенного в середине XVIII века классицистического метода[1], при котором перевод рассматривался как соревнование переводчика с автором. Очень высокую оценку дает П. И. Копанев, утверждая, что карамзинисты «фактически формируют требования собственно перевода»[2]. Совершенно иного мнения придерживается, например, О. Холмская, отмечая, что у Карамзина и его последователей «в области перевода приятность, а не точность оказывается высшим критерием; перевод в эти годы равнозначен подражанию или вариациям на тему»[3].

Серединную позицию в этом вопросе занимает Ю. Д. Левин. Замечая, что «только в конце XVIII века у сентименталистов с присущим им интересом к внутреннему миру человека возникает понятие индивидуального стиля автора», Ю. Д. Левин тут же оговаривается, что «само понятие стиля еще мало конкретно». Он утверждает, что в переводах мы имеем «в большей мере стиль прозы самого Карамзина со всеми его особенностями, нежели переводимых авторов». И причину того, что переводы Карамзина очень отличаются от переводов его предшественников, «следует искать не в его переводческих принципах, но в произведенной им реформе литературного языка»[4].

Нельзя безоговорочно принять эту точку зрения хотя бы потому, что слог Карамзина не был сформирован к тому времени, когда он начал заниматься переводами. Наоборот, со дня опубликования своего первого печатного произведения — идиллии Геснера «Деревянная нога» в 1783 году — Карамзин несколько лет посвятил исключительно перево-

---

[1] См.: Федоров А. В. Основы общей теории перевода. М., 1968, с. 53.

[2] Копанев П. И. Вопросы истории и теории художественного перевода. Минск, 1972, с. 173.

[3] Холмская О. Пушкин и переводческая дискуссия пушкинской поры. — В кн.: Мастерство перевода. М., 1959, с. 310.

[4] Левин Ю. Д. Об исторической эволюции принципов перевода. — В кн.: Международные связи русской литературы. М.—Л., 1963, с. 18—19.

дам, шлифуя тем самым свой слог и учась постепенно передавать не только содержание, но в какой-то мере и стиль оригинала.

Вообще карамзинисты очень серьезно относились к своей переводческой деятельности. Они рекомендовали переводить только тех западных писателей, которые у себя на родине «всеми за лучших почитаются»[5]. Сам Карамзин писал в письме к И. И. Дмитриеву от 1 марта 1798 года: «Я также... перевожу иное для идей, иное для слога... Между тем не все для слога...»[6] Еще раньше, в предисловии к переводу «Юлия Цезаря» Шекспира, он замечал: «Я наиболее старался перевести верно, стараясь притом избежать и противных нашему языку выражений»[7]. А в «Предуведомлении» к своему переводу «Картона» Макферсона он прямо говорит: «Я старался, сколько возможно, удержать в переводе оригинальность Оссианова языка»[8].

Ценные замечания, свидетельствующие о внимании Карамзина к стилистическим особенностям подлинника, можно встретить в его многочисленных рецензиях на современные переводные произведения. Высоко оценивая «Клариссу» Ричардсона, он заявляет: «Всего труднее переводить романы, в которых слог составляет обыкновенно одно из главных достоинств»[9]. Анализ перевода «Генриады» Вольтера демонстрирует дифференцированный подход Карамзина к переводимому материалу: «Генриада» есть одна из тех поэм, которых главное достоинство состоит в красоте стихов. Тем труднее переводить. Здесь надобно не только выразить мысли поэтовы, но и выразить их с такою же точностию, с такою же чистотою и приятностию, как в подлиннике; иначе поэма потеряет почти всю свою цену». Далее Карамзин отмечает препятствия, возникающие перед переводчиком: «Кроме некоторой негибкости нашего языка, мера и рифма составляют такую трудность, которую едва ли бы и сам Вольтер, переродясь в русского, преодолеть мог. Одним словом, легче (по моему мнению) сочинить на русском языке эпическую поэму в 20 песней, нежели перевести хорошо 10 песней «Генриады»[10].

Карамзин ставит вопрос о верности оригиналу, с одной стороны, и его художественном воплощении на русском языке, с другой, т. е. теоретически он понимает важность сочетания обеих сторон. Что касается его практической деятельности, то здесь справедливы слова В. В. Виноградова: «Нельзя рассматривать стиль Карамзина, его литературную продукцию, формы и виды его литературно-художественной и публицистической деятельности статически, как единую, сразу определившуюся и не знавшую никаких противоречий и никакого движения систему»[11]. Переводами Карамзин занимался около двух десятилетий (с 1783 по 1803), и переводческие принципы существенно изменялись параллельно со становлением собственного стиля писателя.

В первом своем опубликованном переводческом опыте семнадцатилетний Карамзин отдал дань буквализму: «Года уже два, как он умер; я теперь стерегу, понеже он был беден, за малую цену сих коз» («Vor zwei Jahren starb er; und izt hüt'ich, denn er war arm, um schlechten Lohn hier diese Ziegen»). Или: «Неотступная она от девической кротости, размышляла о оном три дня; и третий день показался ей уже долог» («Aus jungfräulicher Zucht bedachte sie drey Tage sich; der dritte

---

[5] Подшивалов В. С. Сокращенный курс российского слога. М., 1796, с. 30.

[6] Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. Спб., 1866, с. 92—93.

[7] «Юлий Цезарь», трагедия Виллиама Шекеспира. М., 1787, с. 7.

[8] «Московский журнал», 1791, ч. II, с. 118.

[9] Там же, ч. IV, с. 110.

[10] Там же, ч. II, с. 207—208.

[11] Виноградов В. В. Проблема Карамзина в истории стилей русской литературы. — В кн.: Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961, с. 223.

war ihr schon zu lange»)[12]. Перевод этот, показывающий сильную синтаксическую зависимость от немецкого оригинала, еще ничем не отличается от других более ранних русских переводов идиллий. Вполне понятно, что Карамзин не включил это произведение в издание своих переводов в 1815 году.

Важный для Карамзина-переводчика этап связан с сотрудничеством в новиковском журнале «Детское чтение для сердца и разума» в 1787—1789 гг. В свое время С. П. Шевырев очень удачно отозвался о журнале «Детское чтение» как о «детской школе» Карамзина. Это справедливо как в отношении языка (работа в этом журнале служила для выработки слога), так и в отношении содержания: в последующих сочинениях Карамзин неоднократно повторяет и развивает идейную проблематику переводимых здесь произведений.

Среди карамзинских переводов, помещенных в этом журнале, наибольшее место по объему занимают нравоучительные повести Жанлис из ее цикла «Les Veillées du château» («Вечера в замке»)[13]. Лишь немногие из них соответствуют настоящему предмету детского чтения, большинство же представляют собой сентиментальные любовные истории. Этим переводам свойственно «склонение на наши нравы». Карамзин попытался придать французским повестям национальный русский колорит: действие из Парижа он переносит в Москву, а имение Шамперси превращает в село Уединенное. Французские фамилии не только изменены на русские, но и несут смысловую нагрузку, определяют основную доминирующую черту персонажей, одновременно подчеркивая дидактическую тенденцию переводчика. Маркиза Клемир становится г-жой Добролюбовой, маркиза д'Эльби — г-жой Правосудовой, аббат Фремон заменен «пожилым студентом» Своемысловым. Из повести в повесть переходят господа Чудин, Чванов, Сохин, Благоразумова. Господин Добролюбов носит «кафтан», прислуживают в доме «девки»; в повествовании часто фигурируют «уезды», «горницы», «двойные окончины», «сборники», «десятины», «сохи», «сарафаны» и т. д. Несмотря на такое вольное обращение с оригиналом в целом, в каждом конкретном случае Карамзин тяготеет к буквализму. Неумение передать художественно на русском языке стиль Жанлис приводит к появлению своеобразных «ка́лек» с французского:

«César fit quelque résistance». (p. 1—2).	«Он делал некоторое сопротивление»[14] (с. 3).
«Elle prit la parole...» (p. 48).	«Девушка вошла сама в речь» (с. 48).
«Elle leur fit beaucoup de questions» (p. 49).	«Она делала им разные вопросы» (с. 48).

Но хотя эти переводы, названные самим Карамзиным «ученическими»[15], были еще слабы в художественном отношении, в них начал формироваться слог писателя. Язык повестей и рассказов в «Детском чтении» чище и свободнее от архаики, чем более ранние переводы Карамзина

[12] См.: Геснер. «Деревянная нога», швейцарская идиллия. Спб., 1783. — Цит. по: Избр. соч. Н. М. Карамзина с биографическим очерком Л. Поливанова. М., 1884, с. 9.

