

06
51
МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР
КУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

Вопросы

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ

КУРСК 1972

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР
КУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

УЧЁНЫЕ ЗАПИСКИ
ТОМ 94

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Кандидат филологических наук, доцент БАСКЕ-
ВИЧ И. З. (отв. редактор); доктор филологических
наук, доцент ТОЙБИН И. М.; кандидат филологи-
ческих наук, доцент ШЕХОВЦОВ И. С.; кандидат
филологических наук, доцент ЮДИН Ю. И.

И. С. ШЕХОВЦОВ

ДОКУМЕНТАЛИЗМ И ЛИТЕРАТУРА

«Литературная форма прогрессирует так же, как и человеческая мысль... Нет вечных канонов. Средства художественной выразительности, жанры и стили, манеры и направления вырастают друг из друга, порой скрещиваются, и тогда возникают гибриды, часто эти формы борются между собой, исчезают или развиваются, и заново рождаются уже в новом синтезе. Сменяя друг друга, эпохи выбирают себе краски, звуки, ритмы и эстетические принципы».

Эдуарда Межелайтис.

1

Многочисленные социологические исследования и подсчеты свидетельствуют о том, что в ряде стран документальные произведения пользуются большим успехом, нежели традиционные беллетристические книги. Разного рода документальные очерки, новеллы и повести, дневники и воспоминания, путевые заметки и мемуары приобрели в последние десятилетия всеобщую известность.

«В современной литературе, — отмечает С. Залыгин, — явлением все более и более значительным становится документализм. Мы еще не можем достаточно глубоко и верно определить причины этого явления и его характерные черты. Еще не можем, но уже обязаны»¹.

¹ С. Залыгин. Черты документальности. «Вопросы литературы», 1970. № 2, стр. 43.

Хотя термин «художественно-документальная литература» обрел в последние годы в нашей критике и литературоведении права гражданства, многие литераторы вкладывают в это понятие самое разное содержание. Одни называют художественно-документальную литературу «каким-то новым жанром»² или «особым», «художественно-документальным жанром»³, другие — «новой для нашего времени литературой»⁴, третьи — «словесностью особого склада»⁵.

Белорусский писатель А. Адамович считает, что «документальность—это и жанр, но это и стиль, неоднородный, но чрезвычайно созвучный нашему времени»⁶.

В отчетном докладе на IV съезде писателей СССР в 1967 году («Современность и проблемы прозы») Г. Марков говорил: «Сложилось и плодотворно раздвинуло свои границы и возможности историко-документальное повествование. Возникло нечто такое совершенно новое, что пока еще не поддается общепринятой классификации: произведения, в которых сливаются романские начала с обзорением боевого пути армейских частей и соединений, или разыскания подлинных фактов о героизме людей — с высокой патетической публицистической, или дневниковые записи, автобиографические зарисовки»⁷.

Необычны по своим жанровым признакам «Брестская крепость» С. С. Смирнова, «Ледовая книга» Ю. Смуула, «Капля росы» В. Солоухина, «Как кончаются войны» В. Субботина, «Крымские тетради» И. Вергасова.

Названные книги, конечно, неравноценны по своим идейно-художественным достоинствам, заметно отличаются по содержанию, манере письма, но их сближает такой родовый признак, как документальная основа, то

² И. Мотышов. Солнце в капле. «Москва», 1960, № 6, стр. 204.

³ И. Мерас (Ответ на анкету: «Жизненный материал и художественное обобщение»). «Вопросы литературы», 1966, № 9, стр. 32—33; И. Падерин — стр. 40.

⁴ К. Буковский. Рассказ или очерк? «Литературная газета», 2 марта 1962 г.

⁵ С. Великановский. О факте упрямом и факте податливом. «Иностранная литература», 1966, № 8, стр. 199.

⁶ А. Адамович (ответ на анкету: «Жизненный материал и художественное обобщение»). «Вопросы литературы», 1966, № 9, стр. 6.

⁷ Г. Марков. Современность и проблемы прозы. «Литературная газета», 24 мая 1967, стр. 4.

есть тот конкретный исторический или современный жизненный материал, реальные факты, события и люди, на базе которых строится повествование.

Многие писатели-документалисты не расходятся в понимании документальной основы. Они видят в ней достоверность содержания того или иного произведения, соответствующего точным фактам и явлениям действительности, характерам прототипов.

«Документальная основа» в произведениях документалистики выполняет двойную функцию: с одной стороны, это основание, фундамент вещи, а с другой — строительный материал, используемый писателем и трансформируемый в понятие образного ряда.

Авторы художественно-документальных книг описывают главным образом события, имевшие место в жизни, рисуют героев, за которыми стоят точные прототипы.

Оживление документализма связано с усилением исследовательского начала, которое прежде обозначилось в очерке в первой половине пятидесятых годов, а затем распространилось на прочие жанры прозы, на поэзию, драматургию, на другие виды искусства.

«Пафос исследования жизни, «доверия к действительности» стал общим для всех жанров прозы, — констатировал критик М. Кузнецов. — Отсюда и развитие мемуаров, и документальной прозы, и создание книг, которые являются одновременно и фактом искусства и социологическим исследованием (например, «Деревенский дневник» Е. Дороша)»⁸.

Нынешняя распространенность документализма объясняется следующими причинами: во-первых, обострившимся интересом к истории, к достоверному факту и документу, переданному очевидцем, непосредственным участником тех или иных событий.

Во-вторых, событиями двух мировых войн, особенно последней, причинившей многим странам и народам неисчислимые бедствия и лишения, заставившей пережить такие ужасы и трагедии, каких не знала и не могла предположить история прошлого. И хотя с момента окончания войны прошло немало лет, время не затмило величия нашей победы, не заглушило боли невосполни-

⁸ М. Кузнецов. Итак: гуманизм и анализ. «Вопросы литературы», 1967. № 3, стр. 54.

мых утрат. Вот почему эти события, воспроизведенные правдиво, документально, воспринимаются сегодня во всей их неповторимой первозданности, как живое свидетельство драматической эпохи, вновь и вновь заставляют волновать человеческие сердца (вспомним, с каким участием приняли многочисленные читатели «Брестскую крепость», «Сталинград на Днестре» и «Катюшу» С. С. Смирнова).

В-третьих, научно-технической революцией, колоссальными научными и культурными достижениями, значительными социально-экономическими и политическими сдвигами, возросшей активностью народных масс, осознавших свою историческую ответственность за будущее человечества.

В-четвертых, насыщенностью сегодняшней жизни остродраматическими конфликтами, событиями и процессами, превосходящими любую выдумку, любой вымысел. «Жизнь в последние десятилетия,— говорит С. С. Смирнов,— дает необычный материал, который не в состоянии создать никакая самая богатая фантазия»⁹.

Сегодня трудно представить какую-либо область нашей духовной жизни, в которой бы ни принимал участие документализм. Сферы его проникновения в изменяющуюся и развивающуюся действительность, в область культурных человеческих отношений безграничны. Это в свою очередь породило многообразие форм и направлений документалистики.

Современная документалистика охватывает романы и повести, очерки и дневники, новеллы, путевые заметки и воспоминания, художественные биографии, литературные портреты, мемуары и автобиографические произведения, жанры раздумья и научного поиска, репортажи, записки, эпистолярные книги, драматургию, кино, радио и телерадиотрансляции.

Вторжение документализма в литературу и искусство воспринимается не только как «велеие времени» или моды, а как неизбежный, исторически обусловленный процесс, который в свое время предсказывал В. Г. Белинский.

Не случайно проблемы изучения художественно-документальной литературы привлекают сегодня все боль-

⁹ Ответ на анкету: «Жизненный материал и художественное обобщение». «Вопросы литературы», 1966, № 9, стр. 45.

шее число исследователей как в нашей стране, так и за рубежом.

Так, при обсуждении прозы 1965 года на страницах журнала «Вопросы литературы» (1966, № 2) в центре внимания была проблема достоверности. О путях развития документальных жанров, их истоках в советской литературе шел разговор и при анализе произведений 1966 года («Вопросы литературы», 1967, № 3).

На заседаниях комиссий правления Союза писателей РСФСР в январе 1968 года, где подводились итоги 1967 «журнального» литературного года («Литературная Россия», 2 февраля 1968, № 6), упоминалось о «могучем разливе документальности, захватившей не только литературу, но и театр, и кино, и телевидение».

Несколько раньше, в 1966 году, в редакции журнала «Иностранная литература» состоялась творческая встреча писателей и литературоведов, посвященная документальной литературе и ее месту в современном литературном процессе. Выступления участников встречи были опубликованы в разделе критики журнала под заголовком: «Литература, документ, факт» («Иностранная литература», 1966, № 8).

В том же году редакция журнала «Вопросы литературы» обратилась к ряду писателей, работающих в документальных жанрах, с анкетой: «Жизненный материал и художественное обобщение». Ответы на анкету («Вопросы литературы», 1966, № 9), как и опубликованные материалы в «Иностранной литературе», свидетельствуют о первых попытках разобраться в закономерностях развития художественной документалистики.

В центре внимания оказались вопросы традиций и новаторства, соотношения факта, документа и вымысла, трансформации реального человеческого характера в художественный образ, причин популярности и сегодняшнего состояния документальных жанров.

Истоки и традиции документализма в отечественной литературе связаны с жанром, берущим начало от «Писем русского путешественника» М. Карамзина, «Загородной поездки» А. Грибоедова, «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Радищева, очерковых произведений 40-х годов прошлого столетия, запечатлевших начало революционно-демократического периода освободительного движения. Уже тогда формировались такие качества

документальной очерковой литературы, как высокая гражданственность, интерес к злободневным социальным проблемам народного бытия, стремление воздействовать на жизненный процесс средствами художественно-публицистического творчества.

Особенно важную роль в становлении документальных жанров сыграли такие произведения, как «Былое и думы» А. Герцена, «Записки охотника» И. Тургенева, «Севастопольские рассказы» Л. Толстого, многочисленные очерки Г. Успенского, В. Короленко, раннего М. Горького, «Остров Сахалин» А. Чехова и т. д.

Но литература 19 века была преимущественно беллетристической. Конечно, многие писатели критического реализма, особенно демократического направления, обращались к достоверному показу народной жизни, раскрытию конкретных социальных противоречий эпохи, но нередко по цензурным соображениям вынуждены были вместо реальных действующих лиц рисовать вымышленных персонажей, прибегать к условности в изображении места и времени исторических событий. Обращаясь к обобщенной манере письма, они создали типические характеры большого художественного и социального звучания.

Советская литература, не утрачивая качеств типичности, художественного обобщения, присущих беллетристике прошлого, с самых истоков была более фактической, документальной. Советские писатели стремились запечатлеть революционную перестройку мира в конкретных формах проявления нового, отразить реальные процессы живой жизни — массовый героизм в борьбе с внутренними и внешними врагами, трудовой подвиг народа в годы восстановления разрушенного хозяйства и социалистического строительства, формирование новой личности. Следовательно, документализм был присущ советской литературе с момента ее рождения, является одним из отличительных ее признаков.

История русской советской литературы изобилует примерами взлета документалистики, свидетельствует о том, что интерес к факту и документу, историческим лицам и источникам всегда возникал в переломные годы, когда общественная жизнь достигала особого напряжения, драматизма, когда наблюдались процессы глубо-

чайших изменений и преобразований в политической, экономической и духовной жизни народа.

Так было в дни Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны, первые послеоктябрьские годы, породившие поток документальных произведений, основу которого составили: «Десять дней, которые потрясли мир» Джона Рида, «Революция, фронт и тыл» А. Серафимовича, «Год с винтовкой и плугом» А. Тодорского, очерки Д. Фурманова, Л. Рейснер, Вс. Иванова и др.

Умение писателей подметить ростки нового, социалистического в самой жизни, показать их с достоверной точностью привествовал В. И. Ленин в статье «Маленькая картинка для выяснения больших вопросов», написанной по поводу выхода в свет очерковой книги А. Тодорского «Год с винтовкой и плугом». В. И. Ленин подчеркивал, что публикация подобных книг, «богатых ценным фактическим материалом», принесет больше пользы социализму, «чем многие из газетных, журнальных и книжных работ записных литераторов, сплошь да рядом за бумагой не видящих жизни»¹⁰.

Значение художественно-документальной литературы первых послеоктябрьских лет до конца еще не осмыслено нашим литературоведением. Она первой достоверно запечатлела борьбу широчайших народных масс за становление и упрочение Советской власти, открыла читателям нового героя, познакомила их с новой тематикой и проблематикой, освоила новые творческие принципы отражения действительности, прокладывая путь другим жанрам литературы.

А индустриализация страны и коллективизация деревни, первые пятилетки, освоение просторов Сибири и Дальнего Востока, эпопея челюскинцев и папанинцев, испанская трагедия, наконец, жесточайшие испытания периода Великой Отечественной войны? Все эти исторические события сопровождалось бурным ростом документальной литературы, отразившей творческий и героический пафос советского народа.

Ведущим художественно-документальным жанром в эти годы становится очерк, который оказался наиболее оперативной формой вторжения литературы в действи-

¹⁰ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 37, стр. 407—408.

тельность. «Широкий поток очерков, — писал А. М. Горький, — явление, какого еще не было в нашей литературе. Никогда и нигде важнейшее дело познания своей страны не развивалось так быстро и в такой удачной форме, как это совершается у нас... Очерк у нас — большое, важное дело»¹¹.

Именно в те годы короткий оперативный очерк в творчестве многих писателей перерастал в большую повествовательную форму, например: «Кочевники» Н. Тихонова, «Кара-Бугаз» К. Паустовского, «Рассказ о великом плане» М. Ильина, «Чукотка» Т. Семушкина, «Станица», «Разбег» и «На гребне» В. Ставского, «Большой конвейер» Я. Ильина, «Обыкновенная Арктика» Б. Горбатова.

Зарождался и новый принцип освоения действительности, художественно-документального обобщения фактов и явлений, когда писатели находили типическое в самой жизни, в судьбах отдельной личности или коллектива.

Но процесс этот был сложным и противоречивым. Так, «лефовцы», например, под лозунгом борьбы за новаторское революционное искусство насаждали теорию «литературы факта». Отрицая художественный вымысел, они ратовали за «искусство жизнестроения», «социального заказа», отказываясь тем самым от больших художественных обобщений, воспитательной роли литературы, склонялись к натурализму и фактографичности.

С особой убедительностью документальный принцип обобщения жизненного материала продемонстрировал свои возможности в творчестве Д. Фурманова («Чапаев» и «Мятеж»), М. Шагинян («Гидроцентральный»), А. Макаренко («Педагогическая поэма» и «Флаги на башнях»), позже — в творчестве А. Фадеева, Б. Полевого, А. Бека и многих других художников слова.

А. М. Горький придавал большое «социально-педагогическое» значение документальным жанрам, особенно очерку. В конце 20-х — начале 30-х годов он выступил с циклом «По Союзу Советов» и «Рассказами о героях», положил начало сериям «История фабрик и заводов», «История гражданской войны», «История деревни», «Жизнь замечательных людей» и т. д. В статьях

¹¹ М. Горький. Собр. соч., в 30 томах, том 25, М., Гослитиздат, 1953, стр. 257.

«О литературе», «Беседа с писателями-ударниками», «Ударники в литературе» и др. Горький настойчиво подчеркивал и пропагандировал способность очерка обобщать факты и события реальной действительности средствами художественности.

Определенную мобилизующую роль сыграл «Испанский дневник» М. Кольцова, написанный в осажденном Мадриде и на других участках героической борьбы испанского народа с фашизмом, отличавшийся необычной лаконичностью, меткими характеристиками людей, взволнованной передачей народного мужества, точным публицистическим анализом событий. Документальные очерки М. Кольцова предшествовали страстной художественно-яркой публицистике периода Великой Отечественной войны (А. Толстого, Л. Леонова, М. Шолохова, И. Эренбурга, А. Фадеева и других).

М. Шолохов в 1942 году пишет очерк с характерным заголовком «Наука ненависти», в котором на примере драматической судьбы лейтенанта Герасимова показал формирование героических качеств советского воина, постигающего науку войны, любви и ненависти.

Ф. Гладков в эти годы выступает с циклом очерков, посвященных героическим деяниям тружеников тыла. Его очерки «Вдохновенные мастера», «Живой тон», «С огнем в душе» с документальной точностью и художественной убедительностью раскрывали патриотический пафос героев, добывающихся высоких производственных показателей. Большой популярностью в годы войны пользовались очерковые сборники «Ленинград в дни блокады» А. Фадеева, «Дорогами побед» Л. Соболева, «От Черного до Баренцева моря» К. Симонова, очерки Н. Тихонова «Ленинград в мае», «Ленинград в июне», «Ленинград в июле» 1942 года...вплоть до завершающего цикл очерка «Ленинград в январе 1944 года. Победа». Они представляют собой незабываемую летопись героической обороны города Ленина, стойкости и мужества его защитников, силы народного духа.

Новым завоеванием художественно-документальной прозы о войне во второй половине 40-х годов явились книги «От Путивля до Карпат» С. Ковпака, «Люди с чистой совестью» П. Вершигоры, «В Крымском подполье» И. Козлова. Военные события и будни подпольной борьбы изображаются в них с хроникальной достоверностью.

Важная роль здесь отводится личности автора, его чувствам и настроениям, публицистическим и лирическим отступлениям, раздумьям о происходящем. При этом авторские размышления выполняют и прямое композиционное назначение: служат связующим звеном, объединяют в целостное повествование отдельные зарисовки, сцены и фрагменты. Авторы этих книг отличает пристальный интерес к человеческим судьбам, к миру душевных качеств героев, которые раскрываются в смертельной схватке с гитлеровскими захватчиками.

В пятидесятые годы вновь на передний план выдвигается документальный очерк. Именно с него началось оживление и обновление литературного процесса, он оправдал назначение разведчика, боевого оперативного жанра. Возвышение очерка началось с колхозной тематики, с выхода в свет произведений В. Овечкина, А. Калинина, В. Тендрякова, С. Залыгина, Г. Троепольского, М. Жестева, И. Антонова. Писатели-очеркисты, исследуя причины отставания сельского хозяйства, активно вмешивались в жизнь, смело решали злободневные для того времени задачи. Вот почему их произведения шли не только в ногу с жизнью, по горячим следам событий, но и намечали перспективы движения, открывали новые конфликты и характеры. Описательный очерк и корреспонденция, преобладавшие в литературе конца 40-х — начала 50-х годов, уступают место художественно-исследовательским, проблемным очеркам, которые по своему объему, по ширине охвата материала, по глубине проникновения в жизнь, по силе изображения типических явлений и характеров приближаются к повести и даже роману. Появились очерковые циклы, связанные единой темой и общими героями, отражающие не только отдельные факты и эпизоды в жизни колхозной деревни, но и переломные моменты исторического развития колхозного крестьянства.

Таковы циклы очерков В. Овечкина «Районные будни» и «Трудная весна», «Неумирающие корни» и «Лунные ночи» А. Калинина, «Деревенский дневник» Е. Дороша, очерковые книги М. Жестева, И. Антонова, Л. Иванова. Документально-публицистические принципы типизации жизненного материала, присущие очерку, проникают в повесть и роман, эпическую поэму и драму.

Тенденция эта наиболее ярко проявилась в таких

произведениях, как «Битва в пути» Г. Николаевой, «Знакомьтесь, Балувев» В. Кожевникова, «За далью-даль» А. Твардовского, «Иркутская история» А. Арбузова. Не следует забывать и о такой характерной черте современного искусства и литературы, как сближение, взаимопроникновение и взаимовлияние разных жанров друг на друга, появление гибридных и промежуточных форм — очерковая повесть, роман-очерк, роман-документ и т. д.

В последнее время некоторые литературоведы говорят о новых формах художественного обобщения, присущих литературе социалистического реализма, об аналитизме и все возрастающей роли «мыслительной емкости» (Л. Леонов).

2

В советской и зарубежной литературе многие художественные жанры изменяются, трансформируются, «работают под документ», опираются на приемы документального повествования.

В романе «Дыхание грозы» белорусский прозаик И. Мележ вводит стенографические записи, документы 20-х годов в их первоизданном виде. И само произведение обретает черты хроники народной жизни, воспринимается как художественный документ времени. Чтобы осветить жизнь как сложный исторический поток, включавший в себя разные течения, И. Мележ, по его признанию, «должен был показать ее с разных точек, на разных уровнях. Так в роман «Дыхание грозы» вошли главы о местечковом быте, о деятельности районных руководителей, о чистке в партии, о сессии ЦИК Белоруссии, обсуждавшей вопросы коллективизации»¹².

В качестве примера можно назвать и пьесу Г. Маркова «Беспощадное лето» (1966). Пьеса отличается четкой композицией, остроконфликтна, построена на столк-

¹² И. Мележ. Найти себя. «Вопросы литературы», 1970, № 10, стр. 130.

новении сильных страстей и чувств: нарастающие драматические ситуации захватывают читателя с первой и до последней картины. В то же время все повествование окрашено авторским лиризмом, наглядно проявившимся во вступлении к первой картине, где, описывая место действия и расстановку борющихся сил, Г. Марков как-то незаметно от объективно-повествовательной манеры переключается в план субъективного восприятия изображаемого: «А вокруг ослепляюще зелено от травы и деревьев и сине от бездонного неба. Под палящим солнцем никнут в церковном саду березы, черемуховые и рябиновые кусты. На горизонте окутанные розоватым маревом макушки холмов и вершины сукастых лиственниц...

Все это до боли сердечной своя, на веки веков своя земля, милая и родная сторона ушка...»¹³ (разрядка моя — И. Ш.).

Страстное лирическое вступление — ключ к пониманию авторской позиции в освещении событий, развернувшихся в большом таежном селе в августе 1919 года. Видимо, подзаголовок пьесы «Быль из времен гражданской войны в Сибири» следует понимать не только в буквальном смысле — как изображение конкретного исторического эпизода и реально участвовавших в нем лиц, выведенных в произведении. В подтексте подзаголовка и лирическом зачине угадывается документальная, автобиографическая основа пьесы. Похоже, что среди ребятишек, собравшихся на сходку вместе с крестьянами села, встревоженными нашествием белых карателей, был и сам автор.

Примечателен и такой факт: почти все сельские жители названы по имени, упоминается и фамилия представителя подпольного большевистского центра, в то время как каратели безымянны и представлены просто иностранным офицером, поручиком, унтером, солдатами, за исключением рядового Аленкина.

Память автора сохранила, очевидно, не все подробности (особенно имена незваных пришельцев) происходившего в те далекие годы, но смысл свершившегося, героика партизанской жизни, характеры ведущих дейст-

¹³ Г. Марков. Беспощадное лето. «Дружба народов», 1966, № 10, стр. 118.

вующих лиц переданы документально точно и убедительно.

«Соленую Падь» (1967) С. Залыгин задумал вначале как роман-документ, героем которого предполагал показать человека легендарной храбрости и полководческого таланта, главнокомандующего сибирской партизанской армией Ефима Мефодьевича Мамонтова. Писатель совершил поездку по местам гражданской войны, встречался с родственниками и близкими Мамонтову людьми, бывшими партизанами и свидетелями крестьянского восстания против Колчака в 1919 году. Для подтверждения рассказов бывалых людей, уточнения отдельных дат и эпизодов он изучает архивные источники и комплекты издававшихся в 1918—1920 годах газет. В общей сложности С. Залыгин просмотрел свыше двух тысяч номеров газет, законспектировал более тысячи страниц различных исторических материалов.

Хотя замысел претерпел изменения и в «Соленой Пади» выведены вымышленные персонажи, автор многие факты и события воспроизвел с документальной точностью. Черты эпохи и дух времени, устремления революционного крестьянства, сам характер народной борьбы против хорошо вооруженных и отмобилизованных белогвардейских войск раскрываются с убедительной достоверностью.

Верность жизненной правде подчеркивается введением в повествование самых различных воззваний и приказов, газетных источников и т. д.

Деревянные столбы на крыльце главного революционного штаба в Соленой Пади снизу доверху заклеены призывами. Здесь и обращение «Верховного правителя и верховного главнокомандующего армией Колчака» на выцветшей пожелтевшей бумаге, и приказ белогвардейского полковника Ершевского. На другом столбе — воззвание к «Товарищам крестьянам!» Агитационного отдела при главном штабе и Главного революционного штаба краснопартизанской республики Соленая Падь:

«Артиллерийская белая расправа приближается к нам, товарищи! И она объявила нам, что мы больше не тыл нашей доблестной армии. Мы — ее настоящие бой-

цы и передовая позиция. Каждый взрослый с сего 18 августа — боец!¹⁴

Открывающие роман приказы и воззвания вводят читателя в атмосферу ожесточенной борьбы, подчеркивают достоверность повествования. Читатель воспринимает описываемые события как нечто конкретное, имевшее место в реальной действительности.

«Писателю, особенно дерзающему создавать так называемые масштабные полотна, — говорила М. Ганина во время беседы за «круглым столом», посвященной проблемам развития современного рассказа, — необходимо, держаться предельно близко к реальным фактам, так близко, чтобы читающий по каким-то точным, пусть поразительно грубым, деталям поверил: так было, писавший-очевидец. В способности увидеть, услышать, собрать, написать такие детали, а также осмыслить на уровне века значение происходящего состоит... сейчас мерило таланта. А вовсе не в умении выдумывать сложные интриги, необыкновенно «закрученные» сюжетные ходы, пикантные истории...»

По ее мнению «в больших формах будущее за документальностью или гениальной подделкой под документ...»¹⁵

Притягательная сила документа вполне объяснима. Нашего современника, привыкшего к точной информации, привлекает то, что было, сведения достоверные, правдивые, участие в событиях реальных лиц, мотивировка их поступков, мысли и переживания того или иного человека в критические, переломные моменты его личной судьбы или судеб народных.

Вот почему многие читатели сегодня предпочитают художественным произведениям исторические исследования, сборники документов, материалы всевозможных судебных процессов, мемуары, воспоминания, дневники и записки.

«Произведение документальное, — утверждает С. Залыгин, — утоляет жажду читателя в фактах первичных как таковых, наименее искаженных авторским субъекти-

¹⁴ С. Залыгин. Соленая Падь. «Новый мир», 1967, № 4, стр. 5.

¹⁵ М. Ганина. Без литературщины. «Вопросы литературы», 1969, № 7, стр. 77.

визмом, но подкрепленных его знаниями, его интеллектом»¹⁶.

Общезвестно, что объективная реальность разнообразна и неповторима, отличается драматическим накалом событий, превосходящим самую необычную фантазию. Более интересных сюжетов, чем те, что возникают в самой жизни, не в состоянии выдумать самый изощренный художник.

Ф. Достоевский в свое время писал, что нет ничего «фантастичнее и неожиданнее действительности», что «никогда романисту не представить таких возможностей, как те, которые действительность представляет нам каждый день тысячами в виде самых обыкновенных вещей», что «иного даже вовсе и не выдумать никакой фантазией...»¹⁷

О больших возможностях, представляемых художнику самой жизнью, писал в «Автобиографии» Б. Полевой. По его мнению, «можно писать художественные вещи точно по канве реальных событий, что в наших социалистических условиях возможно выводить в книге живого, реального современника, который, если он несет в себе типические приметы времени, продолжая существовать в жизни, может стать и героем литературы»¹⁸.

Действительно, в его книгах «Повесть о настоящем человеке», «Мы — советские люди», «Современники», «Золото», «Глубокий тыл», «Доктор Вера», «В конце концов», в дневниковых книгах о Великой Отечественной войне показаны подлинные лица, отражены невыдуманные факты. Б. Полевой создавал их «точно по канве реальных событий».

3

Недавно драматург В. Розов заметил: «Наиболее характерная современная манера письма — это беспристрастное исследование предмета. Время такое, оно требует от нас исследования беспристрастного.

Истина и правда конкретны. Это бремя истинности сегодня на современных писателях всего мира. Именно

¹⁶ С. Залыгин. Черты документальности. «Вопросы литературы», 1970, № 2, стр. 45.

¹⁷ Ф. Достоевский. Полное собр. худ. произведений. Л., «Госиздат», 1929, том. XI, стр. 234.

¹⁸ Б. Полевой. Автобиография. «Вопросы литературы», 1959, № 4, стр. 185—186.

поэтому широко распространена на Западе и начинает пробиваться у нас документальная драма»¹⁹.

В театральных афишах последних лет нередко упоминались исторические документальные драмы. «Правду! Ничего, кроме правды!» — так была названа пьеса Д. Аля, с успехом поставленная в Москве и Ленинграде. Перед нами не просто название отдельной пьесы. Это определенная тенденция, определенная направленность в нынешнем развитии театра.

Документальная драма, созданная на основе реальных источников, исторических фактов и мемуарных материалов, отражает общественную потребность глубже познать прошлое, извлечь из прошлого социальный опыт, осветить его с позиции современного миропонимания, чтобы осмыслить настоящее и будущее, увидеть перспективу.

Черты современной документальной драмы — проблемность, публицистичность, интеллектуализм и концептуальность — убедительно проявились в пьесах на исторические темы: «Декабристы» Л. Зорина, «Народовольцы» А. Свободина, «Шестое июля» и «Тридцатое августа» («Большевики») М. Шатрова.

Пьеса «Шестое июля (1964)» рассматривалась самим автором как «бпыт документальной драмы». Здесь документализм направлен на организацию сценического действия, способствует динамическому развитию сюжета. С обстоятельностью историка М. Шатров воспроизводит драматические перипетии шестого июля 1918 года, когда на V съезде Советов намечалось принять решение о договоре с Германией. В этот ответственный в истории молодой Советской Республики момент против Ленина и большевиков единым фронтом выступили левые эсеры во главе со своим лидером — Марией Спиридоновой. Среди мятежников — ведущие члены эсеровского ЦК, крупные военачальники и чекисты. Спровоцировав убийство германского посла Мирбаха и арестовав Ф. Э. Дзержинского, они готовили расправу над В. И. Лениным.

В основу пьесы положена кризисная ситуация истории, обнажающая взрыв человеческих страстей, требующая от героев решительных слов и поступков.

¹⁹ В. Розов: Процесс созидания. «Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 97.

Автор берет короткий промежуток времени — одни сутки, фиксируя происходящее с точностью до минуты.

Драматические персонажи шатровской пьесы именно в силу сложившихся исторических обстоятельств стоят перед выбором немедленных действий. Подобная коллизия в наибольшей степени способствовала проявлению социально-исторического и личного, индивидуально-особенного в характерах В. И. Ленина и его сподвижников — Свердлова, Дзержинского, Чичерина, Бонч-Бруевича.

Но если Владимир Ильич, быстро разобравшись в сложной обстановке, поступает решительно и энергично, намечает конкретные меры подавления контрреволюционного мятежа, другие герои длительное время бездействуют, испытывают колебания...

М. Шатров использует в пьесе как объективную силу документа, исторического факта, так и его эмоциональное и нравственное содержание. Однако событийность нередко вступает здесь в противоречие с психологизмом и тогда нарушается логика развития характеров. Критикой было отмечено и смещение исторических масштабов действия, когда на первый план в пьесе, вопреки авторскому замыслу, неоправданно выдвигается лидер эсеров Спиридонова.

В другой пьесе «Тридцатое августа» (1967) — в театре «Современник» она прошла под заголовком «Большевики» — ленинская тема решается без появления Владимира Ильича на сцене.

По замечанию автора, драма эта «не документальная, хотя и написанная по документам». Отступление от точной исторической канвы, с одной стороны, обеспечило драматургу большую свободу в обращении с фактами, документальным материалом, позволило не только сдвинуть события, но и сгустить до предела конфликтную обстановку. С другой стороны, не доверившись правде фактов, автор не смог извлечь из них социальный смысл, эстетическую сущность, что нарушило пропорции соотношения документального и вымышленного, привело к неизбежным художественным издержкам, смещению идейных акцентов.

В момент, когда народные комиссары собрались на очередное заседание, приходит трагическое известие: в Ленина стреляли, он тяжело ранен. Специалисты — ме-

дики не ручаются за благополучный исход. В словах Луначарского тревога за судьбу революции. Потрясенные происшедшим, наркомы должны принять решение о красном терроре. В Москве и на периферии — митинги. В ответ на предательский выстрел рабочие требуют беспощадной расправы с врагами.

Многие понимают, чтобы спасти революцию, партия вынуждена прибегнуть к террору. Но принять окончательное решение не так-то просто. Решая эту проблему, герои много резонерствуют, что явно не соответствует исторически сложившемуся мнению об их волевых качествах и твердости характеров.

И пьеса, и спектакль не свободны от недостатков. М. Шатров злоупотребил использованием исторических экскурсов и параллелей, прямолинейной перекличкой изображаемых событий с фактами французской буржуазной революции. Да и в оглашаемых на сцене ленинских телеграммах недостаточно раскрыты направляющая воля и разум вождя.

Недостатки обнаружились и в показе революционных масс. Драматург не смог полно и точно раскрыть гнев и ненависть народа, размах борьбы и силу обуревавших его чувств в момент нависшей опасности над партией и социалистической Родиной.

4

Заметно возросла в наши дни познавательная и воспитательная роль документальных фильмов и телефильмов, несущих большую идейную нагрузку. Таковы киноленты «Обыкновенный фашизм» М. Ромма, «Товарищ Берлин» Р. Кармена, телефильмы «Вызываем огонь на себя» и «Операция Трест» С. Колосова. «Документализм, — утверждает К. Славин, — пронизывает игровые киноленты, театральные спектакли, врывается в беллетристику, телепередачи, радиопостановки и куда-то еще, где можно поиграть натуральными предметами и звуками, кусками из кинохроник, демонтированным сюжетом, «неорганизованным» вторым планом...»²⁰.

Значительное место в кинематографическом творчестве занимает историко-революционная и ленинская те-

²⁰ К. Славин. «Все были за кинохронику...» — «Литературная газета», 4 марта 1970, стр. 8.

ми, которая нашла свое отражение в таких фильмах, как «Ленин в Польше», «Шестое июля», «Сердце матери» и «Верность матери». Сюда же относится документальная трилогия — «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Последние страницы», а также киноленты «Знамя над миром», «Живой Ленин». С именем Ленина связаны полнокришние фильмы «Наш марш» и «Интернационал».

Документальными исследованиями крупных и сложных характеров партийных и государственных деятелей явились кинопроизведения о Дзержинском, Коллонтай, Чичерине. К ним примыкает и кинофильм «Друг Горького — Андреева». Средствами образной публицистики в этих фильмах создаются не только правдивые образы ленинских соратников, но и раскрывается правда эпохи, классовых битв прошлого, идея непрерывности и преемственности революционного и духовного опыта народа, когда естественно сопрягаются день нынешний и день минувший.

Пронсходит возрождение эпического жанра, продолжающего традиции фильма «Броненосец «Потемкин». Широтой и масштабностью замысла отличается, например, многосерийный киноцикл «Освобождение» (сценарий Ю. Озерова, Ю. Бондарева, О. Курганова, режиссер Ю. Озеров). Уже первые его части — «Огненная дуга», «Прорыв», «Направление главного удара» — свидетельствуют о новом плодотворном этапе в раскрытии темы Великой Отечественной войны в ее героическом аспекте. Они естественно противостоят фильмам, разрабатывавшим в недавнем прошлом военную проблематику односторонне, когда позиция неточного освещения событий вела к невольному искажению характера войны, принижению народного подвига.

В этой исторической хронике с документальной точностью воссоздаются центральные эпизоды гигантского единоборства на полях сражений, руководящая роль партии в битве с фашизмом, превосходство стратегических замыслов советского командования, разгадавшего стратегию гитлеровских генералов, достоверно показан массовый героизм советских солдат и офицеров.

Отдавая должное зрелищности, помогающей глубже, обстоятельней раскрыть стойкость и мужество советских воинов, их высокие идейные побуждения, духовную мощь народа, Ю. Озеров добивался правдивости и точности

каждого кадра. Достоверно передают свои роли актеры, создавшие яркие образы крупных советских полководцев и государственных деятелей, особенно М. Ульянов, воплотивший образ маршала Жукова, и В. Давыдов, исполнивший роль Рокоссовского. При этом игра актеров не сводится только к точному воспроизведению внешне его облика, жеста исторических героев, к простой передаче хроники событий и человеческих поступков. Главное — художественное осмысление нашей победы, выявление ее исторической сущности для судеб мира и человечества. Это как раз и способствует превращению киноцикла «Освобождение» в подлинно наступательное оружие в борьбе с нашими идеологическими противниками.

Большим успехом пользуются и документальные фильмы о войне, созданные на базе киноархивных материалов. Это «Великая Отечественная», «Была на земле деревня Красуха», «Если дорог тебе твой дом», «Память». Здесь киноархивные источники монтируются и выстраиваются в виде монологов персонажей или авторов, которые оценивают события военных лет с точки зрения сегодняшнего взгляда на историю. Оценка эта вбирает их непосредственный личный опыт, биографические эпизоды, эволюцию характеров, подвергающихся действию времени.

Л. Кулиджанов в отчетном докладе на II Всесоюзном съезде кинематографистов подробно рассмотрел вопросы развития документального кино. «В современном кино, — говорил он, — довольно отчетливо обозначилось движение в сторону документализма, которое охватывает самые различные области кинематографического творчества. Документализм сегодня полемизирует не только с отрицательными тенденциями позавчерашнего кино, но и с теми вчерашними (а иногда и сегодняшними) фильмами, которые «беллетризуют» жизнь, погружая сочиненные характеры в сочиненные обстоятельства, замыкают быт в быту, изолируют человека «как такового» от действительности времени, от большой жизни советского общества..»

Документалисты стали теперь чаще, активнее обращаться к большим политическим и социальным темам, в ряде случаев опережая художественную кинематографию, прокладывая ей новые тематические направления. Традиции образной публицистики получили новое раз-

нитне в таких фильмах, как «Народа верные сыны», «Служу Советскому Союзу», «Чехословакия, год испытаний»²¹.

Сегодня документальное кино овладевает приемами показа личности, процесса человеческой жизни на экране. Передко это делается в форме прямого репортажа из повседневной напряженной деятельности современника. Здесь многое зависит не только от съемки, но и от отбора, от компоновки кадров, от умения режиссера осмыслить материал, выбрать в массе жанровых наблюдений такие мгновения, которые передают настроение, переживания, душевное состояние человека.

Новаторским фильмом обобщающего плана явилась «Поэма о рабочем классе», поставленная в содружестве режиссером Б. Рычковым и поэтом Л. Ошаниным. Авторы воссоздали историю рабочей династии Промаховых, связавших свою судьбу с Кировским заводом в Ленинграде.

Более полувека работает на заводе бывший слесарь, затем батальонный комиссар, ныне мастер гальванического цеха Евгений Иванович Промахов, жизненный путь которого типичен для советского рабочего. Отец его, Иван Алексеевич, пришел на Путиловский завод в 1900 году, и с тех пор семья Промаховых почти каждый год посылает на завод пополнение. Об этой рабочей династии и повествует документальный фильм, превратившийся в поэтический рассказ о рабочем классе нашей страны.

Режиссер фильма Б. Рычков так охарактеризовал творческую задачу коллектива: «Мы поставили перед собой задачу создать поэтическую историю рабочего класса. Именно поэтическую. Такой замысел требовал не перечисления фактов, не пунктуального следования истории, а поэтического обобщения. Нам надо было как бы «сфокусировать», исторические судьбы и свершения рабочего класса в нескольких крупных, обобщенных образах...»²².

На Кировском заводе немало рабочих династий, которые также могли стать героями фильма. «Выбрали мы

²¹ Л. А. Кулиджанов. Талант и вдохновение — народу. — «Прида», 12 мая 1971, стр. 3.

²² Д. Островский. В мире нет прекрасней красоты... — «Литературная газета», 7 апреля 1971, стр. 10.

Промаховых, — утверждает Б. Рычков, — из-за редкостного совпадения дня рождения Евгения Ивановича с днем рождения Советского государства. Но своеобразие этой семьи еще и в том, что Промаховы оказались буквально на всех главных направлениях истории нашей страны. Они участвовали в революции 1905 года и февральской 1917-го, воевали на фронтах Октябрьской революции и были среди тех, кто создавал советскую тяжелую промышленность. Иван Промахов был одним из двадцати пяти тысяч питерских рабочих, посланных партией в деревню в период коллективизации, а сын его, майор Евгений Промахов, во время Отечественной войны, четырежды раненный, был комендантом четырех немецких городов. Словом, оказалось, что на примере этой семьи, как на «срезе», можно увидеть, ощутить, «потрогать руками» историю рабочего класса нашей страны»²³.

Поэтическую тональность фильму обесцвечивают стихи и песни Л. Ошанина (музыка композитора В. Шаинского), по-разному оттеняющие смысл изображаемых сцен и эпизодов. Большое идейно-эмоциональное воздействие на зрителя оказывает голос диктора, особенно в сцене, когда на Пискаревском кладбище вдоль братских могил проходит седая женщина — Ольга Ивановна Промахова, сестра Евгения Ивановича, не дождавшаяся с фронта своего жениха. В тот момент, когда она возлагает к подножию мемориала цветы, диктор читает длинный список погибших или расстрелянных фашистами, умерших от голода в блокаду.

Отказавшись от формы обычного событийного репортажа, используя кадры старой хроники, авторы «Поэмы о рабочем классе» обратились к методу длительного кинонаблюдения, обеспечившему подлинный успех.

Нашим современникам посвящен и фильм «Крестьяне» (сценарий Ю. Дмитриева, Л. Николаева, режиссер И. Галин). Действие здесь свободно переносится во времени и пространстве: Владимирщина и Краснодарский край, Латвия, Молдавия и Белоруссия. Фильм рассказывает о любви труженика к своей земле, сельскому труду, родным пейзажам. Для авторского стиля характерны поэтическая и деловая интонации, отразившие два плаца

²³ Д. Островский. В мире нет прекрасней красоты... — «Литературная газета», 7 апреля 1971, стр. 10.

повествования. И если поэтический мотив связан со звучанием в фильме русских народных песен, показом лирических картин природы, то производственный мотив передает музыку выступления могучей техники на поля.

В центре картины — галерея народных умельцев, крепких организаторов производства, знающих, энергичных, прибыльно ведущих колхозное хозяйство.

В фильме затронуто множество проблем, часть из которых еще ждет своего решения. Не случаен в прологе картины вопрос: чем отличаются сегодняшние крестьяне от крестьян прошлых десятилетий? Ответ мы находим в нынешней колхозной действительности, когда все более преодолеваются различия между городом и деревней, интеллигенцией, рабочим классом и крестьянством.

Многие деятели литературы и искусства видят будущее телевидения в документальности. Этой точки зрения придерживается Г. Товстоногов.

«Умелый комментарий, — говорит он, — верно схваченный ритм показываемого события, точная художническая фиксация деталей, создающие эмоциональную окраску показываемому, — все это превращает телевидение документальных жанров в настоящее искусство»²⁴.

Режиссер-постановщик С. Колосов считает «документальность» необходимой, составной частью игрового телевизионного фильма. По его мнению, «документальность несет в себе публицистический заряд. Это очень важный компонент в игровом телевизионном фильме. Не обилие крупных планов и не его соответствие с техническими особенностями малого экрана делают игровой фильм телевизионным, а его связь с приемами прямого телевидения — прежде всего с тележурналистикой и телепублицистикой, авторскими обращениями к зрителю, интервью, комментариями, репортажами, широким применением фото-и кинодокументов архивных материалов и т. д. Я думаю, — добавляет он, — можно сказать: сегодня документ в телефильме стал художественной необходимостью»²⁵. Главным предметом изображения нынешнего документального телевидения

²⁴ Г. Товстоногов. Доброс соперничество. — «Литературная газета», 21 мая 1966 г.

²⁵ Грань многосерийного — «Комсомольская правда», 2 марта 1969 г.

является говорящий и действующий невымышленный человек, наш современник, раскрывающийся перед зрителями разными гранями характера. Таковы телефильмы «Завод» и «Смена» (сценарист В. Самойлоз, режиссер В. Лисакович), посвященные рабочей теме.

5

Осмысление закономерностей развития художественной документалистики, ее места и роли в современном литературном процессе, несомненно, связано с вопросом о новых эстетических завоеваниях литературы социалистического реализма, ведет к выявлению новых характерных тенденций в историческом движении мировой литературы.