[13] Карамзин переводит 15 повестей Жанлис. См.: «Детское чтение для сердца и разума». 1787, ч. IX—XII; 1788, ч. XIII—XV. Кроме того, он публикует в этом журнале отрывки из «Созерцания природы» Бонне (1789, ч. XVIII—XIX); «Времена года» Томсона (1787, ч. IX—XII; 1789, ч. XVIII); драму Вейсе «Аркадский памятник» (1789, ч. XVIII). О переводе «Времен года» Томсона см.: Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма. — В кн.: От классицизма к романтизму. Л., 1970, с. 237—240.

[14] Источники: Genlis S.-F. Les Veillées du château. Paris, 1855; Детское чтение..., 1787, ч. IX.

[15] Вестник Европы, 1802, ч. III, № 9, с. 58.

такого же рода. Именно в это время происходят плодотворные поиски средней литературно-языковой нормы.

Эти две стороны — совершенствование переводческих принципов и формирование литературного языка — параллельно сосуществуют и диалектично связаны в процессе работы Карамзина над переводами. В полной мере его искания нашли свое развитие и разрешение в 90-е годы. В этой связи переводы из Мармонтеля дают представление о зрелом Карамзине-переводчике, с одной стороны, и о Карамзине — создателе сентиментально-психологического стиля, с другой.

* *
*

Имя Мармонтеля, французского писателя второй половины XVIII века (1723—1799), было очень популярно не только на родине, но и в Европе. Этот очень плодовитый писатель, пользовавшийся поддержкой и покровительством Вольтера, проявил себя почти во всех литературных жанрах и принимал участие во многих значительных начинаниях своего времени, в том числе и в «Энциклопедии». Свои статьи по вопросам литературы и театра Мармонтель издал отдельной книгой «Poétique française» (1763); позднее все статьи, написанные для «Энциклопедии» в разное время, он объединил под названием «Eléments de la littérature» (1787). Мармонтель был талантливым пропагандистом просветительского взгляда на искусство. Он отстаивал право изображения в трагедиях обыкновенных людей со всеми их слабостями[16], выступал против «правил» и патетической декламации, за большую естественность, способствующую сближению театра с жизнью. «Отвергая философскую основу классицизма — его сословный взгляд на человека, Мармонтель декларировал просветительский идеал внесословной личности»[17]. Именно поэтому его «Французская поэтика» рассматривалась как манифест нового направления в искусстве, а сам он наряду с Дидро считался теоретиком и основоположником так называемой «мещанской» драмы[18].

Однако, будучи выразителем новых литературных веяний эпохи, Мармонтель в своей эстетической системе оставался еще во многом на позициях классицизма, повторяя и развивая при этом идеи Батте, Дюбо и Вольтера[19]. Симптоматичным является, например, тот факт, что в теории Мармонтель не уделил никакого внимания прозаическим жанрам, хотя именно в них проявилась его оригинальность. (Более того, по свидетельству швейцарского ученого П. Бранга, моралистический рассказ Мармонтеля, наряду с философской повестью Вольтера, во многом способствовал признанию и утверждению малых повествовательных форм в литературе[20]). Это своеобразие эстетики Мармонтеля сказалось и на природе его художественного метода. Чуткий и восприимчивый ко вкусам публики, он, особенно в более поздних своих произведениях, использовал достижения художественно-педагогической прозы Руссо и английского семейного романа Ричардсона. Вместе с тем, непререкаемым художественным образцом и эталоном для него было творчество Вольтера. Мармонтель оставался верен классицистическому культу разума, несмотря на испытанную им определенную эволюцию по пути усвоения преромантических идей.

---

[16] Marmontel J.-F. Poétique francaise. Paris, 1763, t. II, ch. X.

[17] Макогоненко Г. От Фонвизина до Пушкина. М., 1969, с. 45.

[18] См.: Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия. М., 1883, с. 70—71.

[19] Klemperer V. Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert. Berlin, 1954, B. 1, S. 278. См. также: Ehrard J. Tradition et innovation dans la littérature du XIX-e siecle francais. — В кн.: La littérature des lumières en France et en Pologne. Wroclaw, 1976, p. 17. Шевырев С. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. Изд. 2-е. Спб., 1887, с. 121—127.

[20] Brang P. Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770—1811. Wiesbaden, 1960, S. 30.

Широко известны были два больших просветительских романа: «Bélisaire» (1767), подвергшийся преследованию со стороны Сорбонны за проповедь веротерпимости, и «Les Incas» (1777), в котором Мармонтель осуждает религиозный фанатизм, жестокость и алчность испанских завоевателей Перу. Эти романы, особенно первый, создали ему большую известность за пределами Франции. «Bélisaire» был переведен на многие европейские языки, а на русский — уже в 1768 году по распоряжению Екатерины II, которая собственноручно перевела девятую главу[21]. Многочисленные переиздания и другие переводы[22] свидетельствуют об определенном интересе в России к этому произведению, вызвавшему ряд подражаний. Роман «Les Incas» был переведен М. Сушковой год спустя после выхода его в свет на родине[23].

Как и большинству просветителей, Мармонтелю была свойственна вера в природную доброту человека. «Он думал, что не все люди призваны быть великими, но все могут быть добрыми», — отмечал Сент-Бев. В связи с этим решающую роль в исправлении мира Мармонтель отводил просвещению[24]. В своих романах он утверждал идею просвещенной монархии, осуждал деспотизм и суеверие как источники зла в общественной жизни. В. В. Сиповский указывает, что по степени распространенности в России конца XVIII века после «Приключений Телемака» Фенелона и «Персидских писем» Монтескье следуют произведения Мармонтеля, появление которых совпало с началом нового этапа в развитии русской прозы. Прозаические жанры завоевывают признание в системе жанров русского классицизма (1750-е годы), а русские писатели обращаются к радикальным мыслителям Запада. В какой-то мере и романы Мармонтеля «сыграли свою роль в деле политического воспитания русского общества»[25].

Пожалуй, не меньшей, если не большей, популярностью, пользовались его «Contes moraux» («Нравоучительные сказки»). Термин «сказка» являлся здесь лишь калькою с французского и подчеркивал присутствие элемента художественного вымысла. Французский ученый Ленель, а вслед за ним и Сиповский, отмечали, что Мармонтель «заполнил эту старую форму живым и ярким содержанием, взяв его из действительности»[26]. Ничего общего с фольклорными или литературными сказками «Contes moraux» не имели. Содержанием своих нравоучительных сказок Мармонтель делает эпизоды современной ему светской и буржуазной, реже крестьянской, жизни, основное внимание сосредоточивая при этом на семейно-любовных отношениях.

У Мармонтеля есть два цикла «сказок». Первый — «Contes moraux» — появился в 1755—1761 гг.; второй — «Nouveaux contes moraux» — вышел в свет тридцать лет спустя[27]. Если в сказках первой се-

---

[21] Мармонтель Ж.-Ф. Велизер. М., 1768. (Переведен на Волге). Переиздания: Спб., 1773; М., 1785.

[22] Мармонтель Ж.-Ф. Велисарий. Спб., 1769 (перевел Курбатов). Переиздания: Спб., 1786, 1791, 1796, 1802; Велисарий. Соч. Мармонтеля с присовокуплением некоторых статей нравственной философии того же сочинителя. Спб., 1803 (пер. В. Сопиков); Велисарий — римский полководец или Великий и нещастный человек. Героическая драма в 3-х действиях. Спб., 1808 (пер. А. Лукницкий).

[23] Мармонтель Ж.-Ф. Инки, или Разрушение Перуанской империи. М., 1788. Переиздания: 1778, 1782, 1802, 1819.

[24] Sainte-Beuve C.-A. Causeries du Lundi. Paris, t. IV, p. 532: «...il croyait volontiers qu'avec des contes moraux, des Bélisaire et des Incas, on corrige le monde».

[25] Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа. Спб., 1909, т. 1, вып. 1, с. 115.

[26] Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа. Спб., 1910, т. 1, вып. 2, с. 67.

[27] Судя по примечанию Карамзина к переводу «Вечеров», «Nouveaux contes moraux» появились в 1790 году: «Сии пиесы, сочинения славного французского писателя, переводятся из «Mercure de France». Г. Мармонтель и де ла Гарп с 1790 году обрабатывают ученую часть сего журнала и первый от времени до времени сообщает публике сии новые прекрасные произведения пера своего». (См.: «Московский журнал», 1791, ч. 1, с. 281).

рии внимание акцентируется преимущественно на событийной стороне, то в более поздних преобладают «педагогический» и «слезливый» элементы. Профессор В. Клемперер дал верную характеристику «Contes moraux»: «Все рассказы — это примеры морали; в них по-детски контрастно изображаются порок и добродетель, ими управляет детская вера в скорое торжество божественного правосудия. При этом неизбежно страдает жизненная правдивость. Герои Мармонтеля не столько индивидуальности, сколько обобщенные образы и аллегории»[28]. Однако новаторство французского беллетриста проявилось в том, что ему удалось выразить определенную нравственно-этическую проблематику в малой повествовательной форме. Немецкий исследователь В. Краусс считает даже, что своими «Contes moraux» Мармонтель вписал новую страницу в историю французского новеллистического искусства, а значение их для новеллистики XVIII века сравнивает со значением новелл Декамерона для литературы своего времени[29].

Современники Мармонтеля отнюдь не считали его произведения скучными и неувлекательными. Критик журнала «Иппокрена», например, ставит Мармонтеля в один ряд с Прево, Фильдингом и Лесажем и замечает, что «остроумный роман, произведенный их искусным пером... более удобен наставить и увеселить читателя, нежели целый шкап огромных томов, заключающих в себе сухие и строгие наставления». Поэтому он высказывает пожелание, чтобы больше переводилось на русский язык таких книг[30]. «Легкие черты, набросанные на полотно с небрежением, выходят под кистью мастера живою и пленительною картиною», — так охарактеризовал стиль Мармонтеля другой критик[31]. Г. Э. Лессинг, посвящая несколько статей в «Гамбургской драматургии» анализу одной из сказок Мармонтеля, отмечал «изящество и прелесть», свойственные этому писателю[32].

На русский язык часть «Нравоучительных сказок» была переведена уже в 1764 году П. Фонвизиным, братом русского просветителя[33]. Многие сказки переводились анонимно в 60—70-е годы[34], а в 1787—1788 гг. вышел трехтомник, включавший перевод всех «Contes moraux»[35]. «Популярность Мармонтеля говорит нам, что его повести, выхваченные из жизни, отвечали проснувшимся потребностям в реальной повести», — констатировал Сиповский[36]. Русский читатель и критика требовали «правдоподобного» сюжета и «правдоподобного» изложения. В 80-е годы XVIII века наблюдается подъем дидактических требований в литературе. Автор должен был четко заявить о своем отношении к изображаемому: осудить порок и превознести добродетель[37]. Успех сказок

---

[28] Klemperer V. Указ. соч., s. 279.

[29] Krauss W. Essays zur französischen Literatur . Berlin-Weimar, 1968, s. 65: «...Die Bedeutung von Marmontels Moralischen Erzählungen ist für die Novellistik des 18. Jahrhunderts dieselbe wie die der Cervantesschen Musternovellen für die Erzählkunst des 17. Jahrhunderts, wie die Bedeutung des Dekameron für die Literatur des vorangegangenen Jahrhunderts».

[30] «Иппокрена», 1799, I, с. 391—392.

[31] «Патриот», 1804, II, май, с. 206.

[32] Лессинг Г.-Э. Указ. соч., с. 169.

[33] Мармонтель Ж.-Ф. Нравоучительные сказки. В 2-х ч. М., 1764.

[34] Мармонтель Ж.-Ф. Лаузас и Лидия. (См.: «Свободные часы». 1769, № 6); Щастливый развод, или Примиренное соединение супругов. Спб., 1769, 1773; Испытанное дружество (пер. М. К.). Спб., 1771; Способ, изведанный опытом, превратить ветреную и упрямую жену в постоянную и послушную, или Добрый муж (пер. Ал. Пр.). Спб., 1773, 1775, 1777; Удивления достойная деревенская красотка, прекрасная Лауретта. М., 1774; Чудо из чудес, или Женщина, каких мало. Спб., 1774; Повесть двух нещастных женщин. Спб., 1777; Алцест, излечившийся от своенравия. Спб., 1777; Сельская добродетель (перевел вольно с французского языка П. Бабушкин). М., 1788.

[35] Мармонтель Ж.-Ф. Нравоучительные сказки. Изд. 2-е. Ч. 1—3. М., 1787—1788.

[36] Сиповский В. В. Указ. соч., вып. 1, с. 71.

[37] См.: Степанов В. П. Элементы жанра в беллетристике XVIII века. — В кн.: Русская повесть XIX века. М.—Л., 1973, с. 46—47.

Мармонтеля объясняется тем, что они соответствовали критерию эмпирического правдоподобия, с одной стороны, и этическим требованиям, с другой.

«Нравоучительные сказки» получили высокую оценку Н. М. Карамзина, известную нам по «Письмам русского путешественника»: «Я видел автора прекрасных сказок, который в самом, кажется, легком, в самом обыкновенном роде сочинений умеет быть единственным, неподражаемым — Мармонтеля»[38]. А вернувшись из путешествия на родину, Карамзин печатает в «Московском журнале», а затем выпускает отдельным изданием восемь повестей Мармонтеля в своем переводе[39]. Взятые из второго цикла («Nouveaux contes moraux»), они делятся по идейной тематике на две группы. Большая их часть посвящена изображению света. Симпатии автора всецело на стороне героев, умеренных в своих страстях и желаниях, предпочитающих прочные сердечные привязанности и семейные радости суете и блеску светской жизни. Темой остальных contes является жизнь людей третьего сословия, существенно приукрашенная и идеализированная. Однако для всех переведенных Карамзиным сказок характерна нравственно-этическая проблематика с преобладающим вниманием к вопросам воспитания. Любовь и счастье мыслятся как награда за добродетельную жизнь и венчают каждого достойного, будь то дворянин, буржуа или крестьянин. Во всяком состоянии можно быть счастливым, если вести жизнь согласно законам добродетели. Свойственная «Нравоучительным сказкам» и вообще характерная для умеренного Просвещения отвлеченно-моралистическая трактовка социальных пороков должна была импонировать Карамзину.

Сравнительно-стилистический анализ показывает, что переводы повестей Мармонтеля сделаны на принципиально ином уровне, чем переводы из Жанлис: это уже не «склонение на наши нравы» и не русифицированная переделка оригинала. Карамзин не позволяет себе никаких отклонений в передаче конфликта, основной идеи, развития сюжета. Лишь очень редко он сокращает описание обстановки[40] или изменяет отдельные детали[41]. В некоторых случаях Карамзин сознательно заменяет образы и понятия, привычные для французов, другими, более соответствующими представлениям русского человека. Например, «fermier» (фермер) в переводе звучит как «откупщик»; «le nouveau bail» (новый арендный договор) — «новый откуп»; «je ne suis pas arabe» (я не араб) — «я не жид». («Приятный вечер», ч. IV). Часто Карамзин изменяет труднопроизносимые или малоупотребительные имена собственные. Так, Элуа превращается в Пьера, Венсан — в Жерара, Сесиль — в Лизетту («Приятный вечер», ч. IV); Виларсе становится в русском варианте Виларом (там же, ч. VII).

Эти несущественные отступления объясняются желанием донести

---

[38] Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. В кн.: Карамзин Н. Избр. произв. в 2-х т. Т. 1. М.—Л., 1964, с. 419. Далее ссылки на названное произведение даются по этому изданию с указанием страниц в тексте.

[39] В «Московском журнале» опубликованы две повести: «Вечера» (в более позднем варианте «Приятный вечер» — 1791, ч. I—IV; 1792, ч. V—VI) и «Ларчик» (1792, ч. VIII). В 1794—1798 гг. вышел двухтомник «Новых Мармонтелевых повестей». В первый том кроме упомянутого «Приятного вечера» («La Veillée») вошли повести «Так должно было» («Il le fallait») и «Деревенские завтраки» («Les Déjeunés du village»). Во второй том включены: «Безонские рыбаки» («Les bâteliers de Besons»), «Ларчик» («La Cassette»), «Совместники самих себя» («Les rivaux d'eux-mêmes»), «Школа дружбы» («L'école de l'amitié»), «Пустынники» («Les solitaires de Murcie»).

[40] Сравните: Мармонтель Ж.-Ф. Новыя Мармонтелевы повести. М., 1798, ч. II, с. 3; Marmontel J.-F. Oeuvres complétes. Paris, 1818—1819, t. V, p. 307.

[41] Во второй части «Деревенских завтраков», например, молодая героиня для побега из монастыря крадет веревку из каморки садовника. Карамзин счел, видимо, этот поступок безнравственным, так как в его переводе невинная девушка находит веревку в саду: «...набрала в саду тоненьких веревочек, которыми были связаны некоторые деревья». (См.: Мармонтель Ж.-Ф. Новыя Мармонтелевы повести. М., 1794, ч. I, с. 49).

содержание в более доступном виде. В целом Карамзин верен своему теоретическому принципу не изменять «идей» переводимого автора. В основном он выдерживает и стилевую тональность оригинала, давая представление о легком и живом слоге Мармонтеля. Особенно удачно переданы стилистические особенности там, где в трогательных тонах, без излишнего нагромождения словесных красивостей повествуется о чувствах героев, т. е. в местах, наиболее отвечающих эстетическим установкам самого переводчика. Но вообще в переводе усиливаются приметы сентиментальной прозы, а образы отличаются большей психологической наполненностью.