Социалистическая действительность, утвердившаяся во многих странах, не только обнаружила своеобразие путей, но прежде всего ту историческую общность, которая предопределила сходство отдельных процессов и явлений, проявившихся, в частности, в бурном развитии документальных жанров в национальных литературах Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши и Чехословакии.

Литературные формы, как известно, эволюционируют и прогрессируют так же, как и человеческая мысль. Репортажи, лирические и публицистические эссе, биографические новеллы, воспоминания, писательские дневники, путевые заметки, все то, что прежде относилось к научно-популярной литературе (на Западе используют термин *Science nonfiction*), — все эти, «несюжетные», так называемые в прошлом «периферийные» жанры, приобретают в нынешних условиях ведущую роль, оказываются в центре читательских интересов, воздействуют на другие виды искусства.

Общеизвестны популярность и влияние на общественное сознание таких документальных книг, как «Репортаж с петлей на шее» Ю. Фучика, «Ярче тысячи солнц» Р. Юнга, «Путешествие на Кон-Тики» Т. Хайердала, «Дневник Анны Франк», «Обыкновенное убийство» Т. Капоте, «Бронзовые ворота» Т. Брезы, «Страшный суд» Б. Димитровой, «Районные будни» В. Овечкина, «Люди, годы, жизнь» И. Эренбурга и др.

Вторжение документализма проявляется в отдельных

национальных литературах и искусстве с разной интенсивностью и в самых разнообразных формах.

Широкое распространение получила документальная литература в Болгарии, особенно очерк, воспоминания, автобиографические и мемуарные жанры. Таковы, например, книги М. Грыбчевой «Во имя народа» и генерала П. Илиева «В волчьем логове», «Воспоминания» В. Вранчева, автобиографическая повесть Кашен Колчев «Как я искал свое будущее», которая была задумана в виде творческой исповеди, размышлений о труде писателя, об искусстве и литературе, о творческом процессе. Большим спросом у болгарских писателей в последние годы пользуются произведения, напоминающие нашу «лирическую прозу», где повествование ведется от имени автора и где субъективное начало играет доминирующую роль.

В журнале «Москва» (1970, № 10) был опубликован путевой дневник Благи Димитровой (в переводе Вл. Солоухина) «Страшный суд». Это яркое, захватывающее лирико-публицистическое произведение современной болгарской литературы о героическом борющемся Вьетнаме. Путевой дневник-роман, как его называет Владимир Солоухин, — покоряющий своей страстностью человеческий документ, передающий глубинные движения авторской души, сложную гамму сменяющихся чувств и настроений. Тонкие поэтические зарисовки здесь органически сливаются с авторской мыслью, взвешивающей, анализирующей, оценивающей события и человеческие судьбы. Язык книги афористичен, лапидарен. Сжато, несколькими штрихами Б. Димитрова умеет нарисовать бытовую или психологическую сценку, показать событие, раскрыть характер героя. История удочерения автором маленькой девочки Ха, судьба которой вобрала в себе судьбу всего вьетнамского народа, его мужество и стойкость в борьбе с американскими агрессорами, служит своеобразной сюжетной канвой романа.

Произведения современной художественной документалистики в Венгрии относят к «социографическому» жанру. Каковы особенности этого литературного жанра?

«Дать его исчерпывающее определение, — пишет Миклош Саболчи в статье «Споры вокруг документальной литературы», — довольно трудно. В общих чертах,

это создаваемая писателем зарисовка какого-либо уголка действительности, картина общественной жизни, выражающая его индивидуальное отношение к тем или иным проблемам. Но при этом автор опирается на конкретные факты, называет события и действующих лиц их подлинными именами, нередко приводит статистические данные, как в научном исследовании»²⁶.

По мнению критика, этот жанр имеет в Венгрии свою предысторию. Он зародился еще в начале столетия, но значительное распространение получил между двумя мировыми войнами. Именно тогда венгерские коммунисты и стоявшие близко к партии литераторы по примеру советской литературы и пролетарских немецких писателей обратились к документальным произведениям, в которых нищета и угнетенное положение масс «внешне беспристрастно, но по существу бунтарски противопоставлялись образу жизни господствующих классов»²⁷.

В середине тридцатых годов с документальными произведениями выступили крестьянские, так называемые «народные писатели», отразившие бесправное положение венгерской деревенской бедноты и сельскохозяйственных рабочих. В эти годы появились в свет такие книги, как «Народ степей» Дюлы Ийеша, «Отчет» Петера Вереша, являющиеся, по свидетельству М. Саболчи, «одновременно автобиографическими произведениями и общественными полотнами, собраниями фактов и исповедью автора».

Новый подъем документальной литературы наметился в начале шестидесятых годов,⁸ когда были опубликованы «Глубинное течение» Дюлы Чака, «Репортаж из башни» Шандора Чоори, «Рацэгрешская тетрадь» Дюлы Ийеша и другие очерковые книги, отразившие социалистическую новь в венгерской деревне, особенно очерк Ференца Шанты «Двадцать часов».

Подобно трехтомнику «Русского очерка», опубликованному в нашей стране в конце 50-х годов, в Венгрии был издан двухтомник «По велению жизни», составленный Эрне Гондошем, в который вошло лучшее, что было

²⁶ М. Саболчи. Споры вокруг документальной литературы. «Иностранная литература», 1965, № 4, стр. 211.

²⁷ М. Саболчи. Споры вокруг документальной литературы. «Иностранная литература», 1965, № 4, стр. 211.

создано в этом жанре как в прошлом, так и в последние десятилетия.

С 1962 года вокруг «социографических» произведений развернулась оживленная дискуссия, выявившая, по мнению М. Саболчи, «две главные проблемы». Во-первых, несколько правильна картина, создаваемая писателями, верно ли они отображают действительность?.. Во-вторых, уже в 1963—1964 годах возникла новая проблема, имеющая более общий характер: какова цель «социографических» произведений, в чем причина ее возрождения, имеет ли она право на существование и в каком направлении идет ее развитие?»²⁸.

В оценке эстетических возможностей и тенденций развития венгерской документалистики наметились разные точки зрения. Так писатель Дюла Чак распространность такой литературы объясняет стремлением «познать и объяснить жизнь общества», поиском новых средств выражения, которые бы подготовили создание «чисто художественных произведений»²⁹.

Признавая за «социографическим» жанром (помимо преобладания в нем частных и статистических «подсчетов») право на обобщение, на познание жизни народа, окружающей действительности, относя его к форме писательской публицистики, хотя и «самой подходящей в данный момент», он отводит ему преимущественно роль редактора злободневной тематики и проблематики, новых изобразительных средств.

Критик Вильмош Фараго несколько иначе понимает назначение документальной литературы: «Если и остались еще неизученные области жизни, они ждут прежде всего не лирики, пусть «документированной», а научно-точных социологических эссе, рассматривающих последствия, к каким приводят экономические изменения в сфере общественного сознания и общественного поведения»³⁰.

В. Фараго не считает «литературу факта» главным средством точного отображения общественной жизни и, не снижая ее значения, отводит ей в литературе лишь вспомогательную роль. «Нам, — пишет критик, — пред-

²⁸ М. Саболчи. Споры вокруг документальной литературы. «Иностранная литература», 1965, № 4, стр. 212.

²⁹ Там же, стр. 212.

³⁰ Там же, стр. 213.

ставляются более значительными не познания об обществе, которые получают читатели, а влияние, которое, как можно ожидать, окажет этот жанр на писателей и на другие литературные жанры»³¹.

В ходе дискуссии 1962—1965 годов были затронуты такие вопросы, как аналитические возможности документальной литературы, ее ценность для науки, ее специфика. Со статьей о соотношении научной социологии и «литературы факта» выступил известный венгерский социолог Андраш Хегедюш, отметивший, что «научные произведения могут обрести в литературе дополнительный импульс, и наоборот — писатель может опереться на исследования ученого, на теоретические концепции, вытекающие из социологического изучения общества. Социология точно так же, как и социография, ставит своей целью более полное и многогранное познание общественной действительности...»³²

По его мнению, социология и социография могут быть полезными в деле раскрытия законов действительности лишь в том случае, если будут опираться на помощь партии, которая в современных условиях концентрирует «всю сумму знаний об обществе и использует их для формирования норм общественного поведения...»

Специфику «литературы факта» А. Хегедюш видит не столько в том, что литература этого рода опирается на конкретные данные исторического и логического анализа и даже математическую статистику, которым отводит вспомогательную роль, сколько в авторском замысле и художественной индивидуализации, ибо «художник прежде всего воплощает типическое в индивидуальном, даже если он создает социографическое произведение...»³³

Следовательно, полемика венгерских литераторов, критиков, социологов, продолжающаяся вплоть до наших дней (в 1970 году на страницах журнала «Надьвилаг» была проведена дискуссия, посвященная проблеме эстетической природы документальной литературы), убеждает нас в том, что распространенность «социографии», ее возросшее влияние на общественную и культурную

³¹ М. Саболчи. Споры вокруг документальной литературы. «Иностранная литература», 1965, № 4, стр. 213.

³² Там же, стр. 213.

³³ Там же, стр. 213.

жизнь страны — объективная закономерность времени, свидетельство взаимопроникновения, взаимосвязи принципов художественного (литературного) и научного познания мира.

В ГДР большой популярностью пользуются путевые очерки, репортажи и жанр художественной биографии.

Отвечая на вопросы «Нашей анкеты», предложенной редколлегией советского журнала «Вопросы литературы» (1970, № 12), немецкие писатели подчеркивают возросшую роль документальных жанров.

«Уже сейчас, — утверждает Пауль Винс, — с совершенной очевидностью выявляется интерес читателя к документальному произведению, к достоверной и всеобъемлющей фактографии, к полезной информации из всех областей нашей жизни, работы и науки»³⁴.

Большим эстетическим достижением современной документальной прозы П. Винс считает заимствование ею из кино и телевидения одного из ведущих изобразительных средств — монтажа, имеющего большое будущее.

«Несмотря на то, — пишет он, — что монтаж соединяет, комбинирует и перемешивает всего лишь отдельные фрагменты действительности, различные судьбы, времена, географические пункты, клочки внешнего и внутреннего мира, он может, конечно, в этом случае, если не станет собранием случайностей, осветить столь трудно освещаемое целое, замалчиваемую сущность, тайный закон взаимосвязи...»³⁵

Гельмут Гауптман наиболее перспективными в современном литературном процессе считает «документальный принцип в художественной прозе и художественный принцип в документальной прозе»³⁶.

С ним солидарен Вольфганг Йохо, заявивший о том, что в целом в литературе он видит «весьма плодотворный поворот к форме репортажа — иногда с вымышленными героями, — к документальной прозе и вместе с тем к более дифференцированному психологическому анализу»³⁷.

В статье Анелизе Гроссе «Пора зрелости» большое

³⁴, ³⁵ Незабываемые десятилетия. «Вопросы литературы», 1970, № 12, стр. 17.

³⁶ Там же, стр. 22.

³⁷ Там же, стр. 29.

значение придается не только наиболее распространенным документальным жанрам в литературе ГДР — репортажу, художественной биографии, сценариям фильмов, радио и телестановкам, но и тем произведениям, «которые черпают свою тематику из прошлого или иным образом осваивают широкую историческую проблематику»³⁸.

К таким книгам критик относит воспоминания писателей, бывших ранее партийными деятелями или рабочими (например: воспоминания Ф. Зельбман «Альтернатива—итог—кредо»), документальные рассказы о судьбах людей, находившихся когда-то под властью фашизма (П. Эдель «Картины свидетеля Шаттмана»), о людях, оказавшихся после войны в разных Германиях (В. Йохо «Встреча одноклассников»).

К этой разновидности литературы примыкают, на наш взгляд, произведения антифашистских писателей, и сегодня не утратившие своей актуальности, эмоционального воздействия на читателей.

Такова неумолимая в своей достоверности бухенвальдская хроника Бруно Апитца «Голый среди волков». Успех этой книги объясняется отчасти самим жизненным материалом: автор достоверно воссоздал захватывающие эпизоды подпольной борьбы в бухенвальдском концлагере.

Польский писатель Леслав М. Бартельский видит характерную особенность современной прозы в переходе «от традиционных описательных функций к эссе»³⁹. К наиболее популярным произведениям этого жанра принадлежит книга Тадеуша Брезы «Бронзовые врата». Бывший монах из бельгийского монастыря, выпускник философских факультетов Варшавского и Лондонского университетов, профессиональный дипломат, Т. Бреза создал произведение широких философских и социальных обобщений, достоверно воссоздал нравы и порядки, царившие в Ватикане во времена Пия XII. Не случайно «Бронзовые врата» стали событием как польской, так и мировой литературы.

Повышенный интерес наблюдается в Польше и к дру-

³⁸ Анелизе Гроссе. Пора зрелости. «Вопросы литературы», 1970, № 12, стр. 69.

³⁹ «Вопросы литературы», 1965, № 12, стр. 122.

ним документальным жанрам — очеркам и воспоминаниям о минувшей войне, историческим повестям и романами, дневникам и т. д. Таковы, в частности, произведения Л. Бартельского: очерк «Мария Домбровская», документальная повесть «Варшавское восстание 1944 года», исторический роман, основанный на документах, — «Мимкевич на Востоке», книга очерков и воспоминаний выдающихся писателей послевоенного двадцатилетия «В кругу близких», содержащая восемнадцать литературных портретов.

В 1969 году еженедельник «Польское обозрение» опубликовал статью Станислава Секерского «Главные направления польской литературы», посвященную основным тенденциям в развитии польской литературы последней четверти века. В своей статье С. Секерский пишет о том, что одно из направлений нынешней польской литературы составляют фактографические произведения и в первую очередь мемуарная литература. В качестве примера он называет книгу Зофи Налковской «Медальоны» — потрясающий человеческий документ, рассказывающий о преступлениях фашистских войск в Польше, «Дневник матери» Марианны Фориальской, книгу Мечислава Мочары «Цвета борьбы» и др.⁴⁰

Чехословацкий критик Иржи Гаек в середине шестидесятых годов отмечал возросшее значение художественного репортажа и в самом широком смысле слова художественно-документальной литературы не только в социалистических странах, но и Западе. По его мнению, «в определенных ситуациях она становится, особенно в социалистических странах, инициатором изменений, которые постепенно захватывают и все остальные области литературы»⁴¹.

В чехословацкой литературе критик усматривает распространенность художественной публицистики, газетного фельетона, писательского дневника, репортажа и других документальных жанров на протяжении последнего столетия, со времен Яна Неруды.

Значение «литературы факта» (именно так называются произведения художественно-документальных жанров

⁴⁰ «Иностранная литература», 1969, № 10, стр. 280—281.

⁴¹ И. Гаек. Литература факта. «Вопросы литературы», 1965, № 12, стр. 100.

в Чехословакии) в современном литературном процессе он сравнивает со значением подобных произведений в советской литературе второй половины 50-х годов.

Рассматривая преимущественно несюжетные документальные жанры, И. Гаек отводит им ту же роль, которая выполняется нашим художественным и публицистическим очерком, когда «художественный репортаж», очерк, фельетон берут на себя порой функции и непосредственного исследования общественных проблем»; когда «роль этих жанров можно приравнять к роли исследователя новых сторон жизненной действительности, которые литература еще не подняла, борца против ложных мифов, наиболее оперативного защитника социалистического гуманизма»⁴².

По признанию критика, эта литература обладает возможностью гораздо более «быстро и прямого влияния на общественное сознание», чем традиционные жанры беллетристики.

Признавая за художественным репортажем и очерком такую отличительную жанровую черту, как непосредственность воздействия на читателя, И. Гаек не отказывает им в стремлении к долговечности, ибо «непреходящая художественная ценность», обуславливается, по его мнению, прежде всего «не выбором литературного жанра, а серьезностью и глубиной отражения человеческого и общественного бытия»⁴³. В качестве примера он называет ставший подлинно классическим произведением такого жанра «Репортаж с петлей на шее» Ю. Фучика.

Заслуживает пристального внимания утверждение критика о том, что нередко жизненный материал требует освоения «именно в несюжетных жанрах», преимущественно в форме художественного репортажа или очерка.

Опираясь на признание Роберта Юнга (в процессе работы писателя над книгой «Ярче тысячи солнц»), который вначале пытался раскрыть трагедию ученых, создавших атомную бомбу, в форме романа, а затем пришел к убеждению, что «ни один роман своей глубиной, знанием и напряженностью не может выразить действительную тра-

⁴² И. Гаек. Литература факта. «Вопросы литературы», 1965, № 12, стр. 103.

⁴³ Там же, стр. 103.

гедию ученых-атомщиков так, как подтверждение свидетельствами и документами», И. Гаек приходит к важной для понимания природы документализма мысли о том, что «современный художественно-документальный метод представляет литературе, стремящейся к полноте жизненной правды, некоторые новые, более свободные и широкие возможности отражения действительности по сравнению с романом или рассказом»⁴⁴.

В то же время реализация этих новых возможностей связывается критиком не только с отражением сферы общественных отношений, технически-производственных проблем и проблем узкопропагандистского характера, а и первую очередь — с попытками проникновения в психологию, духовный мир современника, со стремлением «к полному и всестороннему раскрытию человеческого бытия, индивидуального и общественного»⁴⁵.

И. Гаек выделяет три основных направления чехословацкой «литературы факта», характерных, по-моему, для документальной литературы других социалистических стран. Первое он связывает с изображением явлений и процессов современной действительности, второе — с исследованием исторического прошлого, третье — с отражением истории великих научных открытий, которая вводит нас «в самый процесс творческой борьбы пионеров современной техники и науки».

Общая тенденция растущего значения документальных жанров в чехословацкой литературе, по убеждению критика, «выходит за границы чешской и словацкой прозы и относится в том или ином виде, той или иной степени к социалистической литературе во всем мире»⁴⁶.

6.

Заметное влияние в последние десятилетия оказал документализм на развитие финской литературы. Документальное направление в ней складывалось под влиянием антимилитаристских произведений Пааво Ринтала. В 1963 году молодой прозаик опубликовал роман «Лейтенант разведки», в котором не только писал «о потерянном

⁴⁴ И. Гаек. Литература факта. «Вопросы литературы», 1965, № 12, стр. 103.

⁴⁵ Там же, стр. 104.

⁴⁶ Там же, стр. 110.

поколении» периода второй мировой войны, но и обличил высшие военные круги Финляндии. Появление его книги вызвало гневное раздражение реакционных офицеров. Против П. Ринтала в печати с публичным обвинением в антипатриотизме и безнравственности вытупило сорок генералов. Финская реакция не могла простить писателю антимилитаристской направленности его книги, в то время как массовым читателем роман «Лейтенант разведки» был принят как откровение.

Позже писатель, обработав магнитофонные записи рассказов бывших солдат, участвовавших в боях на финско-советском фронте, создал документальную книгу «Голоса солдат», разоблачающую преступные действия финской военщины на Карельском перешейке.

П. Ринтала, выполняя поручения радио, записал выступления солдат за 420 минут. Но затем испытал чувство тревоги: «Как поступить с этим огромным и разнородным материалом? Разве можно из него сделать книгу? Получится что-то аморфное, поверхностное...»⁴⁷

Но, снова и снова прослушивая записи, писатель стал улавливать какой-то единый ритм, объединяющий разнородные рассказы. Это было воспринято как открытие, как стимул для продолжения работы. Стало понятным и то, почему простые люди поворят так враждебно о ненужной им войне. Так определилась основная идея книги, ее композиция и тональность.

В 1969 году в Финляндии вышла новая книга Пааво Ринтала «Ленинградская симфония судьбы», вызвавшая большой общественный резонанс. В ее основу положены документы и воспоминания ленинградцев о суровой 900-дневной блокаде города.

Через четверть века после тяжелых для Ленинграда 1941—1943 годов финский писатель, один из первых «западных» авторов, получил доступ к ленинградским архивам. В поисках следов прошлого он вел магнитофонные записи, изучал дневники и письма ленинградцев периода фашистской осады, брал интервью у сотен мужчин и женщин. История, осмысленная с позиций современности, раскрывается в этой книге в своей истинной сущности.

Текст произведения предваряют авторские слова, об-

⁴⁷ В. Озеров. Финские диалоги. «Вопросы литературы», 1969, № 7, стр. 158.

ращенные к детям писателя. П. Ринтала на конкретных исторических примерах доказывает необходимость ответственности каждого из людей за судьбы мира и человечества, чтобы предотвратить угрозу новой войны.

По свидетельству В. Озерова, участника бесед с финскими писателями и критиками в 1969 году о состоянии и перспективах развития художественно-документальной литературы (краткая запись бесед дана в его статье «Финские диалоги»), произведения П. Ринтала вызвали оживленную дискуссию не только постановкой злободневных проблем войны и мира, исторической ответственности, но и «необычностью литературной формы»⁴⁸.

В беседах были затронуты такие вопросы, как:

1) причины нынешней активизации художественно-документальных жанров;

2) что обещает искусству усиление документального начала, служит ли оно задачам художественного обобщения или является угрозой беллетристическим произведениям;

3) как проявляются при использовании писателем документальных материалов его политические и эстетические позиции, его творческая индивидуальность?

Финские литераторы объясняют причины бурного развития художественной документалистики интенсивным изменением социально-политических обстоятельств современной действительности, ростом активности читательских масс, сдвигом читательских интересов к публицистике, памфлетам, документальным произведениям, несущим информацию о происходящих в мире процессах, содержащих созвучные им размышления. Сошлемся на некоторые высказывания.

«Создавая публицистические произведения, писатели избирают путь, обещающий им усиление прямых контактов с читателями» (Ласси Сидконен)⁴⁹.

«Писатели, привносящие документ в свои сочинения, делают это для того, чтобы усилить контакт с действительностью, с читательскими массами, которые равнодушны к произведениям, далеким от жизни» (Бу Карпелли)⁵⁰.

⁴⁸ В. Озеров. Финские диалоги. «Вопросы литературы», 1969, № 7, стр. 154.

⁴⁹, ⁵⁰ В. Озеров. Финские диалоги. «Вопросы литературы», 1969, № 7, стр. 156.

«В 1969 году невозможен успех эстетских новелл, люди ждут от искусства выдвижения важных общественных вопросов» (Пааво Ринтала)⁵¹.

Поток документалистики, по мнению финских писателей и литературоведов, не угрожает беллетристической литературе: они развиваются параллельно. Этой точки зрения придерживаются Кай Лайтинен и автор широко известной в Советском Союзе книги «Четвертый позвонок» Мартти Ларни, утверждающий, что документальная литература «никогда не заменит и не отменит» художественных произведений. Писатель считает, что струя документализма принесла новый заряд правды в искусство, «умение точнее и четче оценивать события века». Такая литература, констатирует он, полезна и необходима, хотя возможности ее не беспредельны. Она больше воздействует на разум, нежели на сердце⁵².

М. Ларни отмечает влияние документализма на традиционные жанры прозы и прежде всего на финский исторический роман, который в последние годы смелее использует конкретные исторические факты и другие документальные источники, считает рождение документального романа исторической необходимостью.

«Сама меняющаяся и развивающаяся действительность, — заявляет он, — в настоящее время представляет нам так много ценнейшего фактического, подлинного, невыдуманного материала, что рождение документального романа явилось прямой необходимостью. Ученые не всегда могут — да и не хотят — писать о своем опыте исследований и своих достижениях. Но если к ним на помощь придет умелый и увлеченный материалом писатель, то может явиться на свет интереснейший документальный роман, который покажет читателю, что правда во многих случаях удивительнее сказки»⁵³.

Пааво Ринтала считает, что нынешний писатель не в состоянии уследить из своего кабинета за развитием новых отраслей знаний, которыми владеют читатели, что литература, основанная на творческом замысле, фантазии, не может больше нас удовлетворять.

⁵¹ В. Озеров. Финские диалоги. «Вопросы литературы», 1969, № 7, стр. 156.

⁵² Там же, стр. 160.

⁵³ Настоящее и будущее литературы. «Иностранная литература» 1971, № 2, стр. 188.

*Все современные науки — социология, экономическая наука, психология, история, этнография, педагогика и прочие — используют в своей работе документальный материал, — утверждает писатель, — это считается самоочевидной необходимостью. И научное исследование без этого немыслимо. Но писатели все еще чураются обращаться к подобному методу. И все же это, по-видимому, одно из средств расширить возможности литературы, которая видит свое назначение в том, чтобы служить читателю. Развитие науки все время ставит перед человечеством новые проблемы. Это заставляет также и литературу по-новому определить свои задачи»⁵⁴.

Отвергая противопоставление документальности художественному обобщению, П. Ринтала считает, что писатель-документалист не копирует явлений действительности, а отбирает жизненный материал, добивается идейного воздействия на читателя. Но всякий раз он делает это по-своему, в соответствии со своим мировоззрением. По его мнению, значительное произведение с документальной основой может создать только подлинный художник⁵⁵.

Разделяя подобные взгляды, поэт и критик Бу Карпелли требует отличать писателей, механически вводящих в произведение факты, от тех, кто отбирает и подчиняет их своему замыслу продуманно. Его размышления сводятся к тому, что «перед автором документального произведения стоит та же цель, что и перед всей литературой, — проникнуть в существо жизненных явлений. И особенно важно, что он выбрал из фактов, каким образом их сгруппировал, как осмыслил и как оценил. На нем лежит такая же, как на любом честном художнике, ответственность за правдивость и обобщающую силу его произведений; он не имеет права думать, что факты — вещь безобидная»⁵⁶.

Конечно, во взглядах и мнениях финских литераторов и писателей социалистических стран о путях развития современной художественной документалистики, о ее специфических особенностях, имеются различия, объясняе-

⁵⁴ Настоящее и будущее литературы. «Иностранная литература», 1971, № 1, стр. 214.

⁵⁵ В. Озеров. Финские диалоги. «Вопросы литературы», 1969, № 7, стр. 158.

⁵⁶ Там же, стр. 159.

мые разными социальными условиями жизни, национальными традициями, индивидуальными вкусами и разным жизненным материалом. Но есть и совпадения, которые, по справедливому замечанию В. Озерова, сводятся к тому, что «повсеместно все более широкое признание завоевывает принцип боевой гражданственности литературы, которому твердо следуют советские писатели»⁵⁷.

Проникая в сферы истории, социологии, самых разнообразных наук, современная художественная литература, испытывая их влияние, обогащается и видоизменяется. расширяет свои возможности познания и отражения действительности. Именно в союзе с наукой (ранее я упоминал об этом) многие советские и зарубежные писатели видят завтрашний день литературы. Это подтверждают, в частности, ответы некоторых художников слова на анкету: «Настоящее и будущее литературы», предложенную редакцией журнала «Иностранная литература» в 1971 году («Иностранная литература», 1971, № 1, 2, 3, 4).

Рассматривая данную проблему, румынский писатель Николае Монолеску стремится выяснить способность литературы и искусства играть решающую роль в жизни современника, который «ценит только инструменты познания. Но не является ли и искусство таким инструментом? Конечно, является, — утверждает он. — И это сознают немалочисленные противники искусства. Отсюда большой интерес к стыковым, переходным формам литературы: репортажам, мемуарам, путевым и военным очеркам, научной фантастике (разрядка моя — И. Ш.).

Современный читатель ищет в литературе, как и в науке, источник прямого, непосредственного познания»⁵⁸.

Более определенно говорит об этом западногерманский литератор Зифрид Ленц: «Я думаю, литература нуждается в науке, если она хочет лучше понять мир. И если она использует и переосмыслит то, что добыто наукой, ее возможности возрастут»⁵⁹.

Точка зрения Пааво Ринтала во многом совпадает с

⁵⁷ В. Озеров. Финские диалоги. «Вопросы литературы», 1969, № 7, стр. 161.

⁵⁸ Настоящее и будущее литературы. «Иностранная литература», 1971, № 3, стр. 190.

⁵⁹ Настоящее и будущее литературы. «Иностранная литература», 1971, № 2, стр. 184.

мнением З. Ленца: «Будущее литературы зависит от того, насколько писатели окажутся в состоянии ответить на вызов, брошенный развитием науки и техники»⁶⁰.

Владимир Минач (Чехословакия) в своих оценках связи литературы с новыми или нарождающимися явлениями в общественной, экономической и интеллектуальной жизни человечества идет значительно дальше других.

«Литературу, — по его убеждению, — можно определить не столько эстетической категорией, сколько общественной функцией, её местом в обществе, отношения внутри которого непрестанно усложняются. Литература все, то есть она связана со всем. С одной стороны, она граничит с публицистикой, с другой — с наукой; она связана с историей и географией, с экономикой и политикой, в ином, в измененном виде, но очень уверенно она вторгается в мир техники, отвоевывает новые области — такие, как кино, радио, телевидение, — точнее, эти новые открытия овладевают литературой»⁶¹.

Видимо, следует спорить о том, что литература является больше «общественной функцией», нежели «эстетической категорией», а также с мыслью о «растворимости» литературы в других областях познания. В концепции В. Минача важно другое: идея расширения диапазона художественного творчества, рождения новых качеств литературы на пограничье ее с публицистикой и наукой.

Ираклий Андронников выделяет особый жанр «научного поиска» или «научно-художественный». Относящиеся к этому жанру «книги открыли широкий доступ к наблюдению процесса научного мышления огромному числу людей...» В его оценке такая литература способствует демократизации науки и в то же время вербует в ее ряды новые силы. В свою очередь и литература получает «новый и важный способ приобщения читателя к логике научного рассуждения».

По его мнению, «вторжение искусства в область науки в той или иной мере происходит всегда, особенно... в области гуманитарных знаний. Это и отбор материала, и

⁶⁰ Настоящее и будущее литературы. «Иностранная литература», 1971, № 1, стр. 214.

⁶¹ Настоящее и будущее литературы. «Иностранная литература», 1971, № 2, стр. 188.

композиция лекции, книги. И ритм речи, письменной или устной»⁶².

И далее он пишет: «...если профессия музейного работника, архивиста, библиотечаря, историка литературы, музыки, изобразительного искусства, историографа в самом широком смысле этого слова воспринимается в результате возникновения нового жанра, как дело живое и увлекательное, то, мне кажется, симбиоз подобного рода науки с литературой науке не вреден, а литературе может оказаться весьма полезным...»⁶³

Следовательно, взаимодействие литературы с наукой и другими областями познания быстро развивающейся действительности, по утверждению ряда писателей, возможно прежде всего при опоре на документализм: «стыковые», «переходные» (т. е. документальные — И. Ш.) формы литературы (Н. Монолеску), документальный роман (М. Ларни), документальный метод (П. Ринтала), «научно-художественный» жанр (И. Андронников).

С. Залыгин считает, что литература, коснувшаяся документальности, «приближается к науке, начинает выполнять общую с наукой задачу фактологического познания мира»⁶⁴.

При этом она должна сохранить и собственную форму, то есть обладать сюжетом, воздействовать на читателя эмоционально и эстетически. В «столь современном и злободневном» стремлении к документальности писатель усматривает неосознанную мечту «возродить ту древнейшую традицию, когда литература включала в себя и науку, и вообще всякое познание мира, как свою составную часть»⁶⁵.

Но подобное предположение, видимо, не может не вызвать возражения, ибо литература в таком случае растворится в других, далеких от художественного метода познания жизни сферах, утратит свои специфические качества, свою образную и эстетическую функцию.

⁶² И. Андронников (ответ на анкету: «Жизненный материал и художественное обобщение»). «Вопросы литературы», 1966, № 9, стр. 12.

⁶³ Там же, стр. 13.

⁶⁴ С. Залыгин. Черты документальности. «Вопросы литературы», 1970, № 2, стр. 48.

⁶⁵ Там же, стр. 48.

Современная художественно-документальная проза во всех ее жанровых разновидностях завоевывает прочные эстетические позиции в культурной жизни многих стран и народов, особенно стран социалистического сотрудничества, тяготеет к особому роду литературы, представляющей своеобразный сплав, синтез документальной (фактической) основы и художественных элементов эпоса, лирики, публицистики.

Авторы «Теории литературы в связи с проблемами эстетики» (М., «Высшая школа», 1970) Н. Гуляев, А. Богданов, Л. Юдкевич относят некоторые произведения художественно-документальной прозы к «литературно-публицистическому роду».

«Особенностью произведений литературно-публицистического рода,— утверждают Н. Гуляев, А. Богданов, и Л. Юдкевич,— является то, что они широко используют не только художественные образы, но и силлогизмы, умозаключения, т. е. способы и средства научного познания действительности. К этому роду принадлежат очерки, памфлеты, фельетоны, художественные мемуары»⁶⁶.

В свою очередь, к художественным мемуарам авторы учебного пособия относят дневники, писательские автобиографии, воспоминание-исповедь и в некоторых случаях — некролог.

По их мнению, «основным признаком для отнесения перечисленных форм к художественным мемуарам является установка их авторов на образное воспроизведение жизни, которое должно сочетаться с публицистическим исследованием, но не поглощаться им».

Подобно очерку, художественные мемуары основываются на особом способе типизации, который предполагает выявление в самой жизни типических явлений и характеров. Предполагая большую, чем в очерках, точность и достоверность деталей, этот жанр исключает возможность поэтического вымысла в обрисовке исторических деятелей и событий, которые должны быть выведены под их настоящими именами и названиями»⁶⁷.

Отнесение вышеперечисленных жанров к особому ли-

⁶⁶ Н. Гуляев, А. Богданов, Л. Юдкевич. «Теория литературы в связи с проблемами эстетики», «Высшая школа», 1970, стр. 335.

⁶⁷ Там же, стр. 338.

тературно-публицистическому роду правомерно, ибо в очерках и памфлетах, фельетонах и художественных мемуарах публицистическому началу, наряду с художественным, отводится немаловажная роль. Но публицистика на равных правах присутствует и в документальном романе, документальной повести и даже в современной лиро-эпической поэме. Вспомним романы М. Шагинян «Семья Ульяновых» и «Первая Всероссийская», роман-документ болгарской писательницы Б. Димитровой «Страшный суд», повесть С. С. Смирнова «Семья» или поэму А. Твардовского «За далью — даль». Но ведь данные произведения мы не причисляем к литературно-публицистическому роду!

В то же время очерки и памфлеты, художественные мемуары (дневники, писательские автобиографии, воспоминания-исповеди), документальные повести имеют действительно общий родовой признак — документальную основу, опираются на особый способ типизации, предполагающий «выявление в самой жизни типических явлений и характеров».

Таким образом, термин «литературно-публицистический род» страдает односторонностью, не учитывает всего многообразия форм художественной документалистики. Более соответствует, на мой взгляд, термин художественно-документальный род литературы.

Документализм в целом — явление сложное и многозначное. С одной стороны, он стоит на грани литературы, искусства и науки, вбирая в себя наиболее характерные качества последних. Подобно ученому, писатель-документалист опирается на прочную жизненную основу, использует точные факты и документы, описывает конкретные исторические события и людей, за которыми стоят реальные прототипы, решает проблемы познавательные, деловые. В то же время он осмысливает и группирует документальный материал в соответствии с идейным замыслом, переводя его из логического ряда в образный, когда создаваемая им картина действительно, сохраняя познавательную функцию, приобретает художественно-эстетические свойства.

С другой стороны, документализм участвует в образовании новых жанров, является стилеобразующим средством. При этом жанро-образующие свойства докумен-

стилем определяются в основном методом писателя, материалом и содержанием его творчества, в то время как стилиобразующие качества зависят от особенностей манеры письма, подчиняются определенным авторским установкам, преследующим задачу воссоздания реальности героя, правдивости окружающей его обстановки и среды. Но сводить документализм лишь к какому-то новому жанру или стилю не следует. Массовому читателю известны произведения самых разнообразных документальных жанров. Более того, критики и литературоведы, как характерную тенденцию наших дней, отмечают заметную эволюцию наиболее устойчивых жанров беллетристики в сторону документальности.

Так, например, Ю. Семенов констатирует проникновение документальности в жанр детектива. «Вообще,— пишет он,— когда детектив базируется на факте, на скрупулезном изучении эпохи, предмета, конкретики,— именно тогда появляются «Тихий американец», «Наш человек в Гаване», «В одном немецком городке», «Сожженный карта...». Я убежден, что чем дальше, тем больше детектив будет переходить в жанр документальной прозы — этим он прочно утвердит свое место в «серьезной» литературе»⁶⁸.

По этому принципу построены и романы самого писателя — «Семнадцать мгновений весны» и «Бриллианты для диктатуры пролетариата».

Подобная картина наблюдается и в области стиля. По мнению исследователя зарубежной литературы Т. Могылевой, одной из стилевых линий романа XX века является слияние беллетристического повествования с деловой и научной прозой, возрастание интереса к подлинным фактам и документальным материалам. Документальная стилевая линия обнаруживается сегодня не только в произведениях эпического плана. Она пронизывает драматургию, поэзию и т. д.

Следовательно, документализм сегодня, распространившись во многих жанрах и видах искусства и литературы, перестает быть качеством, присущим только прозе, приобретает все большую самостоятельность. Все это дает нам право говорить о документализме как об одном из направлений в современной литературе.

⁶⁸ Ю. Семенов. Вот с этого и начинается мой герой... — «Литературная газета», 27 мая 1970, стр. 7.

туре и искусстве социалистического реализма.

Активизация документальных жанров, их распространённость и влияние предопределили, на наш взгляд, и такую особенность литературного процесса последних лет, как углубление историзма. Более того, документализм неразрывно связан с явлением синтеза, слиянием разных начал в рамках творческого метода, отдельной авторской манеры или конкретного произведения. Сегодняшний читатель воспринимает, как нечто закономерное, естественное, сочетание в каком-либо произведении частного и всеобщего, эпического и лирического, публицистического и драматического, условного и реального.

«Синтетичность способна много дать реалистическому произведению, — утверждает Ю. Андреев.— Так сочетание в едином повествовании разных масштабов изображения сообщает особую рельефность и соразмерность лицам и событиям, лишает книгу монотонности; так органическое единство вымысла и документальности придает образам и ситуациям особое эстетическое качество, достоверность, столь ценное в глазах читателей и зрителей»⁶⁹.

Последние достижения документального повествования находятся в рамках общереалистического развития нашей литературы. Но оно обнаруживает и нечто новое — в лирико-публицистическом пафосе, в свободном проявлении авторского самовыражения, в особых принципах типизации.

«Документализм» несет в себе различные тенденции и в первую очередь свидетельствует о процессе дальнейшей демократизации литературы и искусства, их антиэстетской направленности, помогает проследить существенные сдвиги в художественном мышлении современника. По меткому замечанию Е. Дороша, это часть общего процесса в развитии реализма и в то же время реакция «на схематизм, помпезность, мещанский сентиментализм»⁷⁰.

С. Залыгин относит документализм к ветви социального реализма. «В отличие от абстракционизма реализм

⁶⁹ Ю. Андреев. Движение реализма. — «Литературная газета», 2 октября 1969, стр. 4.

⁷⁰ Е. Дорош (ответ на анкету: «Жизненный материал и художественное обобщение»). «Вопросы литературы», 1966, № 9, стр. 29.

всегда конкретен,—пишет он. — Реализм существует во времени и вместе с ним. Социально наше время, социальней и он.

Нынешний интерес к документальности — это прежде всего результат обострения в мире проблем общественно-социальных, результат социального поиска»¹¹.

Интерес к достоверному, фактическому материалу в литературе, отражение в документальных произведениях «реального потока жизни» противоречит попыткам наших идейных врагов, буржуазных публицистов и литераторов, ослабить связи искусства с действительностью, не согласуется с идеалистическим пониманием природы художественного творчества. Факт, документ в своей основе прижизненны абстрактности, предполагают только реалистическую форму воплощения.

Документализм оказывает сегодня огромное воздействие на судьбы реализма и в первую очередь реализма социалистического. Обращение современных художников к документальной основе связано с познавательной функцией искусства, стремлением более активно воздействовать на жизнь.

Богатство и разнообразие форм художественно-документальной советской литературы, расширение сфер ее влияния на другие виды и роды искусства, распространённость художественной документалистики в других социалистических и капиталистических странах требуют от эстетики социалистического реализма обобщения накопленного этой литературой эстетического опыта, всестороннего и углубленного выявления ее специфических черт, исследования структуры документального образа и характерных особенностей стиля.

Если рассмотренные нами вопросы истории и сегодняшнего состояния художественно-документальных жанров позволяют установить какие-то общие закономерности и тенденции в их развитии, то более сложными и трудными являются проблемы поэтической природы документализма, т. е. специфических, отличительных признаков и особенностей, соотношения правды жизни и правды искусства, преобразования жизненных фактов и явлений в целостную художественную картину, транс-

¹¹ С. Зильпин. Черты документальности. «Вопросы литературы», 1970, № 2, стр. 49.

формации реального человека в художественный образ.

Видимо, отличительная, специфическая черта художественно-документальных жанров в целом (во всех разновидностях их целостных, промежуточных и гибридных форм) не только во внешних признаках, в опоре на реальные факты и события действительности, на реальных людей (то есть в документальной основе), как утверждают многие литераторы и критики, но и в способах типизации, отборе и обработке документальных источников, вернее, в особых принципах создания художественного образа, художественной картины.

ИЗ ИСТОРИИ

СОВЕТСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ

НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА В 20-е ГОДЫ

Попытка определить жанровую специфику исторической поэмы в советской литературе связана с большими трудностями. Достаточно сослаться на то, что до настоящего времени остается нерешенной проблемой определение исторического романа¹. А ведь в его изучении накоплен большой материал.

Термин **историческая поэма** употребляется литературоведами, критиками нередко. Но ее определения до настоящего времени не существует. И нет смысла механически переносить признаки исторического романа, то есть «историзм, повествование об отошедшем периоде и документальность»², на историческую поэму. Потому что в поэзии лирическое осмысление действительности играет, как правило, большую роль и рамки условности в силу этого шире, чем в прозе.

Гегель подчеркивал: «... поэзия должна также при этих сложных обстоятельствах превратить обычный способ выражения прозаического сознания в поэтический и все же полностью сохранить видимость непринужденности непосредственной свободы, необходимой искусству, несмотря на то, что ей приходится действовать предна-

¹ См. об этом подробнее в кн. Ю. А. Андреева «Русский советский исторический роман». Изд. АН СССР, М.-Л., 1962, стр. 3—8.

² Там же, стр. 7.

меренно — это неизбежно вызывается данной противоположностью»³.

Влияние на поэму лирики в целом и лиризма как художественного качества, в частности, в историко-литературном процессе не убывало, а усиливалось.

К. Маркс, как известно, придерживался того взгляда, что создать эпос «в своей классической форме» в условиях, когда «начиналось художественное производство», нельзя.

Есть смысл процитировать удивительно пронизательные слова В. Г. Белинского: «Итак, из «Полтавы» Пушкина, эпическая поэма не могла выйти по причине невозможности эпической поэмы в наше время...»⁴.

За последнее 100-летие в правах утвердилась не столько лирическая или эпическая, сколько лиро-эпическая поэма. К настоящему времени накопилось огромное количество литературно-художественного материала, позволяющего исследователям сделать ряд выводов о ее специфике⁵.

Если отнестись к смене одного художественного восприятия жизни другим как к явлению не частного, а общего порядка, то станет очевидным: лирико-эпический аспект повествования проникает и в жанр исторической поэмы и оказывает влияние на характер документальности. Субъективное отношение к миру позволяет поэту более или менее свободно «передвигаться» во времени и пространстве, порой смещая даже хронологию событий. Отсюда возможность построения сюжета в поэме не только на основе отдельного исторического факта или ряда соседствующих во времени фактов, но даже тогда, когда используются художником отдельные друг от друга явления, когда в основу сюжета положена хроника событий. Лиризм дает поэту дополнительные возможности при создании сюжета.

³ Гегель. Сочинения. М., т. 14, 1938, стр. 172.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2-е, т. 12, стр. 736.

⁵ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Изд. АН СССР, т. 7, стр. 409.

⁶ См. работы: Л. К. Долгополов. Поэма Блока и русская поэма конца XIX — начала XX веков. «Наука», М.-Л., 1964; Ф. Пицкель. Лирический эпос Маяковского. «Наука», М., 1964; Павло Сердюк. Людина в поэмі. «Радянський письменник», К., 1970.

Значит ли все сказанное ранее, что историческая поэма понятие, лишенное в определении границ, а потому и мало реальное? Вовсе нет. Где история как поэтическая цель не подменяется историей как поэтическим средством, там можно говорить о жанре исторической поэмы.