Стилевая палитра Мармонтеля изобилует тропами. Риторическая манерность, обилие эпитетов, метафорических и перифрастических оборотов, столь любимые французским беллетристом длинные периоды — все это уводит от психологических задач. «Кудрявость» стиля Мармонтелевых повестей сглаживает остроту душевных переживаний, придавая им некоторую картинность и нарочитость. Главным же для Карамзина является изображение «жизни сердца». Кроме того, он стремится к простоте и ясности слога. Поэтому под его пером стиль оригинала претерпевает некоторые изменения.

Прежде всего перестройке подвергается синтаксическая система. Карамзин на практике осуществляет положение В. Подшивалова, своего последователя, считающего возможным иногда, «для большей ясности и вразумительности раздроблять большие периоды, которые на российском языке могут быть и скучны, и темны»[42]. Карамзин очень часто прибегает к дроблению фразы оригинала, делая свою мысль отчетливее и рельефнее; он выделяет наиболее, по его мнению, важное, меняя порядок слов и переставляя акценты.

Еще более явственные отклонения ощущаются в передаче тропов. Сокращение до минимума количества метафор, метонимий и перифраз сразу бросается в глаза при анализе. Чаще всего метафоры заменяются прямым способом выражения, благодаря чему переводчик добивается углубления эмоционального настроя. Приведем ряд примеров[43].

Текст Мармонтеля	Перевод Карамзина
«...le baume qui coulait dans les plaies de leurs jeunes coeurs n'y coule plus» (IV, 253). (...бальзам, который смачивал раны их молодых сердец, больше их не смачивает.)	«...юные сердца их не находят уже того утешения, которое прежде услаждало нашу горесть» (I, 98).
«...mes voeux, mes sentiments, mes désirs et mes espérances ont trouvé un point de repos...» (V, 210). (...Мои чаяния, чувства, желания и надежды нашли место отдыха.)	«Мои чувства, мое внутреннее стремление, мои надежды нашли себе верный предмет...» (II, 133).
«Je volai dans ses bras» (IV, 270). (Я полетела в ее объятия.)	«Я бросилась в ее объятия» (I, 124).
«...c'est un baume pour les blessures que fait un amour malheureux» (V, 244). (...это бальзам для ран, которые создает несчастная любовь.)	«Вот что утешает всегда в нещастной любви!» (II, 181).

[42] Подшивалов В. С. Указ. соч., с. 39.

[43] Источники: Marmontel J.-F. Oeuvres complètes; Мармонтель Ж.-Ф. Новыя Мармонтелевы повести. М., ч. I (1794), ч. II (1798). Все ссылки даются с указанием тома и страниц в тексте. В скобках помещен буквальный перевод.

Большинство перифрастических оборотов, щедро вводимых Мармонтелем, опускается Карамзиным, вследствие чего достигается большая лаконичность.

«...je mêlais mes larmes aux siennes...» (IV, 250). (...я смешивал мои слезы с ее слезами...)	«Я вместе с нею плакал...» (I, 94).
«...le choix de Louise était fait dans son coeur...» (IV, 273). (...выбор Луизы был сделан в ее сердце...)	«...Луиза нашла себе жениха...» (I, 129).
«...Eloi serait préféré» (IV, 273). (...Элуа будет предпочтен.)	«...Пьер будет ея мужем» (I, 129).
«Le-voilà, dis-je en le voyant, celui que le Ciel me destine» (V, 351). (Вот тот, — сказала я себе при виде него, — кого небо мне предназначает.)	«...и видя его, сказала самой себе: вот мой суженой» (II, 64).
«C'est de ne plus revoir celle que j'aurais trop à craindre» (V, 242). (Не видеть никогда той, которую мне следовало бы бояться.)	«Я решился никогда уже не видать опасной Адели» (II, 178).
«...dés que je crus voir tomber le voile de mystére...» (V, 9). (...как только мне показалось, что завеса упала с тайны...)	«Как скоро тайна открылась...» (II, 195—196).

Вместе с тем, отбрасывая словесные украшения, переводчик как бы сосредоточивает внимание на «душе и сердце». Лексика, фразеология и синтаксис несут при этом психологическую функцию.

«...les yeus humides de tendresse et de joie...» (IV, 276). (...глаза, влажные от нежности и радости...)	«...плакали от любви и радости...» (I, 135).
«...j'ai senti au fond de mon âme se fixer et s'aprofondir l'impression fatale d'un objet qui m'était ravi...» (IV, 336). (...я почувствовал, как в глубине моей души запечатлевается и углубляется образ предмета, восхищавшего меня...)	«...и тогда-то почувствовал я всю силу привязанности своей!» (I, 222).

Такие слова, как «passion» (страсть), «adorer» (обожать), Карамзин неизменно переводит как «любовь», «нежно любить»:

«Ce jeune homme a ...quelque passion dans l'âme» (IV, 334). (В душе этого юноши какая-то страсть.)	«Этот молодой человек, верно, влюблен» (I, 220).

В конечном итоге подобные изменения способствуют усилению сентименталистского психологизма.

«Tu as pris dans le monde, lui dis-je, une inclination...» (IV, 329). (У тебя есть в свете, — сказала я ей, — какая-то привязанность...)	«Ты любишь, сказала я, любишь...» (I, 212).

«Je tiens à mon premier objet...» (V, 240). (Я дорожу своим первым предметом...)	«...люблю первого моего друга, люблю...» (II, 175).

Очень отчетливо в переводе можно проследить тенденцию к сокращению количества эпитетов по сравнению с оригиналом в тех случаях, когда они ничего не добавляют к описанию душевного состояния героев, а употребляются исключительно в качестве стилистической отделки, являясь большей частью синонимами:

«Mais si vous refusiez une réparation si juste, et cependant si douce...» (IV, 352). (Но если вы откажете в таком справедливом и в то же время легком удовлетворении...)	«...но если не захотите дать такого легкого удовольствия...» (I, 247).
«...l'accusant d'un orgueil outré et d'une haine sourde et basse...» (IV, 346). (...обвиняя его в чрезмерной гордости и глухой и низкой ненависти.)	«...называя В. гордецом и подлым ненавистником...» (I, 237).

Интересен следующий пример:

«...on me rebute, on m'oublie, on me laisse là, moi, le frére de lait de mademoiselle Juliette!» (IV, 277). (...меня гонят, меня забывают, меня оставляют здесь, — меня, молочного брата м-ль Жюльетты!)	«...а обо мне никто не думает... никто, сударыня, ни один человек» (I, 136).

У Мармонтеля целый ряд из трех глаголов. В устах деревенского парня эта фраза кажется неестественной. Речь крестьянина в переводе не только проще и ближе к реальности, но и психологически более выразительна.

«Слог, фигуры, метафоры, образы, выражения — все сие трогает и пленяет тогда, когда одушевляется чувством: если не оно разгорячает воображение писателя, то никогда слеза моя, никогда улыбка моя не будет его наградою», — замечает Карамзин в статье «Что нужно автору»[44].

Таким образом, разбивая длинные периоды, сокращая количество тропов, переводчик стремится отбросить все лишнее, отвлекающее внимание от главного — внутреннего мира героев, их психологии. С другой стороны, в переводе изложение становится более кратким и сжатым, т. е. находит выражение одна из основных норм выработанного Карамзиным «точного и ясного слога».

Примечательным фактом является введение большого количества слов и выражений, ставших «ключевыми» для сентименталистов. Прилагательные «любезный», «горестный», «бедный», «нежный», «несчастный», «серьезный», «робкий», «набожный» очень часто появляются у Карамзина там, где они отсутствуют в оригинале.

У Мармонтеля:	У Карамзина:
«...ses beaux yeux ...brillaient d'une humide langueur» (IV, 249). (...ее прекрасные глаза ...светились влажной томностью.)	«...в прекрасных глазах ее... видна была нежная томность» (I, 92).

[44] «Аглая», 1794, кн. 1, с. 30.

«...une excellente femme...» (IV, 323). (...превосходная женщина...)	«...очень добрая женщина...» (I, 203).
«L'expression qu'il mit à ces mots...» (IV, 333). (Выражение, которое он придал этим словам...)	«Нежность, с какою произнес он слова...» (I, 218).
«...il me prit en amitié» (IV, 341). (...он подружился со мной.)	«...полюбил меня сердечно» (I, 231).

Подобных примеров можно привести очень много. Только в седьмой части «Приятного вечера» эпитеты «любезный», «любезнейший» встречаются 5 раз; существительное «набожность» — 4 раза; «кротость», «кроткий» — 5 раз. Но основная нагрузка в смысле многократности употребления падает на любимые всеми сентименталистами слова «чувствительный», «чувствительность»:

«Feu ma mére, dit-il avec émotion...» (IV, 248). (Моя покойница-мать, — сказал взволнованно...)	«Покойная матушка, сказал он с чувствительностию...» (1, 91).
«Cette réponse étonna ma soeur et quoiqu'elle en fut édifiée: J'aurais espéré, lui dit-elle, qu'une bonne mére serait admise entre le Ciel et vous à ce conseil secret...» (IV, 321). (Этот ответ удивил мою сестру, хотя она была об этом осведомлена: «Я хотела бы надеяться, что хорошая мать будет допущена между вами и небом к этому тайному совету...»)	«Сестра моя удивилась; и хотя ей приятно было видеть в Калисте такую **набожность,** однако ж она с **чувствительностью** сказала, что **нежная** мать может участвовать в совете ее с небом...» (I, 200).

В последнем примере у Карамзина сразу два добавления «от себя»: «набожность» и «с чувствительностью». Нейтральный эпитет «bonne» (хорошая) окрашивается при переводе в сентиментальные тона, превращаясь в «нежную» (мать). В результате весь образ матери, суховатый и холодный у Мармонтеля, «теплеет» у Карамзина.

Приведем еще несколько примеров из этой же, седьмой части «Приятного вечера»:

«Quand-même la cause de votre malheur me serait étrangère, lui dit ma soeur, je m'y intéresserais par tous les sentiments qu'un vertueux amour inspire...» (IV, 336—337). (Даже если бы причина вашего несчастья меня совсем не касалась, — сказала ему моя сестра, — то я бы приняла в нем участие хотя бы из чувств, которые внушает добродетельная любовь...)	«Если бы причина вашей горести была мне и совсем посторонняя, сказала ему сестра моя, то и тогда бы взяла я в ней **искреннее** участие, потому что добродетельная любовь **трогает** всякое **чувствительное сердце...»** (I, 223).

Опять Карамзин вводит эпитеты «искренний», «чувствительный», существительное «сердце»; а глагол «inspirer» (внушать, наставлять), нейтральной стилистической окраски, превращает в «трогать».

«Elle achevait à peine, le bon jeune	«Она не успела окончить своей

homme était à ses genoux» (IV, 337).
(Едва она окончила, добрый молодой человек был уже перед ней на коленях.)

речи: **чувствительный** молодой человек был уже перед нею на коленях» (I, 224).

Добавления и изменения подобного рода направлены на культивирование чувствительности. Любопытно сравнить редакцию перевода «Вечеров», опубликованную в двухтомнике (1794), с более ранней редакцией «Московского журнала» (1792). Варианты существенно отличаются друг от друга. Только в седьмой части этого цикла имеется более 70 крупных и мелких расхождений, в восьмой же части их около 100. В первом варианте Карамзин точнее следовал оригиналу, что вело подчас к некоторой тяжеловесности:

«Московский журнал», 1792 г.

«Молодой Вилар, назначенный по знатному своему роду к первым должностям в гражданской службе, избрал сие состояние только в угождение своей фамилии и старался показывать, что чин Президента не есть пристойной для него чин» (V, 88).

Редакция 1794 г.

«Вилар, молодой человек знатного роду, избрал гражданскую службу в угождение своей фамилии, но старался показывать, что чин Президента не есть пристойной для него чин» (196).

Новая редакция отражает работу Карамзина над языком. Стремясь к большей «приятности», переводчик отбрасывает часть фразы или всю фразу целиком, если она утяжеляет слог, меняет порядок слов, перемещая акценты, устраняет архаизмы и галлицизмы:

«Московский журнал», 1792 г.

«Я краснелся сам перед собою — и с того времени переменился» (V, 112).

1794 г.

«С того времени я переменился» (219).

В данном случае во втором варианте опускается почти дословный перевод французской фразы «j'ai rougi à mes propres yeux» (я покраснел в собственных глазах).

Или:

«Московский журнал», 1792 г.

«Она находила их безрассудными, скучными, принужденными в обхождении и **лишенными всех натуральных приятностей»** (V, 88).

1794 г.

«Она находила их безрассудными, скучными, принужденными в обхождении...» (196).

В редакции 1794 года значительно сокращено употребление служебных слов, в том числе притяжательных, личных и указательных местоимений (в первом варианте Карамзин буквально следовал подлиннику):

1792 г.

«Калиста с обыкновенною своею кротостию...» (V, 92).

1794 г.

«Калиста с обыкновенною кротостию...» (200).

«Я сказала бы вам...» (V, 93).	«Я сказала бы...» (201).
«Сестра моя удивилась этому ответу...» (V, 92).	«Сестра моя удивилась...» (201).

Таким образом, Карамзин тщательно редактирует первоначальный вариант перевода, руководствуясь в своих исправлениях заботой о литературном языке. «Он добивался музыкального созвучия в слове,.. стремился найти внутреннюю звуковую интонацию языка»[45]. Всякая перестановка слов имела для Карамзина большое значение, о чем свидетельствует его статья «О русской грамматике француза Модрю». «Мне кажется, — говорит он, — что для переставок в русском языке есть закон, каждая дает фразе особенный смысл, и где надобно сказать: солнце плодотворит землю, там: землю плодотворит солнце, или: плодотворит солнце землю, будет ошибкою. Лучший, то есть истинный порядок слов всегда один для расположения слов»[46].

В целом цель и характер правок второй редакции перевода совпадает с общими тенденциями эволюции стиля Карамзина. Еще В. В. Сиповский, анализируя несколько вариантов «Писем русского путешественника», сделал вывод о том, что Карамзин «старательно ищет для своей мысли выражения более подходящего и в то же время более сжатого»[47]. В. В. Виноградов, исследуя различные тексты «Бедной Лизы», отмечает замену отдельных слов и выражений синонимичными, что объясняет «стремлением к большей лаконичности, ...тяготением к подбору экспрессивных, менее шаблонных эпитетов, и к устранению излишне рассудочной книжности и мелочности изложения, а также к созданию более интимного колорита повествовательной речи, к большей компактности стиля и выразительности ритма». Виноградов выделяет также устранение местоимений и служебных слов, исключение целых фраз и прибавление новых эпитетов, что преследует «цель экспрессивного сгущения повествовательного стиля»[48].

Если первая редакция более точно с формальной точки зрения воспроизводит оригинал, то во втором варианте художественнее передан изящный «почерк» Мармонтеля. Одновременно работа над переводами явилась для Карамзина своеобразной лабораторией выработки собственного слога. Так же, как и в своих оригинальных произведениях, от редакции к редакции он стремится «к простоте,.. большей повествовательной четкости, охотно отказывается от всего того, что затрудняло решение психологических задач»[49]:

«Московский журнал», 1792 г.	1794 г.
«Вы имеете причину быть мною недовольны; и хотя общественное уважение щедро наградило вас за мои предубеждения, однако же мне для собственного своего спокойствия должно освободить сердце мое от тех упреков, которые я сама себе делаю, и которые вы по справедливости повторять можете» (V, 112).	«Вы имеете причину быть мною недовольны: простите и забудьте мою несправедливость. Собственное сердце мое повторяет ваши упреки» (218).

[45] Мордовченко Н. И. Карамзин и его роль в развитии русской критики. В кн.: Мордовченко Н. И. Русская критика первой части XIX века. М.—Л., 1959, с. 43.

[46] «Вестник Европы», 1803, ч. X, № 15, с. 205.

[47] Сиповский В. В. Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». Спб., 1899, с. 178.

[48] Виноградов В. В. О стиле Карамзина и его развитии. — В кн.: Процесс формирования лексики русского литературного языка. М.—Л., 1966, с. 238—239.

[49] Канунова Ф. З. Из истории русской повести. Томск, 1967, с. 94, 96.

«Она снова обняла меня; сердце ее сильно билось... оставя ее, поехала я к сестре» (V, 120).	«Калиста снова обняла меня; сердце ее сильно трепетало...» (227).
«Скоро исчезло очарование — и тогда-то почувствовал я всю силу моей привязанности к такому предмету, которого я лишился, и лишился навеки» (V, 115).	«Скоро исчезло очарование — и тогда-то почувствовал я всю силу привязанности своей!» (222).
«Часы горести бывают длинны, и я хочу избавить любезного Вилара по крайней мере от тоски нынешней ночи» (V, 121).	«Не хочу, чтобы любезный Вилар страдал еще и нынешнюю ночь» (227).

Действительно, Карамзин сокращает «общие места», опускает иногда целые предложения, если они отвлекают внимание от главного, от психологического состояния героев.

Как отмечал Л. И. Тимофеев, «языковая реформа сентиментализма шла по линии разработки психологизированного языка»[50]. В этой связи вторая редакция перевода в большей мере отражает уже сложившийся к тому времени сентиментально-психологический стиль самого Карамзина.