В первые дни после Октября события отдаленного прошлого подвергались в ряде произведений явной модернизации и предстали не в своих социально-философских закономерностях, а по преимуществу как иллюстрация к настроениям самого поэта. В данном случае речь идет не о том, чтобы вычеркнуть из творчества художника то или иное произведение. Оно могло быть важным звеном в судьбе писателя. Больше того, можно говорить, что поэма «Степан Разин» (1918 г.) В. Каменского и «Пугачев» (1921 г.) С. Есенина своим героико-революционным пафосом оказались созвучными времени. Но их познавательная роль как произведений искусства на историческую тему незначительна. Поэта волнуют, главным образом, вызванные мыслью о прошлом, личные переживания. Они, а не история, становятся основным содержанием произведения. Фактически подтвержден тезис Жан Поль Рихтера: «В лирической поэзии живописец становится картиной, творец — своим творением»⁷.

Потому так и случилось: в поэмах на важные исторические темы образ народа не получил ни достаточной глубины, ни объемности. Последнее становится особенно заметным, если сравнить «Пугачева» и «Степана Разина» с произведениями устного народного творчества⁸.

В фольклоре в группе песен о Разине и, соответственно, о Пугачеве легко устанавливаются идейно-тематические и сюжетные связи. В каждом отдельном случае можно говорить о циклах, напоминающих собой лиро-эпическое произведение, в котором многообразие поэтических красок, богатство интонаций соответствует глубине идейного содержания. Не случайно, что в издательской практике прочно установился положительный взгляд на строгую последовательность в расположении

⁷ Цит. по журналу «Литературная учеба», 1934, № 5, стр. 48.

⁸ Такую параллель закономерно провести, потому что и Есенин, и Каменский были равными поклонниками исторических песен, фольклора в целом. См. Н. Степанов. Василий Каменский. В кн.: — Василий Каменский. «Библиотека поэта», В. В. Коржан. Есенин и народная поэзия. Изд. «Наука», Л., 1969.

песен о Разине и Пугачеве. Последнее помогает читателю выявить целенаправленность в освоении исторической темы, постигнуть социальные мотивировки поступков героев.

В поэмах «Пугачев» и «Степан Разин» сделан акцент на другом: заметно укрупнены волевые качества людей, подчеркнут мощный взрыв стихийной народной силы, драматические коллизии, острые противоречия обнаруживаются не на магистральной линии жизни, а между высоким идеалом свободы, во имя которой люди шли на жертвы, и разгулом грубой силы, граничащей с натурализмом и явно принижающей смысл большого исторического события. Бранные слова и выражения усиливают картину разгула: «захурдычивай да в жордупу», «по зубам сыпь дубинушом» («Степан Разин»). Сам Пугачев называет своих людей «злой и дикой оравой», в их адрес несетя: «разбойная голова», «забубенная трын-трава». Хлопуша именуется себя «жуликом» и «негодяем».

Какой вывод можно сделать из сказанного ранее?

И «Пугачев» Есенина и «Степан Разин» Каменского — произведения на историческую тему. История в них предстала не в главном своем существе, а, скорее, как форма, вместившая довольно противоречивые, смутные представления автора о грандиозных событиях современности. Нетрудно понять и психологию поэта, которого волнуют события современности, хотя он обращается к прошлому. «Потому что легче, — объясняет Н. Тихонов, — написать на далекую тему, тут меньше опасности впасть в точность прямой ошибки, а он (поэт — А. К.) впадает в неточность представления, в условность, которую разрешает ему эта тема»⁹.

Помимо противоречивости мировоззрения художника, следует учесть и объективные трудности, с которыми он столкнулся. Еще П. Гнедич писал: «Хотя человеческой природе и свойственно созидать, но тем не менее — комбинация архитектурных мотивов не дается сразу»¹⁰.

Советские поэты ощущали это в процессе творчества. «Нам с первых шагов, — свидетельствует А. Сурков, — пришлось оформлять в художественных образах тот

⁹ «Литературная учеба», 1934, № 6, стр. 57.

¹⁰ П. П. Гнедич. История искусств. С. Петербург, Изд. А. Ф. Маркса, т. I, 1897, стр. 30.

Комплекс чувств и настроений, образцов которому мы не могли найти в поэзии прошлого»¹¹.

Особенно сложной и актуальной была проблема эпической формы. Б. Пастернак в середине 20-х годов заявил: «Я считаю, что эпос внушен временем, и потому в книге «1905 год» я перехожу от лирического мышления к эпике, хотя это очень трудно»¹². Попутно замечу: Пастернак создал все-таки лиро-эпическую поэму.

5—6 годами ранее Есенину и Каменскому было еще труднее осуществить такой переход.

Поучительным для многих поэтов 20-х и последующих годов был творческий опыт В. Маяковского. За короткий срок он прошел огромное расстояние от условной фигуры в поэме «150000000» через психологически достоверный и общественно значимый тип лирического героя в поэмах «Люблю» и «Про это» к исторически конкретному образу В. И. Ленина в поэме «Владимир Ильич Ленин».

Пастернаку в поэме «905 год» помогла также его «подготовленность» к исторической теме. Опыт Пастернака в стихотворениях, где история осмыслялась в общественно-философском, эстетическом плане, пригодился и здесь.

Если в поэмах Есенина и Каменского история рассказана самими авторами, то в поэме Пастернака она воспринята уже ее современником. И дело здесь вовсе не в том, что Пастернак обращается к истории недавнего прошлого, а Есенин и Каменский ко времени, отдаленному от них столетиями. В поэме «905 год» рамки исторического материала нередко выходят далеко за пределы личной жизни поэта. Суть в том, что поэт подошел к жизни с передовых общественных позиций.

Не случайно, что в поле зрения его героя входят расширенные категории времени, обобщенные образы. «День», к примеру, по своему смыслу предстает как целая эпоха. Вот такой день-эпоху легче воспринимать в исторической конкретности. Здесь уже меньшая опа-

¹¹ Алексей Сурков. Собрание сочинений в 4-х т. «Художественная литература», М., т. 4, 1966, стр. 76.

¹² Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.-Л., «Советский писатель», 1965, стр. 38.

сность авторского волюнтаризма, чем при создании «живописных картин».

«Ночь — это наше детство и молодость учителей». Ей предшествует вечер

Крушений,
Кружков и героев...

Есть такому подходу и объяснение: «повесть наших отцов... видится точно во сне».

Да и ближе нельзя:
Двадцатипятилетье — в подполье.

Такие образы отличаются большой эпической глубиной. В образной системе поэмы в целом нет упрощенной прямолинейности, свойственной таким произведениям, как «Степан Разин» Каменского, «Пугачев» Есенина.

Когда Пастернак говорит: «сколько типов и лиц», — то это не только картина жизни, но и угол видения мира самого поэта. Поэма отличается многообразием красок: от проникновенного лирического зачина («В нашу прозу с ее безобразьем с октября забредает зима») до пафосных, публицистических интонаций («но рабочих зажгло и исполнило жаждою мести...»), от повествовательной манеры письма («Началось, как всегда. Столкновение с войсками В предместьи Послужило толчком...») до стремительного ритма воинского приказа («Все на ют! По местам На две вахты!»)

Поэт настойчиво ищет многообразные связи человека с миром. Сам мир, как его представляет Пастернак, широк и объемён: в него вмещаются и раздумья того, кому через месяц «будет пятнадцать», и картины классовых боев, и сложные взаимоотношения людей в целом. Действительность насыщена, богата фактами. Но факты не хаотично размещены и не изолированы друг от друга. Здесь, пожалуй, начало, основа идейно-художественного единства произведения.

В целом в поэме речь идет о революции 1905 года. Но каждая из глав — новый штрих в характеристике времени, а в произведении — новый художественно-психологический рисунок.

Глава «Детство» отличается большой эмоциональной насыщенностью. Здесь все заметно укрупнено: «Скря-

Али «божество», «дали орут», поражают своей мощью «шумом громких валов и девятый, как даль, величавый».

Многу важную, подчеркнутую роль играет мир природы. Весь в движении, являясь активным участником событий, он придает всему повествованию исключительную динамику и большой эмоциональный заряд. Нет предметов, вещей «нейтральных»: «смотрят сумерки», «улица галом жива», «воздух пучится черною льдиною», «тысяч штырь сосчитали деревья», «простор, подоженный зимой». Не только видимому, но и тому, о чем можно лишь мыслить, приданы движение, динамика:

Бьется об стены комнат
Едва народившийся
век.

И, естественно, вывод, в духе этого восприятия:

Я грозу полюбил
В эти первые дни февраля.

Этот субъективный эмоциональный вывод в композиционном плане представляет собой начало революции в широком смысле слова. Начало, которое характеризуется большим душевным подъемом, но несколько пониженным, не соответствующим ему, организационным уровнем, контрастом поступков и т. д.

В последующей за главой «Детство» главе «Мужики и фабричные» заметно углублена социально-политическая характеристика времени. Сама природа приобретает черты общественного мира:

В небеса,
Как сивушный отстой,
Ударяет нужда
Перегарамн спертого буйства.
Ошибает на стуже
Стоградусною нищетой.

Поэтому и снег у поэта может лежать не только «на снегах, и в проводах», но и «в разветвлениях партий». Как и в предыдущих главах, встречаемся с образами эпического масштаба. Но в них больше социально-исторической определенности. Таким предстает артачащийся, обремененный пород, ставший «изваяньем труда». Он символизирует ту монолитную силу, которая противопоставлена милиции, правительственным войскам.

В сознании людей, социально угнетенных, занима-

ющих в жизни передовые политические позиции, укрепляется мысль об исторической правомерности борьбы угнетателями. А поэт, проследивший этот путь, создает поэтический образ, совмещающий и трагическое и оптимистическое содержание.

С каждым кругом колес артиллерии
Кто-нибудь падал
Из прислуги,
И с каждой пристяжкой
Падал престиж.

Данный вывод следует рассматривать как объективное заключение в главе, определение ступени роста общественно-политического сознания народа.

Таким образом, история воспринимается автором не как «внешняя тема», а в органическом единстве события и его сущности. Очевидно, что на смену статичному миру истории (буйство, половодье сил само по себе еще не говорит об историческом движении жизни), каким она является у Каменского и Есенина, приходит восприятие событий в их революционном развитии, становлении.

Поиски более углубленного и объективного познания истории привели к структурным изменениям в жанре исторической поэмы.

Переход «от лирического мышления к эпике» заметен в усилении повествовательного начала, в увеличении удельного веса картин самой истории, наконец, в создании обобщенного образа народа в период первой русской революции. Отдельные главы — это разные этапы времени, борьбы, разные герои. Между ними (главами), как было отмечено ранее, довольно прочная связь, основанная на логике развития самой истории. Композиционное единство поэмы «905 год» во многом определялось активной позицией лирического героя.

В поэме Пастернака «Лейтенант Шмидт» историческое лицо со своей реальной биографией. На него в основном переложена идейно-смысловая и композиционная функция в произведении.

В связи с этим, снова следует упомянуть имя Маяковского. Его опыт подсказывал, как важен наряду с воспринимающим и оценивающим события героем образ человека, представляющий собой сущность времени. В поэме о Ленине Маяковский расчленил их функции, создав классический тип «лирического эпоса».

В поэме «Лейтенант Шмидт» логика истории обнаруживает себя иначе, чем в более раннем произведении «905 год». Проявляется она в неразрывном единстве этических, эстетических и общественно-социальных ценностей. Средоточием этих связей и закономерностей становится исторический образ лейтенанта Шмидта.

Герой, когда читатель встречается с ним впервые, погружен в мир богатых эмоционально-философских ассоциаций, что под стать натуре одаренной, незаурядной, нравственно возвышенной.

Полюбив, человек испытывает не только чувство радости, но и долга, потому что затронута его внутренняя жизнь, где все взаимообусловленно, где мысль порождает чувство, а чувство, в свою очередь, обуславливает строй мыслей.

Герой догадывается, как он, живущий мечтой о встрече с любимой, глубоко чувствующий мир природы, оказался во власти народного мятежа. В его сознании устанавливаются связи между, казалось бы, разными понятиями. Шмидт ставит нелегкие вопросы:

Где он, тот день, когда, вскрыв телеграмму,
Все позабыв, за твои «навсегда»,
Жил я мечтой, как помчусь и нагряну?
Как же, ты скажешь, попал я сюда? —

и на него отвечает, уже привлекая, как довод, психологическое состояние человека. Долг любящего сердца, высокий строй души не противоречат, наоборот, определяют его поступки. Этому учит сама жизнь.

Мысль о личности, о единстве ее побуждений, о взаимообусловленности идейного и нравственного начала — мысль историческая. Ставшая одним из ведущих мотивов произведения Пастернака, она дает право говорить о серьезных сдвигах в жанре исторической поэмы — о появлении в ней исследовательского начала.

В поэме «905 год» художественному анализу была подвергнута среда, окружающий героя мир, в «Лейтенанте Шмидте» в центре оказался герой, мотивировки поступков которого в основном психологические. О взаимоотношениях личности и среды на почве социально-исторической лишь заявлено.

На рубеже 20-х-30-х годов Октябрьская революция и гражданская война воспринимаются не только как сов-

ременность, подокананная продолжающимися схватками с врагами социалистических преобразований, но и как история, поучительный опыт которой стал предметом внимания писателя. В «музыке революции» он стал выделять отдельные мелодии, создающие симфонию. Здесь начало того важного процесса, о котором в свое время говорил А. Н. Толстой:

«Время, — писал он, — изучать Революцию — художнику стать историком и мыслителем. Задача огромная, что и говорить, на ней много народа сорвется, быть может, — но другой задачи у нас и быть не может, когда перед глазами, перед лицом — громада Революции, застилающая небо»¹³.

Одним из первых поэтов «историком и мыслителем» в жанре исторической поэмы наряду с Пастернаком стал Н. Асеев. За короткий срок он преодолел уже ставший традицией, но мало оправдывающий в новых условиях абстрактный пафос поэзии первых пооктябрьских лет.

Важным фактором преодоления инерции художественного мышления было обращение Асеева к историко-революционной тематике, в частности создание таких стихотворений, как «Синие гусары», «Годовщина смерти вождя», «Время лучших». Близкие между собой идейно-психологическим строем, они дают право говорить о связи эпох, преемственности революционных традиций. Для поэта конкретным воплощением родины, патриотизма становятся реальные люди истории: декабристы, Держинский, Ленин.

Стихотворения о революционерах не только выражение горячей любви к людям большого мужества, но и попытка постичь исторический смысл их дела, открыть истину и проверить себя перед ее лицом.

Вывод («Умираем? Нет, не умираем, — порохом идем в тебя, земля!») мог появиться только в процессе серьезного анализа исторической роли человека. С этой точки зрения и следует подойти к его поэме «Семен Прошкаков».

В ней социальные, классовые критерии утверждаются не одними публицистическими приемами. Поэт избегает прямых, «лобовых» характеристик. А ведь сравнительно

¹³ А. Н. Толстой. Собрание сочинений в 10-ти тт. ГИХЛ, М. 1961, т. 10, стр. 87—88.

не только ими пользовался и Асеев («серый, сумрачный шрифт», «хозяин злобно туп», «сплошные темные семеноты» и т. д.) и другие поэты, особенно в тех случаях, когда речь шла о представителях старого мира. И нередко добились успеха. Вспомним блоковские («Двенадцать») предельно заостренные сатирические, плакатные, эмоционально выразительные образы буржуа на перекрестке, барыни в каракуле, попа, поэта-витии.

Для Блока этого было достаточно, чтобы уравновесить две силы, чтобы миру старому противопоставить «музыку революции», не акцентируя особо внимания на созидательных началах революции.

Асееву в 1927 году было недостаточно лишь сниженному, сатирическому герою противопоставить революционеру, революцию в целом.

Поэтическими задачами объясняется появление в поэме сообщения об увлечении Колчака наукой (океанографией, гидрологией). Не как сатирический штрих воспринимается его признание («я, погубивший мечту свою...»), а в дальнейшем и его же предостереже-

Я предупреждаю других,
Жажущих славы
и льнущих ко власти:
уже
и уже
сходились круги
темных моих
человеческих странствий.
Плыть бы и плыть мне
к седой земле,
бредящей
именем
адмирала,
так, —
чтобы сердце,
на миг замлев,
хлынувшей радостью обмирало.

Речь идет вовсе не о «положительности» героя, а о потенциальных возможностях личности, которые в данном случае оказались искаженными и погубленными. Асеев подчеркивал:

«Колчак сделан в плане углубленной оценки его не только как враг, но и как человек»^{13а}.

^{13а} Цит. по кн.: — А. Карпов, Николай Асеев. «Просвещение», М., 1960, стр. 93.

Такой подход к врагу революции позволяет Асееву оттенить жизненный путь главного героя — Семена Прокакова.

Он, «в тысячах повторенный имен», становится не только главной силой истории, но предстает перед читателем и как красота, величие нового мира. Здесь возникает исторический аспект темы, смысл которого заключается в утверждении жизненных дорог человека, совпадающих с путями революционного преобразования мира.

Таким образом, к концу 20-х годов в советской литературе складывается жанр исторической поэмы, важной приметой которой, помимо внешней темы, стал углубленный художественный анализ, исследование исторической действительности, характера человека, взаимоотношения среды и героя.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭМА 30-х ГОДОВ

В 1931 году М. Горький напоминал о словах В. И. Ленина: «Почему нам нужно отказываться от истинно прекрасного как от исходного пункта для дальнейшего развития, — только потому, что оно старое?» И продолжал: «Этот отказ от «истинно прекрасного, как от исходного пункта для дальнейшего развития», Владимир Ильич назвал «бесмыслицей, сплошной бесмыслицей»¹⁴.

Горький понимал, что на повестку дня снова остро встал вопрос о серьезной учебе, о культурном обогащении художника. Подсказан один из путей к решению вопроса — вдумчивое освоение традиций. В плане этой историко-литературной задачи и следует воспринимать отношение к блоковскому наследству на рубеже 20—30-х годов. Проявилась закономерность: требование роста идейно-художественного уровня писателя, его культуры в целом повлекло за собой отказ от нигилистического отношения к романтизму. Вопрос этот в настоящее время не дискуссионного плана. Поэтому нет смысла широко его раскрывать. Сошлюсь лишь на слова А. В. Луначарского:

«...наш романтизм составляет часть социалистического реализма. Социалистический реализм в известной сте-

¹⁴ М. Горький. О литературе. «Советский писатель», М., 1955, стр. 532.

ничьи немислим даже без примеси романтики. В том-то и заключается его отличие от равнодушного протоколирования. Это есть реализм плюс энтузиазм, реализм плюс основное настроение»¹⁵.

Луначарский во многом солидарен с Блоком, который считал, что романтизм предполагает «жадное стремление жить удесятеренной силой, стремление создать такую жизнь»¹⁶.

Определение романтизма, которое дает Блок, теснейшим образом связано с задачей познания истории человеческого общества. По его мнению, романтизм — способ «устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией»¹⁷.

Между теоретическими установками поэта и его творчеством — прямая связь. Блок сам считал, что его лирика «трилогия вочеловечения» (от мгновения слишком яркого света — через необходимый болотистый лес — к отчаянию, проклятиям, «возмездию» и... — к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы, слезливо испытывать годный и негодный материал, вглядываться в контуры «добра и зла» — ценою утраты части души)»¹⁸.

Приметы исторического романтизма видны не только при рассмотрении творчества Блока в его хронологической последовательности, но и при восприятии отдельных стихотворений (скажем, цикл «На поле Куликовом») или даже отдельных художественных образов типа: «Дай гневу правому созреть, приготовляй к работе руки...», «Презренье созревает гневом, а зрелость гнева — есть мятеж», «Лелей, пой, таи ту новь, Пройдет весна над этой новью, Вспоенная твоею кровью, Созреет новая любовь».

Мятежность настроения Блока после 1905 года во многом объясняется его субъективным «провиденьем» ведущих рубежей истории, среди которых главнейший — революция.

Это и было особенно близким для тех советских художников, которые различали «неисчерпаемые возмож-

¹⁵ «Литературное наследство», № 74, стр. 51.

¹⁶ Александр Блок. Собр. соч. в восьми томах. ГИХЛ, М.—Л., т. 6, стр. 367.

¹⁷ Там же, стр. 365.

¹⁸ Там же, т. 8, стр. 344.

ности, открытые нашим временем перед романтической поэзией, и ту пользу, которую она может принести этому времени»¹⁹. Здесь, прежде всего, следует назвать Эдуарда Багрицкого.

Интересно сравнить вариант его стихотворения «Александру Блоку» 1922 года с окончательной редакцией этого стихотворения 1933 года.

Изменения очевидны на протяжении всего стихотворения. Но самые серьезные коррективы внесены в заключительные строфы. Для наглядности приведу их:

Вариант:

Не потому ль на страшную дорогу
Октябрьской ночью ты идешь, певец?
Кружился ветер, шел туман, и белый
Остакленел над Петербургом свод.
Но сердце колотилось и звенело,
Запутанный отступившая счет,
Но кровью наливалось воспаленной
Неистовое сердце, и полно
Огня и гула в час неизреченный,
Не выдержало и пошло на дно.
Последнее свершилось целованье.
Ты в холоде почишь пробовом.
И рыжее тяжелое сиянье
Колыхнется над синеватым лбом.

Окончательная редакция:

Не потому ль на страшную дорогу
Октябрьской ночью ты идешь, певец?
Какие тени в подворотне темной
Вослед тебе глядят в ночную тьму?
С какою ненавистью неумной
Они мешают шагу, твоему.
О, широта матросского простора,
Там чайки и рыбацкие паруса,
Там коридором лучезным «Аврора»
Выводит трехлинейек голоса.
Еще дыханье! Выдох! Вспыхнет! Брызнет!
Ночной огонь над мороком морей...
И если смерть — она прекрасней жизни,
Прославленной, чем тысяча смертей.

В окончательной редакции по существу новые стихи отвечающие представлению Багрицкого 30-х гг. о Блоке

В ней Багрицкий, перешагнув через, хотя и реальные но бытовые приметы объекта изображения, оказывается

¹⁹ Эдуард Багрицкий. Стихи и поэмы. «Художественная литература», М., 1964, стр. 24.

тем преемником, которому дороги волевые усилия его предшественника, скорректированные большой историей.

Вспоминается блоковское представление о романтизме как пути к познанию истории и одновременно способе «жить удесятеренной силой». Очевидно, что решительное заострение душевного состояния романтического героя подсказано поэту не столько условиями настоящего, сколько смелым провиденьем истории, ее будущего. И это в конечном счете главная примета романтической поэзии Багрицкого, унаследованная от Блока.

Любопытно обратить внимание на то, что Багрицкий, подобно Блоку, воспринимает свое творчество как единый организм, центром которого является эволюция общественно-исторических убеждений самого поэта. Публикуя свои сборники («Юго-Запад», «Победители»), Багрицкий при расположении отдельных стихотворений учитывает не столько хронологию их написания, а то, насколько они в своем единстве и последовательности выражают идею «вочеловечения», идею разума самой жизни. В связи с трилогией «Последняя ночь» он подчеркивал: «Я не пишу отдельные стихотворения. Я пишу как бы серию стихотворений, которые тесно связаны друг с другом и зависят одно от другого, для того, чтобы после можно было их собрать в книгу... мне очень интересно наблюдать, как одно и то же лицо будет выглядеть лет через пять»²⁰.

Ощущение истории у Багрицкого осложняется углублением в область нравственных и философских ценностей. В этом случае установить, где обрывается старое и начинается новое, не так просто. Вот почему его поэмы 30-х гг. отличаются особой напряженностью мысли, особым полемическим накалом. Это поэмы-диспуты, в которых принимают участие на равных правах и люди, и мир природы. Нравственное, душевное состояние человека воспринимается в период больших общественных изменений, большого накала событий и огромной спешки времени. Отсюда важность роли единого эмоционально-смыслового центра, каким становится лирический герой. В нем явно выражены черты и непосредственного участника событий и историка этих событий. Такая фигура давала право сохранить рамки эпического произведения

²⁰ Эдуард Багрицкий. Стихотворения и поэмы. «Советский писатель». М.—Л., 1964, стр. 523.

в пределах романтического восприятия мира, что еще раз возвращает нас к Блоку, к его «Возмездью».

Еще один факт дает право вспомнить имя Блока и его творчество. Багрицкий обращался к тому историческому прошлому, которое в свое время было художественно осмыслено Блоком. Речь идет о судьбе целого поколения накануне империалистической войны и в ее годы. Блоку принадлежат слова, выразившие настроение этого поколения, развернутые в советской литературе в обширнейшие эпические и лиро-эпические картины:

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего,
Мы — дети страшных лет России —
Забуть не в силах ничего.

Об этом же Блок говорит в «Предисловии» (1919 г.) к «Возмездью».

«К тому же нам, счастливейшим или несчастливейшим детям своего века, приходится помнить всю свою жизнь; все годы наши резко окрашены для нас, и — увы! — забыть их нельзя, — они окрашены слишком неизгладимо, так что каждая цифра кажется написанной кровью; мы и не можем забыть этих цифр; они написаны на наших собственных лицах»²¹.

Можно отметить, что Багрицкий, обращаясь к событиям империалистической войны, создает образы, близкие блоковским. Очевидно, что образ «печальных детей» Багрицкого — переключка с образом Блока — «мы — дети страшных лет России...»

Но дело не только в этом. Важно подчеркнуть, что голос Багрицкого многими своими гранями соприкасается с мужественным голосом Блока.

В поэме «Последняя ночь» вырисовывается трагедия целого поколения. И она связана прежде всего с образом лирического героя. Это он видит, как расширяются «вдрызг о стекла и провода скворцы», как на трамвайной станции «млеет» фонарь, он слышит «свирепый храп биндюжников» и т. д. Но не только душа лирического героя угнетена действительностью. Людей объединяет трагическое ощущение мира перед самым началом империалистической войны. Поэтому порой первый

²¹ Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах. ГИХЛ, М.-Л., т. 3, стр. 295.

встречный становится как бы двойником, знакомым незнакомцем. Вот он рядом с лирическим героем — «старчески согнутая спина и молодое лицо».

И. Рождественская, анализируя поэму, делает весьма спорный вывод:

«В окончательной редакции поэмы спутник (соединивший в себе черты того, кто был назван Юрием Олешей, и человека, похожего на валун) также наделен чертами индивидуалиста, зато сам поэт (герой «Последней ночи») освобождается от иллюзий. Здесь Багрицкий более резко отделяет свое романтическое восприятие мира от иллюзорных представлений спутника, с которым он должен разойтись навсегда»²².

Последнее кажется несколько надуманным. На основании чего можно судить об индивидуализме спутника? Ведь он произносит лишь один небольшой монолог. Обращаясь к лирическому герою, спутник говорит:

— В грозную эту ночь
Вы были вдвоем со мной.
Миру не выдумать никогда
Больше таких ночей...
Это последняя... Вот и все!
Прощайте! —

И этот монолог напоминает слова самого лирического героя:

Была такая голубизна,
Такая прозрачность шла,
Что повториться в мире опять
Не может такая ночь.

Приведенные монологи свидетельствуют не о разобщенности, а, скорее, о близости душевного состояния героев. Рождественская подчеркивает (таков ее основной аргумент), что «все «романтические» детали портрета странного незнакомца... обернулись уродством»²³. Но в таком случае нужно говорить, что уродством обернулись и представления самого лирического героя, который так воспринимал спутника:

Вот тут я понял, что это он
И есть душа тишины,
Что тяжестью погасших звезд
Согнуты плечи его.

²² И. Рождественская. Поэзия Эдуарда Багрицкого, «Художественная литература». Л., 1967, стр. 276.

²³ Там же, стр. 280.

Что сам, не сознавая того,
Он совместил в себе
Крик журавлей и цветенье трав
В последнюю ночь весны.

В портрете, каким он дан в двух местах, думается, нет противоречий. Выписан он в одном эмоциональном плане. В первом случае — «старчески согнутая спина», грубый лоб, торчащий подбородок, «сработанный из кремня». Разве это так далеко от того, с чем встретится читатель далее?

Он выпрямился... Военный френч,
Как панцирь сидел на нем,
Плечи, которые тяжесть звезд
Упрямо сгибала вниз,
Чиновничий украшал погон;
И лоб, на который пал
Недавно предсмертный огонь планет,
Чистейший и грубый лоб,
Истыкан был тысячами угрей
И жилами рассечен.

И еще одно обстоятельство. О ком идет речь, когда поэт итожит:

Печальные дети, что знали мы,
Когда у больших столов
Врачи, постучав по впалой груди,
«Годен», — кричали нам...
Печальные дети...

Нет, очень трудно свести концы с концами, если вести линию на разъединение, противопоставление лирического героя его спутнику. Это параллельные судьбы, это современники страшного мира, трагической эпохи. Справедливо замечает И. Гринберг, что речь идет о последней ночи «мечтателей, не способных защитить свои возвышенные мечты от варварства империализма»²⁴.

Лиризм как ведущее начало остался таким же выразительным и полнокровным, как и в предыдущих произведениях Багрицкого. В этом сила поэта, в этом скрыта и определенная опасность. Жизнь требовала, а художник настраивался на эпический лад.

²⁴ Эдуард Багрицкий. Стихи и поэмы. «Художественная литература». М., 1964, стр. 31.

Сурков отмечает в поэзии того времени «широкие исторические обобщения», тяготение к эпическим формам. И это, по его мнению, свидетельство «возмужания поэзии»²⁵. Не замечать этого процесса значило отказать от запросов времени. Но утратить то, что было основной приметой поэтического облика, Багрицкий тоже мог. Он и сам это понимал, когда, например, год назад, что при создании либретто для оперы «Дума про Маса» его волновала мысль о сохранении «лирической эмоциональной насыщенности» первоисточника.

Удурость заключалась в том, чтобы, сохранив верность своим художественным достижениям и принципам, подчинить их новым задачам времени.

Для Багрицкого это значило прежде всего соригинальничать на душевное состояние нового героя и таким образом укрупнить масштабы и содержание своего лирического чувствования. Так, на мой взгляд, можно объяснить объективный смысл появления в поэме «Последняя ночь» героя-спутника, а в ее финале — собираемого образа нового поколения. Возникает тот план чувствования, который позволяет голосу поэта приобрести весомость голоса коллектива и даже народа.

Правда, восприятие Багрицким судьбы лирического героя как судьбы поколения на фоне истории приводит к заметным «художественным перегрузкам». В саде, то, о чем говорится в финале, сюжетно мало связано с остальными частями поэмы. В эмоциональном и смысловом отношении — это тоже разные вещи.

Позалось бы, проще превратить заключительные стихи слов «Но мы — мы живы наверняка!» в эпилог. Эпилога Багрицкий отказался, придав повествовательную форму нерасчлененного монолога. Можно понять это. Расширенные границы истории, дающие право высказываться даже две разные по качеству эпохи, своеобразная модель романтического восприятия мира.

Тот же процесс укрупнения голоса поэта путем приобщения к нему идейно-нравственных установок других героев отчетливо виден в поэмах «Человек предместья» и «Путь пионерки», которые вместе с предыдущей поэмой, как уже было отмечено, представляют собой единое целое.

²⁵ А. Сурков. Собрание соч. «Художественная литература», 1986, стр. 135.

Особенностью двух последних произведений является то, что в центре их течение современной жизни. Но границы ее расширены настолько, что легко смыкаются с историей, которая входит в произведение и как аргумент, и как художественное средство, и, наконец, главное — как цель. Время принимает такие же реальные черты, как и человек. «Оно врывается непогодой», оно «сутуловатое» под стать поэту, как и он, время «потрясено» вдохновением. И что самое существенное в данном случае — его активная позиция. Принявшее облик девочки «в угластом пионерском галстуке» время становится несокрушимой преградой на пути мещанского мира.

От глаз его не найти спасенья,
Не отмахнуться никак сплеча,
Лампу погасишь.. Рванешься в сени.
Дверь на запоре. И нет ключа.
Как не ломись — не проломишь, баста!
В горницу? В горницу не войти!
Там дочь твоя, стриженная, в угластом
Пионерском галстуке, на пути.

Конкретный образ времени в поэме «Человек предместья» возникает не только как торжество оптимистической мысли поэта, но и в том случае, когда поэту приходится признать цепкость и большую силу старого мира.

Время учило, нашептывало в уши тащить в свой «закут овечий» все, что встречалось на пути, что нужно было другому, чем следовало поделиться с людьми. Время воспитывало и воспитало в душе человека эгоиста.

Поэма «Человек предместья» освобождена от того мистического чувства фатализма, которому был подвержен ряд произведений Багрицкого 20-х гг. Взаимоотношение человека с эпохой, взятое в конкретно-историческом плане, было одновременно проявлением «социальных эквивалентов» поэта, отвечающих и его нравственно-философскому настроению.

Интересно в связи с этим проследить, как меняется отношение поэта к его героям.

В поэме «Последняя ночь» на первом плане трагический акцент. В ней дана характеристика молодого поколения периода империалистической войны. Оно дважды названо «печальными детьми». И не просто

названо. Эти определения в поэме развернуты в яркий поэтический образ:

Печальные дети, что знали мы,
Когда, прошагав весь день
В портянках, потных от черноты,
Мы падали на матрац.
Дремота и та избегала нас.
Уже ни свет, ни заря
Врывалась казарменная труба
В отроческий покой.

Миру прошлого, трагического содержания, в финале противопоставлен мир новых человеческих ощущений. И, как было отмечено ранее, мир несколько схематичный. После всего сказанного есть смысл уточнить, что схематизм в поэме «Последняя ночь» результат того романтического максимализма, которому ближе несколько отвлеченные понятия добра и зла и не столь характерны социально-исторические критерии.

В поэме «Человек предместья» герой, подчинивший свою жизнь заботам обывателя, «ведет» и свою сюжетную линию, которая ни разу не смыкается с жизненной дорогой лирического героя, разводит человека предместья с его дочерью, с новой эпохой. И это уже не трагедия, не беда человека предместья, а его вина. А потому в поэме и дана ему отрицательная характеристика.

Еще в более зловещем облике предстает в поэме «Смерть пионерки» образ матери. Нельзя не понять особенностей драматической ситуации в произведении, помогающей обнаружить содержание духовного мира героя. Ведь в фольклоре, в литературе сложился образ матери как воплощение мудрой доброты, человечности, пронизательности, вечной женственности и т. д. Здесь же все наоборот.

Не столько горечь утери и любовь к ребенку, сколько дремучее суеверие продиктовало монолог матери у кровати умирающей Вали. В нем нет даже места настоящему религиозному чувству. Мелкая корысть, лицемерие в самую трагическую минуту, невежество — вот отличительные черты ее речи.

Именно на почве социально-исторической в трилогии возникает сравнительная характеристика героев и, прежде всего, героев разных эпох, разных поколений.

Поэт добивался четкости в решении проблемы: социализм исключает зарождение нравственных, идейных

пороков. Новое поколение рождено «с чистой кровью». В этом сущность родственных образов в трех поэмах: «юноша (вузовец, иль поэт, иль слесарь)» — «дочь... в угластом красном галстуке» — Валя и ее дружный отряд.

В 30-е годы, как впрочем и раньше, важной была задача изображения нового человека. Н. Тихонов в речи на Первом съезде писателей сожалел, что зачастую, когда речь идет о положительных героях, характеристика человека крайне обеднена.

Упорно говорят об иллюстративности, схематизме при изображении социалистической нови критики-современники.

А. Болотникова не удовлетворяет в поэме Сельвинского «Пао-Пао» сусальная утопическая фантастика, то, что человек находит свое счастье, свободу, ничего не делая²⁶.

«Один из главных недостатков некоторых стихотворных книжек последнего времени, посвященных современной тематике, — свидетельствует Ц. Вольпе, — это подмена реальной темы абстракцией, символизация темы»²⁷.

Неудачи в целом ряде и больших и малых поэтических жанров Е. Усиевич объясняет неумением «найти новую форму своей поэтической связи с действительностью»²⁸.

Если иметь это в виду, то станут очевидными немалые заслуги Багрицкого, находившего новому поэтическому самосознанию и новые поэтические формы.

Оставаясь верным авторскому лирическому монологу, он нашел дополнительные средства для характеристики положительных героев, придав им заметную социальную-историческую весомость.

В поэме «Последняя ночь», собственно, нет еще художественного образа, воплощающего новое содержание. Это всего лишь идея нового мира, подсказанная историческим самосознанием поэта. В «Человеке предместья» эта идея уже материализована; создан художественный образ. При этом обращает на себя внимание, что он не только прямо противоположен содер-

²⁶ А. Болотников. «Пао-Пао» Сельвинского. «Литературный критик», 1933, № 3.

²⁷ «Литературный критик», 1934, № 4, стр. 179.

²⁸ «Литературный критик», 1934, № 6, стр. 88.

жанию образа «человека предместья», но и отличается от него художественными средствами, использованными для его создания. Последнее следует отметить как поучительный пример согласованности формы и содержания, как умелая реализация того теоретического положения, которое, как правило, мало кем оспаривается, но зачастую в 30-е годы не подтверждается художественной практикой.

Багрицкий умело пользуется средствами скульптурного изображения положительного героя. Черты последнего масштабны, объемны по отношению к характеру героического времени. Особенно к месту здесь пришлись романтические краски, романтический пафос. Характерной портретной деталью героя становится символическая примета юного поколения страны социализма — красный галстук.

Как ни зломись — не проломись, баста!
В горницу? В горницу не войти!
Там дочь твоя, стриженная, в углах
Пионерском галстуке, на пути.

Голос романтического героя созвучен с миром природы, обладающим как значительным общественно-философским содержанием, так и большой эмоциональной выразительностью. И все же в «Человеке предместья» положительный герой мало связан с сюжетом в целом, с отдельными его эпизодами. Он воспринимается как закономерное явление истории, но лишенное пока что своего самостоятельного движения, своей индивидуальной жизни.

В поэме «Смерть пионерки» философия истории не отменяет конкретных форм проявления человеческого бытия и сознания. Наоборот, основана на них. В сюжет, в конкретную жизненную ситуацию втянуты не только отрицательные герои, как это было в «Человеке предместья», но и положительные. Большим достижением поэта следует считать тонкий психологический портрет Вали. Это, пожалуй, вершина романтической живописи Багрицкого.

С настроением Вали органически слит мир природы, отличающийся исключительной динамикой, психологической выразительностью.

В «Думе про Опанаса» природа выступала как ак-

тивная сила, даже как герой, занимающий самостоятельное место в произведении и чаще всего — место судьи. Лишь изредка она была психологической параллелью к настроениям человека. В поэме «Смерть пионерки» природа теряет свою самостоятельность, сливаясь с миром души Вали. Фигура девочки становится главной, она не заслоняется ни миром природы, ни другими персонажами.

Романтический герой в поэме «Смерть пионерки» занимает настолько реальные и прочные позиции, что на этой основе у поэта возникают совершенно естественные, необычайно расширенные исторические ассоциации:

Не погибла молодость,
Молодость жива.
Нас водила молодость
В сабельный поход,
Нас бросала молодость
На кронштадтский лед.
Боевые лошади
Уносили нас,
На широкой площади
Убивали нас.
Но в крови горяченькой

Подымались мы,
Но глаза незрячие
Открывали мы,
Возникай содружество
Ворона с бойцом —
Укрепляйся мужество
Спать и овинцом.
Чтоб земля суровая
Кровью истекла,
Чтобы юность новая
Из костей взошла.

В сознании поэта прочно устанавливаются связи между современностью и историческим прошлым. Очевидно также, что для Багрицкого важным является как определение рубежей в развитии самосознания человека и общества, что было характерно для романтизма Блока, так и познание существа сдвигов самой жизни и, конкретно, — познание того, как происходит закономерное обновление мира.

Отдельные звенья жизни заметно сблизились в сознании поэта, но еще не настолько, чтобы в одном произведении создать представление о движении истории, к чему стремился Багрицкий. Потому и понадобилась поэту, как он сам говорил, серия произведений, «которые тесно связаны друг с другом и зависят одно от другого», понадобилась, по существу, та художественная модель, классический образец которой дал Блок.

Напряженный лиризм Багрицкого при исследовании истории имел последствия в поэзии 30-х годов.

Нередко, когда речь заходит о Б. Корнилове, литературоведы, критики указывают на близость последнего

к поэтическому миру Багрицкого. «Влияние «Думы про Одиссея» на поэму Корнилова «Триполье» сказалось прежде всего в этом лиро-эпическом строе поэмы, где лирической интонации принадлежит важнейшая роль, ибо именно она, эта лирическая интонация, придает поэме высокое оптимистическое звучание, что исходит не из сюжета, но возникает как бы вопреки ему, выражая социальную позицию автора, его мироощущение, классовый пафос»²⁹.

Справедливые в общем-то мысли следует уточнить. Багрицкий видел врага и друга в лицо, воспринимал одного и другого в процессе движения истории, в процессе завоевания и укрепления новых нравственных, идейных, политических высот. Вот почему укрупнились как сами понятия и явления, так и заметнее становились границы между ними.

Для художественного восприятия Корнилова характерна некоторая узость поэтических мыслей. Особенности поэтического восприятия определили рамки сюжета в поэме «Триполье», вместившего рассказ о кулацком разгуле в селе, о выступлении Второго, киевского полка, о гибели комсомольцев и коммунистов. Перечисленные события почти не связаны с тем, что происходит в стране. А потому сюжет, композиция ограничивали оптимистический пафос произведения, ограничивали то, что в советской литературе приобрело как историческое, так и эстетическое содержание. Иная же интонация тем более не желательна, так как речь идет о героическом прошлом, о борьбе комсомольцев, коммунистов за Советскую власть.

Социальное чутье, симпатии к новому миру, опыт советской литературы и, прежде всего, Багрицкого, помогли Корнилову преодолеть узость исторического мышления и то, что с ним связано. Отмеченный процесс очевиден и в «Триполье».

Известно, что творчество Корнилова в целом не отличается «философской тонкостью» (Л. Аннинский). Для него характерно другое: эмоциональная сосредоточенность, точность психологических и общественных характеристик, придающий единство всему творчеству лири-

²⁹ Г. М. Цуриков. Борис Корнилов. «Советский писатель», М., Л., 1963, стр. 211.

полнении оповестите меня... комсомол... караулы, пожалуйте, выставьте...».

Это же чувство неудовлетворенности охватывает читателя и тогда, когда он знакомится с красным Вторым киевским полком. Хотя в нем «люди равные на глаз», у них есть общая характеристика. Причем такая, которая не точна исторически и социально снижена. В полку «люди темные, как колья...», «им тоска сдавила плечи...»

Такое же несоответствие внешнего облика внутреннему содержанию наблюдается и при характеристике отдельных лиц. Так воспринимается Ваня Припадочный. Уже сама фамилия ничего хорошего не сулит... Его «злоба кабанья» напоминает «морду зверью» кулака Тимофеева.

И все же нечеткость воплощения классовых симпатий не стала конечным художественным результатом в поэме. Подтверждением тому движение поэтической мысли, направленной на раскрытие характера нового человека.

Как и у Багрицкого, в творчестве Корнилова, в том числе и в «Триполье», преобладают лирические интонации. Как и у автора «Думы про Опанаса», лирический монолог у Корнилова, являясь основным средством передачи событий и характеристики людей, становится исключительно динамичным; он постоянно оживляется голосами других героев. Здесь важно обратить внимание на содержательную внутреннюю полемику поэта с миром контрреволюции. Поэт говорит от имени комсомольцев, коммунистов. Его речь направлена на раскрытие не только классовой, но и эстетической характеристики героев. На грубый окрик контрреволюции («Накось, без дыхания выпей... Так что, батька, зацапав штук десять за космы, привели на допрос мы поганных кацапов... Говорите, гадюки, последнее слово») слышится сдержанный, полный человеческого достоинства и глубокой веры в жизнь и людей голос поэта:

— Не развяжете рук,
шеребитых,
опухших,
не скажу, как подмога
всасывается в дым...
Сколько войска и сабель,
тачанок и пушек...
Парень встал, не теряя

прекрасного шмива,
рукавом вытирая
изломанный рот...
Перед ним — Украина,
цветами расцвита,
золоченые дыни,
тяжелое жито;
он прощается с нею,
выходит вперед.