Однако при всех вышеприведенных языковых несоответствиях карамзинские «Новые Мармонтелевы повести» явились для своего времени образцом художественного перевода. Новаторство Карамзина становится особенно явным в сравнении со всеми другими переводами «Нравоучительных сказок». Карамзину удалось избежать двух «зол» своих предшественников: он отказался от буквалистского метода, свойственного большинству переводчиков, не прибегая при этом к практике «исправительных» переводов. До Карамзина никому не удалось дать ни малейшего представления об изысканном слоге Мармонтеля, слывшего выдающимся стилистом XVIII века. Иногда в переводах появлялась несвойственная оригиналу торжественная приподнятость, возникавшая вследствие неуместного употребления церковно-славянской лексики, громоздких синтаксических конструкций: «Глаза его наиначе изливали витийство души: разительный взор его казался проницать до глубины сердце...» («Испытанное дружество», 1771, с. 28). Сравните: «Son regard le plus touchant du monde, semblait pénétrer jusqu'au fond des coeurs» (IV, 154). (Взгляд его, самый трогательный, казалось, проникает до глубины сердец...).

В отдельных случаях юные героини Мармонтеля начинали говорить канцелярско-чиновничьим языком: «Я никогда не буду Нельсонова, но да не убеждают меня, чтобы я была обязана принадлежностию кому другому». (Там же, с. 75). Ср.: «...je ne serai jamais à Nelson, mais qu'il n'exige pas que je suis à un autre» (IV, 183). (...я никогда не буду принадлежать Нельсону, но пусть он не требует, чтобы я принадлежала кому-нибудь другому).

Почти все эти переводы были сделаны таким плохим языком, что зачастую искажалась не только форма, но и содержание. Очень трудно понять, к примеру, смысл таких фраз: «Этого мало было, чтоб иметь краску цветов, но и тело ея имело оных нежность и тех приятных и вешних листочков, которые еще никак не увяли». («Алцест, излечившийся от своенравия», 1777, с. 17). Или: «Совет сей был приятен, чтоб оному следовать, почему молодая и резвая Ацелия по оному хорошо поступала, но разсудок пришел с летами и род забывчивости, в коей она была, разсыпался». («Чудо из чудес, или женщина, каких мало», 1774, с. 3).

[50] Тимофеев Л. И. Реализм в русской литературе XVIII века. — В кн.: Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. М.—Л., 1940, с. 66.

Другой крайностью был так называемый «исправительный» метод, которым переведена, например, «Повесть двух нещастных женщин» (1777). Собственно говоря, это уже не перевод, а «вариации на тему». Переводчик весьма приблизительно передает содержание: «Коль скоро начала я ездить к знакомым нашему дому, в позорища, в собрания, то все те, кои меня видели, хвалили с восхищением достоинства мои» (с. 6). Ср.: «A peine je parus dans le monde, que cette beauté fatale attira les yeux d'une jeunesse imprudente et legère dont l'hommage ne put m'éblouir» (III, 189). (Едва я появилась в свете, как эта роковая красота привлекла взгляды неблагоразумной и легкомысленной молодежи, знаки почитания которой не смогли меня ослепить). Такой уровень точности характерен для всего перевода. Кроме того, в русском варианте появляются большие вставки, отсутствующие во французском оригинале (к примеру, описание жизни молодых вертопрахов).

Наиболее удачным оказался перевод П. Бабушкина («Сельская добродетель», 1788), охарактеризованный самим переводчиком как «вольный». На самом деле содержание передано очень точно, а «вольность» проявляется в отказе от буквализма и довольно «чистом» языке.

Задача равноценного воспроизведения иноязычного произведения связана была прежде всего с «преодолением книжной затрудненности и искусственности форм русского языка». Поэтому только Карамзин, наиболее последовательно добивавшийся сближения литературного языка с разговорным языком образованного общества и способствовавший его приближению к формам сознания передовых западноевропейских стран[51], дал первые примеры художественной передачи подлинника. И хотя собственные эстетические симпатии Карамзина наложили отпечаток на «Новые Мармонтелевы повести» (что выражается в усилении эмоционально-лирической тональности, сентименталистской разработке психологических проблем, культивировании чувствительности), нельзя в полной мере отождествлять стиль этих переводов и стиль оригинальных повестей Карамзина. Все переведенные сказки Мармонтеля выдержаны в единой, стилистически ровной повествовательной манере, в то время как повести Карамзина этих лет (1791—1798) отличаются определенным стилевым разнообразием (ср.: ярко выраженная ироническая интонация «Юлии»; оссианический настрой «Острова Борнгольма» и т. д.).

«Новые Мармонтелевы повести» в переводе Карамзина пользовались большим успехом у современников, о чем свидетельствуют несколько переизданий, осуществленных еще при жизни писателя (1815, 1822), а в 1835 году они составили два первых тома в девятитомном издании его «Переводов».

Примерно в то же время к «Nouveaux contes moraux» обращаются и другие переводчики[52]. Но любопытен тот факт, что никто не попытался дать другой вариант перевода повестей, изданных Н. М. Карамзиным. В 1800 году вышел томик переводов А. Татаринова, так на нем прямо указывалось: «Новые Мармонтелевы повести, в дополнение изданным г. Карамзиным»[53]. Видимо, мастерство Карамзина-переводчика ценилось столь высоко, что никто не решался соперничать с ним. Тогда как, например, «Le trépied d'Hélène» имеет три русских варианта.

---

[51] См.: Купреянова Е. Н. Русский роман первой четверти XIX века. От сентиментальной повести к роману. — В кн.: История русского романа. В 2-х т. Т. 1. М.—Л., 1962, с. 68.

[52] Мармонтель Ж.-Ф. Еленин треножник. (См.: «Чтение для вкуса, разума и чувствований», 1792, VII); Заблуждение добродушного отца. (Там же, 1792, VI); Мои переводы: Еленин треножник (перев. А. Витовтов). Спб., 1797.

[53] Мармонтель Ж.-Ф. Новыя г. Мармонтелевы повести в дополнение изданным г. Карамзиным. (Добродушной Бретанец. Палемон, пастушеская повесть. Заблуждение доброго отца. Еленин треножник). Спб., 1800.

Хотя появившиеся в конце XVIII века переводы и были выполнены довольно «чистым» и «гладким» языком, все они в большей или меньшей степени страдали буквализмом[54].

Несколько прозаических переводов из Мармонтеля сделал и молодой Жуковский[55]. Сближает Жуковского и Карамзина их отношение к переводу как одному из путей создания русской прозы. Не случайно хрестоматия «Примеры слога» была задумана Жуковским как подбор отрывков из произведений лучших европейских писателей, стиль которых мог служить эталоном. Переводам Карамзина и Жуковского свойственна установка на «приятность», имевшая большое прогрессивное значение в период становления русского литературного языка. В предисловии к переводу «Дон Кихота» Сервантеса с французской переделки Жуковский сохраняет слова Флориана о том, что «самый приятный перевод есть, конечно, и самый верный»[56]. И вместе с тем только Карамзин и Жуковский сумели достичь достаточно высокой художественности. Их переводы были лучшими для своего времени.

* *
*

Интерес Карамзина к Мармонтелю не исчерпывался только переводами. Некоторые оригинальные повести русского писателя обнаруживают следы влияния французского беллетриста.

Вопрос о поэтическом языке и слоге был для Карамзина не отделим от более широких проблем философско-эстетической теории. Идея человеческой личности и культ чувства требовали новых поэтических форм, и в поисках образцов он обратился к опыту западноевропейской литературы[57]. Сам Карамзин признавался, что, приступая к созданию своих произведений, он «имел в голове некоторых иностранных авторов, сначала подражал им, но после писал уже своим, ни от кого не заимствованным слогом[58]. Одним из этих писателей и явился Мармонтель, творчество которого («Нравоучительные сказки» в первую очередь) могло заинтересовать Карамзина по двум причинам. Во-первых, сказки Мармонтеля близки ему по своему содержанию: в них ставятся определенные нравственные проблемы, в какой-то мере изображается внутренний мир человека. Не случайно одно из первых рассуждений XVIII века о психологическом анализе в прозе связано со сказкой Мармонтеля «Алцест излечившийся». Критик «Санкт-Петербургских ведомостей» (1777) с восторгом отмечал установление связи причин и следствий в поступках героя[59]. Однако для Карамзина, перед которым стояла задача создания оригинальной русской повести, еще важнее было жанрово-стилевое влияние Мармонтеля. Последний своими «сказками» дал один из первых образцов нового жанра с концентрированным сюжетом и простой композицией[60] и одновременно познакомил

---

[54] Вот пример буквалистского перевода А. Витовтова («Еленин треножник», 1797): «...ils ne feront que des sottises, s'ils n'ont pas à leur tête un homme adroit et ferme qui sache les mener, et cet homme ce sera lui» (IV, 393). «...все дела их останутся дурачествами, пока не будит иметь над собою человека проворного, твердого, знающего управлять ими; и чтоб сам человеком должен быть он» (18).