Можно говорить и о том, что в поэме зримо проступает напряженная мысль автора, вызванная интересом к нравственно-политическому содержанию новых людей. Вопросы не только поставлены («И о чем они думают?», «Восемнадцатилетние парни — могли ли биться, падая на землю, меняясь в лице?» и т. д.), но и найдены на них ответы. Усилия поэта подчинены познанию социально-исторической природы характера.

Багрицкий, постигая мужество современного ему человека, приходил к выводу о бессмертии революционных традиций, о прекрасной молодости страны социализма. Корнилов поэт иного поколения, того, которое не успело к сабельным походам гражданской войны, которое с доброй завистью смотрело на своих отцов и старших товарищей. Но он постигал высокий строй мыслей коммунистов и комсомольцев. Зарождение и укрепление нового эмоционального настроения поэта следует поставить в прямую зависимость от этого аналитического процесса.

К концу поэмы, в частности, в главах «Конец Триполья», «Конец атамана Зеленого» образы комсомольцев и коммунистов окружены атмосферой большой поэтической любви, миром прекрасного и сами становятся этим миром. Очевидно, настойчивое желание поэта выявить родную стихию новых людей, то, к чему стремился и Багрицкий. Наряду с авторской песней — признанием появляется чудесный мир природы, эстетически выразительные детали складывающегося колхозного быта:

А над ними — туман
и гулянье сомовье,
плачут липы горячею
чистой росой,
и на месте Триполья
село Комсомольское
молодое и новой
бушует красой.
И опять Украина
цветами расшита,

молодое лелеет
любимое жито.
Парень — ласковый друг —
обнимает товарку,
золотую антоновку
с песней трясут.
И колхозы к свиному
густому приварку
караван пшеничного хлеба
несут.

В данном случае можно говорить не только о влиянии традиций Багрицкого, но и о естественном продолжении и углублении того положительного, с чем встречался читатель в творчестве Корнилова до «Триполья». В его лирике природа отличалась своей «социальностью». Она была одним из тех источников, который питал мысль о

прочности души трудового народа. Теперь она стала звеном сюжета, характерилогической деталью в поэме. Природа отчетливее разделила два мира по эстетическому принципу. В конце поэмы не зло сталкивается со злом, и мужество комсомольцев и коммунистов, величие и красота их духа противопоставлены контрреволюции.

Н. Тихонов писал:

«Появление комсомольцев в исторической поэме Корнилова несомненно показывает, что Корнилов должен продолжать долгие поиски положительного героя нашего времени и не бояться больших и ответственных тем»³⁰.

Если суммировать то, что говорилось в дискуссиях о поэзии в 30-е гг., что было сказано самими поэтами до Первого съезда писателей и на съезде, то можно наметить те основные вопросы, которые были поставлены перед литературой:

первое — преодоление эмпиризма в восприятии действительности, декларативности, эмоционально-психологической выхолощенности, «газетно-публицистической схемы» (слова Е. Мустанговой);

второе — создание образа положительного героя современности;

третье — освоение больших эпических тем.

Не следует думать, что достаточно было понять программу времени, чтобы выполнить намеченные ею пункты. Огромные задачи решал не один поэт или даже группа поэтов, а большинство из них. Их творчество было теми ручейками, которые, сливаясь, образуют могучее течение советской поэзии. И несколько странным выглядит стремление отдельных исследователей даже в наше время, когда есть возможность спокойно и основательно разобраться в фактах, бросить камень в русло ручейка, преградить ему путь к большой реке. Нет смысла быть настолько расточительным, чтобы, например, безоговорочно заявить, что талант Павла Васильева «не вливается... в поток советской литературы 30-х годов»³¹.

Пути преодоления трудностей, в том числе и схематизма, эмоциональной неполноценности разные. Это те-

³⁰ Н. Тихонов. В поисках большой темы. «Литературный критик», 1934, № 6, стр. 118.

³¹ А. Марков. Разговор по поводу... В сборн. «В борьбе за социалистический реализм». «Советский писатель», М., 1959, стр. 349.

ма специального исследования. И рассмотреть ее в статье, посвященной другим вопросам, нет возможности. В этом направлении уже сделано немало теми, кто прослеживал творческий путь поэтов, в чьем творчестве 30-е годы занимают особое место³².

П. Выходцев в книге «Русская советская поэзия и народное творчество» убедительно показал, что усиление подлинного лиризма, эмоциональной глубины, преодоление схематизма наблюдается, прежде всего, в творчестве тех поэтов, которые продуманно использовали богатства фольклора.

Успех был связан и с обращением к тому жанру, в котором наиболее полно раскрывается дарование поэта, специфика его художественной мысли.

В 30-е годы и Павел Васильев нашел свое место в жанре исторической поэмы. О склонностях этого поэта к эпическому строю мыслей свидетельствует и его лирика.

Песни Павла Васильева вмещают большое эпическое содержание. Это по существу сказы о народной судьбе. Причем, очевидны те пути, которыми шел народ к своему счастью. И «Песня о Ленине», и «Рыжая голова», и «Поднявшееся солнце», и др., вошедшие в цикл «Песен киргизов-казаков», хотя и отличаются явно выраженным лирическим настроением, «сюжетом» связаны с хронологией событий. Мир быта, повседневности становится явно зависимым от истории, связанным с нею. В стихотворении, например, о животном («Верблюд») на переднем плане рассказ о серьезных социально-политических сдвигах жизни в их временной последовательности. Чтобы разрушить дикое средневековье, бойцы революции

Шли, падали и снова шли вперед,
Подняв штыки, в чехлы укрыв знамена,
Бессонницей красноармейских рот
И краснозвездной песней батальонов.

В большинстве стихотворений, песен как бы угадывается авторское желание «спеть о том, что было», спеть о новых людях и преображенном крае.

³² П. Тарлажковский, Дмитрий Кедрин. «Советский писатель», М. 1963; Г. Цурикова, Борис Корнилов. «Советский писатель», 1963; С. Залыгин. Просторы и границы (о поэзии Павла Васильева). В кн.: — Павел Васильев. Стихотворения и поэмы. «Советский писатель», Л., 1968.

С. Залыгин писал:

«...как бы сам поэт ни подходил к историческому материалу, каким бы способом он его ни находил для себя, факт остается фактом: все-таки мы, читатели, воспринимаем многие его произведения как исторические»³³.

Та безбрежность и даже необузданность, которая была свойственна поэтической натуре Васильева, требовала выхода на просторы эпического жанра.

Сейчас ни у кого не вызывает сомнения то, что социальная острота мысли и живописность красок — прямая принадлежность лирики Васильева. Это находим и в поэме «Соляной бунт», одном из наиболее значительных произведений Васильева.

Приметой жанра исторической поэмы стала не напряженная мысль; не лирические монологи-раздумья, а подлинное людских чувств, совершенно конкретно гармонирующих с характером социальных противоречий, проследженных на протяжении большого исторического отрезка времени.

Опора на живописную изобразительную деталь в «Соляном бунте» рассчитана совершенно точно. Последняя помогает поэту максимально обнажить динамику и силу чувства героя. Люди, их поступки воспринимаются не в потоке повседневных мелочей, а в период критический, чисто кризисный, в то время, когда чувство человека достигает своей вершины.

В советской поэзии подобные явления уже встречались, в частности, в балладах Н. Тихонова. Но если для Тихонова эти приемы были необходимы для раскрытия воли и мужества человека революционного долга, то для Васильева восприятие событий «на пределе возможного» было связано с другим — с обличением звериной сущности собственника, того, кто был или стал врагом революции.

Можно поставить вопрос, насколько средства соответствуют цели автора? Но нет смысла, подменив факты творческой манеры явлениями мировоззренческого порядка, упрекать поэта в проповеди кулацкой идеологии или вовсе отлучать его от потока советской литературы. Что метод зависит от мировоззрения, объясняется им

³³ С. Залыгин. Просторы и границы. В кн. — Павел Васильев. Стихотворения и поэмы. «Советский писатель», 1968, стр. 18.

и т. д. — сейчас не вызывает сомнений. Но что история литературы, в том числе и советской, знает немало примеров, когда, скажем, стиль, манера письма не подходила к идейным установкам поэта, ограничивала их, тоже общеизвестно.

Поэтому «Соляной бунт» Васильева следует рассматривать в плане тех поисков, о которых говорил Н. Тихонов:

«Общим является то положение, что большая тематика героической эпохи требует от поэта плана, планового хозяйства. Вопросы языка, композиции, накопления и изучения приемов разработки материала — не могут быть решены бессознательным угадыванием или простым копированием образцов великих мастеров прошлого»³⁴.

Поиски не могли быть категорическим отказом от своей творческой индивидуальности, которую, кстати, признает большинство пишущих о П. Васильеве. Они, поиски, могут быть осуществлены на основе того естественного и главного, что определяло лицо поэта. О подобных ситуациях речь уже шла ранее, в связи с творчеством Багрицкого и Корнилова:

Поэма «Соляной бунт» была написана спустя два года (1932 г.) после «Песни о гибели казачьего войска». Их сближает немало общих примет. Но не о них сейчас речь. Хотелось бы увидеть то новое, что диктовалось поэту задачами времени.

Жанр «Песни...» подсказан, прежде всего, характером раскрытия темы. Песенный строй стал главным признаком цельности произведения. Песня сопровождает и белоказачье войско и Красную Армию. Как справедливо заметил Залыгин, «здесь одна картина, одно время сменяется другим не логически, а песенно»³⁵.

Важно подчеркнуть, что диапазон чувств в песнях не широк. И случается так, что песенный лиризм порой действительно как бы «примиряет» красных и белых. Правда, в «песне» о красных больше бодрости, оптимизма, энергии. В ней, что особенно важно, есть попытка мотивировать события:

В степь погляди — ни звезды, ни огня,
Слушай, товарищ, штык наклоня,

³⁴ Н. Тихонов. В поисках большой темы. Стр. 101.

³⁵ С. Залыгин. Просторы и границы. Стр. 9.

Коня подвешены на удила.
Слушайте, конники, стук сердец.
Чтобы республика зашвела,
Щедрой рукой посеём свинец.
Звезды погаснули и огни,
Саблею небо располосни.
Песня, как молодость, горяча,
Целятся в небо зубы коней,
Саблею небо руби сплеча,
Чтобы заря потекла по ней!

В «песне» о белых рядом с настроением грусти чувство недоумения, некоторой растерянности:

Торопи коней, путь далеч.
Видно вам, казаки, полечь.
Ой, хорунжий, идет беда,
У тебя жена молода.
На губах ее ягод сок,
В тонких жилах ее висок,
Сохранила ее рука
Запах теплого молока.
Черный ветер с Поречья дул,
Призадумался есаул:
То ль тоска, то ль звенит дуга,
Заливаемые плывут луга.

В «Соляном бунте» песенное начало не утрачено, но заметно ослаблено. Сделан упор на повествовательную, объективную манеру письма. Герои не только названы, но получили возможность говорить, мыслить, воспринимать события.

В поэме «Соляной бунт» автор столкнулся с большими трудностями, чем в «Песне...». В последней он мог воспринимать действительность в сравнении, сопоставлении: красноармейцы и белоказаки, более широко — старый и новый мир.

В «Соляном бунте» в основном речь идет о косной в общем-то, казачьей, среде. Необходимо было мобилизовать имеющиеся в наличии и изыскать новые идейно-художественные ресурсы, чтобы определить место, историческую судьбу казачества перед Октябрьской революцией.

Поэт дает слово представителям этого общества. В произведении со своими заявлениями выступают его главари: Ярко, Меньшиков, Тычинин, Дерев и др. Попытка выделить отдельные лица, наделить их своим голосом, сделать героями, не только подчиняющимися событиям,

но и творящими события, должна бы придать дополнительные возможности для характеристики общества, также разделить его, авторскую, позицию и позицию героев. Заметного успеха через посредство речевых характеристик поэт не достиг; налицо однотипность сменяющих друг друга монологов, дающих возможность думать, что их легко заменить одним монологом. Для этого достаточно в начале оставить одну фамилию, вычеркнув все остальные. Но даже если иметь в виду, что говорится одним голосом и, фактически, об одном и том же, очевидно, что в речах проступает мировосприятие казачьей верхушки, а не поэта.

• Более активное, а потому и более определенное отношение поэта к излагаемому материалу в «Соляном бунте» по сравнению с «Песней...» наблюдается во всех звеньях сюжетно-композиционного строя.

Где автору приходится самому говорить, там его позиция не вызывает сомнения. В монолог над убитым Корнилой Ильичем входят определения-характеристики, не вызывающие сомнения относительно симпатий и антипатий автора. Поэт уверен, что в глаза «убивавшему и убитому» атаману будет «плевать» народное горе, что он заслужил «награду такую сам». Поэт называет убитого «царевой оволочью» и т. д. В сниженном, сатирическом плане представлен в поэме автором и «народ старшинный», у которого «фамилии и имена: хвастовство, тяжба, матерщина, володетельность».

Нагляднее проступает авторская точка зрения еще и потому, что она зачастую воспринимается читателем как противоположная взглядам тех, кто представляет «народ старшинный». Если у поэта убийство атамана Яркова вызывает чувство удовлетворения, то в среде кулаков — злобу и ненависть к убившему «безнадельному» Григорию Босому.

Следует обратить внимание, что в поэме отмечены не только факты, но во многих случаях дана их мотивировка, примета чрезвычайно важная для жанра исторической поэмы.

Психологическая мотивировка (Босой убивает Корнилу, потому что атаман заставляет поднять руку на молодую киргизску, схожую на родную сестру Григория Настю) дополняется социальной. За убийством атамана

таршины видят значительно больше, чем это представляется на первый взгляд:

— Кто говорит!
Голытьбу голытьба
За версту видит.
Этот не первый...

В этой связи не случайным является интерес поэта к отдаленному историческому прошлому, к историческим экскурсам. Они помогают ему понять и объяснить многое из того, что происходило в Семиречье накануне революции 1917 года.

Но куццы за широкой и дюжей спиной
Атаманского войска велись и радели,
И несли на подмогу цареву воступу и амлость,
Подвозили припасы, давали оружью корма
И навстречу гонцам Ермаковым катили бочага.

Автор нередко настроениям и мыслям казачества доверяет формировать монолог-повествование, за что, собственно, и был причислен к идеологам кулачества и уличен в «романтизации... кулацкого быта».

Но ведь в каждом отдельном случае поэт находит возможность внести свои коррективы.

Назвав главу «Гульбище», он уже выразил свое отношение к тому, что в ней происходит. Да, с точки зрения кулака это животное благополучие действительно рай земной, как мир вещей подчеркивал в творчестве Багрицкого идеал мещанина. Но вот у советского читателя эти горы убитого скота, эта почерневшая «бычья кровь», эта «еда дремучая», этот страшный вертеп ничего, кроме отвращения, не вызывает. Это как бы продолжение того, что учинили казаки у Шаперного Яра над голодными и обездоленными киргизами, продолжение того еще «пира», с кровью и на крови.

Изображая общее веселье, казачек, порожних и приплясывающих, поэт уже от своего имени напомнит читателю о тех женщинах-азиатках, которых зверски истязали казаки, «между ног забивали кол». Что же это, случайное сопоставление? И действительно ли это ублажает чувство того, кто читает? Наверняка нет. Больше того, читатель вспомнит, казалось бы, наивный, но весьма многозначительный диалог, который состоялся по воле поэта:

— Батка, ба, почто эти сабли?
 Куда собираешься?
 — Кыргызов жечь.
 — А почто?
 — По то, что озыбли.
 — А ты бы им шубы?
 — Не хватит шуб.
 Дите задумалось: «Ую-ю!
 Так ты увези им дедов тулуп,
 Мамкину шаль и шубу мою!»

И, наконец, последнее. Критика неоднократно обращала внимание на широкое использование П. Васильевым устного народного творчества. Нет смысла повторяться. Хотелось бы обратить внимание лишь на различие при использовании фольклора в «Соляном бунте» и «Песне о гибели казачьего войска», что подтверждает мужание художественной мысли поэта.

Несколько ранее сообщалось, что лиризм песен в последней поэме был в общем-то в одинаковой степени распространен и на казачье войско и на Красную Армию. Это снижало общественно-политическое звучание произведения. В «Соляном бунте» песня по-прежнему сопровождает людей разных общественных и социальных групп. Но результаты в данном случае совершенно иные.

Песня, которую поют киргизы, — сама жизнь этого народа. Она настолько проста и выразительна внешне, насколько глубока своей искренностью. В ней горечь людей, загнанных богачами на соляные прииски:

Будь ты проклята,
 Соль!
 Разлучившая руки любимых,
 Соль!
 Разлучившая счастье с народом,
 Соль!
 Разлучившая зиму и весны,
 Соль!

Песня-причитание плакальщиц над убитым Корнилой насквозь фальшива. Поэт настойчиво подчеркивает лицемерие самого процесса похорон, продажность и даже нечистоплотность непосредственных исполнителей этого фарса. Один только внешний вид плакальщиц может вызвать отвращение читателя:

Нанятые плакальщицы,
 Спяшка и Сашка
 Шапком отступают,
 Стукают лбом,

Бьют себя по сытым
Грудям и ляжкам,
Землю оглаживают
Животом.

Несколько раз употреблен эпитет — «нанятые». В контексте, наряду со сниженной характеристикой плакальщиц, он не может быть истолкован двояко: «нанятые» — значит купленные, продажные.

Справедливо замечание критика, что «картина плача становится очень сильным средством разоблачения «праведной жизни атамана»³⁶.

Таким образом, и в данном случае наблюдается, что историческое прошлое находит не столько субъективное лирическое выражение, сколько предстает в картинах и образах своего времени. Намечается усиление роли «объективного» героя, расширяется его общественно-политическое и психологическое содержание. Он наделен своим голосом, в отдельных случаях мотивирует события.

Но доподлинный облик истории нельзя представить без опоры на современный опыт. Достаточно указать на то, что одни и те же исторические факты в разное время получали и разные оценки. История — это осмысленное прошлое. Как отмечает М. Бахтин, «современность с ее новым опытом остается в самой форме видения, в глубине, остроте, широте и живописности видения, но она вовсе не должна проникать в само изображенное содержание, как модернизирующая и искажающая своеобразие прошлого сила»³⁷.

В историческом жанре встает не проблема замены субъективного начала объективным, а проблема их органического единства, усиление объективного в субъективном, того общественного опыта, который ведет художника к обнаружению типического и который может проявиться лишь как индивидуальное.

Новым звеном литературного процесса в смысле взаимосвязи двух начал стали исторические поэмы Д. Кедрина и Л. Мартынова. В них на первом плане не лиризм авторского монолога, а лиризм поэтических сцен и образов, выписанных художником «с близкого расстояния».

³⁶ П. Выходцев. Русская советская поэзия и народное творчество. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 319.

³⁷ «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 114.

То, что вплотную вставало перед поэтами 30-х гг. — проблема положительного героя — решалась Мартыновым и Кедриним, прежде всего, как проблема самобытного национального народного характера. Речь идет не о механическом отсчете и утверждении качеств народного характера как само собой разумеющейся положительности натуры, а о ее исследовании. Отсюда интерес поэта не только к результату, но и к путям, что ведут к определению, нахождению результата. Это, прежде всего, ограничивало опасность той иллюстративности, которой отличались произведения Симонова на историческую тему.

Целенаправленность в исследовании определяет актуальное, патриотическое звучание лучших произведений Мартынова и Кедрина.

Широкий исторический план в большинстве поэм Мартынова органически переплетается с ярко представленной индивидуальной судьбой героя. Почти каждая из его исторических поэм имеет ярко выраженный сюжет, который подчинен не столько общей логике истории, что свойственно поэмам Васильева, Корнилова, Багрицкого, сколько логике раскрытия характера.

Багрицкий, Корнилов, Васильев, зная историческую перспективу, исходя из задач современности, пропускали огромные звенья самой действительности. Напомню, что во всех трех поэмах («Последняя ночь», «Триполье», «Соляной бунт») смысловая, эмоциональная отдаленность основной части произведения от того, что можно назвать эпилогом, очевидна. Можно усмотреть некоторую искусственную градацию художественного текста. И все же поэта можно понять: правда истории, логика социальной борьбы им не нарушена.

Но там, где на первом плане исследование характера, пропускать отдельные да еще и немалые звенья жизни рискованно, потому, что личность уже сама по себе является миром, где все хотя и взаимообусловлено, но не столь очевидно во внешнем проявлении. Речь идет вовсе не о том, что восприятие истории и восприятие человеческой натуры явления не одного ряда. В конечном счете характер понятие историческое. Но история в характере проявляется опосредствованно, в конкретных формах нравственной, общественной, политической и т. д. жизни. И в этом отношении каждая деталь, не говоря уже о

явлениях большого содержания, играет важную роль.

Ни Мартынов, ни Кедрин не прибегают к послесловию — эпилогу, хотя и подчеркивающему оптимистический смысл истории, но в то же время расчленяющего эту историю. Поэмы Мартынова и Кедрина, пожалуй, ближе (своим героем) к советскому историческому роману на рубеже 20—30-х гг., чем к жанру исторической поэмы того времени.

Выявление положительных качеств природы, которые в борьбе, в столкновении с косностью двигают прогресс, обогащают человечество — вот, что волнует Мартынова и Кедрина.

Сами заглавия порой определяют нацеленность поэтической мысли на предмет исследования: «Правдивая история об Увенькае», «Рассказ о русском инженерере», «Тобольский летописец» и др. Естественно и в то же время примечательно, что носителями творческого, созидательного начала являются представители народной среды: толмач, инженер, ящик-историк, рабочие-строители и т. д. Естественно также, что с персонажами подобного типа легко ассоциируется их, как правило, довольно пространная «бытовая» биография. Это и подробный рассказ о семье инженера («И жена располнела. И дети появляются в доме. Их нынче уж двое...»), и повествование о повседневных заботах ящика Ильи и т. д. Для лучшей поэмы Кедрина «Зодчие» характерным является самое пристальное, детальное изображение труда человека, поэтизация творческого процесса в ярких пластических художественных образах.

Ни у одного из этих поэтов нет противопоставления «высоких» сфер жизни «низким», особых ее моментов — повседневности. Это дает право говорить о кристаллизации в 30-е годы нового типа художественного мышления, который и был в прямом смысле современным. К такому же выводу пришли те, кто исследовал роман 30-х годов на современную тему:

«Романисты, постепенно нащупывая жанровое очертание колхозного романа, который мог бы охватить всю сложность облика коллективизирующейся деревни, продолжали искать героя давидовской складки: способного вести крестьян к лучшей жизни кратчайшим путем, но не перепрыгивая через необходимые ступени, сознающего

всю ответственность будничных дел, но не теряющего высшей цели, возглавляющего движение, но остающегося в самой гуще народа»³⁸.

Казалось бы, там, где много внимания уделено повседневности, бытовым мелочам, нет места серьезным столкновениям. И все же, в большинстве случаев поэмы Кедрина и Мартынова исключительно драматичны. Дело в том, что, как бы ни углублялся поэт в мир быта, он всегда видит строй мыслей героя, то, чем живет человек. Вот в столкновении разных идейных, нравственных позиций глубина конфликта, чаще всего, трагического по своему содержанию.

Герой Мартынова не только стремится воплотить свою мысль в живое дело, но и выносит ее на суд людей. Она заботами о народе подсказана, она к народу и обращена:

Говорит инженер: Господа аксакалы!
Мы в безводной пустыне пророем каналы.
Вам понятно? Пророем большие каналы.
Их устроим для славы Российской державы.
Будет много воды, сейте рис и пшеницу,
Пусть никто не идет кочевать за границу!

Человек окружен повседневностью, не перешагивает через нее, но и не глушит в себе того заветного, чем живет душа народа. Инженер («Рассказ о русском инженере») мечтает о постройке арыков для казахов, о постройке госпиталя; Увенькай («Правдивая история об Увенькае») занят мыслями о прекрасной земле, о родине Сары Ишик Отрау; Илья Черепанов («Тобольский летописец») задумал составить правдивую летопись — историю о людях сильных и честных; героиня «Домотканной Венеры» живет надеждой на взаимность чувств и т. д. И что важно: одержимость, окрыленность человека выступает не как априорный тезис, а проверяется жизнью, историей. Истина обусловлена. В «Тобольском летописце» история не только предмет изучения, но и средство.

В героическом летописце есть традиционные черты: он мудр и неподкупен, ему известно много из того, что скрыто взору других. Его летопись правдива, как летопись пушкинского Пимена. Народность героя Мартынова прояв-

³⁸ История русского советского романа. Изд. «Наука», М., — Л., 1965, кн. 1, стр. 493.

ляется во взглядах летописца на мир. История «небогатого дворянина» Федора Соймонова представлена Ильей Черепановым в тесной связи с историей Российского государства. Усилия Соймонова, его талант направлены на благо людей, во славу родины («Своею опытной рукой «Светильник» поднял он морской, чтоб просвещала моряка сей книги каждая строка»).

Прошлое героя летописец проверяет настоящим: сейчас Соймонов, когда с ним встречается читатель, весь в заботах о крае и его людях. Он, хоть и губернатор, «затеял дружбу с мужиком». Налицо демократизм его поступков. И здесь еще видно совпадение позиции летописца из поэмы 30-х гг. с летописцем Пушкина. И все же герой-повествователь Мартынова не традиционная фигура.

Основное его место не в монастыре, а на людях, в ночном кабаке, где ямщики такие же, как Илья Черепанов, находят не только тепло домашнего очага, чарку вина, но и пищу для души; слушая других и высказывая свои мысли, они познают мудрость жизни:

Толкуют люди так и сяк.

Шумит Прытык, ночной кабак.

Сказал казак Игнашка Шпак:

Коль прут сей видит вглубь земли, так стоит он не три рубля.

А коль он стоит три рубля, так он не видит вглубь земли!

Нет, не пойду искать руду!

Друг! Нам рублей из серебра не даст уральская гора.

А вот железа для ядра...

— Не шумствуй!

— В Омске генерал на хлебе держит и воде.

Я убежал бы за Урал. Да там помещики везде.

Вот здесь оттачивается и проверяется мысль тобольского летописца. И дома он живет не как монах-затворник. У него жена — «довольно милое лицо», «голубоока и нежна». Это не назывная фигура. Образ женщины, сжигающей из чувства страха за мужа летопись, им написанную, важен в том отношении, что расширяет и углубляет на совершенно реальной, житейской, почве основной историко-социальный конфликт. Сталкиваются взгляды на мир не только Ильи Черепанова и жестокого крепостника, салдафона Фрауэндорфа, точка зрения «нетипичного» генерала-губернатора Соймонова и снова же — Фрауэндорфа. В особых, сложных взаимоотношениях находятся убеждения людей близких, во многом

схожих своей судьбой, положением. Здесь нет однотипности мышления, нет адекватности в психологическом содержании образов.

Позицию поэта можно воспринимать как объективно полемическую по отношению к риторическим интонациям некоторых произведений 30-х гг. на историческую тему. Не случайно мною употреблен эпитет объективную. Вряд ли Мартынов имел в виду какое-либо отдельное произведение, названное в свое время критиками «схематичным». Но очевидно, что Мартынова волновала глубина и сложность народной жизни, определившая и сложный мир его образов.

Отмечу, что не всегда поэт верен своим поэтическим традициям. По своему идейно-художественному уровню его исторические поэмы не одинаковы. Особое место в его творчестве и в истории советской поэзии в целом занимают «Рассказ о русском инженере», «Тобольский летописец» и «Домотканая Венера». Это, в каждом отдельном случае, особый, неповторимый мир. В ряде других поэм Мартынов повторяет себя: появляются однотипные образы, схожие ситуации и т. д.

Атмосфера отдаленного исторического времени в произведениях Мартынова отразилась в строе мыслей, в языке, в поведении героев. Но иногда Мартынов ориентируется не на саму реальную действительность, а на традиционные образы. Речь уже шла о герое-летописце, о его традиционности и в то же время самобытности. В других случаях чувство меры изменяет поэту, он оказывается в плену уже сложившихся представлений на мир и людей. Главный герой «Правдивой истории об Увенькае» нечто среднее между пушкинским Кавказским пленником и лермонтовским Мцыри. Это и дает основание говорить, что порой у Мартынова первооснова — историческая действительность — подменена литературным источником.

Наблюдается тенденция к «перенаселению» некоторых произведений Мартынова, вызванная стремлением преодолеть однолинейность характеров и схематизм произведений 30-х годов типа «Золотой век», «Товарищ Маркс» С. Кирсанова. Но Мартынов избирает не всегда верный путь преодоления трудностей. Порой наблюдается количественное накопление «человеческого материа-

ла» за счет постижения глубины и многогранности характера.

Важное место в историческом жанре занимает поэма Д. Кедрина «Зодчие». В ней заметно усилена роль каждого изобразительного элемента. Прежде всего, речь идет о языке. Кедрин не перенасыщает язык архаическими формами. Отбираются из языка прошлого наиболее типичные факты. При этом поэта интересуют не столько приметы исторической стилистики, сколько синтаксическое своеобразие, интонационные богатства древнерусского языка. Древнерусские языковые формы видны как в монологах героев, так и авторском монологе. Такое явление встречается не часто в произведениях на историческую тему. Здесь оно может быть оправдано заботой о сохранении лирической цельности, которая является важнейшим признаком поэмы. И все же главным художественным качеством стал лиризм, вызванный поэтизацией народного характера в разных жизненных ситуациях, в разных формах проявления. Это и поэтизация внешнего облика. Взору читателя предстает «двое русских строителей»:

Статных,
Босых,
Молодых.

Жесты, движения их не только многозначны, но исключительно пластичны:

И тряхнув волосами,
Ответил зодчие:
— Можем!
Прикажи, государь! —
И ударились в ноги царю.

Это и поэтизация душевной собранности, безграничных возможностей человека-труженика. Дважды повторенное зодчими в кульминационные моменты слово «можем!» подтверждено творениями этих людей.

Это, наконец, поэтизация народного труда как творчества. Здесь Кедрин достиг большого результата.

Основная часть поэмы — рассказ о строительстве и о том впечатлении, которое производит на людей возведенный зодчими храм Покрова. В данном случае историческому материалу могла угрожать опасность эмоциональной стихии. Этого не произошло потому, что Кедрин

рин повествовательное начало подчинил изобразительному. Поэта привлекает как психологическое состояние зодчих, так и действие, процесс их творчества:

Мастера выплетали
Узоры из каменных кружев,
Выводили столбы
И, работой своею горды,
Купол золотом жгли.
Кровли крыли лазурью снаружи
И в свинцовые рамы
Вставляли чешуйки слюды.

Поэтический монолог позволяет понять и душевные сдвиги тех, кто воспринимает красоту архитектурного ансамбля: «дивились ученые люди»,

И с рогожкой своей,
С бирюзовым колечком во рту, —
Непотребная девка
Стояла у Лобного места
И, дивясь, как на сказку,
Глядела на ту красоту...

Казалось бы, поэт сознательно уходит от «большой» истории. О ней говорится лишь вскользь («как побил государь Золотую Орду под Казанью...»). Но намеренно ограничивая себя в одном, Кедрин максимально раздвигает рамки повседневной творческой жизни народа.

Здесь очевидна близость идейно-художественных установок двух поэтов — Кедрина и Мартынова. Можно лишь отметить, что восприятие первого целенаправленнее и поэтически более выразительно. Но ни у Мартынова, ни у Кедрина история не пострадала, а нашла свое глубокое, философское осмысление.

Уверенность зодчих в своих возможностях («можем!..») так же важна, как и результат их труда.

И нравственное состояние, и образ мыслей зодчих, и все, что ими создано, находится на главной магистрали истории, они создают красоту, материальную и духовную культуру. В народе источник оптимистического содержания истории.

Образ мыслей самодержца направлен против устремлений творца:

И тогда государь
Повелел ослепить этих зодчих...

В поэму входит резко диссонирующая со всем предыдущим строем поэмы нота. Она разрушает гармонию звучания, единство настроения, вносит элемент трагического в мир красоты. Вносит, не нарушая правды истории, а углубляя ее, дает возможность понять, что источником и оптимистического, и трагического начала является народ. На этом фоне ярко предстает разрушающее зло в облике самодержца.

Здесь необходимо также взять в расчет полемические задачи поэта, «его стремление преодолеть известный «магнетизм» эпохи культа личности, который вызвал почти всеобщий и отнюдь не благотворный поворот от революционной героики исторической литературы 20-х годов в сторону определенной идеализации царей и воевод в годы 30-е»³⁹.

Подводя итоги, можно заключить, что, во-первых, к истории поэт шел от современности. Решение задач оказалось под силу тогда, когда история стала не только целью поэта, но и его художественным средством, когда историзм мышления позволил выявить закономерности развития жизни в любой ее области: нравственной, общественно-политической, культурной и т. д. Связи устанавливаются как в пределах больших отрезков времени, так и в мире мыслей и переживаний отдельного человека. Это нашло отражение даже во внешней конструкции произведений, представляющих в одних случаях (у Пастернака, Багрицкого) художественную модель движения истории, в других (Мартынов, Кедрин) — форму проявления внутреннего содержания отдельной личности.

Развитие исторической поэмы, во-вторых, связано с общим литературным процессом первых двух пооктябрьских десятилетий. В частности, речь идет об усилении эпического начала в произведениях поэзии.

В жанре исторической поэмы наблюдается два пути проявления указанной закономерности: через посредство изображения объективированных картин самой действительности («Соляной бунт», отчасти «Триполье»), а также через посредство усиления весомости голоса лирического героя, образ мыслей и душевное состояние которого созвучны с настроениями тех, кто находится на пе-

³⁹ П. Тараковский. Дмитрий Кедрин. «Советский писатель». М., 1963, стр. 86.

редних позициях жизни. В связи с последним появляется закономерная возможность существования лирического героя в жанре исторической поэмы, но не на правах действующего лица, а на правах героя, оценивающего события («Соляной бунт», поэмы Мартынова, Кедрина).

Это, в свою очередь, привело к ослаблению одних художественно-изобразительных средств и усилению других. Например, сохранившийся лиризм в исторической поэме объясняется зачастую не столько наличием монолога-исповеди, сколько поэтизацией действенного, творческого начала народного характера. Нравоучительно-дидактическая манера письма уступает первенство более гибкой, пластичной, манере, при которой источником света и тени, интонационной гаммы становится, как правило, объект изображения.

О НЕКОТОРЫХ ТРАДИЦИЯХ Н. В. ГОГОЛЯ В РОМАНЕ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО «ПОВЕСТИ В ПОВЕСТИ»

После поднятого реакцией шума вокруг напечатанного в «Современнике» романа «Что делать?» Чернышевский справедливо полагал, что царская цензура будет еще придирчивей относиться к нему, узнику Алексеевского рavelина Петропавловской крепости, в случае представления ей на просмотр новых произведений. Это вынудило писателя-революционера в следующем произведении прибегнуть к разработке новых приемов литературной маскировки, чтобы только пробиться через все препятствия к другу-читателю. В письме к А. Н. Пыпину он сообщал, что его новый роман написан в форме «1001 ночи». Автору хотелось, чтобы этот роман производил впечатление «чистой художественности». «Мы в нашей литературе, — писал он, — все занимаемся общественными вопросами. Это прекрасно. Но бывает потребность и в отдыхе от серьезных мыслей, потребность забыть хоть на час, что мы гражданки и граждане, помечтать легкими, светлыми грезами чистой поэзии, чуждой всякого общественного служения»¹. Чернышевский старается заверить «проницательных читателей» из цензурного ведомства,

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., том XII, ГИХЛ, М., 1949, стр. 133.

В дальнейшем все сноски в тексте на Чернышевского даются по указанному изданию с обозначением лишь тома и страниц.

что в его новом романе нет ничего русского. А «без местного колорита в обстановке» и «без национального элемента в действующих лицах... могут и хотят обходиться только сказки». «Мое произведение, — поясняет он, — должно было бы называться не «Повести в повести. Роман», а «Сказки в сказке. Сборник»².

Не довольствуясь таким заверением, Чернышевский одновременно напоминает, что его сейчас интересуют не общественные вопросы, а «пример того, как поэтическое произведение возникает из анекдота... или из какого-нибудь мелкого, едва заметного факта»³. В подтверждение этого в романе давались разного рода творческие реминисценции из русских и зарубежных классиков по указанному в его начале «Списку авторов». Чернышевский приглашает и самих читателей «играть переплавкою материала» по принципу: «Сущность чистой поэзии состоит именно в том, чтобы возбуждать читающих к соперничеству с автором, делать их самих авторами»⁴. Такое приглашение таило в себе и намек на возможности общения предлагаемым способом с другом-читателем в «проклятую пору эзоповских речей...»⁵.

Творческое обращение к классикам литературы Чернышевский объяснял и желанием придать своему роману занимательный характер. «Автор молодец, — подчеркивалось в романе. — И из Гоголя валяет, и из Диккенса, и из всякой книги, которая ему понравится... Так и надо... Что смотреть-то?.. Лишь бы публике было занимательно»⁶... А иногда эти обращения Чернышевский аргументировал и стремлением пошутить над «тонкими ценителями талантов». «Здесь я видел страницы, — пишет он, — без всякой церемонии выписанные из Гоголя; несколько пьес, также бесцеремонно взятых из г. Фета. Само по себе, это еще не смутило бы меня; шутка, — быть может, шутка слишком разыгравшаяся... Важнее при этом фокус, произведенный над одной из повестей Гоголя. Вырвать страницу из Диккенса, написать несколько страниц совершенно другого содержания и с идеею совер-

² XII, 129—130

³ XII, 441

⁴ XII, 132

⁵ В. И. Ленин. Соч., том 10, стр. 26.

⁶ XII, 454

шенно другою и назвать эти страницы «подражанием» Диккенсу... и потом, вставляя эти страницы в повесть Гоголя... «что это такое?»⁷, «Это, — отвечает автор, — я смеюсь над знатоками с тонким эстетическим вкусом; пусть они разбирают, не хочу ли я этим сказать, что я пишу не хуже Диккенса и Гоголя, и, быть может, я сделаю другую шутку, если они скажут «хуже», и посмеюсь над ними в другой раз»⁸. Так Чернышевский полемизировал одновременно с поборниками «дворянского артистизма», считавшими себя знатоками подлинного искусства.

Чернышевский использует самые разнообразные приемы литературной маскировки, чтобы только завуалировать идейную направленность своего романа. Он иногда прибегает к рассуждениям, смысл которых сводился к стремлению убедить, будто он хочет написать «чисто-объективное» произведение без выражения в нем своего отношения к изображаемым героям. «Мне казалось, — писал он, — что для меня, человека сильных и твердых убеждений, труднее всего написать так, как писал Шекспир: он изображает людей и жизнь, не выказывая, как он сам думает о вопросах, которые решаются его действующими лицами... Гоголь был, конечно, поменьше Шекспира... Я не имею претензии ставить себя и на одну доску с Гоголем. Но я хотел написать произведение чисто-объективное. Мне кажется, что это удалось мне. Ищите, кому я сочувствую... Вы не найдете этого. Я одинаково отношусь к той и другой стороне. Когда я почти нужным сказать, на которой я, это будет моя добрая воля»⁹.

Чернышевский даже заявляет, что созданный им роман нравится ему самому и что об этом он может говорить «не стесняясь». «Ведь не я автор, — поясняет он, — я человек посторонний, я только переписчик»¹⁰. Здесь имелся в виду упомянутый выше «список авторов» романа. Вот их-то, внушает Чернышевский, и нужно считать создателями этого произведения. А он лишь «переписчик» по принципу: «Дошли до моего слуха добрые слова; стозвались они эхом из моего сердца, и рука моя—рука переписчика»¹¹.

⁷ XII, 409—410

⁸ XII, 427

⁹ XII, 683

¹⁰ XII, 139

¹¹ XII, 140

Все эти многочисленные приемы вынужденной маскировки вызывают у самого писателя шутовское замечание: «Автор бросается во все стороны, как лисица, чтобы вы сбились со следа; он забрасывает вас анекдотами, шутками, прикрывает все выдумками, — и вы действительно теряетесь, следя за ним. Следы ведут вас по двадцати разным дорогам, и многие из них направлены в области фантастические»¹².

Чернышевскому, повторяем, страстно хотелось проваться к своим читателям, несмотря ни на какие цензурные препятствия. Ради этого он шел на все уловки. «Талант свободен, — оправдывался он через героя романа Верещагина, — и может позволить себе приемы, какие ему угодно»¹³. С этой стороны новый роман Чернышевского являлся замечательнейшим памятником эзоповского искусства прошлого века, созданным к тому же в условиях царской тюрьмы «с петлей на шее».

Прикрываясь разного рода литературными «анекдотами, шутками... выдумками», Чернышевский и в этом романе продолжает ставить актуальнейшие и острые проблемы своего времени, исходя все из той же идейной позиции, которую он занимал в романе «Что делать?». На свою миссию в этом отношении он прозрачно намекает путем введения в роман образа литератора Л. Панкратьева. Этим псевдонимом, кстати сказать, были подписаны и его некоторые статьи в «Современнике».

Л. Панкратьев — автобиографичен. Он напоминает позднее созданный образ Волгина из сибирского романа «Пролог». Это сходство можно проследить по одному из вариантов романа под названием «Моя биография». Л. Панкратьев — журналист, внешне неуклюж и со «странными манерами», смеется «во все горло», восхищается собственными «остротами» и в то же время «гениальный мыслитель», как скажет о нем с некоторым юмором один из героев романа.

В целях маскировки Чернышевский показывает этого журналиста из «Современника» в духе восприятия его враждебным лагерем. Л. Панкратьев оказывается чело-

¹² XII, 411

¹³ XII, 409

веком без церемоний, к тому же «болтун», цинично относится к искусству. «Поэзия, — говорит он, — вранье», Шекспир — «дрянь». Все это, по его мнению, «одной хорошей парламентской речи не стоит». Пишут, по его же мнению, только ради «денег». Если выгодно, то можно допускать и «краденое». Лишь бы было «занимательно». Мнениями других Панкратьев не дорожит. «Черт с ними, что скажут, — говорит он, — очень нужно»¹⁴. Ко всякой брани относится равнодушно. «Брань, — поясняет он, — на врату не виснет; как ни зови, лишь хлебом корми; на всякое чиханье не наздравствуешься»¹⁵. В общем Панкратьев со своими принципами: «деньги», «наплевать», «ну, их к черту» довольно неприятная личность. Один из «авторов» романа даже не хочет с ним знакомиться.

Ради большого гонорара Л. Панкратьев соглашается прикрыть своей подписью еще неизвестных авторов «Перла создания». Так называлась часть нового романа. Следуя своему принципу, что «умные люди все принимают только с денежной стороны», он соглашается и на вставку в «Перл создания» собственных мемуаров. Но только при одном условии, чтобы они «непрерывно» шли под названием «отрывка из мемуаров Тряпичкина» или «воспоминания Тряпичкина». «Все равно, — говорит он, — воспоминания, биография, мемуары, но только непрерывно «Тряпичкина» — непрерывно, непрерывно». Один из героев романа Верещагин пробует «отклонить» его «от этой остроумной и милой оценки, которую он желал печатно сделать самому себе». Однако успеха не имеет. Панкратьев заявил ему, что «к нему очень идет имя Тряпичкина»¹⁶.

Желание Л. Панкратьева выступить «непрерывно» под псевдонимом Тряпичкина в «Перле создания» не было случайным. В «основательности» этого желания не трудно убедиться. Псевдоним брался из комедии Гоголя «Ревизор». Как известно, городничий пуще всего боялся проклятых «бумагомарак», которые, не щадя «чина, звания», могли вставить его в «комедию» на всеобщее «посмешище».

К этим «бумагомаракам», очевидно, относился и Тря-

¹⁴ XII, 454

¹⁵ XII, 456

¹⁶ XII, 458

личкин, к которому обратился Хлестаков с разоблачительным письмом. Он просил его «оригиналы страшные» провинциального захолустья поместить «в свою литературу». Письмо не дошло до адресата. Его перехватили. Вместо этого на сцене появляется жандарм и возвещает о приезде царского «ревизора». Чернышевского не могла удовлетворить такая концовка комедии. Он дает в своем романе иную ее интерпретацию во вставной пьеске: «Кто угодно, что угодно». Но об этом мы скажем ниже. А пока следует подчеркнуть, что ссылка Л. Панкратьева на Тряпичкина была одним из удачных приемов литературной маскировки. Она давала возможность революционному писателю намекать на собственную идейную миссию в созданном произведении без излишнего привлечения внимания настороженной царской цензуры.

В тех же маскировочных целях Чернышевский иногда демонстративно обнажает свои творческие обращения к гоголевским персонажам, выдавая их за нейтральные приемы все той же «чистой художественности». В этом отношении весьма любопытна глава романа: «Обидчивый пуританин». «Вы придумываете анекдот, — говорит упоминаемый уже нами Верещагин автору «Белого пеньюара», — из которого можно развить и Шпоньку и Женитьбу, и в котором остаются еще другие мотивы... вы слегка дотрагиваетесь до одного из этих мотивов, и уже видно, что из нее можно бы развить трагедию...»¹⁷. Верещагин одобряет принесенное произведение, которое являлось частью все того же романа. «Вы уже успели, — говорит он автору, — сделать довольно живое лицо из жены этого смешного чудака, которого выставили подлинником, послужившим Гоголю для создания двух разных типов: Шпоньки и Подколесина... вы показали, что могли бы создать недурную трагедию. По вашей манере, жизнь жены этого чудака оставлена в тумане, но намеки ваши полны трагического содержания»¹⁸. Здесь речь идет о творческой «переплавке» образов — Подколесина и Шпоньки, взятых из разных произведений Гоголя для создания нового и более страшного типа «обидчивого пуританина» в лице Кузьмы Фомича Остапенко. Он выступает в романе в качестве «подлинника», по выражению

¹⁷ XII, 441

¹⁸ XII, 441

Верещагина, т. е. прототипа указанных героев. Эта связь подчеркивается и в подзаголовке к названной главе романа: «Материалы для биографии Н. В. Гоголя и объяснения его сочинений».

Кузьма Фомич Остапенко рассказывает повстречавшимся с ним новым женщинам: Лизавете Сергеевне Крыловой и Саше, как его «безнравственный писатель» Гоголь «в своем пасквиле выставил». В молодости он тоже не хотел жениться из-за скромности и нерешительности. Когда его повезли венчаться, он сбежал. Его поймали, посадили в мешок во избежание каких-либо недоразумений и снова повезли в церковь. Так женился Кузьма Фомич, отравив с самого начала своей «добродетелью» существование молодой женщины Марии Петровны. Но на этом ее страдания не закончились. Кузьма Фомич и после женитьбы продолжал преследовать молбдую жену все той же «добродетелью» на «всеобщее посмешище». Мария Петровна, как «женщина неглупая», научилась с годами лишать мужа удовольствия поучать ее «нравственности». Она занялась хозяйством, которое стало поглощать все ее внимание. Тогда Кузьма Фомич, будучи человеком «строгих правил», стал писать «все проповеди да рассуждения о добродетели» и читать их «всем». В жизни Марии Петровны прибавилось новое горе. Ей было стыдно за глупого мужа, над поучениями которого смеялись «добрые люди».

Кузьма Фомич имел «хорошую библиотеку», состоявшую из одних только «нравственных книг». Это дало повод Саше присвоить ему «тайное название «пуританин». Но каково же было его смущение, когда она в его библиотеке нашла «по случаю» приобретенный том «Отечественных записок», где был напечатан роман тоже «безнравственной женщины» Жорж Санд «Домашний секретарь». Кузьма Фомич для спасения Саши поспешил переделать его в «Историю добродетельной графини Кавальканти» к удовольствию смеющейся над ним девушки. Она знала, что Кузьма Фомич был «обидчивым, пуританином». Он даже Гоголя хотел привлечь «за клевету», как человека «низкой души», выставившего в своих «безнравственных сочинениях» его «добродетель под видом насмешки». Но воздержался, т. к. у него, заверяет он Крылову и Сашу, «доброе сердце».

В приведенном примере Чернышевский творчески использует таящиеся стиливые возможности в гоголевских персонажах и создает в духе «карающего юмора» негативный и острый образ носителя старой, ханжеской и церковнической лжеморали, которая мешала людям жить, противоречила здравому смыслу и духу времени. Особенно тяжелым бременем эта лжемораль ложилась на плечи женщин. Ей позволялось быть только «прекрасным полом». «Обидчивые пуритане» лишали ее человеческого достоинства. Больше того, они хотели бы вообще наложить запрет на все передовое и прогрессивное как на явно «безнравственное». Беспощадно осмеивая это уродство старого мира, Чернышевский выступал в подцензурном романе как горячий поборник новой и более высокой морали. Борьба за эту мораль была одною из программных установок революционной демократии.

Чернышевский не только боролся за передовую мораль путем отрицания старой, но и показывал носителей ее в образе положительного героя Алферия Алексеевича Сырнева. Он давался в романе тоже завуалированно от «проницательных читателей» из цензурного ведомства. Вначале Сырнев выглядит каким-то «фантастическим лицом» и со странностями в своем поведении. Незнакомые люди даже по внешности могли принять его за «красную девушку». Сырнев носил длинные «светлорусые волосы», черты лица его были «нежны, правильны», голос переходил «в контральт в простом разговоре». Сходство с девушкой усиливалось еще и тем, что «вместо халата» он надевал «батистовый пеньюар». Усыпляя бдительность «обидчивых пуритан» из цензурного ведомства, Чернышевский успокаивающе писал, что его герой «всегда оставался таким молодым человеком, которого считали... скромным, благонравным юношей самые строгие порицатели других молодых людей»¹⁹.

Но вот этот юноша, оказывается, занимается довольно странными развлечениями. Он придумывает себе разные родословные. По одной из них, со стороны мужской, он был внуком Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, а со стороны материнской происходил от Кифы Мокиевича. У Кифы Мокиевича была дочь Анастасия, которая «сочеталась законным браком» с сыном Афа-

¹⁹ XII, 167.

насия Ивановича Алексеем. От этого брака родился у них сын Алферий Алексеевич Сырнев. В судьбе родителей Сырнева, «происшедших от лиц столь знаменитых, — шутливо замечает Чернышевский, — не было ничего замечательного». Поэтому они были «безвестны». В романе поясняется далее, что комическое начало биографии Сырнева отнюдь не предназначалось для какого-то глумления «над юношею нежным, чистым, благородным». Он сам пожелал, чтобы его биография начиналась «насмешливыми страницами». Это «располагает, — говорил он, — к снисходительности» и «доброму мнению о человеке», который «видел сам свои смешные и слабые стороны, сам приглашает смеяться над ним»²⁰.

Странное развлечение Сырнева не было у Чернышевского простою литературною «шуткой». Оно выполняло в романе полемические функции. Чернышевский высмеивал дворянских писателей, которые любили распространяться о родовитых предках своих героев. Вполне понятно, что «новые люди» не могли похвастаться такими родословными. Да эти родословные и не имели в их глазах того значения, которое придавали им литературные противники революционной демократии. У них была другая и более высокая мера, определяющая положительные качества человека. Вот почему Сырнев обращает в забавную шутку весь вопрос о породе, придумывая себе родословную от гоголевских небокоптителей из «Миргорода» и «Мертвых душ». Такая «шутка», действительно, не могла не располагать к нему читателей «Жорж Занд, Диккенса, Мицкевича, Шевченко, Некрасова».

Придумывая себе разные «генеалогии», Сырнев стремился одновременно к тому, чтобы «иронические странички... незаметно переходили в его биографию, чтобы фантастическое лицо незаметно было сменено действительным»²¹. Это желание соответствовало и реалистическим установкам самого автора романа. «Люди читающие увидят, — поясняет он, — что факты, которые показались им странны, показались странны только по ошибке, сделанной мною в порядке изложения»²². Ссылка Чернышевского на «порядок изложения» имела более глу-

²⁰ XII, 190

²¹ XII, 240

²² XII, 172

бокое основание. Она, собственно, намекала на его творческую «переплавку» гоголевской стилиевой манеры: показывать положительное через смешное, странное и даже фантастическое, которое однако не снижало положительности изображаемого. Эту манерой, как известно, Гоголь щедро пользовался особенно в раннем своем творчестве, на связь с которым автора романа уже указывалось. Чернышевский творчески использует эту гоголевскую манеру в целях маскировки положительного героя, которая однако не мешала другу-читателю видеть, как сквозь «фантастическое лицо» постепенно начинали проступать действительные черты Сырнева. Перед ним возникал образ не «красной девушки» в «батиновом пеньюаре», а человека «замечательных умственных дарований», место которого было «в числе избранных, продолжающих дело Прометея»²². Это — герой нового типа. У этого героя «поступки неизменно соответствовали его убеждениям». Сырнев совершает самоотверженные подвиги «на благо людей». Он не шадит своей жизни ради их счастья. Новый герой уже не поставит женщину в неловкое и унижительное положение, как могли поступать «обидчивые пуритане». Больше того, незадолго до своей преждевременной смерти Сырнев даже женится на брошенной девушке с ребенком, чтобы только дать ей в старом обществе с его лжеморалью почетный титул замужней женщины». Так черта за чертой «фантастическое лицо» у Чернышевского «незаметно» сменялось «действительным». По этому поводу автор романа шутиливо замечал: «пусть думают знатоки «с тонким эстетическим вкусом», не хочет ли он «этим сказать», что пишет «не хуже Гоголя». Такое замечание о чисто литературном характере «подражания» Гоголю в приведенном случае должно было отвлекать «проницательных читателей» от идейного замысла и направлять их по ложному следу.

Творческие обращения Чернышевского к гоголевскому наследству носили самый разнообразный характер по своим приемам, средствам и типам. Они иногда выражались в «переплавках» его целых произведений. В этом отношении мы встречаем в романе три основных типа таких «переплавок».

²² XII, 168

Одним из самых простых типов является вставка в художественную ткань романа гоголевского текста без всяких изменений. Но при этом так искусно производилось его препарирование, что он реализовал идейный замысел автора романа. В качестве примера можно привести одну из его глав под названием «Мой характер». В ней цитировался отрывок из пьесы Гоголя «Игроки». Отрывок состоял из начала VIII явления. Внешнее впечатление получалось, что Чернышевский стал как будто цитировать Гоголя и почему-то бросил. Но при более внимательном чтении приведенного отрывка мы начинаем замечать другое. В нем действующие лица толкуют о «священных обязанностях» человека по отношению к «обществу». Один из них высказывает мысль, что «человек принадлежит обществу». Это положение вызывает спор: «весь» ли человек «принадлежит обществу» или «не весь»? Чернышевский прерывает дальнейшее цитирование гоголевского текста, так как спорившие разоблачают себя как ловких мошенников. В результате такого препарирования гоголевский текст приобретал новое идейное значение. В нем внушалась мысль о «священных обязанностях» гражданина по отношению к обществу. После этого нельзя было не согласиться с выводом автора романа, что «шутки, которые мы пишем, все-таки недурны».

Другим типом творческого обращения к Гоголю является продолжение его произведений, прерванных по тем или другим обстоятельствам самим писателем. Так поступает Чернышевский с «одною из безукоризненно прекрасных повестей Гоголя» под названием «Нос». Свой «фокус» или «пробу над нею» он старается оправдать опять-таки чисто литературными интересами. А именно: стремлением испытать себя на художественном поприще, а заодно, и посмеяться над «почтенными» ценителями «с тонким вкусом». «Вы помните, — пишет Чернышевский в главе романа «Притча о носе», — что когда Прасковья Осиповна объявила мужу, что не позволит ему ни минуты оставлять в ее комнатах нос майора Ковалева, Иван Яковлевич завернул этот нос в тряпочку, пошел на Исакиевский мост, швырнул нос в воду и думал, что теперь дело сошло с рук, но вдруг увидел квартального надзирателя, — и обмер, а квартальный кивнул ему пальцем и проговорил: «А пойди сюда,

любезный». У Гоголя эта сцена заканчивается тем, что квартальный надзиратель отказывается отпустить заподозренного Ивана Яковлевича даже за бесплатные цирюльнические услуги. «Иван Яковлевич, — пишет Гоголь, — побледнел... Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего неизвестно».

Чернышевский берет эту незаконченную сцену у Гоголя и продолжает ее в соответствии уже со своими идейными установками. Иван Яковлевич не сумел ни оправдаться перед квартальным надзирателем, ни откупиться. Он был арестован и посажен. Прасковья Осиповна, желая облегчить участь мужа, хотела прибегнуть к обычному в то время средству, т. е. дать взятку представителям власти. Но к назначенному сроку она не сумела собрать нужную сумму денег. Началось дело по всем правилам приказного крючкотворства. Чернышевский пользуется этим и обнажает перед нами страшную картину полицейского произвола в царской России над беззащитными людьми.

Иван Яковлевич, находясь в заключении, начал «с каждым днем хилеть». Тюремное начальство объясняет это его бездействием и разрешает ему брить всех близких — в том числе и козла. Козел уже без всяких претензий стоял смиренно. После каждого бритья козлу давали рюмку водки, и он «был очень доволен своею судьбой». Этот эпизод с козлом как нельзя лучше подчеркивал в романе всю нетерпимую бесправность и заботность низов, над которыми так безнаказанно измывались представители царской власти.

В той же «Притче о носе» Чернышевский подвергает и более резкому осуждению преуспевателей Ковалевых. Гоголь не раскрывает полностью приключений с носом майора. «Здесь вновь, — пишет он, — все происшествие скрывается туманом». Чернышевский старается рассеять туман. Он пишет, что по одной молве «этот нос» был «пойман в воровстве и незаконном вступлении в брак с благородною девицею», а по другой — «без всякого паспорта, отлучившись от майора Ковалева, обокрал купца Сизопятова на 400.000 рублей и, купив на краденые деньги хороший дом, успел, как богатый жених, получить руку дочери статского советника Лыско-

ва»²⁴. Этими правдивыми штрихами, продолжая Гоголя, Чернышевский обнажает неприглядные и грязные способы, при помощи которых пробивались на поверхность жизни новые хищники Ковалевы.

Такова была царская Россия с ее полицейским произволом, буржуазным хищничеством и бесправием народа. Чернышевский давал более острую критику этим социальным порядкам путем углубления и дальнейшего развития гоголевского реализма. «Да, — шутливо замечал он, — тут виден талант сильнее гоголевского»²⁵.

Мы уже упоминали, что Чернышевского не удовлетворяла концовка гоголевской комедии «Ревизор». Он дает «переплавку» ее сюжета во вставной пьеске своего романа под названием: «Кто угодно, что угодно». Это — третий тип его творческих обращений к Гоголю. В целях маскировки в подзаголовке указывалось, что названная пьеса является «подражанием Шекспиру». Действие в ней разворачивалось не в провинциальном захолустье, как у Гоголя, а в кондитерской Доминика столичного города Петербурга. Среди действующих лиц мы видим гоголевских героев или их потомков из комедии «Ревизор». Встречаются также некоторые персонажи из «Женитьбы» и «Мертвых душ». В последнем случае берутся малоизвестные фамилии помещиков, которых называет Коробочка в разговоре с Чичиковым. В пьесе фигурирует письмо, «требующее тайны». Его показывает один из действующих лиц для подтверждения своих слов. Упоминается в пьеске и «о превосходных есаillus», напоминающих своим вкусом рыбу «лабардан». Как известно, этой рыбой гоголевские чиновники угощали Хлестакова. В пьесе видное место отводится сыну Ляпкина-Тяпкина. Ему предсказывается, что «он или будет на министерской скамье, или будет рубить ее в щепы». Это предполагаемое поведение сына Ляпкина-Тяпкина перекликается с поведением учителя из той же комедии Гоголя, который хватал «стулом об пол», когда добирался до Александра Македонского, нанося «убыток казне». Здесь же мы видим и Землянику, готового и сейчас «подставлять всем ногу». В пьесе показывается «Неизвестный юноша», который подобно гоголевскому «ревизору» вносит переполох в общество, собиравшееся в кон-

²⁴ XII, 306.

²⁵ XII, 307.

дитерской Доминика. Потревоженное общество старается собрать сведения о «Неизвестном юноше». Эти сведения по-прежнему собирает «сплетник» Петр Иванович Бобчинский и сын Добчинского Иван Петрович. Собранные сведения о «Неизвестном юноше», как и в гоголевской комедии, не соответствуют действительности. Посетители кондитерской попадают в смешное положение, напоминая аналогичные сцены из «Ревизора». В черновом варианте пьесы приводилась даже «немая картина», подобная «немой сцене» из «Ревизора». Герои пьесы Чернышевского впадают в «столбняк» при известии, что в бильярдной сидела переодетая актриса Коробейникова, которую принимали за «Неизвестного юношу». Все приведенное скорее можно было бы принять за «подражание» Гоголю, а не Шекспиру, как указывалось в подзаголовке к пьесе. Делалось это опять-таки в целях отвлечения внимания цензуры от ее серьезного идейного замысла.

А замысел сводился к тому, чтобы нанести карающий удар по привилегированному и либеральничавшему обществу периода проведения реформ сверху. Оно недалеко ушло от гоголевских времен. Это подчеркивалось введением в пьесу некоторых персонажей из комедии «Ревизор». Разница заключалась только в том, что в новой исторической обстановке названное общество стало много шуметь и болтать о прогрессе, передовых принципах, гражданской деятельности. Но дальше слов оно не шло и не хотело идти. Особенно в этом отношении усердствовал сын Ляпкина-Тяпкина Федор Амосович. Он яростно ругает старые времена за «безобразия», а за одно и своего отца «скотину», который оставил ему в наследство лишь каких-то «полтора ста душ» и «три десятка собак». Федор Амосович оправдывает даже Гоголя за критику прошлого в отличие от «старика» Бобчинского, который называет писателя «подлецом» за осмеяние его в комедии. Гоголь, говорит Федор Амосович, «совершенно верно изобразил... тогдашнее общество» и «исправил нас» своим «справедливым сарказмом». Он восхищается наступившими временами. Они ему нравятся прежде всего тем, что «либеральный взгляд признан первою необходимостью. Перестали открещиваться от либеральных людей, как от чумы; напротив, поняли, что в либеральных принципах — прогресс, в прогрессе — разви-

тис, в развитии — все». Федор Амосович не видит ничего общего «у нынешней России, просвещенной европейской державы», с прежней Россией «катошкихинских времен»²⁶. «Да, отраднo видеть, — ораторствовал он, — как идет вперед наше молодое общество! Я смотрю на вас и спрашиваю: — Что я вижу перед собою? — И говорю себе: я вижу Европу и прибавляю: Европа должна иметь европейские условия жизни... Прошли времена невежественной апатии, и каждый просвещенный человек требует себе права приносить свои таланты на служение обществу»²⁷. Благодарные слушатели горячо аплодируют разглагольствующему оратору и кричат: «Hear, Hear!». Они предсказывают ему «министерское кресло», «тайного советника», «Владимира первой» вне очереди. Федор Амосович лицемерно заявляет, что он «ничего» не ищет, «кроме возможности проводить» свои «принципы». Правда, это убеждение не помешало ему взять анненскую «ленту... два года тому назад». Но ведь тогда, оправдывается он, «было не то».

Нанося карающий удар по враждебному лагерю в лице крепостников и либералов, которые по-прежнему помогали реакционному правительству держать в кабале и усердно грабить «освобожденный» народ, Чернышевский стремился прозрачно намекнуть в подцензурном произведении на единственный выход из тяжелого положения угнетенных. Этот выход, естественно, он видел в крестьянской революции. Намек на нее давался в образе «Неизвестного юноши», который своим появлением взволновал все общество, собиравшееся в кондитерской Доминика на Невском проспекте.

«Неизвестный юноша» носит длинные волосы, читает все получаемые газеты, ведет себя скромно и с достоинством, обращается со всеми почтительно — в том числе и со слугами кондитерской в отличие от других посетителей, ни с кем не знакомится, держится «одиоко», на бильярде не играет. Однако его присутствие замечается всеми, хотя он и не старается обращать на себя внимание. Попытка узнать, кто он, ни к чему не приводит. «Неизвестный юноша» продолжал оставаться «инкогнито», внося тревогу в «молодое общество». Эта тревога явно чувствуется в речи Федора Амосовича. «Но кто бы

²⁶ XII, 456—466

²⁷ XII, 472

ни был этот юноша, — запальчиво говорит он, — я должен сказать, что не могу предвещать ему ничего хорошего. Волосы до плеч, конечно, это предрассудок — глупое предубеждение — было, бы-ло. Да, когда длинные волосы были только мода, это было прекрасно и мило... Что может быть лучше вьющихся, шелковистых волос юноши, локонами падающими на плечи. Тогда предубеждение против них было предубеждением. Но надобно понимать дух времени, следить за его развитием. Теперь это не то. Мода, десять, даже пять лет тому назад имевшая только смысл изящества, становится эмблемою, в которой надобно видеть симптом»²⁸.

В чем же дело? Почему «молодое общество», считавшее себя поборником «прогресса» и «развития», так встревожено внешностью и поведением «Неизвестного юноши»? Очевидно, дело было в том, что именно в лице «Неизвестного юноши» автор стремился показать подлинного представителя тех новых сил, которые поднимались из демократических низов и шли на смену всему старому и отжившему в бурные 60-е годы. Это был тот самый страшный «нигилист» с «эмблемными» волосами, которого выдвинула история в качестве настоящего и долгожданного «ревизора», чтобы от имени пробуждающегося народа сурово потребовать отчет у тунеядцев и эксплуататоров за все прошлое и мерзкое. Вот почему «Неизвестный юноша» внес такой переполох в «молодое общество». Получалась не комическая, а скорее драматическая коллизия. Возможно, ее имел в виду автор, называя в подзаголовке свою пьесу «драмой».

Но Чернышевский хорошо понимал, что такая «переплавка» гоголевского сюжета могла встретить непреодолимое препятствие со стороны царской цензуры. Поэтому в беловом тексте ему пришлось завуалировать идейный смысл пьесы. Была выпущена «немая сцена», в которой обнажался этот смысл. Смягчался мотив «узнавания» героя до более нейтрального в виде желания некоторых посетителей кондитерской лишь увидеть актрису «Коробейникову в мужском костюме». Однако и в таком смягченном виде она не увидела света. Роман был задержан и появился в печати только в советское время.

Чернышевский использует иногда и некоторые ком-

²⁸ XII, 471.

позиционные параллели к гоголевским произведениям для решения новых творческих замыслов. В этом отношении любопытна, например, глава романа: «Узоры шитья золотшвейки, бывшей простой швеи Александры Евтроповны Тисьминой-Дмитровской». Она переключается со сборником повестей Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки». Эту переключку замечает и знакомый уже нам Верещагин. Просматривая принесенные к нему рукописи «Перла создания», куда входила и названная глава, он склонен был видеть в них «подражание Гоголю, первым его светлым и отрадным произведениям», правда, «с претензией на оригинальность, лучше сказать оригинальничаньем»²⁹.

В указанной главе повествование тоже ведется от первого лица. Только вместо сельского дьячка в ней выступает рассказчицей сама Александра Евтроповна. Что же касается сельского дьячка, то он будет тоже фигурировать у Чернышевского, но только в качестве ее отца.

Действие в главе разворачивается, как и у Гоголя, двупланово: сперва дается реалистическая «канва» ее жизни, а затем по этой «канве» она вышивает фантастические «узоры». Создается характерное переплетение реалистического и романтического, что было свойственно и для раннего Гоголя.

Из рассказа Александры Евтроповны мы узнаем, что ее отец был тоже со странностями подобно гоголевскому дьячку Фоме Григорьевичу. Как известно, Фома Григорьевич любил рассказывать девочкам «страшные сказки», в которых вопреки сану проводилась мораль, что если «захочет обморочить дьявольская сила, то обморочит». Отец Александры Евтроповны тоже был со странностью, которая еще более противоречила его сану. Он занимался охотой, имея руки «быстры», по его выражению, «на пролитие крови». Занятие охотой настолько было выгодным делом, что Евтроп Кириллыч «только числился при своей должности».

В рассказе Александры Евтроповны фигурирует загадочный перстень, который достался ей от отца. На нем была вырезана «голова волка», оскалившего «зубы на человека» с «закрытыми от ужаса» глазами. Между двумя головами помещалась решетка и «внизу буквы:

²⁹ XII, 157.

г. в. з. н.», что означало: «глаз видит, зуб неймет». Этот перстень сперва приносил рассказчице «все беды и странности». Ее с юных лет стали преследовать «домашние породы». Они не давали ей покоя. Но потом «недо-разумение» между ними «разъяснилось». Стало понятно, что не было причин преследовать дочь охотника, который истреблял лишь хищных зверей и чуть сам не поплатился за это жизнью. Таково было значение и того изображения, которое помещалось на ее перстне. После этого «разъяснения» враждебные отношения между Александрой Евтроповной и «домашними породами» сменились дружескими. Загадочный перстень по своим композиционным функциям напоминает «красную свитку» из «Сорочинской ярмарки» Гоголя. «Красная свитка» сперва тоже приносила одни только несчастья тем людям, к которым она попадала. Так продолжалось до приезда на Сорочинскую ярмарку ленивого Черевика с женою и красавицей дочкой. После их приезда роль «Красной свитки» меняется. Она помогает влюбившемуся парубку жениться на дочери Черевика. Загадка «разъясняется». Дьявольская свитка оказалась лишь простыми кусками красной материи, которые соучастники влюбленного парубка подбрасывали кому следует для достижения намеченной цели.

В названной главе романа щедро используется характерная и для Гоголя гипербола, особенно при рассказе о странном занятии Евтропа Кириллыча. Правда, у Чернышевского она носила подчеркнuto «количественный» характер: сколько было сделано выстрелов отцом Александры Евтроповны, сколько было убито зверей, сколько накоплено их шкур, сколько получилось из этих шкур тюков, а из тюков столбов, какой это был большой капитал в переводе на серебро и ассигнации. Цифры приводились прямо-таки баснословные. Вся интересующая нас глава была в то же время пронизана мягким юмором, что опять-таки сближало ее с гоголевскими повестями. Светлый юмор у Чернышевского нарушается иногда осуждающей иронией, например, при упоминании о Кифе Мокиевиче. Он попадает в рассказ Александры Евтроповны уже из «Мертвых душ» в качестве государственного крестьянина села Новых Канадей. Кифа Мокиевич по-прежнему мучится разрешением мудреного вопроса: «почему зверь не вылупливается из яйца». Евтроп Кириллыч пробовал

усоветовать Кифу Мокиевича, чтобы он не мудрил излишне. Но успеха не имел. «Кифа Мокиевич не соглашался». Чернышевский таким образом осмеивает в романе носителей лжемудрости и человеческой глупости.

Приведенная композиционная параллель маскировалась автором под невинное и чисто литературное «подражание» Гоголю. Ему хотелось таким способом отвлечь внимание цензуры от идейной сути главы, в которой разрешался, собственно, актуальный вопрос о формировании нового и передового поколения молодежи в условиях пореформенной действительности. Особенно волнующим для него был вопрос о росте новой женщины, которая упорным трудом, обогащая себя знаниями, пробивала дорогу в жизни, стремясь к «равноправности со всеми во всяком хоть бы довольно высоком кругу»³⁰.

Композиционная параллель дается Чернышевским и в главе романа «Обидчивый пуританин», только уже к произведению Гоголя «Мертвые души». В этой главе рассказывается, как Лизавета Сергеевна Крылова, после пережитого конфликта с мужем, захватила Сашу, т. е. знакомую уже нам Александру Евтроповну, и поехала с ней путешествовать по провинции. Ей не хотелось видеть «людей из общества». Она желала пожить так, чтобы «никто не мешал». Крылова и Саша стали вести «цыганскую жизнь». Они «взяли тележку» и «проселочными дорогами и не спеша» переезжали с одного места на другое, ища «приюта совершенно уединенного». Так они заехали в «Новую Сербию». В предисловии к роману Чернышевский объясняет, что «Новая Сербия — это у меня значит: самый глухой уголок страны, где и наречие чуждо образованному обществу, и вовсе нет людей из столичного общества»³¹. Был большой соблазн для Чернышевского творчески использовать композиционные возможности «Мертвых душ» и показать самодержавную Россию переломных лет. Но цензурные обстоятельства ограничивали эти возможности. Чернышевский смог только частично изобразить провинциальное захолустье царской России, где его положительные герои встретили еще одного небокопителя в лице «обидчивого пуританина».

³⁰ XII, 427.

³¹ XII, 127.

Н. Г. Чернышевскому как писателю-революционеру и к тому же узнику Алексеевского рavelина Петропавловской крепости приходилось преодолевать большие трудности, чтобы только иметь возможность общаться со своими читателями. Для этого он вынужден был разрабатывать целую систему всевозможных приемов литературной маскировки, которая не могла не осложнять постановку выдвигаемых жизнью вопросов. В этом отношении роль писателя была велика как мастера эзоповского искусства. К сожалению, эта роль до сего времени недостаточно еще раскрыта.

Среди многих актуальных вопросов, требовавших необходимого решения, был жизненно важный вопрос о литературном наследстве. Борьба за наследство была в то же время и борьбою за дальнейшие пути развития русской классической литературы. К этому не могло быть равнодушного отношения со стороны революционной демократии, особенно в годы крушения старого и утверждения нового. Чернышевский стал интересоваться вопросами наследства еще в период сотрудничества в «Современнике». Уже в то время он повел решительную борьбу с приверженцами «дворянского артистизма», которые фальсифицировали наследие классиков в духе своих идеалистических установок, уводивших литературу от злободневной действительности.

Борьба с ними была перенесена и на страницы тюремной беллетристики революционного писателя. Исключительный интерес в этом отношении, на наш взгляд, представляет рассмотренный роман «Повести в повести». Чернышевский в нем даже демонстративно обнажает свою борьбу за наследство, маскируя ее под нейтральные и чисто литературные «подражания» классикам в соответствии с помещенным в начале романа «списком авторов». В этой борьбе он часто шутовски или иронически величает своих противников «знатоками художественности» и «тонкими ценителями талантов», на суд которых он отдает и собственное творчество. Вынужденная маскировка и напряженная полемика с противниками придавала неповторимое стилевое своеобразие беллетристике Чернышевского и особенно его роману «Повести в повести».

Среди многих классиков русской литературы Чернышевский выделял Гоголя и отнюдь не случайно. Он счи-

тад его тем писателем, который прочно ввел в русскую литературу «критическое направление», оказавшемся в ней «единственно сильным и плодотворным». Именно этому направлению, по его мнению, принадлежало будущее. Сделанный вывод Чернышевский стремился подтвердить на собственном художественном опыте. В гоголевских традициях, как это видно из приведенных нами материалов, он видел такие возможности, творчески «переплавляя» которые можно было решать новые идейные замыслы на основе принципов материалистической эстетики. Выполняя эту высокую и новаторскую миссию, Чернышевский поднимал реализм русской литературы с его новым отношением к действительности на следующую и более высокую ступень развития, которая соответствовала уже второму этапу освободительного движения в России.

О «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКЕ» ПУШКИНА

(К ПРОБЛЕМЕ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ)

1

«Капитанская дочка» Пушкина создавалась в атмосфере дискуссий и споров о путях литературного развития России, интенсивных поисков самобытных художественных форм, в период, когда проблема национального своеобразия¹ приобрела особую остроту. Пушкина глубоко тревожили и раздражали те тенденции художественного развития Запада, которые наиболее явственно проявились в современной ему французской литературе. «Одно меня задирает, — писал он в сентябре 1832 г. к М. П. Погодину, — хочется мне уничтожить, показать всю отвратительную подлость нынешней французской литературы... Я в душе уверен, что XIX век, в сравнении с XVIII-м, в грязи (разумею во Франции). Проза едва-едва выкупает гадость того, что зовут они поэзией»².

В неменьшей степени его тревожило и состояние русской литературной жизни 1830-х годов, в которой такое значительное место заняли романтический идеализм, вульгарный, аляповатый псевдоромантизм и не менее аляповатый натурализм — все, чуждое живых и глубоких традиций национального искусства и стиля. В этих усло-

¹ См. в этой связи: Б. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы. Л., «Советский писатель», 1967.

² Пушкин. Полн. собр., соч., т. XV. М.—Л., Изд. АН СССР, 1948, стр. 29. Сочинения Пушкина цитируются далее по этому изданию. Ссылки даются в тексте.

виях «Капитанская дочка» оказывалась произведением не только идеологически острым («пугачевщина»), но и одним из выражений пушкинской эстетической программы. Предельная простота и ясность, лаконизм и подчеркнутая естественность стиля «Капитанской дочки» противостояли взвинченности и нарочитой усложненности новых литературных школ, а эпическая мощь и цельность Пугачева, простое величие маленьких людей, душевность капитанской дочки, простодушие Гринева — развещающей рефлексии и аморализму «современного» индивидуалистического героя.

Справедливо отмечалось, что, вместо анализа, увлечения подробностями, стремления к расчленению чувства, мыслей, характерных для романа XIX века, — стиль «Капитанской дочки» носит, напротив, несомненно синтетический характер. Пушкин критически отзывался о «близорукой мелочности нынешних французских романистов» (XII,9).

Автор «Капитанской дочки» не анатомирует оттенки чувств, не прослеживает внутреннего движения, переливов мысли; он берет их как бы в слитном, нерасчлененном, неразложимом виде, без дальнейшего углубления в их скрытую сущность. О чувствах, испытываемых Гриневым, отправившимся на свидание с Пугачевым, как мы помним, говорится: «Читатель легко может себе представить, что я не был совершенно хладнокровен» (VIII, 330). И все. Больше ни слова. Дается импульс, толчок — все остальное должно реализовать воображение читателя.

Самый лаконизм «Капитанской дочки» — черта не внешняя, она вытекает из существа указанного синтетического стиля, связана с особой структурой мышления, авторского восприятия мира. «Я и в Вальтере Скотте захожу лишние страницы», — замечает Пушкин устами героини «Романа в письмах». Замечание, казалось бы, частное, чисто «количественное», а между тем в действительности за ним — принципиально другая система стиля, художественного мышления.

Не аналитическим путем, замедленно и обстоятельно, от детали к детали, развединяя, расщепляя их и складывая на глазах читателя, идет Пушкин (вспомним метод Сальерн: «Я музыку *разъял* как труп»). У него каждый элемент повествования, каждый положенный «мазок» —

это уже своеобразный конденсированный результат, итог предварительно проделанной творческой работы, при которой все лишнее отцежено, очищено. При этом «материал» (многообразие деталей и пр.) не просто отбрасывается, но как бы включается в повествование в своем итоговом, максимально сжатом виде. Таким образом, пушкинский лаконизм — это не просто предвосхищение «подробного» стиля, но одновременно и его преодоление³. Отсюда, с одной стороны — необыкновенная емкость повествования при всей «ажурности» (как выразился Б. М. Эйхенбаум) и скупости пушкинской прозы, с другой — особый упор на активность читательского восприятия: не рассеивая внимания читателя излишней детализацией, проза эта динамически увлекает его мысль и чувство⁴.

В утверждении принципов подобного повествовательного стиля огромное значение имел опыт русского XVIII века, обобщенный образ которого во всем своеобразии его бытового уклада, культуры, особенностей сознания встает со страниц «Капитанской дочки».

Вопрос о значении духовного наследия и традиций XVIII века вообще, русского XVIII века, в частности, приобретает в 1830-е годы особую актуальность. Русские романтики 30-х годов порывали с его традициями. Пушкин же и в этот период продолжает проявлять глубокий интерес к нему, в том числе к его эстетическому опыту⁵. Ему важно выявить нить исторической преемственности, непрерывности национального литературного развития.

Вне творческого овладения опытом русского XVIII века невозможно было решить проблему национального своеобразия, национального стиля литературы. При всем

³ «Пушкинская простота, — справедливо подчеркивал В. Шкловский, — это вторая простота, простота уже после сложности». (В. Шкловский. Спор о Пушкине. — «Знамя», 1937, № 1, стр. 233).

⁴ См. в этой связи: Н. Е. Прянишников. Проза Пушкина. Из наблюдений над поэтикой «Капитанской дочки». — в кн. Н. Е. Прянишников. Записки словесника. Оренбург, 1963; А. В. Чичерин. Пушкинские замыслы прозаического романа — в кн. Возникновение романа-эпопеи, М., «Советский писатель», 1958; Его же: Путь Пушкина к прозаическому роману — в кн. Идеи и стиль, М., «Советский писатель», 1968.

⁵ См. Д. Благой. Пушкин и русская литература XVIII века — в кн. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М.—Л., изд. АН СССР, 1941; Г. Макогоненко. От Фонвизина до Пушкина. М., Гослитиздат, 1969.

том, что в художественном наследии русского XVIII века было немало устаревшего, принадлежащего целиком прошлому, многое в нем продолжало сохранять свою жизненность, привлекало своей конкретностью, неповторимым колоритом. Это особенно относится к таким явлениям, как Фонвизин, Державин, народность которого Белинский видел «в сгибе ума русского, в русском образе взгляда на вещи»⁶. Не случайно в 1830-е годы Пушкин вновь и вновь обращается к их опыту. Напомним хотя бы заметку «О «Разговоре у княгини Халдиной» Фонвизина», опубликованную Пушкиным в «Литературной газете», или такие стихотворения Пушкина, как «К вельможе», «Осень» с их подчеркнутым обращением к державинской традиции.

Вообще надо сказать, что так называемый «подражательный» (каким его долго представляли) XVIII-й век в действительности является глубоко оригинальным, неповторимым по своему бытовому укладу, особенностям культуры, своеобразию человеческих характеров⁷. И это глубоко осознавал Пушкин.

Стремление передать русский национальный колорит, воссоздать неповторимые картины и образы русского XVIII века характеризуют пушкинскую «Капитанскую дочку», насыщенную ассоциациями и мотивами культуры прошлого, именами Фонвизина, Сумарокова, Хераскова, Чулкова... Пушкина по-своему привлекает строй мыслей и чувств людей этого века, чуждых рефлексии, их ясность, цельность, черты народности. В поисках традиций национального стиля Пушкин обратился не только к опыту русского XVIII века. Он идет дальше, в глубь веков, подхватывая и обновляя стилистические и нравственные традиции древнерусской литературы, древних летописцев. Говоря о летописцах, Пушкин особо выделял в них, в качестве важнейшей черты, простодушие, бесхитрост-

⁶ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 1, М., изд. АН СССР, 1953, стр. 50.

⁷ В «Литературных мечтаниях» В. Г. Белинский писал: «Тогда Русь, стараясь по-прежнему подделываться под чужой лад, как будто на зло самой себе, оставалась Русью. Вспомните... этих величавых и гордых вельмож... которые умели попировать и повеселиться по старинному дедовскому обычаю, от всей русской души... Не скажете ли вы, что это была жизнь самостоятельная, общество оригинальное?» — Там же, стр. 46—47.

ность, прямоту. Он неоднократно писал о «трогательном простодушии древних летописцев». (XI, 68). Эту безыскусственную, простодушную интонацию, чуждую напряженной патетики, изощренности, Пушкин подхватывает в «Капитанской дочке», он делает ее существенной чертой мемуариста-повествователя, приходит к своеобразному «летописно-мемуарному», по определению В. В. Виноградова, стилю повествования⁸.

Был и еще один, не менее важный, источник национального колорита поэтики и стиля «Капитанской дочки».

2

В том же году, когда была завершена «Капитанская дочка», Пушкин опубликовал в «Современнике» рецензию на «Собрание сочинений Георгия Кониского, архиепископа Белорусского», в которой выдвинул замечательную формулу: «Одна только история народа может объяснить истинные требования юного» (XII, 18). Нет сомнения, что мысль эта укрепилась, кристаллизовалась в сознании Пушкина в процессе изучения пугачевского движения. Вместе с ней прояснилось и другое: история народа должна найти отражение в достойных художественных формах, в произведениях соответствующего стиля.

Обратившись к истории народа, Пушкин в поисках таких художественных форм не мог, естественно, пройти мимо опыта народной поэзии.

В 30-е годы пушкинский фольклоризм, тесно связанный с решением кардинальных творческих задач, особенно усиливается и приобретает качественно новый смысл. Именно в это время продолжаетеся активная деятельность Пушкина по собиранию памятников народного творчества, в частности, песен (он обсуждает с П. В. Киреевским, С. П. Шевыревым, С. А. Соболевским замысел издания собрания русских песен, составляет план предисловия к нему⁹, идет работа над сказками, над сербским эпическим фольклором, результатом чего явились

⁸ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959, стр. 588.

⁹ См. А. Д. Соймонов. Новые материалы о Пушкине и П. В. Киреевском. — Известия АН СССР. Отдел лит-ры и яз. 1961, т. 20, вып. 2, стр. 150.

«Песни западных славян». Пушкин стремится и теоретически осмыслить роль и значение фольклора. Особенно примечательны замыслы пушкинских статей об истории русской литературы и о русских песнях. Дошедшие до нас планы этих работ недвусмысленно свидетельствуют, что Пушкин рассматривает фольклор с точки зрения судеб литературы в целом. Вместе с тем в пушкинских раздумьях над специфическими чертами фольклорных произведений несомненно присутствуют также мысли о методах и путях использования их в литературе, в том числе — в своей собственной творческой практике. Так, в одном из пунктов названного плана по русской литературе значится: «Народность сказок (пересказать по-своему)». Несомненно, что заключенные в скобках слова выражают определенный тезис Пушкина о путях использования сказок в литературе, их интерпретации. Тезис этот имел в сущности расширительное значение; он вытекал из общего подхода Пушкина к использованию фольклорных источников, его взглядов на соотношение книжной традиции и фольклора, литературной позиции поэта в целом. Как бы высоко ни ценил Пушкин произведения народного творчества, он был далек от их фетишизации. Пушкинская позиция заключалась не в том, чтобы пассивно пользоваться готовыми фольклорными формами, снижая литературное сознание до патриархального уровня, а в том, чтобы творчески воспользоваться народно-поэтическими мотивами и образами, особенностями фольклорного художественного мышления, органически включить их в литературу, оставаясь при этом на уровне ее собственных достижений и задач. Не случайно, что именно в 1830-е годы, наряду с активными фольклорными интересами, Пушкин особенно интенсивно обращается к опыту всемирной литературы, к освоению высших духовных, интеллектуальных и художественных ценностей, накопленных человечеством.

Отмеченные аспекты пушкинского фольклоризма 1830-х годов, быть может, с особой силой и наглядностью проявились в процессе работы над «Капитанской дочкой», а также исторической монографией о пугачевском движении. Известно, что наряду с архивными материалами и документами Пушкин обратился к более ценному и значительному источнику сведений и пред-

ставлений о Пугачеве и возглавляемом им движении — к устным рассказам очевидцев, к памятникам фольклора. В них Пушкин нашел выражение народной точки зрения, народного отношения к историческим событиям. Характерно, что, как показал Н. В. Измайлов, «при наличии двух источников сведений об одном и том же предмете — устного рассказа и правительственного документа» — Пушкин всегда отдавал «предпочтение первому, т. е. устному рассказу»¹⁰.

Опыт народного творчества был важен для Пушкина во многих отношениях. Весьма существенным был вопрос о специфических формах народного художественного сознания, о народной поэтике. Пушкина увлекают «свежие вымыслы народные» («В зрелой словесности приходит время...»), яркость народного воображения, меткость и красочность характеристик, глубокая поэтичность народной символики, эпическая мощь и мягкая лиричность образов. Эта сфера народного творчества рассматривалась Пушкиным как не менее важная и значительная, чем область аналитической, исследовательской деятельности. Примечательно, что в 1834 году, по случаю назначения его камер-юнкером, Пушкин, как свидетельствует А. Н. Вульф, возмущался тем, что царь «одел его в мундир, его, написавшего теперь повествование о бунте Пугачева и несколько новых русских сказок»¹¹. Для Пушкина, как видим, значение сказок не ниже его научной монографии, они стоят в одном ряду. «Капитанская дочка», художественная ткань которой буквально пронизана мотивами и образами народно-поэтического характера¹², наглядно обнажает метод пушкинского использования фольклорных источников. Задача Пушкина — не пассивная мозаика готовых фольклорных источников. Его цель — как было сказано — не спустить литературу до уровня фольклора, но искусно ввести фольклор в органическую систему литературы. Брать не готовое, а «пересказать по-своему».

Особенно щедро воспользовался Пушкин поэзией

¹⁰ Н. В. Измайлов. Оренбургские материалы Пушкина. — в кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Труды третьей Всесоюзной пушкинской конференции, М.—Л., 1953, стр. 297.