[55] В настоящее время готовится к печати статья Н. Е. Разумовой «В. А. Жуковский — переводчик Мармонтеля».

[56] Дон-Кишот Ла Манхский. Соч. Серванта. Переведено с французского Флорианова перевода В. Жуковским. М., 1804, т. I, с. XXXIX.

[57] См.: Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. Дис. на соиск. учен. степени доктора филол. наук. Л., 1948, с. 17.

[58] «Вчера и сегодня». Лит. сборник. Спб., 1845, кн. 1, с. 58.

[59] «Санкт-Петербургские ученыя ведомости», 1777, № 11, 17 марта, с. 82.

[60] По свидетельству П. Бранга, опиравшегося на библиографические данные В. В. Сиповского, в России за 20-летие с 1770 по 1790 год, вплоть до основания Карамзиным «Московского журнала», среди огромного числа переводных рассказов и повестей появилось только 7 оригинальных. См.: Brang P. Указ. соч., с. 21.

русского читателя с нормами несравненно более развитого литературного языка.

Идейно-тематическое сходство сказок Мармонтеля и повестей Карамзина отмечают Н. Н. Булич, В. В. Сиповский, Ф. З. Канунова и другие исследователи[61]. Сиповский сопоставляет с произведениями французского автора шутливую сказку Карамзина «Прекрасная царевна и счастливый карла» (1792), «Бедную Лизу» (1792) и «Юлию» (1795). «Манеры психологического анализа, в которых новые приемы соединяются со старыми», самая «литературная форма» произведений (не «письма», не «дневник», а повествование»), — все это дает ученому повод для подобного соотнесения. Особое место для выяснения литературной истории «Юлии» Сиповский отводит трем нравоучительным сказкам Мармонтеля: «Heureusement», «L'heureux divorce», «Le bon mari». Определенную близость названных произведений отмечает и Ф. З. Канунова. Действительно, сюжет «Юлии» повторяет в общем сюжетно-композиционное построение «Счастливого развода», где ставится проблема перевоспитания избалованной женщины. Тема «Хорошего мужа» также посвящена воспитанию жены, которая усвоила все привычки «модной светской дамы». «Живость, каприз, желание нравиться и развлекаться увлекло ее в лабиринт шумного и пустого общества» (IV, 79). Люзан, муж Гортензии, хочет обратить ее в свою веру, дать ей новое представление о счастье: «Не в свете находит счастье честная женщина, а в своей семье, в любви к своим обязанностям, в заботе о детях и общении с порядочными людьми» (81). В конце концов настойчивому воспитателю удается убедить свою жену отказаться от пустых светских развлечений и опасных знакомств и вспомнить материнские обязанности.

Вообще надо отметить, что повести из светской жизни, с которой французский беллетрист был наиболее знаком, особенно ему удавались. Как справедливо замечал Лессинг, Мармонтеля отличало «большое знание нравов высшего света, его пустоты и смешных сторон»[62], поэтому светское общество представлено в его произведениях довольно правдиво и убедительно.

Тема нравственного воспитания женщины очень волновала молодого Карамзина. Мыслям о развращающем влиянии света посвящено несколько страниц в «Письмах русского путешественника». Здесь мы находим явную перекличку с Мармонтелем. По мнению Карамзина, свет не что иное, как «пусто-блестящий круг, ...где не только добрые свойства сердца, но и самый ум едва ли не без дела; где знание какой-то приличности составляет всю науку; где быть не странным есть верх искусства для мужчины и где две, три женщины бывают для того, чтобы удивлялись красоте их, а все прочие... бог знает для чего; где с большими издержками и хлопотами люди проводят несколько часов в утомительной игре ложного веселья... И какой опасности подвержена в свете добродетель молодой женщины? Скажите, не виновна ли она перед своим мужем, как скоро хочет нравиться другим!» (с. 569). Размышляя о проблеме истинного счастья, Карамзин во многом разделяет точку зрения Мармонтеля: «...мы рождены для общества; но согласитесь, что в светских собраниях всего менее наслаждаются обществом... Это вечная дурная комедия, называемая принуждением, без связи, а всего более без интереса. — Но приятностию общества наслаждаемся мы в коротком обхождении с друзьями и сердечными приятелями, которых первый взор открывает душу...» (с. 571). Восхищаясь «карти-

[61] Булич Н. Н. Биографический очерк Н. М. Карамзина и развитие его литературной деятельности. Симбирск, 1866, с. 108. Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа. Т. 1. Вып. 1, с. 482—497; вып. 2, с. 510; Канунова Ф. З. Указ. соч., с. 131.

[62] Лессинг Г.-Э. Указ. соч., с. 169.

ной добрых нравов и семейственного счастия» (с. 567) англичан, Карамзин выражает убеждение, что «дальнейшие успехи просвещения должны... привязать людей к домашней жизни» (с. 570).

Таким образом, Карамзин полностью разделял идейную проблематику вышеупомянутых французских повестей. Однако при всем тематическом сходстве «Юлия» Карамзина существенно отличается от них своим художественным методом. Если в основе конфликта карамзинской повести лежит столкновение светской и умеренно-руссоистской морали, то в «Счастливом разводе» нормам нравственности высшего общества противопоставлена концепция «умеренности страстей». Все содержание мармонтелевой повести призвано служить иллюстрацией к сентенции автора, с которой он начинает повествование, а именно: беспокойство и непостоянство у большинства людей являются следствием неправильного расчета, чрезмерных требований и желаний. Отсюда следует мораль — довольствуйтесь спокойной ровной жизнью без взрывов страстей и светской рассеянности. Этой установке подчинена и вся система образов, решенных довольно схематично и однопланово.

Образ маркиза Лизер, мужа героини, воплощает представление автора о добродетели. В сущности, этот двойник Люзана из повести «Хороший муж» лишен какой бы то ни было конкретности. Это идеал «разумного» человека, сумевшего подчинить свои страсти требованиям рассудка. Живой процесс его мыслей и переживаний получает лишь одностороннее содержание. Три поклонника Люсиль соответственно олицетворяют порок, представляя поочередно и все вместе недостатки противоположной, светской морали, а именно: граф Бламзе — фатовство, цинизм и развращенность; Клерфон — ревность, превращающую мужчину в тирана; Доримон — тщеславие. Главная героиня, Люсиль, очень напоминает Гортензию. И она проходит в своем развитии путь от заблуждения к «прозрению». Ближе познакомившись со светским образом жизни, Люсиль приходит к заключению, что счастье в «спокойствии страстей, равновесии и отдыхе души» (IV, 69). Но процесс изменения героини показан прямолинейно, психологически не мотивирован и имеет лишь резонерское значение. Люсиль рассуждает, сравнивает и делает выводы.

Уже в первом теоретико-литературном выступлении (предисловии к «Юлию Цезарю») и ряде последующих статей Карамзин объявляет себя противником эстетики классицизма с ее представлением о неизменной и единой для всех человеческой природе. Критерием оценки любого художественного сочинения для него является глубина раскрытия человеческой психологии[63]. В рецензии на постановку «Эмилии Галотти» (1791) он отмечает, что «живое чувство истины» обязывает автора показывать человека со всеми присущими ему противоречиями[64]. Необходимо, по мнению Карамзина, изображать не схему, а человека «каков он есть»[65]. Поставив в центре своей эстетической системы идею человеческой личности и культ чувства, Карамзин открывал тем самым новый метод характеристики, который он не только декларировал, но и пытался применить на практике. Если цель «позднего» Мармонтеля — преподать некое нравоучение, пусть в изящной форме, то Карамзина

---

[63] См. подробнее об эстетике Карамзина: Кулакова Л. И. Эстетические взгляды Н. М. Карамзина. — В кн.: Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.—Л., 1964, с. 146—175 (XVIII век. Сб. 6); Канунова Ф. З. Указ. соч., с. 11—37; Вишневская Г. А. Из истории русского романтизма. (Литературно-теоретические суждения Н. М. Карамзина 1787—1792 гг.).— В кн.: Вопросы романтизма в русской литературе. Учен. зап. Казан. ун-та. 1964. Т. 124, кн. 5, с. 26—106.

[64] «Московский журнал», 1791, ч. 1, с. 66—72.

[65] Во многих рецензиях «Московского журнала» Карамзин продолжает развивать эту мысль. Поведение героя, — утверждает он, — в частном случае должно соответствовать его характеру в целом и нельзя, например, заставить плакать без конца мужественного человека. (См.: «Моск. журн.», 1791, ч. 1, с. 353—357).