¹¹ А. Н. Вульф. Дневники. М., изд. «Федерация», 1929, стр. 372.

¹² См. М. К. Азадовский. Пушкин и фольклор. — Пушкин, Временник пушкинской комиссии, № 3, 1937.

«народных вымыслов» при обрисовке Пугачева. Пушкинский Пугачев в «Капитанской дочке» — образ не документально-исторический, а поэтический, созданный в соответствии с особенностями народного, фольклорного историзма.

Народная память и народное воображение синтетичны по своей сути; отбрасывая второстепенные детали, отвергая неприемлемое, чуждое, преходящее в историческом деятеле, народ совершает своеобразную очистительную работу, он закрепляет и поэтизирует в нем, в соответствии со своими идеалами, достойное. Перед Пушкиным был наглядный пример подобного фольклорного художественного историзма — Степан Разин, превращенный народной памятью в «единственное поэтическое лицо русской истории». Синтетичность эта связана и с другой особенностью народного поэтического сознания — склонностью к переключению локального, временного в более общий план, к гиперболизации и идеализированности¹³.

Пушкин, как известно, с жадностью собирал все, что мог услышать из народных уст о Пугачеве, записывая предания и песни о нем. Он явился, по справедливому замечанию исследователя, «первым собирателем и первым истолкователем устных документов народного творчества о Пугачеве»¹⁴. И хотя пугачевский фольклор, в силу многих причин, значительно менее богат, чем разинский, основные тенденции и грани народного восприятия и художественного воплощения образа Пугачева были совершенно ясны. Пушкин убедился в том, что народ, по-своему «читающий» и оценивающий историю, не хочет сохранять в памяти отрицательное, жестокое в образе Пугачева, у него совершенно другие представления о нем. «Уральские казаки (особливо старые люди), — подчеркнул Пушкин в своих замечаниях о бунте, — доныне привязаны к памяти Пугачева. Грех сказать, говорила мне 80-ти летняя казачка, на него мы не жалуемся; он нам зла не сделал. — Расскажи мне, говорил я

¹³ См. об этом в интересной и богатой материалом книге: К. В. Чистов. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. М., «Наука», 1967.

¹⁴ Ю. Г. Оксман. Пушкин в работе над «Капитанской дочкой» — «Литературное наследство», т. 58, М., 1952, стр. 232.

Д. Пьянову, как Пугачев был у тебя посаженным отцом? — Он для тебя Пугачев, отвечал мне сердито старик, а для меня он был великий государь Петр Федорович. Когда упоминала я его скотской жестокости, старики оправдывали его, поворя: не его воля была; наши пьяницы его мutilовали» (IX, 373).

Итак, «он нам зла не сделал». Что же касается «скотской жестокости», то и здесь народная память не соглашается связывать это с волей самого Пугачева, для народа Пугачев — «великий государь», мужицкий царь.

Пушкин явственно уловил также присущую народному мышлению эстетическую выразительность, красочное, образное восприятие пугачевских событий. Старая казачка Бунтова, от которой Пушкин, по его словам в письме к жене, «не отставал», обладала, несомненно, таким подлинно народным, образным восприятием. Вот как передает, например, один из ее рассказов о Пугачеве женщина, видевшая и слышавшая Бунтову всего лишь два месяца спустя после поэта: «Бывало он сидит, на колени положит платок, на платок руки; по сторонам сидят енералы: один держит серебряный топор, того и гляди, что срубит, другой — серебряный меч; супротив виселица, а околю мы на коленях присягаем»¹⁵.

Примечательны здесь не только картинность и живописность рассказа, но и поэтическая гиперболизация; игра воображения, которые нельзя не почувствовать. То же — и в рассказе Бунтовой о судьбе Харловой и ее брата: Пугачев «с месяц держал их у себя, а там и велел расстрелять из двенадцати ружей, да чтоб больше их напугать, велел прежде выстрелить мимо, а в другой раз застрелить уже до смерти»¹⁶.

Отталкиваясь от этих основных идеологических и эстетических тенденций, которые обнаружил в народных рассказах, песнях и преданиях о вожде крестьянского восстания, Пушкин и строит свой образ Пугачева в «Капитанской дочке», не ограничиваясь при этом лишь непосредственно «пугачевским» фольклором, но привлекая более широкий материал народного поэтического творчест-

¹⁵ Л. Майков. Пушкин и Даль — в кн. Л. Майков, Пушкин, СПб, 1899, стр. 428.

¹⁶ Л. Майков. Пушкин и Даль — кн. Л. Майков, Пушкин. СПб, 1899, стр. 428. Курс. — И. Т.

на, самых разнообразных его жанров и источников. Пушкинский Пугачев — сказочный мужицкий царь, образ, в котором переплелись реальные свойства русского крестьянина — чувство достоинства, смелость, «лукавство ума» и «живописный способ» выражаться — с идеальными чертами высокого эпического героя. Образ этот овеян особой поэзией вольной волюшки, удачества, запечатленной в разбойничьем фольклоре, насыщен символикой сказаний, вековых чаяний и надежд.

Пушкин в «Капитанской дочке» как бы осуществил то же самое, что сделал народ в богатейшем фольклорном творчестве по отношению к Разину и чего он не сделал, в силу разных причин, с Пугачевым. Благодаря пушкинской «Капитанской дочке» Пугачев предстал столь же «поэтическим лицом русской истории», что и Степан Разин.

В «Капитанской дочке» по-своему обнаруживается характерный для Пушкина 1830-х годов вообще синтез истории, эпоса и лиризма. Наряду с собственно исторической основой в художественном строе повести в целом, а также в пушкинской интерпретации образа Пугачева выделяются две ведущие линии. Одна из них эпическая. Она продолжает опыт таких произведений Пушкина 1830-х годов, как «Кирджали», частично «Сказки» и «Песни западных славян». Отсюда — богатырство, строгая величавость и душевный размах Пугачева, объективность и неторопливость повествовательного тона. Это эпическое восприятие поддерживается теми эпиграфами (из Хераскова, а также стилизованного под Сумарокова), в которые введены образы орла и традиционных «царственных» птиц и животных: («Заняв луга и горы С вершины, как орел, бросал на град он взоры»; «В ту пору лев был сыт...»). Величавая, эпическая символика, связанная с такого рода образами, проникает, хотя и в ином плане, в самый текст повести — в калмыцкой сказке, вложенной в уста Пугачева. Подобно тому, как это имеет место в «Кирджали», в «Капитанской дочке» эпос также неразрывно связан с историей, они взаимно оплетаются. Природа эпоса такова, что утверждает не смерть, а торжество и бессмертие народного героя. Вот почему драматические эпизоды пленения и казни Пугачева, на которых особенно подробно останавливается

Пушкин в своей исторической монографии, почти не нашли места в «Капитанской дочке» — не на них строится здесь образ героя.

Но не меньшее значение в общем строе «Капитанской дочки», наряду с эпосом, имеет и другая линия — лирическая, песенная. Она оттеняет эпический характер произведения нотой сдержанного, ушедшего в подтекст лиризма. Радищевский призыв вслушиваться в «голоса русских народных песен», видеть в них зеркало народной души был твердо усвоен Пушкиным, чей глубокий и давнишний интерес к песням становится, как мы видели, особенно настойчивым в 30-е годы¹⁷. В «Капитанской дочке» эта общая радищевская традиция продолжается. «Татарин затынул унылую песню, Савельич, дремля, качался на облучке. Кибитка летела по гладкому зимнему пути»... (VIII, 353). Разве не слышится здесь отзвука (возможно, бессознательного) той картины, которую впервые нарисовал в русской литературе, в главе «София» своего «Путешествия», Радищев и к которой не раз обращался в своем творчестве Пушкин: бескрайняя равнина, мчится кибитка, звучит протяжная песня...¹⁸.

Однако внимание Радищева привлекал прежде всего, как известно, политический аспект песенного фольклора; Пушкин же видит в песне также и один из важнейших ключей решения проблемы стиля, национального своеобразия искусства.

Песенная струя исключительно широко входит в «Капитанскую дочку»: большинство ее эпиграфов восходит к народным песням; «бурлацкая» песня «Не шуми, мати зеленая дубровушка» целиком включена в повествование; отдельные песенные формулы и мотивы в разных вариациях — иногда обнаженно, а подчас в скрытом виде — пронизывают пушкинское произведение. И это, может быть, особенно примечательно: дело не только в непосредственном, прямом смысловом значении песен-

¹⁷ См. в этой связи: П. Шейн. Народная песня и Пушкин. — «Ежемесячные сочинения», 1900, № 6; А. Орлов. Народные песни в «Капитанской дочке» — сб. «Художественный фольклор», ред. Ю. Соколова, вып. II—III. М., 1927.

¹⁸ См. Г. П. Макогоненко. Радищев и его время, М., Гослитиздат, 1956, стр. 489; М. К. Азадовский. Фольклорная тема в «Путешествии»... Радищева («Статьи о литературе и фольклоре», М.—Л., Гослитиздат, 1960).

ных отрывков и афоризмов, но и в той тональности, которую они определяют.

Так, возражая своему оппоненту, Хлопуша незаметно включает в свою разговорную речь песенные образы и интонации: «Но я губил супротивника, а не гостя; на вольном перепутъи да в темном лесу, не дома, сидя за печью; кистенем и обухом, а не бабьим наговором» (VIII, 349). В раздумьях Гринева о судьбе Пугачева неожиданно также начинается слышаться песенная нота: «Емеля, Емеля! — думал я с досадою: — зачем не наткнулся ты на штык, или не подвернулся под картечь?» (VIII, 364). Так сквозь эпически спокойный тон повествования то и дело просвечивается лирический подтекст.

Песни, к которым обращается Пушкин, в «Капитанской дочке» — разные: «удалые», свадебные, солдатские... Многие из них, вынесенные в качестве эпиграфов, играют роль эмоционального и смыслового ключа к восприятию повествуемых событий. Лирический подтекст пушкинской повести, акцентируемый введением песенных эпиграфов, особенно ощущается там, где он связан с темой девичьей доли, невесты-сироты... Глава «Сирота» открывается эпиграфом — свадебной песней, народная символика которой перекликается с судьбой осиротевшей Маши Мироновой, терпящей издевательства со стороны Швабрина:

Как у нашей у яблонки
Ни верхушки нет, ни отросточек;
Как у нашей у княгинюшки
Ни отца нету, ни матери.
Снарядить-то ее некому,
Благословить-то ее некому.

Тема эта, разветвляясь и обрастая ассоциациями («Она невеста моя»; «твоя невеста!»; «Об избавлении моей невесты»; «Нареченной моей невесте») проходит через всю повесть, ее фабулу, неразрывно сплетается с темой Пугачева, мужицкого царя, выступающего защитником и покровителем сироты-невесты¹⁸. В развитии этой фабульной линии особенно выявляется глубинный национальный колорит стиля, пробивается тот особый — не сугубо индивидуальный, личный, а народный лиризм, который оттеняет общий эпический характер произведения,

¹⁸ С этим, думается, в первую очередь связано и само заглавие произведения — «Капитанская дочка».

связанный прежде всего с Пугачевым. В этой связи большой интерес представляет проищательное замечание П. А. Вяземского, который писал: «А что за прелесть Мария! Как бы ни было, она принадлежит Русской былине о Пугачеве. Она воплотилась с нею, и отсвечивается на ней отрадным и светлым оттенком. Она другая Татьяна того же поэта»²⁰.

Интерес к народной песне и к истории шел у Пушкина параллельно, и это нашло свое отражение и в «Капитанской дочке». При этом оказывается, что для Пушкина историчны не только собственно «исторические» песни, т. е. песни с исторической темой; в своем роде не менее историчны и другие песни, в частности — свадебные, составляющие предмет особого внимания поэта. Песни вообще, в том числе свадебные, оказывались особенно значительными с точки зрения проблемы национального своеобразия, поисков национальных художественных форм, особенностей национального стиля. В этом отношении, пожалуй, больше, чем другие фольклорные жанры, поэту могли дать именно песни. Песни русские глубоко неповторимы, все в них полно непередаваемого очарования, национального своеобразия. И, может быть, в первую очередь сказанное должно быть отнесено к свадебным песням с их темой невесты, женской доли, их общим колоритом. Не случайно Пушкин обращался к ним в «Евгений Онегине», разрабатывая тему Татьяны. Своеобразное преломление они получили, как мы видим, и в «Капитанской дочке».

3

В литературной жизни 30-х годов наметились разные пути и методы использования фольклора. В консервативных кругах материал фольклора становится предметом своеобразной экзотики, он сводился к узкому этнографизму, связывался с тенденциозным искажением облика народа, игнорированием его исторических потенций. Но был и другой путь, при котором фольклоризм становился методом постижения подлинной истории и жизни народа, его стремлений, его нравственного и эстетического облика. Этим путем шел Пушкин в «Капитанской дочке». Покажем это на некоторых примерах.

²⁰ П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. II, СПб, 1879, стр. 377.

Одна из сюжетных линий пушкинской повести — тема девушки, невесты-сироты, очутившейся во власти пугачевцев. В известном отношении, во всяком случае генетически она представляет отдаленный вариант одного из весьма распространенных в литературе вообще, в том числе и в литературе пушкинского времени, сюжета, имеющего фольклорные истоки: девушка и разбойники. Это подчеркивается, впрочем, и в самом тексте «Капитанской дочки»: «Страшная мысль мелькнула в уме моем: я вообразил ее в руках у разбойников» (VIII, 327).

Известно, что «разбойничья» тема в ее особом преломлении, насыщенная символикой воли, отмеченная печатью народной удалости, протеста, вызывала давнишний и глубокий интерес со стороны поэта. Постепенно тема эта все больше теряет в его творчестве локальные, условно романтические черты, признаки экзотичности: она рассматривается Пушкиным как одно из выражений исторической жизни русского крестьянства, вводится в широкое русло истории народа, страны. Процесс этот особенно заметен в 30-е годы.

...Перед странствующим Онегиным на берегах Волги возникает картина: бурлаки поют про «тот разбойничий приют», поют о Стеньке Разине... В пушкинском «Дубровском» сталкиваются, как известно, две разные линии в развитии разбойничьей темы: с одной стороны, — условно-романтическая, «книжная», связанная с традицией «разбойничьих» романов, с другой — реальная, идущая от живых наблюдений над жизнью крестьянства. Тема эта нашла отражение и в работе над произведением о пугачевском восстании, например, в одном из вариантов плана о Шванвиче: «Крестьянск<ий> бунт — помещик пристань держит»; «Мягель — кабак — разбойник<ик> вожатый»; «М<блудой> Шв<анвич> встречает разб<ойника> вожат<ого> — вступает к Пугачеву. Он предвод<ительствует> шайкой» (VIII, 929).

Мотивы и ассоциации, связанные с «разбойничьей» темой, сохраняются и в тексте самой «Капитанской дочки». Так, уже в начале о постоялом дворе сказано: «Постоялый двор, или по тамошнему *умет*... очень походил на разбойническую пристань» (VIII, 290). Они дают себя знать и в дальнейшем повествовании.

Обратившись в «Капитанской дочке» к широкому по-

лотну русской народной жизни в ее реальном историческом движении, решительно отвергнув экзотичность и локальность традиционной интерпретации разбойничьей темы, Пушкин вместе с тем сохранил в своем произведении отзвуки преображенной традиции, в частности — символику русского «разбойничьего» фольклора. Это общее направление сказалось и в интерпретации названного выше фабульного мотива повести: Маша Миронова в руках у пугачевцев, — мотива, представляющего своеобразный вариант сюжета: девушка и разбойники («Я вообразил ее в руках у разбойников»). (Сюжет этот хорошо был известен Пушкину: еще в Михайловском им была написана баллада «Жених»; среди фольклорных записей, сохранившихся в автографах поэта, есть песня на эту тему — «Во славном городе»; своеобразное преломление он нашел и в сказке «О мертвой царевне и семи богатырях»).

В массовой литературе 1830-х годов названный сюжет, как правило, связывался с общей переоценкой «разбойничьей» темы, из которой все больше вытравлялся социальный смысл. Одновременно с общим снижением социальной остроты темы, а подчас и дискредитации последней, выхолащивается ее народный, фольклорный характер. От подлинной поэзии удальства, вольной волюшки уже мало что остается. Приведем несколько примеров.

В центре стихотворной повести А. Вельтмана «Муромские леса» (М., 1831) — рассказ о том, как молодой Лельстан попадает в стан разбойников, где, в качестве пленницы, находится дочь его возлюбленной — Сияна, Лельстан убивает атамана и выдает разбойников. Никаких социальных мотивов здесь нет. В освещении разбойничьей темы господствует отвлеченность. Чувствуется налет религиозности. «Народность» носит явный оттенок стилизации.

Несколько в ином плане разрабатывается данный сюжет в повести «Разбойник и девица» А. М-го. Действие повести также происходит в Муромских лесах в разбойничьем стане. Сюда, в «вертеп разбойников», попадает девушка Розалия, которую атаман хочет насильно взять в жены. Он издевается над ней, избивает, приговаривая: «Встаньте! встаньте, сударыня... Я вас не просил, кажется, валяться по полу» (ч. 1., стр. 113), но она стойко со-

противляется. В конце концов, один из разбойников, желающий искупить свои грехи, выводит девушку из разбойничьего стана. За ними погоня; в лесу появляется жених Розалии, она спасена. Все кончается благополучно. Социальные мотивы и здесь отсутствуют, ничего подлинно народного в сущности нет. Исключительно наглядна переоценка и дискредитация разбойничьей темы в повести М. Погодина «Васильев вечер», также разработавшей традиционный сюжет, повести, которую мы уже подробно рассматривали в другом месте²¹.

В литературе 30-х годов имели место попытки связать традиционный сюжет о девушке и разбойниках с темой пугачевского восстания. Одна из таких попыток — «Рассказ моей бабушки» А. К. (А. П. Крюкова), опубликованный в «Невском альманахе» на 1832 год²².

Рассказ этот уже давно введен в научный оборот в качестве одного из источников сюжета «Капитанской дочки». Он действительно представляет определенный интерес — тем более, что сам Пушкин в черновом проекте предисловия к «Капитанской дочке», говоря о напечатанном «в одном из наших Альманахов» сочинении, имел в виду, очевидно, именно этот рассказ. Факт этот лишь подтверждает, что в процессе создания «Капитанской дочки» Пушкин как-то учитывал данное произведение.

Несомненно, что некоторые моменты «Рассказа моей бабушки» могли помочь оформлению пушкинского замысла. Однако недостатком работ многих исследователей, касавшихся названного рассказа А. Крюкова, является то, что он обычно рассматривался вне историко-литературной традиции и проблемы историзма. Центральный эпизод произведения Крюкова — рассказ о злоключениях Насти, оставшейся после занятия пугачевцами Нижнеозерной — в основе своей разрабатывает видоизмененный вариант уже известного нам традиционного сюжета: девушка и разбойники. Эта связь с литературной «разбойничьей» традицией решительно подчеркнута уже в самом начале произведения. Во вступлении к нему

²¹ См. нашу статью: Вопросы историзма и художественная система Пушкина 1830-х годов в кн.: — Пушкин. Исследования и материалы, том VI, Л., изд. «Наука», 1969; стр. 56—57.

²² Рассказ этот в качестве одного из источников «Капитанской дочки» рассматривался многими исследователями (Н. О. Лернер, Ю. Г. Оксман, В. Г. Гуляев, Н. И. Фокин, П. Бранг).

рассказчик сообщает: «Однажды я читал ей (бабушке — И. Т.) какую-то повесть, в которой своенравное перо автора изобразило бедствия девушки, увлеченной разбойниками в пещеру».²³ Слушая эту историю, бабушка рыдалась: — «Ах! Ведь и со мной в старину было почти то же, что с нею!» — «Как, бабушка? И вы видели разбойников? Так разбойники увозили и вас в пещеру?»²⁴.

Ответом на эти вопросы и служит последующий рассказ бабушки, в центре которого — трансформированная история старого «разбойничьего» сюжета, который освещается автором в соответствии с общим направлением консервативной, простонародной беллетристики 30-х годов. Пугачевцы — атаман Хлопуша и Есаул — разбойники, изображаемые мрачными красками; это холодные и жестокие изверги, которые покушаются на честь девушки. Они безобразны. Вот портрет атамана Хлопуши: «высокий, сутуловатый рост, те же широкие плечи, та же длинная свинцовая рожка, те же страшные, кровью налитые глаза, сверкающие из-под густых нависших бровей, те же всклокоченные, как смоль, черные волосы на голове и та же борода, закрывающая половину лица и достигающая почти до пояса. Недоставало только рогов да копыт»²⁵.

Они лишены и тени гуманного, рыцарского отношения к девушке.

«Вздор! — заревел разбойник, — я сам ее выведу» — и с этими словами, шатнувшись за перегородку, вытащил оттуда меня полуживую». «Жаль, — сказал Хлопуша, потрещивая меня по щеке жилистой своей лапой, — жаль, голубушка, что ты нездорова»²⁶.

Хлопуша настолько переполнен чувствами ненависти, злобы, что предлагает повесить даже мертвого капитана: «Не худо бы нам проявить немножко старого хрыча... Нужды нет, что он уже не дрягает. А все бы хорошо, в пример прочим». «Эх, атаман, — отвечает ему Есаул, — кто вешает мертвых собак?»²⁷.

Обильно используя внешний фольклорный антураж

²³ «Невский альманах», изд. Е. Аладьиной, СПб, 1832, стр. 254; Курс. мой — И. Т.

²⁴ Там же, стр. 255. Курс. мой — И. Т.

²⁵ «Невский альманах» на 1832 год, СПб, 1832, стр. 295—296.

²⁶ Там же, стр. 301, 302. Курс. мой — И. Т.

²⁷ Там же, стр. 299.

(«Атаман, золотой, серебряный, драгоценный мой атаман»), автор совершенно выхолащивает социальный и гуманистический смысл народной поэзии, игнорирует, искажает народную точку зрения. Само собою разумеется, что никакого подлинного историзма здесь нет, дух истории вытравлен совершенно.

Пушкинский подход к освещению событий, а также особенности использования им мотива «девушка и разбойники» в «Капитанской дочке» носят принципиально иной характер, они связаны с иной концепцией народа, являются выражением общего историзма мышления поэта, его понимания истории как творчества народа.

Пушкин в «Капитанской дочке» раскрывает великодушное, рыцарское, гуманное отношение Пугачева к девушке-сироте. В этом Пушкин следовал подлинному духу народа, народной точке зрения, его нравственному закону. (Еще в «Борисе Годунове», как мы помним, народ полон жалости к невинным деткам). Вместе с тем Пушкин опирался и на передовые традиции своих предшественников. Укажем в этой связи на факт, имеющий несомненно принципиальный смысл.

В свое время «разбойничья» тема, осмысленная в качестве темы народного протеста, национально-освободительной борьбы, привлекла Н. Гнедича, который перевел на русский язык новогреческие «клефтические песни». В них воспевалась борьба клефтов, «разбойников» особого типа, народных удальцов, раскрывались их мужество, величие духа. Большое внимание в названных песнях уделялось также благородному, рыцарскому отношению клефтов к женщине, в частности — к пленнице. В примечании к песне «Скиллодим» особо отмечалось: «Суровые люди, клефты, отличаются добродетелями, достойными душ образованных. Поведение их в отношении к женщинам заслуживает внимания». И далее: они *«никогда не позволяют нанести малейшее оскорбление пленнице»*²⁸. Вот этой-то подлинно народной традиции и следует Пушкин в «Капитанской дочке». Тема Маши Мироновой — девушки, оставшейся пленницей в стане пугачевцев, дала особенно большие возможности выявить высокий нравственный строй восставших крестьян, Пугачева, его душевное величие и благородство. В свою

²⁸ Н. Гнедич. Простонародные песни нынешних греков, СПб, 1825, стр. 47.

очередь, характеристика душевных, нравственных качеств народа в «Капитанской дочке» оказалась неотделимой от освещения эстетического его облика.

4

Тема красоты, прекрасного занимает исключительное место в пушкинской художественной концепции народа, развиваемой в творчестве 1830-х годов вообще, в том числе — в «Капитанской дочке». С ней теснейшим образом связана проблема эстетического критерия, которая в зрелый период становится одной из центральных в лирических признаниях поэта. «Влиянье красоты Ты живо чувствуешь» — уже в этом заключена известная положительная оценка адресата стихотворения («К вельможе»). Поэт пишет о «самовластной» красоте («Полюбуйтесь же вы, дети», 1830), о благоговении «перед святыней красоты» («Красавица»), наконец, о «мощной власти красоты» («Я думал, сердце позабыло», 1835). Эти и подобные им формулы (в том числе: «Дивясь божественным природо красотам» — из программного стихотворения «Не дорого ценю я громкие права»), обнажающие позицию Пушкина, вытекали из его представлений об идеале, о должном. «Мастером красоты» назовет Пушкина Л. Н. Толстой²⁹.

Проблема эстетического критерия приобретает особую остроту и злободневность в 1830-е годы при изображении народа.

Усилия консервативного лагеря были направлены к тому, чтобы представить народ по своей природе существом органически чуждым красоте, неэстетичным, антипоэтическим. В произведениях консервативных писателей, во многих сочинениях «простонародного» направления народ рисовался в мрачных тонах, он изображался носителем злобы, эстетически безобразным. Тем более это относилось к изображению пугачевского восстания.

Пушкин же, создавая целостный образ народа, напротив, обнаруживает в нем глубоко своеобразное, сильное и острое чувство красоты, настойчивое тяготение к ней. Поэт тщательно фиксировал проявления этих чувств

²⁹ «Но какой мастер красоты ваш Пушкин» — эти слова Л. Н. Толстого записаны С. А. Стахович. — Цит. по ст. А. Орлов. Народные песни в «Капитанской дочке», в об. «Художественный фольклор», ред. Ю. Соколов, вып. II-III, М., 1927, стр. 81—82.

в фольклорных источниках, во время своих встреч с живыми свидетелями пугачевского восстания — в процессе работы над «Капитанской дочкой». Даже в своей исторической монографии, наряду с многочисленными фактами крайней жестокости пугачевцев, Пушкин находит важным и нужным отметить моменты, раскрывающие наличие в народе скрытого чувства поэзии и красоты. Так, он вводит необычайно поэтичный, почерпнутый из народных преданий рассказ о матери Разина, искавшей в безутешном горе труп своего сына. Не менее примечателен и другой штрих.

О том самом Хлопуше, портрет которого, как мы видели, в рассказе А. Крюкова рисовался как воплощение природного уродства, олицетворение антиэстетизма и жестокости («свинцовая рожа», «кровью налитые глаза», «недоставало только рогов да копыт»), Пушкин в «Истории Пугачева» писал: «Разбойник Хлопуша, из-под кнута клейменный рукою палача, с ноздрями, вырванными до хрящей, был одним из любимцев Пугачева. *Стыдись своего безобразия*, он носил на лице сетку или закрывался рукавом, как будто защищаясь от мороза» (IX, 28. Курс. — И. Т.). Здесь Пушкин показывает, что, во-первых, таким физически безобразным Хлопуша является не от природы — это результат варварской жестокости властей, и во-вторых: Хлопуша стыдится своего безобразия; в душе его, следовательно, живет чувство красоты, представление о ней, жажда ее. Естественно, что тема красоты в разных ее гранях, тема эстетического в жизни и представлениях народа, заняла особенно существенное место в «Капитанской дочке». Здесь эстетическая оценка, как правило, неотделима от нравственной. При первом же появлении Швабрина сообщается, что лицо у него было «отменно некрасивым» (VIII, 296). Штрих этот уже по-своему предопределяет и нравственное его безобразие. Напротив, о пугачевце, запевавшем песню, Пушкин не забывает отметить: «Молодой казак, *стройный и красивый*» (VIII, 330).

Пушкинский Пугачев окружен образами красоты, атмосферой поэзии. Он рисуется в соответствии с народным воображением, с той жаждой яркости и красочности, которые, как мы видели, сказались и в рассказах Бунтовой, и в народном искусстве в целом.

Нередко изображение в «Капитанской дочке» своей праздничностью красок напоминает народные картинки, лубок³⁰. «Между ими на белом коне ехал человек в красном кафтане, с обнаженной саблей в руке: это был сам Пугачев» (VIII, 322). Это очень живописно, картинно, здесь подчеркнута контрастность цвета, особая колористичность (белый-красный). То же самое — в другой картине: «Пугачев сидел в креслах на крыльце комендантского дома. На нем был *красный* казацкий кафтан, обшитый *галунами*. Высокая шапка с *золотыми* кистями была надвинута на его сверкающие глаза» (VIII, 324). И здесь сконцентрированы детали и подобраны цвета, передающие в совокупности столь свойственное народному воображению (выраженному, в частности, в сказках, в лубке) ощущение необычайной торжественности, праздничности, повышенной яркости красок.

Во «дворце» Пугачева стены избы оклеены «золотою бумагою» (VIII, 347). Казак держал под уздцы приготовленную для Пугачева «прекрасную белую лошадь» (VIII, 334. Курс. везде — И. Т.).

Пушкин все время показывает острое поэтическое чувство, свойственное Пугачеву и его сподвижникам, их способность испытывать высокое вдохновение, их эстетическую впечатлительность и восприимчивость — все то, чего начисто лишены бюрократические круги. Всем памятно то «дикое вдохновение», с которым рассказывает Пугачев калмыцкую сказку, или та необычайная эмоциональность, с какой поют пугачевцы бурлацкую песню: нет, они не горланят, но поют «стройными голосами», лица их преображаются, они словно озаряются каким-то светом. «Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным — все потрясало меня каким-то пиитическим ужасом» (VIII, 331).

В соответствии с народными представлениями Пушкин связывает красоту с добром, с нравственными, ду-

³⁰ Пушкин прекрасно знал эстетику народного лубка. Мотивы и ассоциации, связанные с народными картинками, нередки в произведениях Пушкина. Так, например, картинки о блудном сыне использованы в «Станционном смотрителе», еще раньше — в отрывке «Записки молодого человека». В этом последнем речь идет также и о других лубочных картинках: «Они изображают погребение kota, спор красного носа с сильным морозом и тому подобное» (VIII, 404).

шевыми качествами — и это резко противостояло поэтике ужасного, западноевропейской «неистойвой словесности». Сама красота предстает при этом в ее национальной характеристике, в ее историческом и национальном своеобразии.

Так, рисуя образ Маши Мироновой, Пушкин, несомненно, следуя народным представлениям о русской женщине, особо подчеркивает неброскость, скромность ее внешнего облика, выдвигает наиболее характерные признаки русской красоты. Самый портрет капитанской дочери, «круглолицей, румяной с светлорусыми волосами» девушки, являлся своеобразным вызовом традиционным идеальным героиням тогдашней романистики, изображавшихся неземными красавицами, полубогинями, амазонками, мадоннами и т. п. Вспомним вальтерскоттовских «Розу из Тулли-Вёолана» или Флору Мак-Ивор из «Уэверли», романтическую Диану Вернон из «Роб-Роя», появляющуюся впервые на страницах романа в образе всадницы-амазонки, словно видение, или «прекрасную и бледную, словно нимфа из старинной легенды» Люси Эштон из «Ламмермурской невесты», портрет которой тщательно выписан: «Она была необычайно хороша собой... Разделенные прямым пробором темно-золотистые волосы обрамляли чистый белый лоб, словно солнечные лучи, озаряющие снежную вершину; прелестное лицо отличалось удивительной нежностью, кротостью и чарующей женственностью... Люси чем-то напоминала мадонну»³¹.

И вот после этого мы читаем: «Тут вошла девушка лет осмнадцати, круглолицая, румяная, с светлорусыми волосами, гладко зачесанными за уши, которые у ней так и горели. С первого взгляда она не очень мне понравилась» (VIII, 297). Контраст разительный!

Н. В. Измайлов высказал предположение, что в портрете Маши Мироновой нашло отражение описание Харловой, сделанное со слов «Матрены из Татищевой»: «Она была красавица, круглолица и невысока ростом»³². Предположение это обосновано. Но в таком случае тем более

³¹ Вальтер Скотт. Собр. соч. в двадцати томах, т. VII, М.—Л., Гослитиздат, 1962, стр. 37—38.

³² Н. В. Измайлов. Оренбургские материалы Пушкина — в кн. Пушкин. Исследования и материалы. Труды третьей Всесоюзной пушкинской конференции. М.—Л., 1953, стр. 280.

показательно, что Пушкин, стремясь выделить в своей героине характерные признаки облика русской женщины, отказался от подчеркивания броской, так сказать, кричащей красоты. О Харловой сказано прямо: красавица. О Маше Мироновой сказано иначе: «С первого взгляда она не очень мне понравилась». Это не значит, конечно, что она некрасива. Дело в другом: красота ее особая, неброская, неотделимая от душевных качеств человека, она раскрывается постепенно. Это специфическая красота именно русской женщины, точнее — народное представление о ней, сложившееся исторически. Поэтому Гринев, признаваясь Маше в любви и испрашивая ее руки, говорит ей не о красоте, а о другом: *«Милая, добрая Марья Ивановна,—сказал я ей,—будь моей женою, согласишься на мое счастье»* (VIII, 308. Курс.—И. Т.).

Все эти факты подтверждают: особенности поэтики и стиля «Капитанской дочки» находятся в органическом единстве с содержанием пушкинской повести.

ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЯЗЫКА ИСТОРИЧЕСКИХ ДОКУМЕНТОВ В РОМАНЕ Ю. Н. ТЫНЯНОВА «ПУШКИН»

Наделяя героев теми или другими речевыми чертами, исторические романисты, как правило, опираются на письменные документы эпохи. Каждый из письменных документов прошлого не только удостоверяет исторический факт, событие, но и отражает их в определенном, социально-характерном для того времени речевом воплощении и, следовательно, может быть использован как средство создания языкового колорита эпохи.

Принципы и приемы художественно-стилистического использования письменных исторических документов могут быть разными. В нашу задачу не входит всестороннее рассмотрение этой сложной проблемы. Цель настоящей работы более узкая — путем текстологических сопоставлений раскрыть основные принципы и приемы использования языка исторических документов в романе Ю. Тынянова «Пушкин», являющемся одним из лучших произведений советской исторической прозы.

Ю. Н. Тынянов очень широко использует письменные материалы прошлого в своих романах о Кюхельбекере, Грибоедове и в особенности о Пушкине. Тесная связь романа Тынянова «Пушкин» с историческими документами проявляется как в общей достоверности описываемых событий, характеров, в деталях, так и в языке.

Многие реплики тыняновских героев представляют собой подлинную речь исторических лиц, засвидетельствованную современниками. Так, изображая Галича, Тынянов использует воспоминание лицейстов о том, что он начинал лекцию бывало с того, что «взяв в руки Корнелия Непота, говаривал: «Теперь потреплем старика»¹. Сравните в романе Тынянова: «А потом профессор развернул истрепанную книжку, которую они узнали: это был Корнелий Непот...

— *Потреплем старика*, — сказал новый профессор» (401)².

В журнале поведения воспитанников лицея за ноябрь 1812 года есть такая запись гувернера Пилецкого о Пушкине: «30-го числа к вечеру Г. Кошанскому изъяснял какие-то дела. С.-Петербургских модных французских лавок, кои называются маршанд дю мод, я не слышал сам сего разговора, а только пришел в то время, когда Г. Кошанский сказал ему: я повыше вас, а право, не вздумаю такого вздора, да и вряд ли кому оный придет в голову»³. Эту запись писатель использует для создания соответствующей сценки в своем романе, вводя при этом в речь героев зафиксированные их выражения. Ср.: «Тут Пушкин, смеясь довольно весело, ответил, что на деле еще неприличнее, что Крылов верно описал комнату, имеющуюся у всех *marehandes des modes* петербургских и московских... Заслышав смех воспитанников и увидя, что профессор в негодовании пожимает плечами, он (Пилецкий) приблизился и, вытянув шею, прислушался. Разговор Пушкина был необычайно дерзок. Он говорил о каких-то обстоятельствах, происходящих в модных лавках, за что содержательницы оных высылаются... Кошанский краснел все более и сказал в негодовании:

— *Я повыше вас, я опытнее, и, право, не выдумаю такого вздора, да и вряд ли кому это придет в голову»* (307—308).

Описывая отъезд Пушкина из Москвы в Петербург

¹ Я. Грот, Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, СПб, 1899, стр. 19.

² Юрий Тынянов. Сочинение в 3-х тт., т. 3, М.-Л, 1959. Все последующие примеры даются по этому же изданию.

³ И. А. Шляпкин. Журнал поведения воспитанников лицея за ноябрь 1812 г., стр. 60.

(для поступления в лицей), Тынянов использует свидетельство современников о том, что «Анна Львовна Пушкина и сестра бабки по отцу Варвара Васильевна Чичерина дарят ему в этот момент сто рублей «на орехи»⁴. Выражение «на орехи», как исторически достоверное, Тынянов вводит в прямую речь Анны Львовны: «В самый миг расставанья Анна Львовна, смотря не на племянника, а на братьев, вручила Сашке запечатанный конверт.

— *Здесь сто рублей, это тебе на орехи,* — сказала она значительно, — *смотри не оброни*» (180).

В письме Карамзина к жене (от 28 февраля 1816 г.) встречаем: «Генерал Писарев (как мне объявили) рассказывал за секрет в одном доме, что Государь, услышав о шестидесяти тысячах, коих должна стоить казне моя история, сказал: какой вздор! Дам ли я такую сумму!»⁵. Эта реплика царя, даже с сохранением знаков препинания, воспроизводится и у Тынянова: «Друг Аракчеева, генерал, сказал, что *государь, услышав о шестидесяти тысячах, которые будет стоить издание «Истории», сказал, якобы: какой вздор! Дам ли я такую сумму!*» (453).

В одном из куплетов «Лицейской национальной песни», характеризующем наставника Фролова, говорится: «Нашел ты фигуру в фигуре... Эмилией зовешь Эмиля... Кадет секал на барабане, Статьи умножил в Алькоране»⁶. Соответствующими речевыми чертами наделяет Фролова и Тынянов в своем романе: «А когда Сазонов не откликнулся, он кричал ему: — *Эй ты, фигура!*» (399); — «*Магомет недаром говорил, — хрипел он, — лишнее удали*» (396); «— *Эмилия его (Руссо) бесподобна. Эту Эмилию у нас в корпусе наизусть знали*» (396).

В тех случаях, когда Тынянов располагает исторически достоверными речевыми характеристиками героев, он всегда предпочитает их вымышленным. Строгую документированность тыняновских произведений некоторые критики 20—30-х годов даже ставили в вину писателю. Так, противопоставляя ему исторически невыдержанные

⁴ М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, т. 1, стр. 23.

⁵ М. Погодин. Николай Михайлович Карамзин, по его сочинениям, письмам и отзывам современников. М., 1866, ч. II, стр. 145.

⁶ Я. Грот, Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, стр. 241—142.

и по материалу, и по языку романы А. Веселого. Лежнев писал: «Сравните неисторические произведения Артема Веселого с его историческими романами. Вы увидите, что они написаны одним пером, в одной стилиевой манере. Обратный случай в романах Тынянова. Это — создание романа «документального»... Недостаток Тынянова в том, что он мало выдумывал, мало позволял себе»⁷.

Отступления от бесспорных исторических свидетельств довольно широко наблюдаются в историческом жанре, в том числе и в произведениях о Пушкине. Вот как, например, в повести Слонимского «Юность Пушкина» представляется речь Державина после экзамена лицейстов, на котором Пушкин прочел свои «Воспоминания»: «После ужина Державин подозвал к себе Сергея Львовича и попросил его сказать Александру, чтобы тот переписал для него свое стихотворение.

— Поздравляю вас, — сказал он, — с таким сыном. Не слушайте ничего! Пусть он будет поэтом.

Сергей Львович с чувством пожал руку Державину и невольно прослезился»⁸.

Сам же Сергей Львович в «Замечании на так называемую биографию Александра Сергеевича Пушкина» описывает этот момент совсем иначе. «За обедом, — пишет Сергей Львович, — на который я был приглашен графом А. К. Разумовским, бывшим тогда министром просвещения, граф, отдавая справедливость молодому таланту, сказал мне:

— Я бы желал, однако же, образовать сына вашего к прозе.

— Оставьте его поэтом, — отвечал ему за меня Державин»⁹.

Слонимский в данном случае отталкивается от исторического документа. Он остается верен общему смыслу документа, но форма изменяется, создается новая речевая ситуация. Иначе поступает Тынянов. В его романе эта сценка в речевом плане строго соответствует воспоминаниям Сергея Львовича: «Он стал с живостью разговаривать с Разумовским. Разумовский ничего не разумел. Он сказал, что хотел бы образовать Пушкина к прозе.

⁷ «Октябрь», 1934, № 7, стр. 226

⁸ А. Слонимский, Юность Пушкина, М., 1966, стр. 117.

⁹ Пушкин в воспоминаниях современников, стр. 21—22.

— Оставьте его поэтом, — сказал ему Державин и отмахнулся неучтиво» (443).

С заметным преобладанием художественного вымысла дается в повести Слонимского и речь других героев, в том числе самого Пушкина. Вот как изображается в ней момент ухода из лицея Мартина Пилецкого: «Наконец стало известно, что Пилецкий пытается вскрывать получаемые и отправляемые письма. Возмущенные этим лицеисты собрались в актовом зале и потребовали Пилецкого. Но Пилецкий прислал приказание лицеистам разойтись. Лицеисты не только не послушались, но сказали, что они все подадут заявление об увольнении, если Пилецкий не уйдет сам. Тогда Пилецкий¹ пришел и с притворно-равнодушным видом сказал, что напрасно лицеисты волнуются, что он намерен сам уйти лучше, нежели оставаться с такими неблаговоспитанными юношами.

— Найду лучшее место!

— Да, в полиции! — крикнул Александр. — Туда вам и дорога!

Пилецкий ушел. Лицеисты зааплодировали.

— Мы прогнали Пилецкого! — кричали они¹⁰.

В данном случае лишь одна реплика «Мы прогнали Пилецкого» является относительно документированной. Она воспроизводит соответствующую запись Пушкина «Мы прогоняем Пилецкого» в составленном им плане автобиографии. Однако эта запись зрелого Пушкина характеризует лишь само событие, но не речь лицеистов. Что же касается речевых характеристик Пушкина и Пилецкого, то они являются результатом художественного домысла писателя. В исторических документах эта сценка изображается иначе. Вот как описывает ее Анненков по воспоминаниям бывшего лицеиста Ф. Ф. Матюшкина: «Пилецкий вздумал давать ласковые, но несколько фамильярные прозвания родственницам, сестрицам и кузинам, посещавшим в лицее воспитанников. Это обстоятельство показалось щекотливому чувству последних окончательно превышающим меру всякого терпения, и без того уже сильно потрясенного взыскательным, понижающим, ироническим обращением с ними воспитателя. Они собрались в конференц-зале, вызвали к себе инспектора и предложили ему дилемму: или удалиться

¹⁰ А. Слонимский, Юность Пушкина, стр. 86.

из лица, или видеть, как они потребуют своего увольнения. Угроза, конечно, была не очень серьезного свойства, но Пилецкий отвечал хладнокровно: «Оставайтесь в лицее, господа!» — и в тот же день выехал из Царского Села навсегда»¹¹.

Тынянов же при описании этого события опирается прежде всего на свидетельства современников. Ср.: «Он стоял спокойно, заложив руки за спину, и, когда они от неожиданности попятнулись, улыбнулся...

Они его ненавидели и были готовы на все... Но его спокойный вид, его рассеянная улыбка показались им странны. Они впервые заметили, как худа его шея с громадным кадыком, как бережно скручен шелковый черный платок. Он посмотрел на них, выжидая, и они, наконец, осмелели.

Мясоедов забормотал неожиданно громко: «Что вы родителя моего брамарбасом ругаете — на, то я не согласен»... Мартин посмотрел на него с любопытством, как смотрят на животное или насекомое. И этот холодный, как бы нечеловеческий взгляд все решил. Они боялись этого холода и стали дерзки. Робкий Корсаков, приставший к беспокойным, кричал:

— Это из-за вас Иконников вышел, из-за вас его прогнали, — и плакал.

Малиновский, не торопясь и несколько уныло, смотря по сторонам, сказал тихим голосом, что они просят, первое, чтоб он ничего не говорил об их родителях, другое, чтоб не читал писем, третье, чтоб вернули в лицей Иконникова.

Пилецкий все ждал.

Тогда Дельвиг, самый спокойный из всех, сказал, что, если он на это не согласится, все они тотчас покинут лицей.

А тот все молчал и с тем же любопытством смотрел на непокорных воспитанников, на эту беспорядочную смесь. Здесь были: буйан, мнивший себя уже поэтом, — пуговичка на его сертуке болталась; ленивый воспитанник Дельвиг; сын директора, дюжий увалень. Все последствия частого его общения с отцом были налицо... Они ждали его ответа сумрачно. Пушкин исподлобья, волчком смотрел на него. Глаза его блестели...

¹¹ П. Анненков, Пушкин в Александровскую эпоху. СПб, 1874, стр. 37—38.

Мартин молчал в задумчивости. Он смотрел не на них, а на их ноги, на лицейский каменный пол — взглядом чужим и далеким. Быть может, деятельность воспитателя вдруг показалась ему жалкой и другое поприще мерещилось ему, другая толпа: дрожащая паства, среди которой было много нарядных женщин, в прахе лежащих у его ног. Пилецкий улыбнулся.

— *Оставайтесь, господа, в лицее,* — вдруг сказал он и пошел к выходу» (327—329).

Как видим, эпизод этот у Тынянова дается в строгом соответствии с историческим документом. Пилецкий произносит у него всего лишь одну фразу. Однако эта лаконичная реплика Пилецкого становится у Тынянова многозначительной, приобретая глубокий психологический подтекст: Пилецкий в его изображении уходит не из трусости или малодушия, но в силу того, что он сам неудовлетворен своими воспитанниками, своею «лицейскою паствою», так как по своим взглядам и характеру он был глубоко убежденным иезуитом, религиозным фанатиком. «С достаточным образованием, — вспоминает о Пилецком М. Корф, — с большим даром слова и убеждения, он был святошею, мистиком и иллюминатом, который от всех чувств обыкновенной человеческой жизни, даже от врожденной любви к родителям, старался отбросить нас исключительно к богу, и если бы мы долее остались в его руках, непременно сделал бы из нас иезуитов... Он с своею длинною высохшею фигурикою, с горящими всеми огнями фанатизма глазами, с кошачьими походкою и приемами, наконец с жестоко-хладнокровною и ироническою, прикрытою видом отцовской нежности, строгостию, долго жил в нашей памяти как бы какое-нибудь привидение из другого мира»¹².

Таким образом, как писатель Тынянов видит свою первостепенную задачу не в том, чтобы исторические факты подменять авторским вымыслом, а в том, чтобы художественно раскрыть их. Засвидетельствованные реплики героев у него не просто «приклеиваются», механически включаются в текст, а получают глубокую психологическую трактовку. «Мне не нужно черных и белых, — писал Тынянов по этому поводу, — мне нужно объяс-

¹² Я. Грот, Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, стр. 242.

нить самому себе, почему это сделалось так, а не иначе»¹³.

На косвенных исторических свидетельствах основаны у Тынянова в данном эпизоде и реплики лицейстов. Иконникова, к которому Корсаков был привязан, действительно уволили из лицея по доносам Пилецкого. Толстый, ленивый, но вместе с тем любивший поважничать сенаторским званием отца, Мясоедов был очень обидчив и весьма болезненно реагировал на прозвища, которые давали в лицее ему и его родителям. Что же касается самого Пушкина, то у Тынянова он также представлен в этой сценке весьма выразительно. Однако писатель далек от того, чтобы приписывать ему главенствующую роль в этом событии и тем более от наделения его излишне смелыми, пророческими словами.

При речевой характеристике самого Пушкина Тынянов особенно сдержан и осторожен. Здесь с наибольшей очевидностью проявляется стремление писателя избежать всякого исторического неправдоподобия, малейшей искусственности и нарочитости. Юный Пушкин говорит у него сравнительно мало. Зато каждая из его реплик носит глубоко достоверный характер, опирается, как правило, на исторические свидетельства, не вызывающие сомнений в ее подлинности. При этом писатель, как только что было отмечено, не механически включает их в текст произведения, а стремится к тому, чтобы художественно объяснить их, сделать в психологическом отношении глубоко мотивированными.

В воспоминаниях сестры Пушкина О. С. Павлицевой содержится, например, такая запись о детстве поэта: «Однажды, гуляя с матерью, он отстал и уселся посреди улицы; заметив, что одна дама смотрит на него в окошко и смеется, он привстал, говоря: «Ну нечего скалить зубы»¹⁴. В аналогичном плане этот эпизод воспроизводится и у Тынянова. Но сама реплика. Пушкина-ребенка приобретает у Тынянова значительно большую психологическую глубину, что является, конечно, уже результатом ее художественной интерпретации: «В этот день он нарочно отстал и присел на скамеечку у забора. Он думал, что Арина не заметит и все уйдут далеко. В

¹³ Как мы пишем, Л., 1930, стр. 168.

¹⁴ Пушкин в воспоминаниях современников, стр. 25.

открытом окне, напротив, сидел толстый человек в халате и наблюдал улицу... Толстяк, завидя Александра, обрадовался. Он живо взгляделся в него и дернул за рукав молодую женщину. Та тоже стала глазеть в окно. Александр знал, что о нем говорят: «арапчонок». Он проормотал, как тетка Анна Львовна:

— *Что зубы скалишь?* — И пошел догонять своих» (80).

Тынянов указывает при этом, что выражение «скалить зубы» маленький Пушкин перенял от тетушки, Анны Львовны. В связи с этим он включает это выражение как исторически достоверное и в речь самой Анны Львовны: «Однажды, посмотрев на тетку, он вдруг улыбнулся. Тетка обомлела: улыбка дитяти была внезапна, неуместна и дерзка.

— Чему ты смеешься, что *скалишь зубы?* — спросила она с тревогою» (65).

В «Журнале поведения воспитанников» гувернером И. Пилецким записано, что однажды, когда он на уроке Гауеншильда отнимал у Дельвига «бранное на господину инспектора сочинение», Пушкин «с непристойною выпльчивостью» громко сказал: «Как вы смеете брать наши бумаги, стало быть и письма наши из ящиков будете брать?»¹⁵ Эта лаконичная запись гувернера опять-таки превращается у Тынянова в художественно выразительную, психологически обоснованную сценку, рисующую Пушкина в свете непосредственных представлений очевидца: «Каждый вечер беспокойные собирались теперь вместе. В лице стали распевать песни, куплеты — следствие тайного сочинительства. Наконец, в классе профессора Гауеншильда после лекции гувернеру удалось обнаружить сочинение: оно было у Дельвига, который с обычным своим спокойным видом даже не спрятал его от гувернера... Однако завладеть сочинением гувернеру не удалось; потребовав его у Дельвига после лекции, он получил прямой отказ, а, попытавшись, невзирая на это, ухватить сочинение рукою, ощутил толчок со стороны. Мартинов брат уверял, что пнул его Пушкин, который тут же, с блестящими глазами, раздутыми ноздрями, задыхаясь и с бешеным видом, наскакивал на него, крича:

¹⁵ М. А. Цявловский., *Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина*, т. 1, стр. 43.

— Как вы смеете брать наши бумаги?

Гувернер притворился было непонимающим и спросил:

— Чаво-сь?

Но обычного действия не последовало. Тогда он был вынужден объяснить, что берет только для проверки, а после отдаст. Но тут Пушкин закричал на него:

— Значит, и письма наши из ящика будете брать?» (325—236).

Наряду с засвидетельствованными в документах подлинными репликами исторических лиц, Тынянов широко вводит в речь героев, а также авторское повествование (чаще всего в форме несобственно-прямой речи) слова и выражения, взятые из писем, записок, опубликованных трудов и т. п. Так, например, несобственно-прямая речь графа де Местра в следующем отрывке: «Де Местр, мысли которого разделял Разумовский, восставал против разума и знаний доказательствами разума, подкрепленными обширными сведениями. *Созданы ли русские для знания? Они еще ничем этого не доказали*» (205), — представляет собой лишь слегка видоизмененные его подлинные слова из письма к Разумовскому, в котором он писал по поводу открытия лица: «Кто знает, например, созданы ли русские для науки? Мы еще не знаем никаких на это доказательств»¹⁶.

Несколько книжная реплика Малиновского: — *«Нынче у нас публика для удовольствия получения новостей негодует, что нет громких сражений, требует побед немедленных»* (357), — воспроизводит соответствующие слова из его «Рассуждения о мире и войне», где в одном из подстрочных примечаний говорится: «Господин Лингет приметил в одном из своих политических изданий, что публика для удовольствия получения новостей часто негодует, что армии остаются в недействии и что тысячи людей не погибают»¹⁷ и т. п.¹⁸

Кроме письменных материалов, принадлежащих самим изображаемым в романе историческим лицам, Тынянов в их речевой характеристике или в авторском повествовании о них нередко использует также письма и записки близких им современников, официальные доку-

¹⁶ Б. Мейлах. Пушкин и его эпоха, «Звезда», 1949, № 1, стр. 173.

¹⁷ В. Ф. Малиновский. «Рассуждение о мире и войне», стр. 41.

¹⁸ Подобные примеры см. ниже.

менты и т. п. Не будучи документально удостоверенными в их принадлежности изображаемым лицам, слова и выражения, взятые из таких источников, будучи широко употребительными в литературной речи своего времени, описываемой среды, могли, естественно, употребляться и в речи изображаемых исторических лиц.

В ответе царя на рождественские поздравления Сперанского (от 13 января 1818 года) находим: «Михайло Михайлович! Благодарю за поздравления меня с великим для христиан праздником рождества Христова»¹⁹. Опираясь, очевидно, на подобные свидетельства, Тынянов это несколько опрошенное имя Сперанского вводит, как стилистически характерное, и в контексты таких сравнительно близко знавших его и разделявших его взгляды исторических лиц, выходцев из духовной среды, как Куницын и Малиновский. Так, в дневнике Куницына встречаем: «Долго не мог попасть к *Михайлу Михайловичу*» (248), «...Подумал о *Михайло Михайловиче*» (271). В контексте, характеризующем Малиновского: «Несчастное правление *Михайла Михайловича*» (390) и т. п.

В речевой характеристике Куницына Тыняновым нередко используются слова и выражения, взятые им из подлинных дневниковых записок Николая Тургенева, который вместе с Куницыным учился в Геттингене. Вот, например, небольшой контекст из романа: «Только что Тургенев, Галич, Карцов *провели меня с Кайдановым до Ландер-шенкен*, все провели последнюю ночь, хоть со стесненным сердцем, но весело. *Ночь была месячная*. Тургенев со всегдашним хладнокровием *разбудил хозяина и заставил его таскать бутылки красного вина*» (245). И сравните соответствующую запись в дневнике Тургенева: «В воскресенье уехал отсюда Куницын в Россию. Мы были у него повечеру, а потом я и Данилевский проводили его до Landwehr-Shenke, где, разбудивши хозяина, заставили его таскать бутылки с красным вином из погреба. Ночь была месячная»²⁰.

Используя эту запись для описания проводов Куницына, Тынянов, как видим, наряду с подробностями, деталями, переносит в художественный текст и сами формы выражения, отобранные им из документа как

¹⁹ М. Корф, Жизнь графа Сперанского, т. 2, стр. 138.

²⁰ Архив братьев Тургеневых, вып. 2, стр. 297.

Ландер-шенкен, таскать бутылки, ночь была месячная и т. п., которые, безусловно, могли быть употребительными и в речи самого Куницына.

Как исторически достоверные в дневнике Куницына используются также слова и выражения, взятые автором из писем Александра Ивановича Тургенева. Так, в письме своему брату Николаю в Геттинген от 25 июня 1808 года он сообщает: «Его (Куницына) братец в Ордонанс-Гаузе»²¹. В письме от 26 августа 1808 года: «Братец его уже освобожден от военной службы и записан в штатскую, а именно в канцелярию графа Алексея Андреевича Аракчеева. ...Надобно, чтобы Александр Петрович написал к графу от себя письмо, в котором бы поблагодарил его за милость к брату. Письмо написать покраснее: это ему понравится»²². В письме от 21 декабря 1808 года: «Так как Куницыну теперь казенного жалованья около 60-ти руб., то он берет у меня по 5 на месяц, да еще взял 10 руб. на шинель»²³. В письме от 7 июня 1811 года: «Педагоги ваши здесь... Куницын дал мне читать Флассона, которого здесь купить уже невозможно, так как и в Париже, по словам его»²⁴.

Опираясь на эти сообщения Александра Ивановича Тургенева, Тынянов и в дневнике Куницына создает соответствующий контекст, в котором воспроизводится не только их содержание, но и свойственные им формы выражения, как *ордонацсхауз, дал читать Флассона, написать письмо покраснее* и т. п. Сравните: «Брат Михайло, рассказывая об ордонацсхаузе, где был, доселе дрожит и щелкает зубами. Доднесь получает он от Александра Ивановича по 5 и по 10 рублей в месяц, одет он в шинель с его плеча. Я благодарил, как умел, дал ему читать Флассона, книгу, редкую в Париже... Александр Иванович сказал: «Со мной что за счеты, но необходимо вам нужно благодарить Аракчеева. Напишите письмо покраснее...». Брат Михайло солдат при графской канцелярии, и следственно все равно, что его слуга» (246).

Многие контексты в романе Тынянова как раз и построены на своеобразном художественном контаминиро-

²¹ Архив братьев Тургеневых, вып. 2, стр. 361.

²² Там же, стр. 364.

²³ Там же, стр. 377.

²⁴ Там же, стр. 438.

вании, объединении в одно стилистическое целое подлинных форм речи героя со словами и выражениями, взятыми из разных косвенных исторических документов²⁵.

Широкое проникновение в художественный текст исторически достоверных форм речи у Тынянова тесно связано с самими принципами использования им письменных документов эпохи.

У некоторых авторов исторического жанра письменные свидетельства современников изображаемого прошлого служат лишь своеобразной канвой для развития сюжета, лишь абстрактным материалом, на основе которого создаются вымышленные сцены, детали, вымышленный язык. Если же документ включается в текст в своем непосредственном речевом воплощении, то он непременно дается в форме цитаты, берется в кавычки, как явление, чуждое художественному тексту.

Иное отношение к письменным материалам прошлого наблюдаем у Тынянова. В произведениях Тынянова трудно найти такой эпизод, сцену или просто небольшой контекст, которые бы не имели тесной связи с документом. Однако письменные документы пушкинской эпохи у него не лишены своей исторической конкретности, не лишены своего языкового своеобразия, так же, как и не выделяются кавычками, не обсабливаются от художественного текста произведения. Исторический документ с характерным для него речевым воплощением у Тынянова органически входит в художественную ткань произведения, в прямую или несобственно-прямую речь героев, являясь своеобразным конструктивным элементом их речевой характеристики, стилистической основой контекста, придающей ему нужную социально-историческую тональность.

В качестве конструктивного элемента речевой характеристики изображаемых в романе исторических лиц, а также авторского повествования о них Тынянов широко использует как отдельные слова, обрывки фраз, так и целые выражения, обороты, взятые из их писем, днев-

²⁵ Сравните, например, изображение в дневнике Куницына профессора французской словесности де Будри (стр. 252—254), основанное у Тынянова на использовании подлинного письма Куницына Николаю Тургеневу от 24 апреля 1911 года (Архив братьев Тургеневых, вып. 2, стр. 414), упоминавшейся «Записки» М. Корфа и характеристики, данной де Будри А. С. Пушкиным (П. Анненков, Пушкин в Александровскую эпоху, стр. 34—35).

никовых записок, статей, выступлений и т. п. Так, например, при изображении Карамзина в его прямую и несобственно-прямую речь постоянно включаются обрывки фраз и целые выражения из писем к Дмитриеву, к жене, из статей, помещенных в «Вестнике Европы», из предисловий к разным сборникам сочинений, из «Записки о древней и новой России» и т. д. Вот, например, небольшой контекст, характеризующий Карамзина на обеде у Пушкиных, устроенном Сергеем Львовичем в честь рождения Сашки: *«Под липою, в саду, всем оставалось чувствовать и вести себя со всею свободой как в сельском уединении... — как старые поэты не замечали прелести такого существования! Они пристрастились к войне, пожарам природы и всеобщему землетрясению... Мир разрушался: везде в России — уродства, горщие порою, чем французское злодейство... Он издавал теперь альманах, называвшийся женским именем «Аглая»... Все — не что иное, как безделки. Но варварская цензура стесняла и в безделках. Император Павел не оправдал ожиданий, возлагавшихся на него всеми друзьями добра. Он был своеволен, гневлив и окружил себя не философами, но гатчинскими капралами, нимало не разумеющими изящного...*

— Друзья, — сказал Карамзин, — *Гораций прославил Тиволи, а я пью за Красные ворота и за Самарову гору!* — Самарову гору неподалеку от Москвы он в особенности любил... и твердо решил, — если не удастся за границу, здесь основать свое убежище, открытое для всех друзей человечества, всех истинно умных, наподобие приюта Жан-Жака» (18—24).

И сравните соответствующие выдержки из документов, на которые Тынянов опирался при создании этой характеристики. Так, например, в предисловии ко второй книжке «Аонид» (1797) Карамзин писал: «Молодому питомцу Муз лучше изображать в стихах первые впечатления любви, дружбы..., нежели разрушение мира, всеобщий пожар природы и прочее в сем роде»²⁶. В письме к Дмитриеву от 18 августа 1798 года: «Цензура, как черный медведь, стоит на дороге: к самым безделицам придирается». В письме к Дмитриеву от 11 октяб-

²⁶ М. Погодин, Николай Михайлович Карамзин, по его сочинениям, письмам и отзывам современников, стр. 267.

ря 1798 года: такая же участь ожидает и «Аглаю» и «Мои безделки»²⁷. В «Записке о древней и новой России»: «Ужасы французской революции излечили Европу от мечтаний гражданской вольности и равенства. Но что сделали якобинцы в отношении к республикам, то Павел сделал в отношении к самодержавию... он начал господствовать всеобщим ужасом... умертвил... благородный дух воинский... и заменил его духом капральства»²⁸. В статье «О крайностях в политике»: «На свете есть только одна хорошая партия: друзей человечества и добра»²⁹. В письме к Дмитриеву от 4 апреля 1799 года: «Желаю, мой милый, чтобы скорее пришло то время, в которое... мог бы ты жить совершенно для муз и дружбы... Гораций прославил Тиволи, а мы Самарову гору превратили бы в русский Геликон...»³⁰.

Сравните также свидетельство М. Погодина: «Жуковский... воспоминает о доме И. И. Дмитриева, сгоревшем во время нашествия иноплемеников, и об обществе, собиравшемся в его саду за чаем, под тению широкой липы»³¹.

Как видим, используя все эти и подобные им исторические документы, Тынянов одновременно как бы инкрустирует, вписывает в художественный текст и целую серию свойственных им форм выражения, как *пожар природы, разрушение мира, безделки, друзья добра, капралы, Гораций прославил Тиволи, Самарова гора*, а также слова-детали, связанные с описанием обстановки, как *в саду*, но не в каком-то другом месте, *под липою*, но не под каким-либо другим деревом и т. п.

Естественно, что для речевой (точнее интеллектуально-речевой) характеристики исторических деятелей Тынянов отбирает из их писем, статей и других работ, как правило, лишь наиболее типичное, наиболее для них характерное. Так, например, при изображении директора лица В. Ф. Малиновского писатель часто вводит в его речь общественно-публицистическую лексику и фразеологию, встречающуюся в его статьях, в «Рассуждении

²⁷ М. Погодин, Николай Михайлович Карамзин, по его сочинениям, письмам и отзывам современников, стр. 280.

²⁸ Н. М. Карамзин, Записка о древней и новой России, стр. 42—43.

²⁹ М. Погодин, Николай Михайлович Карамзин..., стр. 376.

³⁰ Там же, стр. 303.

³¹ Там же, стр. 93.

о мире и войне» и т. п. Но особенно широко в контекстах Малиновского представлены слова, выражения и целые обороты речи, из его дневниковых записок, в частности из «Размышления о преобразовании государственного устройства России», из записки «О созвании депутатов» и других, в которых с наибольшей непосредственностью отразились как политические взгляды героя, его интеллектуальные черты, так и особенности его речи, его индивидуальная речевая манера, не скованная условиями печати и цензуры.

Вот, например, небольшой контекст из дневника Куницына, в котором воспроизводится разговор последнего с Малиновским: «К чему готовлюсь — не знаю, спрашивал Малиновского. У него большие планы. *Создание общего духа, воспитание без лести, раболепства, короче, воспитание достоинства.* Но ведь им потом придется быть чиновниками, пригодится ли? Не пропадут ли даром труды?—Если бы я так думал, я отказался бы. *Письма к императору и справка к губернатору.* Этого и без воспитания достигают. — Кого же и для чего мы будем воспитывать? — *Для работы законодательства... чтобы облагородить русских людей, показать их разум перед целым светом и уверить их в самих себе.* Он признался, что... *готовит записку о созвании депутатов. Земледелие недостаточно — много пустых земель; мешает, что захватили их господа, кто берет землю для себя, тот и обрабатывает ее. Рабство развращает, опустошает. Величайшая обида россиянам почитать их неспособными для составления своих законов. Пospорили об общественном договоре и теории гражданской. — Первоначальное общественное условие есть токмо идеальное; русские могут основать свои права надежнее на созрении своего ума, а не иностранного» (246—248).*

Приведенный текст почти полностью воспроизводит соответствующие записки в дневнике Малиновского³². Выделенные слова и выражения взяты из разных мест дневника. Но отобраны они и сгруппированы с таким расчетом, чтобы создать стилистически целостный контекст, характеризующий общественно-политические взгляды героя.

Указывая на необходимость критического отноше-

³² В. Ф. Малиновский. Избранные общественно-политические сочинения, стр. 115—130.

ния к историческому документу, Тынянов писал: «Есть документы парадные, и они врут, как люди. У меня нет никакого пиетета к «документу вообще». Человек сослан за вольнодумство на Кавказ и продолжает числиться в Нижнем Новгороде, в Тенгинском полку. Не верьте, дойдите до границы документа, продырявьте его. И не полагайтесь на историков, обрабатывающих материал, пересказывающих его»³⁵.

О глубоко критическом отношении Тынянова к историческому документу красноречиво свидетельствует и следующий факт. В первом отдельном издании романа «Пушкин» в контексте, характеризующем Малиновского, была такая фраза: «Малиновский полагал важным для развития детей *благорастворенный воздух Царского*» (363). Выражение «*благорастворенный воздух Царского*» было заимствовано писателем непосредственно из речи Малиновского, читанной им на открытии лица. Однако, учитывая, очевидно, что речь Малиновского носила сугубо официальный характер, да и составлена была не самим им, а бывшим в то время начальником департамента И. И. Мартыновым, Тынянов в последующих изданиях устраняет слово «*благорастворенный*» как идейно не соответствующее общественно-политическим взглядам героя, и фраза в целом стала выглядеть так: «Малиновский полагал важным для развития детей *воздух Царского*» (274).

Таким образом, используя исторический документ, Тынянов прежде всего учитывает его достоверность, степень характерности запечатленных в нем речевых форм для данного персонажа. Что же касается самого употребления исторически достоверных форм, выбора именно этих, а не других слов и выражений, инкрустируемых в художественную ткань произведения, то это уже всякий раз определяется конкретными задачами художественного изображения. Характеризуя, например, Карамзина на обеде у Пушкиных, т. е. в тесном, интимном кругу почитателей его литературного таланта, Тынянов в первую очередь использует неофициальные письма, в частности письма к другу и поэту Дмитриеву. При характеристике Карамзина в более поздний период, в период его историографической деятельности, Тынянов

³⁵ Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи. М., 1966, стр. 196.

больше использует уже письменные источники, которые представляют Карамзина не столько как частное лицо или литератора, сколько как будущего государственно-го историографа, человека влиятельного и в обществе, и при дворе.

Так, например, изображая разговор Карамзина с Сергеем Львовичем Пушкиным относительно реформ Сперанского, Тынянов творчески использует выдержку из его «Записки о древней и новой России», цитированную в свое время многими общественными деятелями, в частности М. Корфом в его книге «Жизнь графа Сперанского». Вот ее текст: «Доселе в самых просвещенных государствах требовалось от чиновников только необходимого для их службы знания: науки инженерной от инженера, законоведенья — от судьи и проч. У нас председатель гражданской палаты обязан знать Гомера и Феокрита, секретарь сенатский свойства оксигена и всех газов. Вице-губернатор — пифагорову фигуру, надзиратель в доме сумасшедших — римское право, или умрут коллежскими и титулярными советниками»³⁴.

Учитывая общественную актуальность и тот резонанс, который записка Сперанского вызвала в свое время, Тынянов вводит эту выдержку при соответствующей ситуации и в речь своего героя. Сравните: «В полутьме, не зажигая свечей, Карамзин говорил, что *ныне председатель гражданской палаты обязан знать Гомера и Феокрита, секретарь сенатский — свойства оксигена и всех газов, а вице-губернатор — пифагорову фигуру...*

Сергей Львович тихо засмеялся.

— *...надзиратель же сумасшедшего дома — римское право...* Это Сергей Львович постарался запомнить. — *Оксиген, Пифагор, надзиратель,* — повторил он одними губами» (138). А через некоторое время Сергей Львович, не отличая Пифагора от газов, уже жаловался своим светским приятелям: «Тотчас Сергей Львович пожаловался на трудности воспитания. Нужна армия учителей! Нет такого человека, который совмещал бы знание *всех этих оксигенов и пифагоров, которые теперь обя-*

³⁴ Н. М. Карамзин. Записка о древней и новой России. СПб, 1914, стр. 75, Ср., М. Корф, «Жизнь графа Сперанского», ч. 1, стр. 180.

заны знать даже надзиратели, ибо такая воля monsieur de Speransky» (154).

При изображении Кошанского Тынянов отбирает из его письменных материалов преимущественно такие выражения, обороты речи, которые характеризуют его прежде всего как профессора словесности, раскрывают его литературно-эстетические взгляды, показывают его отношение к лицейским поэтам и т. п. Даже сами сценки, изображающие Кошанского, оформляются у Тынянова в виде лекций и наставлений, которые тот дает лицеистам. Именно в таком плане, например, представляется у Тынянова лекция Кошанского о разных видах слога (стр. 303—306), где широко используется лексика, фразеология и целые обороты речи из «Реторики» Кошанского³⁵.

Степень документированности речевого состава в разных контекстах, при изображении разных исторических лиц у Тынянова неодинакова. Наиболее близки к источникам страницы, посвященные таким историческим лицам, чьи мысли, взгляды, формы речевого выражения запечатлены в сохранившихся письмах, записках, научно-публицистических трудах, официальных бумагах и т. п. Роль творческого воображения в таких случаях у Тынянова ограничивается прежде всего художественной интерпретацией этого документального материала, художественным его осмыслением. Для работы исторического романиста, говорил писатель в беседе с корреспондентом, нужна «полная уверенность, что это было так, а не иначе». Эту уверенность придает ему документ. Поэтому для писателя «важнее всего, — подчеркивал он, — с достаточной ясностью относиться к уже известному и опубликованному, уметь интенсивно использовать то, что обычно при чтении используется экстенсивно». Все дело в «отношении» к документу, в «его толковании». Именно здесь, по его мнению, при наличии достоверных источников, должна проявиться творческая инициатива художника³⁶.

Однако тесная связь с документом у Тынянова даже в этих случаях, как мы видим, не только не идет в ущерб художественности произведения, но заметно способствует ей. Исторический документ у него при самом,

³⁵ См.: Н. Кошанский. Общая реторика, СПб, 1836, стр. 87—94.

³⁶ «Литературный Ленинград», 1934, № 58, 21 ноября.

казалось бы, интенсивном использовании настолько преобразуется, растворяется в художественном тексте, что он утрачивает почти всякие непосредственные связи с подлинником и становится уже в полном смысле творческим достоянием художника. В тех случаях, когда документальных данных оказывается недостаточно или они вызывают сомнение в своей достоверности, роль художественного воображения у Тынянова заметно повышается и направляется уже в сторону «домысливания» недостающего материала. «Там, где кончается документ, — писал Тынянов по этому поводу в одной из своих статей, — там я начинаю»³⁷.

В зависимости от характера письменного документа и от особенностей стиля речи изображаемой социальной среды дифференцируются у Тынянова и сами формы включения исторически достоверных речевых элементов в художественный текст. Ведь письменные документы прошлого в большинстве своем характеризуют не столько разговорную, сколько книжную речь своего времени, т. е. несут на себе отпечаток письменного языка эпохи. Поэтому в наиболее обнаженном виде заимствованные из них речевые формы Тынянов включает прежде всего в речь таких героев, которые были тесно связаны с книжной культурой своего времени. Здесь они нередко представлены целыми оборотами, с сохранением не только свойственной им лексики и фразеологии, но и синтаксиса.

Естественно, что введение в речь Малиновского, Куницына, Сперанского, Кошанского и некоторых других героев, тесно связанных с книжной культурой своего времени, целых оборотов, взятых из писем, записок, статей и т. п., придает ей соответствующий книжно-архаичский оттенок, что заметно обособляет ее и от опрошенной речи патриархального и мелкопоместного дворянства, простонародья, и от офранцузенного жаргона светских салонов. Свойственный ей оттенок книжности в этом плане заметно способствует социально-стилевой дифференциации языка эпохи.

Однако и в данном случае Тынянов весьма далек от перенесения специфически книжных языковых элементов на устную речь героев. В письмах, например, записках и статьях Сперанского, Малиновского, Куницына, очень

³⁷ Как мы пишем, 1930, стр. 163.

часто можно встретить такие элементы, широко бытовавшие в старом книжном языке, как *поелику, поколику, понеже, потолику, яко, николиже* и т. п. У Тынянова же в речи указанных персонажей мы не встречаем подобных речевых форм. В его романе они даются лишь при имитации деловых бумаг, канцелярского стиля эпохи. Избегает Тынянов и усложненного книжного синтаксиса в речи этих персонажей, не говоря уже о речи героев, принадлежащих к другим социальным слоям, не связанных тесно с книжной культурой своего времени. Громоздкие синтаксические обороты из письменных документов эпохи при их использовании в устной речи указанных персонажей у Тынянова, как правило, подвергаются такой художественной обработке, которая позволяет им, сохраняя некоторый оттенок книжности, в то же время являться органическим элементом живой, устной речи.

Вот, например, подлинный текст Малиновского из его дневниковых записей: «Кто любит добродетель и отечество, должен стараться о прекращении рабства. Оно портит нрав россиянина. Сия заносчивость, запальчивость и купно низкость и раболепствие — от воспитания, житья и обхождения с рабами. Готовые жертвы гнева, они своею безответною покорностию питают то и другое, и по отношению состояний между собой причают нас самих так же поступать друг с другом...

Сие различие в обхождении вышних с подчиненными иностранцами и русскими от того, что их привыкли видеть рабами. Камердинер — раб, а секретарь его — брат, земляк. Глубокомысленный примечатель знает сей переход или переливание мыслей»³⁸.

В этом отрывке налицо многие атрибуты книжного стиля. Но наиболее неприемлемым из них для устной речи оказывается синтаксис, особенно 4 предложения. Поэтому, если лексический состав подлинника при его использовании в прямой речи героя писатель лишь слегка подвергает обработке, то синтаксис изменяет коренным образом с тем, чтобы он соответствовал живой, устной речи. Сравните: «Сергею Гавриловичу, — сказал он о Чирикове, — я уже дал наказ — все грубости со служителями заносить в журнал поведения. Намед-

³⁸ В. Ф. Малиновский. Избранные общественно-политические сочинения, М., 1958, стр. 120—121.

ни Данзас ругал Матвея и гнался за экономом—трепать его. Я прошу обращать на это сугубое внимание. *Заносчивость, запальчивость, а купно и низкость с раболепством, — все от воспитания, житья и обхождения с рабами. Готовые жертвы гнева и сами к тому привыкли. Подчиненному иностранцу никогда не посмеют того сказать, что своему, потому, что свой — раб. А брат его или земляк—секретарь. Так гибнет везде достоинство русское» (345).*

Заметному упрощению, освобождению от громоздких, тяжеловесных книжных форм у Тьнянова подвергаются, как правило, даже официальные, деловые документы, причем не только при их использовании в качестве источника речевой характеристики героев, но и при их непосредственном воспроизведении как образца делового, казенного стиля эпохи.

В контекстах же, не связанных с характеристикой окниженного или канцелярского стилей эпохи, как, например, речь мелкопоместного и патриархального дворянства, простонародья, светских аристократов и т. п., язык письменных документов получает у Тьнянова значительно большее дробление, художественное «растворение», сохраняясь, как правило, лишь в форме отдельных слов и выражений.

Мало того. Сами речевые формы, инкрустируемые в художественный текст, отбираются Тьняновым чаще всего с таким расчетом, чтобы они были не только исторически достоверными, но и стилистически характерными, т. е. способствовали социально-речевой характеристике героя. Так, например, в несколько опрошенную речь старого и мелкопоместного дворянства, а также простонародья, писатель вводит преимущественно формы живой народной речи или такие, которые созвучны с ними. Используя, например, свидетельство Анненкова о том, что Петр Абрамович Ганнибал «занимался на покое перегонном водок и настоек», а его «молодой крепостной человек» Михаил Иванович Калашников, с которым ему довелось встретиться, помогал арапу «возводить настойки в известный градус крепости»³⁹, Тьнянов вводит последнее выражение и в речь старого генерала от артиллерии, как весьма соответствующее ее опро-

³⁹ П. Анненков, Пушкин в Александровскую эпоху. СПб, 1874, стр. 11—12.

шенному стилю. Сравните: «Я, сударыня сестрица, — сказал он Марье Алексеевне, — настойки в простом виде не пью, я ее перегоняю... *возвожу в известный градус крепости*».

Опираясь на свидетельство того же биографа о том, что крепостной человек Петра Абрамовича, «обученный через посредство какого-то немца искусству разыгрывать русские песенные и плясовые мотивы на гуслих..., погружал вечером старого арапа в слезы или приводил в азарт своею музыкой»⁴⁰, Тынянов включает опять-таки разговорное выражение *приводить в слезы* при соответствующей ситуации и в речевую характеристику арапа. Сравните: «— Ты, Никишка, плох, — вот у меня Гришка мой с гуслиаром поет — в масть и цвет! В дрожь приводит! *В слезы!*» (33—34).

Или, например, используя письмо Арины к Пушкину (за 1826 год), в котором она писала: «Я вас буду ожидать и молить бога, чтобы он дал нам свидеться. Прощай, мой батюшка, Александр Сергеевич»⁴¹, Тынянов довольно часто вводит в ее реплики характерные для ее опрошенной речи обращения к Пушкину: «Вот солдат как шагает поставно. Вы на него взгляните, *батюшка, Александр Сергеевич*, какой солдат... А вот, *батюшка, Александр Сергеевич*, и пушечки...» (42).

Напротив, контексты, связанные с изображением светских кругов дворянства, писатель заметно насыщает взятыми из разных документов французскими словами и выражениями, отражающими особенность салонной речи аристократов описываемого времени.

Естественно, что такой дифференцированный подход к обработке и использованию письменных документов в речи героев всецело отвечает задачам реалистического воспроизведения социально-речевых стилей изображаемого времени, их отчетливому разграничению в зависимости от описываемой среды, ситуации и т. п.

Таким образом, тыняновский метод воспроизведения языка изображаемой эпохи — это метод тесного содружества науки и искусства. В основе речевой характеристики его героев лежит, как правило, язык,

⁴⁰ П. Анненков, Пушкин в Александровскую эпоху, СПб, 1874, стр. 11—12.

⁴¹ П. В. Анненков, А. С. Пушкин. Материалы для биографии, СПб, 1873, стр. 4.

засвидетельствованный письменными документами прошлого. Но исторический документ у него не механически включается в текст, как это нередко можно наблюдать у писателей этого жанра, которые, стремясь к достоверности, не идут, однако, дальше упрощенного решения этой проблемы, ограничиваясь простым цитированием документов, без необходимой их художественной обработки. Исторический документ у Тынянова органически входит в художественную ткань произведения, всякий раз получая в зависимости от социальной среды, ситуации и т. п. нужную стилистическую обработку. Отсюда язык романов Тынянова глубоко правдив, исторически достоверен и вместе с тем весьма выразителен.

ИЗ ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ А. ДЕЛЬВИГА

Место и значение Дельвига в истории русской литературы определялось по-разному. Если в 20-е годы имело место сочувственное отношение к нему, то в 30-е годы и позже его начинают рассматривать как третьестепенного поэта. В начале нашего века были попытки признать его поэтом первой величины.

Одностороннему пониманию места Дельвига в литературном процессе содействовало то обстоятельство, что его часто представляли только как эпигона Пушкина. Между тем Дельвига нельзя рассматривать как близкого спутника великого поэта. Известно, что многое существенное в творчестве Дельвига часто представлено у Пушкина после соответствующих опытов у первого. Опредил Пушкина Дельвиг в обращении к гекзаметру, сонету, лирической песне. (Возможно, здесь не столь важны результаты опытов, сколь попытки, поиски в этом направлении). К некоторым из этих художественных форм Пушкин пришел позже и независимо от Дельвига, но это лишний раз подчеркивает известную творческую индивидуальность «парнасского брата» Пушкина.

В заметке о Дельвиге Пушкин писал: «Идиллии Дельвига для меня удивительны. Какую силу воображения должно иметь, дабы так совершенно перенестись из 19 столетия в золотой век и какое необыкновенное чутье изящного, дабы угадать греческую поэзию сквозь латинские подражания или немецкие переводы»¹.

¹ Пушкин — критик. ГИХЛ, М., 1950, стр. 120.

Эта высокая оценка не может быть объяснена только пристрастием дружбы. Из всех литературных соратников Пушкина Дельвиг в ряде отношений был наиболее близок к нему по художественному мироощущению. Не случайно Пушкин к нему обращал сокровенные строки: «Мой брат по музам»... Академик М. П. Алексеев, скрупулезно анализируя стихотворные послания обоих поэтов, высказал убедительную мысль, что замысел пушкинского «Памятника» был вызван памятью о Дельвиге².

Если поэтическое наследие Дельвига являлось предметом изучения, то литературно-критическая деятельность его исследована явно недостаточно.

Между тем известные критические опыты Дельвига, при всей неотчетливости литературных установок некоторых из них, свидетельствуют, что поэт обладал несомненным художественным вкусом, оригинальностью литературных суждений. Поэтому есть необходимость рассмотреть эту сторону деятельности Дельвига более обстоятельно, чем это сделано до сих пор. Проблема эта сложна. Не ставя перед собой цели подробно осветить ее, автор предлагаемых заметок видит свою задачу в том, чтобы подвести некоторый итог истории вопроса и остановиться главным образом на судьбе рецензии Дельвига о «Борисе Годунове» Пушкина.

Вопроса усвоения и пропаганды Дельвигом критических суждений Пушкина в той или иной степени касаются пушкинисты, но в полном объеме тема не ставилась³. Изучение критического наследия Дельвига во многом осложняется тем, что оно не собрано полностью и научно не прокомментировано. Предстоит большая работа по атрибуции статей и заметок поэта, рассеянных в различных периодических изданиях той поры.

Известно, что одним из важнейших источников фактических сведений о критической деятельности Дельвига являются статьи В. П. Гаевского, опубликованные в «Сов-

² М. П. Алексеев. Стихотворение Пушкина «Я памятник воздвиг». Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 218—232.

³ См. об альманахах Дельвига: Леркович Е. Л. «Литературные альманахи пушкинской поры». Канд. диссерт., Л., 1953. Альманах Дельвига «Северные цветы» и литература первой трети XIX в. рассматриваются в работе Mersereau John. Baron Delvique's «Northern flowers, 1825—1832», London—Amsterdam, 1967.

ременнике» 1853 г. № 2, 5 и 1854 г. № 1, 8. Автор пользовался авторитетными свидетельствами П. А. Вяземского, А. И. Дельвига, двоюродного брата поэта, и некоторых участников «Литературной газеты».

Ценность работы Гаевского тем более повышается, если учесть, что многие архивные материалы, которыми он пользовался, в настоящее время утеряны. Однако следует заметить, что в статьях заметно снижено принципиальное значение полемики между «Литературной газетой» и «Северной пчелой». Богатые факты биографии и творчества Дельвига рассматриваются чаще всего независимо от их историко-литературного и общественного значения. Этот момент, к сожалению, подчас не учитывают некоторые современные исследователи, недостаточно глубоко, на наш взгляд, освещающие борьбу этих газет⁴.

В свое время предпринял попытку коснуться критической деятельности Дельвига Ю. Верховский⁵. Опубликованные в его книге материалы к биографии Дельвига в литературном отношении не очень примечательны. Поэтому исследование Верховского о Дельвиге, в свое время названное Блоком «уютное гробкопатательство»⁶, мало проясняет место Дельвига-критика в литературной жизни конца 20-х — начала 30-х годов.

Большой научный интерес представляют статья и комментарии к сочинениям Дельвига авторитетнейшего знатока поэзии пушкинской поры — Б. В. Томашевского⁷, хотя отдельные его замечания носят предположительный характер. Например, нам представляется излишне категоричной мысль Б. Томашевского, что статья о стихотворениях Е. Алипанова⁸ принадлежит не Дельвигу, а Сомову. В частности, нам не представляется полностью убедитель-

⁴ См., например, вступ. ст. Л. Плуткина «А. Дельвиг. Стихотворения». Л., 1957.

⁵ Ю. Верховский. Барон Дельвиг. Материалы биографии. Изд. А. С. Каганя, 1922 г., Петербург.

⁶ А. Блок. Записные книжки. М., 1965, стр. 179.

⁷ А. А. Дельвиг. Полное собрание стихотворений. Ред. и прим. Б. Томашевского. Вступ. статьи И. Виноградова и Б. Томашевского. Л., изд-во писателей в Л.-де, 1934 г.

⁸ «Стихотворения крестьянина Егора Алипанова». Изд. «Литературная газета», № 72, 22 декабря 1830 г., стр. 734.

тельной аргументация в пользу авторства Сомова⁹, вопрос этот требует дополнительного исследования.

Появившийся в последнее время указатель содержания «Литературной газеты»¹⁰, при всей его серьезности и значимости, также не решает полностью вопроса атрибуции статей. Установление авторства ряда статей носит, по признанию исследователей, предположительный характер. Без достаточной научной аргументации приписана А. Дельвигу заметка о музыке в № 56 за 1830 г., и также неубедительно оспаривается принадлежность заметки о П. Л. Яковлеве (№ 1 за 1831 г.) Сомову, а не Дельвигу. Как видно, нужна тщательная работа многих литературоведов, чтобы признать установленным фактом авторство ряда статей «Литературной газеты».

Таковы основные вехи в изучении критической деятельности Дельвига. Конечно, критическая проза поэта уступает образцам, тем не менее многие выступления Дельвига помогут прояснить некоторые все еще темные места в журнальной полемике тех лет.

Нам представляется, что в этом плане недостаточно учтена и изучена деятельность Дельвига в «Литературной газете». Известной недооценке, возможно, способствовали легенды о Дельвиге — «ленивом бароне». Характерно, что даже П. Е. Языков был удивлен кандидатурой редактора: «Под каким созвездием является Дельвиг со своею газетою... Очень, очень трудно вообразить почтенного барона, занимающегося чем бы то ни было, а в особенности корректурой». Мнение это оказалось распространенным.

⁹ Основной аргумент исследователя заключается в том, что газета вышла в свет после смерти Дельвига. Но, как известно, выпуск номеров 70, 71, 72 за 1830 год был задержан цензурой в связи с запрещением Дельвигу издавать газету. В «Литературной газете» № 1 на 1831 г. Сомов известил читателей, что эти номера будут выданы подписчикам в январе 1831 года. Следовательно, материалы этих газет набирались при жизни Дельвига (он умер 14 января 1831 года). Заслуживает внимания и тот факт, что в следующих номерах газеты — № 1 за 1831 г. и № 2 за 1831 г. за той же подписью «Издатель» появилась статья Дельвига о «Борисе Годунове». Об авторстве Дельвига известил Сомов в «Литературной газете» № 4, 1831 год.