прежде всего интересует психика, «душевная» жизнь человека в ее замкнутости[66]. У Карамзина уже не абстракция, а индивидуальный человек составляет основной жанрообразующий принцип. Психологизм является главным способом изображения человека в повестях Карамзина, тогда как Мармонтель не идет далее обрисовки рациональной структуры морали. Герои «Юлии» — уже не схемы, призванные олицетворять заданный автором тип. Писатель отказывается от одноплановости характеристик, где доминирует какая-то одна черта. В исследовании Ф. З. Кануновой убедительно показано, что все персонажи повести получают достаточно яркие и полные характеристики, а поступки их отличаются определенной психологической достоверностью[67]. Более всего новаторство Карамзина-психолога проявилось в раскрытии образа главной героини, где впервые намечена эволюция характера. Карамзин стремится приоткрыть процесс развития чувств человека, используя для этой цели достижения западноевропейского сентиментализма[68]. В частности, здесь применяется новый для русской литературы прием— «внутренний монолог» героя, который может рассматриваться как переходная ступень к так называемой несобственно-прямой речи[69].

Существенно изменен в русской повести образ самого рассказчика. Последний является непосредственным наблюдателем событий и подчеркивает время от времени достоверность происходящего. Ощутимо меняет авторскую позицию широкое использование иронической интонации. Иронией пронизаны не только описания светского общества, князя и самой героини, даже характеристика очень «положительного» Ариса слегка окрашена мягким юмором. В целом ирония позволяет Карамзину избежать моралистической наставительности, дает возможность проследить в эволюции отношение рассказчика к своим героям. Проза же Мармонтеля — «текучая, прозрачная, иногда слезливая» — оставалась «серьезной даже в легком предмете»[70]. Все персонажи «Счастливого развода», как впрочем и других «сказок», получают определившуюся с самого начала одностороннюю оценку; отношение к ним автора статично и неизменно.

Изменение главного жанрообразующего принципа повлекло за собой модификацию жанра в целом. По сравнению с французской «повестью» композиция «Юлии» более компактна. Если у Мармонтеля целых три антипода положительному герою, то у Карамзина только один — князь N, очень напоминающий мармонтелевского князя Бламзе, но далеко ему не идентичный. Кроме того, в русской повести отсутствует ряд промежуточных звеньев (посредничество знакомых, слуг и т. д.).

Композиционная экономия, сосредоточение на «вершинных моментах» в развитии сюжета, психологическая наполненность, лирическая взволнованность — все это приводит к созданию психологической повести, принципиально отличающейся от «нравоучительной сказки». Используя некоторые мотивы и приемы Мармонтеля, Карамзин создает вполне оригинальное произведение. Думается, что ко времени создания

---

[66] Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939, с. 509.

[67] Канунова Ф. З. Указ. соч., с. 123—132.

[68] См.: Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа. Т. 1. Вып. 1, с. 491—492; вып. 2, с. 519—520, 730; Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII века. — В кн.: Эпоха просвещения. Л., 1967, с. 270; Канунова Ф. З. Карамзин и Стерн. — В кн.: Русская литература XVIII века и ее международные связи. Л., 1975, с. 258—264; Кросс А. Разновидности идиллии в творчестве Карамзина. — В кн.: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л., 1969, с. 210—228 (XVIII век. Сб. 8); Розова З. Г. «Новая Элоиза» Руссо и «Бедная Лиза» Карамзина. — Там же, с. 259—268

[69] Brang P. Указ. соч., с. 173.

[70] Так охарактеризовал ее Ж. Гиттон в своей речи, посвященной 250-летию со дня рождения Мармонтеля. См.: 250-e anniversaire de la naissance de Marmontel. Discours prononcé à Bort-les-Orgues le 30 juin 1973 par M. Guitton. Paris, 1973, p. 4).

«Юлии», т. е. к 1795 году, он в какой-то мере «перерос» французского беллетриста в художественном отношении (не без влияния таких писателей первой величины, как Руссо, Гете, Стерн).

Е. А. Купреянова отмечает, что «новаторство повестей Карамзина заключается не в их сюжетах (малооригинальных, а иногда и прямо заимствованных из повестей Мармонтеля или близких к сюжетам романов Жанлис), а в попытках психологического раскрытия героя»[71]. Однако тематическая и жанрово-стилистическая близость ряда произведений Мармонтеля и Карамзина дала основание современникам соотнести эти два имени. Уже в 1797 году эта повесть была переведена на французский язык. Причем переводчик, г-н Булье, отметил ее своеобразие и выразил удивление по поводу того, что «в такой стране, которую во Франции по привычке считают варварской, находятся писатели, способные соперничать с мармонтелями и флорианами»[72].

Еще более конкретную параллель между Карамзиным и Мармонтелем проводит автор статьи «Взгляд на повести или сказки», помещенной в «Патриоте»[73]. Давая анализ общественно-исторической обусловленности сентиментального направления, автор утверждает новизну самого жанра повести. Слава «единственного творца» этого жанра должна принадлежать Мармонтелю. Но если Мармонтель открыл жанр повести для своей страны, то «в других землях господин Карамзин был первый.., который перенес в свое отечество сии новые цветки изящной словесности. «Бедная Лиза», первая сказка, им написанная, пленила публику и принесла ему славу. Вслед за нею явились и другие его сказки; но превосходнейшая из них была, конечно, повесть «Юлия», которая заслужила автору не в одной России, но и в других землях имя русского Мармонтеля».

Подводя краткий итог всему сказанному, следует отметить, что Н. М. Карамзин в 90-е годы испытал некоторое влияние Мармонтеля, обусловленное как общностью нравственно-этической проблематики ряда их произведений, так и выбором жанра в особенности. Работая над переводами «Нравоучительных сказок», Карамзин вырабатывал свой собственный сентиментально-психологический слог. В этой связи переводы из Мармонтеля явились своеобразной лабораторией становления литературного языка и нового слога русской прозы вообще. В целом можно сказать, что Мармонтель и его «Нравоучительные сказки» в частности сыграли определенную роль в создании оригинальной русской повести.

Переводы «Нравоучительных сказок» представляют интерес с точки зрения истории и теории художественного перевода, так как они отражают эволюцию переводческих принципов Карамзина, а именно: отказ от классицистического и приход к новому методу перевода, который условно можно назвать сентименталистским.

Высокую оценку этим переводам дал В. Г. Белинский: «...переводом повестей Мармонтеля и некоторых повестей Жанли Карамзин оказал русскому обществу столь же важную услугу, как и своими собственными повестями. Это значило ни больше, ни меньше, как познакомить русское общество с чувствами, образом мыслей, а следовательно, и с образом выражения образованнейшего общества в мире»[74].

---

[71] Купреянова Е. Н. Указ. соч., с. 71.

[72] «...dans un pays qu'en France on ne déshabitue de regarder comme un peu barbare, il se trouve des écrivains qui peuvent rivaliser avec les Marmontel et les Florian». — Цит. по: Письма Н. М. Карамзина и И. И. Дмитриеву. Спб., 1866, с. 38. Перевод опубликован в «Spectateur du Nord».

[73] «Патриот», 1804, II, май, с. 207—208.

[74] Белинский В. Г. ПСС. Т. VII. М., 1955, с. 134.

СОДЕРЖАНИЕ

А. И. Нагаева, Н. А. Такташева. Ленин и Воронский 3
И. А. Калинина. О специфике историзма в романе Ю. Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» 14
Т. Г. Плохотнюк. А. А. Гвоздев — театральный критик 24
Л. А. Пудалова. К проблеме жанрового своеобразия лирики Василия Федорова 33
А. П. Казаркин. Литературный контекст романа «Мастер и Маргарита» 44
А. С. Сваровская. «Печаль полей» С. Н. Сергеева-Ценского. К вопросу о жанре 59
Е. Г. Новикова. Повести и рассказы И. С. Тургенева второй половины 60 — начала 80-х годов в ряду произведений «малой прозы» писателя (к постановке проблемы жанра) 69
Е. А. Акелькина. О некоторых особенностях позиции рассказчика в «Петербургской летописи» Ф. М. Достоевского (к вопросу о жанровых исканиях) . 82
О. В. Мирошникова. «Думы» К. Случевского. Проблематика и жанровое своеобразие 94
М. С. Штерн. Апологи В. Ф. Одоевского и судьба дидактико-аллегорических жанров в русской литературе первых десятилетий XIX века 108
В. М. Костин. Жуковский и Пушкин (к проблеме восприятия поэмы Р. Саути «Родрик, последний из готов») 123
О. Б. Лебедева. В. А. Жуковский — переводчик драматургии Ф. Шиллера 140
О. Б. Кафанова. Н. М. Карамзин — переводчик Мармонтеля 157

2 р. 10 коп.