¹⁰ Е. М. Блинова. «Литературная газета» А. А. Дельвига и А. С. Пушкина, 1830—1831 г. Указатель содержания. Изд. «Книга», 1966.

Дельвиг, как известно, вел отдел критических рецензий. Он принял на себя значительную часть ударов в той журнальной борьбе, которая развернулась вокруг газеты. Благодаря стараниям Дельвига и Вяземского, в «Литературной газете» и альманахе «Северные цветы» анонимно было напечатано 10 стихотворений декабристов, среди них — знаменитые крамольные строки: «Иные звенья заменят из цепи выпавшие звенья». В. В. Виноградов отмечал, что Пушкин охладел к газете, когда редактором ее стал Сомов. На страницах газеты Дельвиг выступает как соратник Пушкина в борьбе против эпигонского романтизма, за реалистические принципы в драме, в романе. Точки соприкосновения в критической деятельности Пушкина и Дельвига важно выяснить на материале «Литературной газеты». Важно, ибо, как нам представляется, становление русской реалистической критики до Белинского, пусть не всегда отчетливо и определенно, происходило уже на страницах «Литературной газеты» Дельвига.

В этой связи остановимся подробнее на рецензии Дельвига о «Борисе Годунове» Пушкина и попытаемся проследить степень участия поэта в ее судьбе.

К состоянию драматического жанра в России Дельвиг проявлял пристальный интерес. «У нас почти вовсе нет народных драматических произведений, — говорит он, — между тем как русская история обильна происшествиями, которые напрашиваются в трагедию. Драматические произведения Озерова не народны, несмотря на их содержание. Все построение его драматических произведений заимствовано из старой французской школы¹¹». (Сравни: заметки Пушкина на полях статьи П. А. Вяземского об В. А. Озерове: «Пошлая пружина французской трагедии...» и «Не видно и тени драматического искусства»¹²).

Естественно, что замысел Пушкина не мог не привлечь внимание Дельвига. Как отметил Винокур Г. О.¹³, первое упоминание о трагедии в переписке Пушкина относится к 13 июля 1825 г. в письме к Вяземскому, когда уже было написано 9 сцен 1 части. Поэт писал:

¹¹ В. Гаевский. «Современник», 1953, № 1, стр. 29—31.

¹² А. С. Пушкин. Пол. собр. соч. в 6 т. под ред. М. А. Цявловского. Academia. М.—Л., 1936 г., т. V, стр. 545.

¹³ А. С. Пушкин, том 7. Драматические произведения. Изд. АН СССР, стр. 395.

«Покамест я предпринял... романтическую трагедию.. Смотри же, об этом знают весьма немногие»¹⁴. (Речь идет о Н. Н. Раевском-младшем и Дельвиге). В 20-х числах апреля Дельвиг приезжал к Пушкину в Михайловское. Пушкин, видимо, познакомил его со своими замыслами, о чем свидетельствует письмо Пушкина к Дельвигу от начала июня 1825 г. В нем Пушкин, продолжая начатый спор о Державине, между прочим спрашивает: «Что делает Жуковский? Передай мне его мнение о 2-й главе Онегина, да о том, что у меня на пальцах»¹⁵. На письмо Пушкина от 13 июля Вяземский сообщает: «Спасибо за трагедию, о которой Жуковский мне уже говорил».

Поскольку в письмах Пушкина к Жуковскому до 13 июля упоминаний о трагедии нет, остается признать, что сообщил об этом Дельвиг по просьбе Пушкина.

В дальнейшем Дельвиг продолжает проявлять деятельное участие в судьбе трагедии. В альманахе Дельвига «Северные цветы» на 1828 г. появляется отрывок из «Бориса Годунова» — сцена «Граница Литовская» (одна из первых публикаций отрывков трагедии¹⁶).

Перед завершением трагедии Пушкин опять советуется с Дельвигом. Это можно предположить по следующему факту: близкий сотрудник «Литературной газеты» барон Е. Розен в первом номере журнала «*Doppler Jahrbücher für Literatur, Statistik und Kunst, besonders Ruslands*»¹⁷ за 1833 г. на 5—6 стр. опубликовал свой разбор трагедии. В нем Розен говорит об опущенной в беловом варианте сцене «Ограда монастырская», которая, «по мнению польского поэта Мицкевича и покойного Дельвига, расслабляла впечатление от рассказа Пимена» и была исключена Пушкиным.

Известно, что при выходе в свет «Бориса Годунова» литературные старожилы приняли его в штыки. Еще с 20-х годов, с появления в печати «Евгения Онегина», критика

¹⁴ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 6 т. под ред. М. А. Цявловского. Академия, т. 6, стр. 118.

¹⁵ Там же, стр. 115.

¹⁶ Сцена «Келья в Чудовом монастыре» была напечатана в I номере «Московского вестника» на 1827 г.

¹⁷ Статья переведена на русский язык и напечатана в «Литературных прибавлениях к русскому инвалиду», 1834 г. № 3, стр. 2—3. О ней же см.: Розен. «Ссылка на мертвых», «Сын отечества», 1847, июнь, стр. 3.

с недоумением следила за непонятными ей переменами в творчестве Пушкина. Даже серьезные литературные органы оказались не на высоте своей задачи и обнаружили явную растерянность перед сложными вопросами, которые были поставлены пушкинской трагедией. Эти оценки были предметом изучения многих исследователей¹⁸, для нашей же темы необходимо выяснить, какую позицию в развернувшейся вокруг трагедии полемике занял Дельвиг.

Итак, в весьма сложной ситуации, создавшейся вокруг трагедии, для Пушкина, понятно, важны были бы отзывы его литературных друзей и в первую очередь — соратников по «Литературной газете». Самые боевые статьи обычно печатал Вяземский. Но, застывший где-то на позициях романтизма 20-х годов, он обошел сочинение Пушкина сдержанным молчанием. Есть свидетельство в «Архиве братьев Тургеневых» (в. VI, стр. 42), что Вяземский отозвался о нем «как о зрелом и возвышенном произведении», однако печатно предпочел не высказываться. «Орешек» оказался не под силу Сомову и Плетневу.

Пушкин ждал обстоятельного разбора от Катенина, мнение которого, как известно, он ценил. Однако и Катенин не сумел по достоинству оценить пушкинское произведение. Он подошел к его оценке с позиции традиционной драмы. Заметив необычность драматургических принципов Пушкина, он затрудняется подвести их под какие-либо установившиеся каноны. В письме к неизвестному адресату от 1 февраля 1831 г. Катенин пишет: «Это не драма, а кусок истории, разбитый на мелкие куски в разговорах»¹⁹. Заметим, что и Кюхельбекер недооценил драму, о чем красноречиво свидетельствует запись в его дневнике: «Торквато Тассо» Кукольника лучшая трагедия на русском языке, не исключая и Годунова Пушкина, ...который отзывается подражанием Шекспиру и слишком чужд того самозабвения, без которого нет истинной поэзии»²⁰.

¹⁸ См. обзор в книге: «Пушкин. Итоги и проблемы изучения», М.,—Л., Наука, 1966, стр. 220—221.

¹⁹ Сборник «Помощь голодающим». Публикация А. Станкевича. Изд. Русских ведомостей, М., 1892, стр. 253—258.

²⁰ «Дневник» В. К. Кюхельбекера», Л., 1929, стр. 233.

Такая позиция даже в лагере литературных друзей (понятно, что речь в данном случае идет не о Кюхельбекере) натолкнула Пушкина на мысль самому выступить с разъяснениями к драме в форме предисловия, а затем письма к редактору «Московского вестника». (То и другое осталось неопубликованным).

В такой ситуации в «Литературной газете» за подписью «Издатель» появляется рецензия Дельвига, которая, подчеркиваем, по времени была первым хронологическим печатным откликом на «Бориса Годунова»²¹. О том, что разбор трагедии принадлежит Дельвигу, известил читателей в четвертом номере газеты Сомов. Он назвал статью «прекрасным зданием, недостроенным по смерти искусного зодчего»²². В своей статье Дельвиг со всей определенностью отметил развитие таланта Пушкина, достигшего в «Борисе Годунове» своего расцвета. «Это свидетельство несомненной творческой зрелости Пушкина». Дельвиг указывает, что критика затруднилась дать четкую оценку «Борису Годунову» потому, что не может приложить к нему каноны какого-либо определенного жанра: «Назовите его как хотите, но судите не по правилам, а по впечатлениям после долгого внимательного чтения» (№ 1, стр. 8). Как видно, Дельвиг исходит в своей оценке не из формальных признаков жанра, а из внутреннего содержания произведения, ибо «каждое оригинальное произведение имеет свои законы» (Сравни: В набросках предисловия Пушкина к «Борису Годунову». «Обряды и формы должны ли суеверно порабощать литературную совесть»²³), а также в письме к А. Бестужеву: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным»²⁴.

На вопросе о трех единствах, которые были отвергнуты Пушкиным, Дельвиг останавливается мельком, поскольку правила эти были отвергнуты еще романтиками. Он замечает, что Расин «не по трем единствам читается и перечитывается, а по чему-то иному», т. е. по степени художественного таланта. Вместе с тем он отмечает, что

²¹ «Литературная газета», 1831 г., № 1, стр. 7—8. «Продолжение статьи» в № 2 за 1831 г., стр. 15—17.

²² «Литературная газета», 1831 г., № 4, стр. 34.

²³ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 6 т. под ред. М. А. Цявловского, М.—Л., Academia, 1936 г., т. V, стр. 282.

²⁴ Там же, стр. 96.

единство действия, «сие условие, предписанное искусству самой природой», строго соблюдается Пушкиным.

Высказавшись по вопросу формы драмы, Дельви́г переходит к характеру Бориса Годунова. По его мнению, здесь особенно проявилась творческая зрелость Пушкина. Характер Бориса, отмечает рецензент, подчиняет себе все детали трагедии, он «не только выдержан нашим поэтом, но еще как будто с помощью увеличительного стекла придвинут к нам».

Проблема характера для Дельвига — это одновременно проблема правды исторического произведения в целом. Это требование сформулировано им еще в рецензии на роман Булгарина «Дмитрий Самозванец»: «От характера... требуется естественности». Цель исторического повествования Дельви́г видит «в живом изображении жизни человеческой»²⁵. С этих позиций он подверг резкой критике роман Булгарина: «Борис Годунов и Василий Шуйский... совершенно ускользнули от наблюдательности автора. Роман до излишества наполнен историческими именами, выдержанных характеров нет ни одного»²⁶.

Но в анализе природы трагедии самого Бориса Годунова Дельви́г не сумел возвыситься до идейной высоты пушкинского произведения. Он рассматривает ее лишь в психологическом плане, как муки совести выдающегося человека, «этого самовольного Эдипа нашей истории».

Дельви́г успел высказаться только о жанре и о характере Бориса Годунова. Не законченная, вследствие смерти автора оставшаяся почти незамеченной, статья не противопоставила твердую авторитетную платформу общему хору неопределенных или отрицательных отзывов о пушкинской драме. Но, не обнаружив полной проницательности в оценке пушкинского произведения, рецензия Дельвига была одной из немногих, отметивших творческую эволюцию Пушкина от «Кавказского пленника» к более высокому художественному этапу, т. е. к реализму.

В критическом наследии Дельвига рассматриваемая нами рецензия была шагом в формировании тех теоретико-реалистических принципов, которые он положил в основу своей деятельности в «Литературной газете».

²⁵ «Литературная газета», 1830 г. № 14, стр. 112.

²⁶ Там же, стр. 113.

БЫТОВАЯ РУССКАЯ НАРОДНАЯ СКАЗКА О МОРОКЕ В ЭТНОГРАФИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

Два сюжета о мороке (Н. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне, типы *664А и *664В) известны исключительно восточнославянскому сказочному репертуару. В его составе они выделяются в особую тематическую группу бытовых сказок. Изучение их происхождения приоткрывает интересную страницу в истории зарождения русской бытовой сказки не только этой, но и некоторых других тематических групп. В качестве основного и исходного в статье рассматривается тип *664В. Как показывает анализ, сказки этого типа содержат отголоски культа медведя. Но элементы медвежьего культа, преломившиеся в нашем сказочном сюжете, не носят отчетливого и бесспорного характера. Они выглядят скорее как стертые намеки. Однако суть дела тотчас разъясняется, стоит лишь сопоставить следы медвежьего культа в сказках этого типа с другими русскими сказочными его реликтами. Поставленные в один ряд сказочные следы почитания медведя придают доказательную силу выводам об отражении культа в сказке о мороке (тип *664В). Это определяет направление и характер данного исследования. Вначале сопоставляются отдельные элементы русских сказок с соответствующими чертами медвежьего культа. Для сравнения используются сибирские материалы, которых для наших целей вполне достаточно. В фольклорно-этнографическом исследовании доказать—

значит обнаружить и продемонстрировать на как можно более широком материале. Поэтому мы стремимся представить наибольшее количество этнографических параллелей к русским сказочным мотивам, содержащим отражения медвежьего культа. Их объем ограничивают лишь заданные размеры настоящей статьи. В заключении этой части работы изучаются следы медвежьего культа в сказках о мороке. Далее в исследовании обосновывается необходимость рассмотреть «медвежьи» элементы сказки о мороке в сопоставлении с шаманским культом, связь которого с восточнославянскими доисторическими верованиями в советской этнографии устанавливается через генетическое родство шаманизма с русским колдовством. Ввиду этого нового поворота темы возникает необходимость привлечь для сопоставления довольно обширный материал по шаманизму. При этом мы опять-таки ограничиваемся сибирскими источниками и работами о сибирском шаманстве. Такое ограничение вполне приемлемо для наших целей. Исследование происхождения сказочного сюжета — это лишь начальный этап в изучении сказки, тем не менее без этого исследования дальнейшее рассмотрение оказывается лишенным прочной опоры.

Свидетельства народной поэзии, сопоставленные и рассмотренные в единстве, несомненно указывают на существование у восточных славян или их предков культа медведя со многими характерными для этого культа представлениями, родственными тем, что хорошо известны по материалам верований и обрядов других народов, в частности сибирских¹. Этнографические сибирские параллели к восточнославянским фольклорным мотивам настолько многочисленны, что в пределах одной статьи не могут быть прослежены полностью. Впрочем, нет необходимости давать исчерпывающую сводку всех отмеченных исследователями и наблюдателями элементов культа и верований разных народов, типологически сближающихся с соответствующими восточнославянскими фольклорными отголосками. Для прояснения вопроса достаточно нескольких ярких иллюстраций, определяющих возможности дальнейших сопоставлений, опущенных в работе.

Одним из существенных элементов тех верований, которые служат мировоззренческим обоснованием культа

медведя, было, как известно, представление о природной близости его человеку. Медведь, по архаическим воззрениям многих сибирских народов, мыслился человеком. В ином облике, обросшим или одетым в звериную шкуру Ханты называли его «старик, одетый в шубу», манси — «лесная или горная женщина», причем, по мнению Б. А. Васильева, этим и подобным им названиям придавался буквальный смысл². Н. М. Ядринцев упоминает также следующие названия медведя у хантов: «добрый старичок», «добрый мужичок», «умный старичок», — «добры могучий богатырь»³. «Медведь, по древним представлениям нивхов, — это человек... Такой же в сущности человек, как и сам нивх. Только человек-медведь живет в горных селениях и поэтому нивхи называют его... «горный человек», а горные люди якобы называют нивхов... «в нивховской земле живущий человек»⁴. Спускаясь к людям с гор, горный человек «выходит в сени, набрасывает на себя медвежью шкуру, превращается в медведя...»⁵. Среди якутов было распространено мнение, что «медведь был когда-то женщиной, и в этом легко убедиться, если снять с него шкуру и положить на спину... он тогда имеет вид женщины... Кроме того, на теле видны женские украшения...»⁶. Соответственно Г. И. Куликовский свидетельствует о том, что среди населения русского Севера широко распространена молва о массе случаев, когда при сдирании кожи с убитого медведя оказывалось, что под шкурою тело медведя опоясано мужицким кушаком, или находили остатки белья, одежды, украшений и т. д.⁷.

У сибирских народов шкуру с медвежьей туши во время так называемого медвежьего праздника снимали особым ритуальным способом, изображая высвобождение человеческого тела из-под звериной оболочки. Б. А. Васильев в главке «Обряд снятия шкуры с медведя в тайге» работы, посвященной изучению медвежьих праздников⁸, суммируя данные обряда разных народов, приходит к выводу о совпадении его элементов и их смыслового наполнения. «Обряд снятия медвежьей шкуры, — пишет он, — исполнявшийся орочами, буквально совпадал с обрядом хантов и манси как по мелким своим деталям, так и по осмыслению, которое давалось ему его исполнителями... Манси рассматривали снятие шкуры медведя тоже как снятие с него одежды»⁹. Подобный же древний ритуал, возможно, нашел художественное

фантастическое отражение в сюжете одной русской былички (А. М. Смирнов. Сборник великорусских сказок Архива Русского географического общества. — «Записки РГО по отделению этнографии», том XLIV, вып. II, II гр, 1917, № 332). В ней рассказывается о том, как старик возвращает медведю-оборотню человеческий облик, распоров на животе его шкуру. Спасенный богато одаривает своего избавителя.

На основе представлений об общности медвежьей и человеческой природы родились довольно многочисленны восточнославянские сюжеты о превращении людей в медведей. Иногда они носят характер этиологических преданий на тему о том, откуда взялись медведи. Превращение обычно совершается в виде наказания за злость, непочтительность к христианскому святому, жадность и пр. В словаре В. И. Даля, например, читаем: «Медведи-оборотни, за негостеприимство (целая деревня не пустила путника к себе ночевать)»¹⁰. В восточнославянском фольклоре эти рассказы приобрели сатирический оттенок, в них действуют бытовые персонажи, что указывает на их более или менее недавнее появление в дошедшем до нас виде. Но истоки этих сюжетов скорее всего архаические. Подобные же в основе своей, но более ранние типологически рассказы распространены в Сибири у народов, для которых культ медведя был в момент их записи живой традицией. В них мы встречаем большое разнообразие вариаций от повествований, которые трудно отличить от мифа, до произвольных фантазий на мифологической основе. Примером первого рода может служить нанайский мифологический сюжет, пересказанный Л. Я. Штернбергом. У женщины трое детей ушло в тайгу и не вернулось. Однажды она встречается с медведем, он приходит к ней в юрту, и она приживает с ним детей. Женщина оставляет их и, наказав не стрелять в медведя, т. к. они могут убить ее самое, уходит к их отцу. Два года дети воздерживались от медвежьей охоты, а на третий подстрелили зверя. «Начали вскрывать: женский нагрудник увидели»¹¹. Мифологический характер рассказа обнаруживается при сравнении его с мифом о происхождении медвежьего праздника, записанным Б. Пилсудским у айнов¹². В этом мифе речь тоже идет о сожителе человека с медведем и о рождении у них потом-

ства. Примером второго рода может служить рассказ о рочей, также пересказанный Л. Я. Штернбергом: «У о рочей сын поссорился с родителями и хотел себя заколоть ножом. Жена его удержала и предложила уйти в лес. Там они нашли большое дерево и через шестнадцать дней обернулись медведями и от них пошли медведи; раньше медведей не было»¹². У манси известен рассказ о непослушном сыне. Мать прокляла его, он убежал в лес и там превратился в медведя¹⁴.

Мифологический мотив сожительства человека с медведем, результатом которого является рождение потомства, стоит в тесной связи с медвежьим культом. Этот мотив известен не только нанайцам и айнам, но и многим другим народам Сибири. У тех из них, в быту которых сохранился культ медведя, мифы, включающие этот мотив, служат объяснением обычаев медвежьего праздника. Это особенно ярко показано Б. Пилсудским в названной работе. Собирая мифологический рассказ Б. Пилсудский пишет: «Айны приводили мне это предание как объяснение праздника, происходящего при убийстве медведя. Говорили мне также, что это — сапане о́йна, т. е. главнейшая из всех легендарных песен»¹⁵. Показательно, что мотив сожительства человека с медведем довольно широко распространен в восточнославянском фольклоре¹⁶. В мифе, тесно связанном с медвежьим праздником и объясняющем обычай обращения со зверем, отношения между медведем или медведицей (у айнов медведица — мать ребенка, у кетов медведь — его отец¹⁷) и их ребенком лишены какой бы то ни было враждебности, описываются в духе привычных для народо-представлений о взаимоотношениях детей и родителей. Ребенок, родившийся от медведя и человека, обнаруживает двойную природу: человеческую и звериную. «Когда внутри дома прекрасный маленький мальчик ходил, сильно радовалась», — говорит о своем сыне-медвежонке мать-медведица¹⁸. По мере того, как миф утрачивает устойчивую связь с обрядом, его образы претерпевают изменения. Этот процесс прослеживается уже на сибирских материалах. Русская народная сказка доносит до нас отголоски такого трансформированного мифа. Медведь в них насильно удерживает попавшего к нему человека с родившимся от него ребенком. Человеческа

мать или отец с сыном бегут от медведя. Тот их иногда преследует. В варианте из сборника Н. Е. Ончукова сын жестоко расправляется с догнавшей их матерью-медведицей: «Этот Иван Мидведев взял ю за лапы, тряхнул; она на мелкие щерпы разлетелась...»¹⁹. Появившееся на свет от сожителства человека с медведем существо представляется теперь человеком, но с какими-то звериными признаками: «половина человечья, половина медвежья»²⁰; «до пояса человек, а от пояса медведь»²¹, «медвежье ухо»²².

В составе русского сказочного животного эпоса выделяется сказка о медведе на липовой ноге (Н. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929, тип *126). Она не может рассматриваться как сказка о животных по своей композиции и сюжетике. Для русских сказок о животных характерна композиция, основанная на одурачивании и обмане. Иногда это целая цепь взаимных проделок: одно животное обманывает другое; последнее отвечает ему тем, что в свою очередь ловко проводит обманщика. Слабое, но хитрое и ловкое животное берет верх над сильным, но недогадливым и глупым. В сказках прославляется ум и изворотливость слабого, в ней слышится веселый смех над тупыми и уверенными в своей силе злыми и недогадливыми зверями. Нередко сказка представляет собою соревнование двух хитрецов, попеременно одерживающих победу друг над другом. Если героями выступают домашние животные, то, как правило, они оказываются умнее и хитрее диких; но самым могущественным существом бывает нередко человек, который демонстрирует превосходство своего ума над простоватостью своих меньших собратьев. Это не мешает иногда и ему попадать в смешное и жалкое положение²³.

Ничего подобного нет в сказке о медведе на липовой ноге; нет в ней ни обмана, ни победы хитрого над простаком, ни веселого смеха, сопровождающего рассказ об этой победе. По-видимому, наша короткая сказка близка тем мифологическим сюжетам, которые вырастают из воззрений, окружающих медвежий культ. У сибирских народов некоторые части медвежьего тела пользовались особым почитанием в связи с той ролью, которую играли они в культовых действиях и представлениях. К

ним относились, в частности, медвежья голова и лапы. Поэтому при ритуальном свеживании туши «...сдирают кожу со всего тела, за исключением головы и передних лап»²⁴. По медвежьей лапе гадали, над нею клялись, ее привешивали к детской колыбели в качестве оберега — она является одним из предметов шаманского культа и проч.²⁵ Медведь был огражден целым рядом запретов от бессмысленной травли, преследования и убийства, особенно остерегались нарушать обычай в отношении наиболее почитаемых частей его тела. «Широко распространенные запреты уродовать и вообще издеваться как над животными, так и над их трупами, мотивируются обычно неизбежностью мести со стороны животного...», — пишет Д. К. Зеленин. — У гиляков был обычай — при убиении медведя охотниками оставлять на месте смерти медведя его лапы и внутренности... В случае нарушения этого обычая гиляки «ждали» мести со стороны медведя. «Мстя за унесенные лапы и внутренности своего собрата, медведи делают необыкновенно свирепыми»²⁶ (Д. К. Зеленин цитирует работу: А. П. Сильницкий. Быт гиляков на низовьях Амура — «Труды Приамурского отдела». Хабаровск, 1895, статья 7). Сам медведь, как казалось, бывал куда менее почитаем к человеку. Нередки были случаи, когда считали, что он бросает вызов человеку на бой. Обобщая этнографический материал, Д. К. Зеленин пишет: «Якуты и другие народы северо-востока Сибири были убеждены, что медведь иногда объявляет «вызов людям»... воздержание человека от ответа медведь считает, будто бы, «оскорбительным» для себя; да такие случаи были прежде, вероятно, очень редки. Якутский охотник, как правило, не только принимал вызов, но и еще тут же ругал медведя, чем заставлял его непременно явиться. Впрочем, по местным поверьям, медведь в таких случаях и сам обязательно караулит, ждет своего соперника...»²⁷. В одном из вариантов русской сказки о медведе старик калечит зверя, отрубая у него во время его сна лапу. Он приносит ее домой и отдает своей старухе. Та, сидя на медвежьей шкуре, прядет шерсть и ест жареную медвежатину. Медведь пытается мстить своим обидчикам²⁸. В другом варианте²⁹ он вызывает старика на борьбу: «Старик пошел по дрова; попал ему навстречу медведь и сказывает: «Старик, давай бороться». Дальнейшие события

повторяются. Медведь съедает старика и старуху. В одной из сказок, записанных И. А. Худяковым³⁰, оскорбление медведю усиливается тем, что его обидчик, как поет о том медведь в своей песне, его «костку мнет»³¹. Мы знаем, какое большое значение придавалось во время ритуального разъятия звериной туши на медвежьем празднике бережному отношению с костями скелета, которые должны были оставаться целыми и невредимыми. «Общеизвестным фактом медвежьих обрядов всего северного полушария является запрет ломать и рубить медвежьи кости», — пишет Б. А. Васильев³². В соответствии с русской сказкой находятся не только поверья, обряды и обычаи, но и некоторые фольклорные сибирские сюжеты. Один из них приведен Н. Л. Гондати. Богатырь убивает священного медведя и глумится над его телом. Передние лапы он использует для подметания пола и очага, задние — как «лопатки»³³. Как видим, верования, культовая практика и фольклор сибирских народов служат своеобразным комментарием к русской сказке.

Н. Н. Воронин в названной в примечаниях статье о медвежьем культе в Верхнем Поволжье в XI веке рассматривает вопрос о культе медведя у славянского населения Верхней Волги и соседних с ним племен на широко представленном историческом, археологическом и этнографическом материалах. Он, в частности, исследует отражения медвежьего культа и в славянском фольклоре: загадках, заговорах, свадебной поэзии и обрядности, в приемах скотоводческой магии, поверьях, скomorошьих представлениях. Работа, очень интересная по своим выводам, значительно дополняет и расширяет наблюдения над отражением медвежьего культа в народной сказке.

Обращаясь к сказочному эпосу, мы до сих пор оставляли в стороне такую его жанровую разновидность, как бытовая сказка. Между тем в одной из ее тематических групп, именно в сказках о мороке (Н. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне, тип *664В), мы тоже сталкиваемся с поэтическим преломлением некоторых элементов медвежьего культа и представлений, ему сопутствующих. Их выявление входит в нашу задачу.

В сказках о мороке интересующие нас черты выделяются не так ясно и бесспорно, как в сказках о животных

и волшебной. Они носят рудиментарный характер, заимствуются отражениями другого культа и поверьями иного характера, о которых нам еще предстоит вести речь. Тем не менее следы культа медведя присутствуют и в этих сказах. Их изучение представляет несомненный интерес.

В сказках о мороке (тип *664В) бросается в глаза столько сказовая, сколько драматическая манера повествования о приключениях героев, будто бы превратившихся в зверей. Обо всем случившемся с ними рассказывается так, как это должно представляться взору и воображению мнимых оборотней — медведя и волка. Подобным же образом сказочник переносится в «звериный мир» своих героев и в сказках о животных. Но в отличие от них в наших сказках речь идет не о фантастических хитрецах и обманщиках животного царства, а о медведе и волке, которых рассказчик пытается изобразить как можно натуралистичнее. Как звери-оборотни медведь и волк способны лишь по-человечески осмыслить произошедшее с ними таинственное превращение, положившись в каком они оказались, во всем же остальном — это доподлинные медведь и волк: «Солдат сапожнику и говорит: «А што брат ты видишь; я веть медвьеть». Сапожник говорит: «А брат веть и я волк. Ето што такое случилось?» — «Ну теперь, брат, уш в лес побежим, а то убьют нас охотники». Пустились оне в лес бежать. Штожо надо им и поись, время — поись охота. Около опушки леса ходит стадо скота. Из леса медвьеть выскакивает, тихонько схватывает огромнова быка, задавил и ташшыт в лес. Ковда заташшыл в лес, волк и говорит: «Вот тут поедем мы. Теперь, брат, нам хватит надолго». Медвьеть поел немного, а волк поел уш досыта, сколько хотел. Остаецца мяса боле половины. Медвьеть волку и говорит: «Ну вот што брат, я веть свежое мясо ись не могу, мне нужно его квасить»³⁴.

«Старик ухватил его рукою, — как есть медведь лежал. И крепко он испугался. «Да ты меня не бойся, посмотри на себя: веть и ты, брат, такой же медведь, как я!» Старик ошулал себя — кругом оброс шерстью! Вот и лежали они медведями»³⁵.

Перед нами случай, когда в фольклорном рассказе мы не только наблюдаем со стороны за тем, что проис-

дит с нашими медведями или медведем и волком, но как бы вовлекаемся в сами сценки из звериной жизни. Это становится возможным благодаря углубленной драматизации эпизодов. Все изображаемое доносится до нас через ряд диалогов в различных условиях места и времени, куда переносит нас сказочник. Самой сказовой манере отводится роль кратких ремарок между драматическими сценками. Заметим кстати, что в сказках герои превращаются в двух медведей, в медведя и волка, но никогда не превращаются, например, в двух волков. О чем рассказывается в этих сценках? Превратившиеся в зверей убегают в лес, живут там, дают коров, лошадь, иногда задирают старуху обмороченного хозяина, находят или откапывают на зиму берлогу и поселяются в ней, ждут охотников, встречают их и перед этим уговариваются о том, как выпрыгивать из берлоги обмороченному любителю сказок, чтобы остаться живым и снова стать человеком.

Подобные медвежьи сценки в русском фольклоре не имеют аналогий. Зато они встречаются параллели в песнях и драматических представлениях на медвежьих праздниках сибирских народов. В их содержании и, что не менее важно, поэтической форме некоторых из них, заставляющей слушателя и зрителя становиться на точку зрения медведя и его глазами взглянуть на происходящее, мы замечаем много общего с русской сказкой. Н. Л. Гондатти, собравший около 300 сюжетов песен, рассказов и представлений на медвежьем празднике и небольшую часть их опубликовавший, говорит об их содержании: «Сюжеты песен различны: поют про медведя, как он гулял по лесу, как нашел себе подругу, как сделал берлогу...»³⁶. Л. Р. Шульц сообщает о празднике в честь медведя, устраиваемом хантами, живущими на реке Салым; «Согра (знаток обряда — Ю. Ю.) знает многие из нескольких сот медвежьих песен («луб-аре») и главным образом исполняет только пантомимы под аккомпанемент музыки. В них изображается медведь в разные моменты жизни: на охоте за добычей; при встрече с охотником, на которого он бросается; ухаживающий за медведицей и т. д. Исполнение всех сцен отличается большим реализмом, особенно сцены эротического характера, которые тем не менее нисколько не смущают присутствующих женщин и девушек»³⁷. На медвежьем пра-

зднике кетов убивший медведя охотник собирает гостей и со всеми подробностями рассказывает об охоте. «Затем хозяин чума изображал медведя, подражал ему движениями и криком. К лицу он в это время прикладывал как маску «мордочку» медведя. (Сноска: «В другом варианте охотник ведет весь рассказ в такой манере»). Подражая медведю, охотник свистел бурундуком...; этим он как бы призывал «звериный народ» появиться людям. Периодически охотник снимал «мордочку» и грел ее над костром. «Мордочка» передавалась поочередно каждому из мужчин, которые повторяли те же действия». Такая же имитация медведя, своеобразные пантомимы на празднике медведя зафиксированы у манси. Характерно, что охотники — манси при этом также надевали маски, но не из кожи, снятой с носа губ медведя, а специально изготовленные»³⁸. «Во время плясок, исполняемых между песнями, стараются проявиться пляской к содержанию песен: если пели про медведя, то стараются в пляске подражать ему», — пишет, опираясь на свидетельства наблюдателей, Н. Н. Харузин³⁹. У хантов «...поют и играют в честь медведя целую ночь; между прочим, один из певцов поет «песню медведя», которая была создана медведем тогда, когда он был еще, по преданию остяков, человеком. Затем пляшут и устраивают представления, кривляются и кричат по-звериному»⁴⁰. Е. А. Крейнович излагает сюжет мифологических рассказов нивхов, рисующих жизнь медведя (горных людей), их сборы и выход навстречу охотникам, готовым убить их: «По преданию, горные люди... живут в больших жилищах (в каких некогда жили нивхи). Во главе такого дома стоит старик, руководящий жизнью домочадцев. В преданиях рассказывается, что когда нивхи выходят на охоту, этот старик велит кому-либо из находящихся в доме людей спуститься к ним. Трусливые горные люди-медведи начинают отнекиваться, говоря: «У меня горло болит», «У меня сердце болит». Но в этот момент, по одному из преданий, самый спокойный человек заявляет, что он спустится вниз. Он выходит в сени, набрасывает на себя медвежью шкуру, превращается в медведя и добровольно спускается навстречу смерти и ищущим его охотникам-нивхам»⁴¹. Песни, пляски⁴² и драматические сценки могли исполняться и не только на

самом празднике, но и при сборах на охоту. «Сборы на медвежью охоту, — пишет Б. А. Васильев, — были в прошлом связаны с исполнением танцев — пантомим. У племен Амурского края этих плясок не сохранилось. Однако у стадияльно более архаических манов они были хорошо известны. В течение нескольких дней особые певцы исполняли по вечерам медвежьи песни. Каждый вечер пели семь песен, после которых исполняли медвежий танец, изображающий, как медведь разрывает в клочки человека, нарушившего присягу. На р. Конде танцор надевал на себя шкуру медведя.. Танцы в шкуре медведя имелись у чукчей и коряков»⁴³. Из наблюдений этнографов ясно, что все описанные представления с пением и плясками разыгрываются перед клеткой медведя, его головой и шкурой или вообще в расчете на то, что медведь слышит и видит их⁴⁴. Эти наблюдения не оставляют сомнения в том, что цель подобных игрищ — умиловать и развеселить медведя. «Сидевшему в клетке медведю, — говорит Б. Пилсудский о пляске айнов, — служило это немалым развлечением, и он сам вертелся в клетке, поглядывая на движущиеся фигуры выкрикивающих людей»⁴⁵. Л. Шренк пишет об амурских айнах: «...женщины и девушки танцуют перед ней (медвежьей клеткой — Ю. Ю.), обращаясь к медведю с ласкающими взглядами и движениями»⁴⁶. «Дух медведя веселят песнями и плясками, носящими обрядовый характер», — подводит итог этнографическим свидетельствам Н. Н. Харузин⁴⁷.

В приведенных этнографических материалах отчетливо прослеживаются тенденции, сближающие обрядовый фольклор сибирских народов со сказочными мотивами мороки, никакой связи с обрядом уже не имеющими. В пантомимах и плясках, во-первых, изображается медведь в различных событиях его жизни. В содержании эпизодов есть сходство со сказочными. Бессловесной пантомиме, во-вторых, сопутствует сюжетное повествование в пении, имеющее аналогичное представляемому в лицах и телодвижениях содержание. Далее все, что разыгрывается и о чем поется, носит подчеркнутый натуралистический характер. Надевая маски и шкуры, «актеры» не только внешне уподобляются медведю, но прибегают при этом даже к магическим приемам, с помощью кото-

рых происходит, по-видимому, ритуальное превращение в зверя (согревание «мордочки» медведя над костром). Следует отметить, что петь «медвежьей песню» может медведь, который до этого был человеком. Наконец, медведь видит и слышит «актеров» и, следовательно, сам сопереживает тем медвежьим сценам, в которых изображаются его сородичи.

Было бы необходимо попытаться отыскать между сибирской пантомимой, пляской и «медвежьей песней», с одной стороны, и русской сказкой, с другой, посредствующие звенья. К сожалению, трудно рассчитывать на то, что элементы столь архаического характера сохранятся в восточнославянском фольклоре в виде сюжетов и мотивов, не переработанных более поздними традиционными жанрами. Быть может, некоторые следы «медвежьей драмы» прослеживаются в маленьких представлениях, которые на Руси разыгрывались бродячими актерами с участием дрессированных медведей. Д. К. Зеленин указывает и на то, что «подражание животным применяется также в народной медицине». В связи с этим, он приводит свидетельство Н. М. Никольского о существовавшем у белорусов обычае на весенний праздник 24 марта надевать на себя вывернутые шерстью вверх шубы и, перекачиваясь в них с боку на бок, подражать движениям медведя, проснувшегося после зимней спячки⁴⁸. Наводит на некоторые размышления и «Сказка о медведихе» А. С. Пушкина. Она носит подражательный характер и по языку и по сюжету, построена на стихотворном пересказе народнопоэтических мотивов. Возможно, что и первые эпизоды гулянья медведицы с медвежатами и ее встречи с охотником подсказаны поэту неизвестным нам фольклорным произведением, которое он мог слышать.

Сказка о мороке сопоставлялась до сих пор с песнями и драматической игрой на медвежьем празднике сибирских народов, по содержанию и поэтике роднящими ее с фольклорным элементом обрядовых действий. Не менее важно указать и на то, что в сказочных мотивах отражены некоторые из существенных религиозных представлений, сопутствующих культу медведя. Медведь кажется наделенным великим знанием, существом, способным предугадывать ход событий и узнавать о случившемся на большом расстоянии. Поэтому он всегда предвидит

момент, когда его собираются убить, и если не предпринимает попытки спастись, то это может означать только, что он ищет смерти и добровольно отдается в руки охотнику. Основываясь на неоднократных наблюдениях, Г. Н. Потанин пишет: «Медведь обладает всеведением. Если зверопромышленник отправляется в тайгу с намерением убить медведя, то зверь предвидит это, и, если человеку удастся исполнить свое намерение, то это значит, что медведь сам порешил отдаться в жертву человеку»⁴⁹. И ниже: «У гиляков во время т. наз. «медвежьих праздников» медведя, обреченного в жертву, привязывают к столбу. Стрелок, прицелившись, выжидает, когда медведь повернется к нему местом, удар стрелы в которое будет смертельным. Об этом моменте выражаются: медведь показывает (сам) место (автор ссылается на Л. Я. Штернберга — Ю. Ю.)⁵⁰. У айнов, «если медведь не допускает привязать себя к столбу, у которого его готовят убить, то его водят иногда всю ночь...»⁵¹. Якуты считали, по сообщению В. Иконова, что «никогда не следует дурно говорить о медведе: он все слышит, что о нем говорят, где бы он ни находился»⁵². «По словам других, он способен видеть сны и узнавать таким образом, что о нем говорят, только зимой, во время спячки. Летом же можно о нем говорить как угодно»⁵³. «Остяки не только допускают в медведе человеческий ум и совесть; — пишет Н. М. Ядринцев, — но и приписывают ему высший ум; они говорят: «медведь все знает». Остяк говорит о медведе со страхом и не называет его по имени, а говорит «он». Медведь знает и слышит, по мнению остяка, все разговоры человека»⁵⁴. Л. Я. Штернберг сообщает о верованиях нивхов: «Если медведь достается в добычу гиляку, то это только потому, что медведь этого *сам* хочет. В борьбе с человеком медведь *сам* дает хорошее место для смертельного удара. Да он от этого ничего не теряет. Испустив последний вздох, он собственно бросил гиляку лишь видимую оболочку свою, мохнатую шкуру, а сам он остается живым и невредимым, как и прежде»⁵⁵. О том, что медведь не стремится избежать смерти и как бы сдается человеку-охотнику, свидетельствует кетский рассказ о медвежьем празднике, записанный в 1964 г. Е. А. Крейнвичем. «Бабушка, поддалась», — говорит участник охоты об убитой им медведице⁵⁶. Согласно ми-

фологическим рассказам нивхов в изложении исследователя медведь «добровольно спускается (с гор — Ю. Ю.) навстречу смерти и ищущим его охотникам»⁵⁷. Количество соответствующих свидетельств можно было бы умножить. Все они находят соответствие в русской сказке. Характерно, что отражения подобных представлений о медведе включены не в периферийные элементы фабулы, но находятся в составе основных звеньев сюжета: медведь-рассказчик сообщает обмороченному хозяину, что к их берлоге должны прийти охотники и убить одного из них (чаще рассказчика сказок). Хозяин может снова стать человеком и спастись, если выпрыгнет из берлоги, перекувыркнувшись через содранную с медведя-рассказчика шкуру. В последних «предсмертных» словах рассказчика содержится мотивировка будущей комической развязки: хозяин прыгает с полатей и, перевернувшись, падает на своих домочадцев. Необходимость этой мотивировки и способствовала, видимо, сохранению в сюжете далеких отголосков архаических воззрений. Медведь-рассказчик в большинстве вариантов знает, что к их берлоге придут охотники, убьют его или одного из них, и при этом ни он, ни его товарищ не пытаются спастись, предупредив угрозу. Такая картина наблюдается в семи сказочных вариантах из десяти⁵⁸. Причем один из вариантов, составляющих исключение, не имеет конца⁵⁹; два других принадлежат одному сказителю⁶⁰. Эпизоды разрабатываются кратко и с различной степенью определенности: от предсказания («И соберутся мужики, и придут к нам в берлогу, и будут нас рогатинами колоть; наперво станут колоть меня...»⁶¹) до предположения («коли найдут нас охотники, так меня первого застрелят...»⁶²). Последнее говорит уже об отмирании мифологических предпосылок сюжета.

Фигура рассказчика сказок и «мороки» вызывает большой интерес. «Морочить или отводить глаза значит: заставить всех присутствующих видеть то, чего на самом деле нет», — пишет А. Н. Афанасьев⁶³. Умение обманывать таким вот образом — привилегия колдунов, ведьм, леших и даже знахарей⁶⁴, в народных легендах этой способностью наделяется нечистая бесовская сила⁶⁵. Морока, например, ползет вдоль бревна, а наблюдающим кажется, что он пролезает сквозь него⁶⁶. Западноевропейский

колдун (ein Zauberer в Германии) чудесным образом внушает зрителям, что его петух поднимается в воздух, держа в клюве не соломинку (как оно есть на самом деле), а кровельный брус (Hahnenbalken)⁶⁷. Для потехи или из мести чудодей вдруг заставляет кого-либо одного или всех присутствующих видеть разливающуюся и затопляющую все вокруг, как в наводнение, воду или неожиданно возникший поток и т. п. Этот колдовской прием известен как русским, так и западноевропейским суевериям⁶⁸. Возможно, вера в умение колдунов вызывать видение воды на сухом месте распространена и за пределами Европы. Так В. Н. Харузина, ссылаясь на Преусса, указывает на фокусы, которые проделывают северовосточные соседи мексиканцев — хуактеки. Их странствующие скоморохи «поджигали, не вызывая пожара, соломенную крышу хижины, заставляли появиться перед зрителями водоем с рыбами и пр.»⁶⁹. Русские колдуны тоже могут внушать видимость пожара⁷⁰. Если их наказывают плетями, «им и горя мало; всем кажется, что плеть бьет по голой спине, а на деле она ударяет или по земле, или по бревну»⁷¹. Из пустых карманов ранней весной колдун достает яблоки и свежие огурцы и даже дает их пробовать на вкус⁷² и т. п.

Обращает на себя внимание, что вышеупомянутые, во всяком случае русские, суеверные рассказы в виде фольклорных мотивов входят в сюжеты, никак не относящиеся к сказочному жанру. Если исходить из известных определений, то под сказкой следует понимать лишь те фольклорные рассказы, в действительность, реальность которых не верят ни рассказчик, ни слушатель⁷³. Сказка, следовательно, действительность преобразует в вымысел, ее содержание фантастично (хотя это вовсе не означает, что сказки не отталкиваются от реальности или что вымысел их носит произвольный характер). Из наших историй об отводе глаз лишь один сюжет может быть без колебаний отнесен к сказочным, именно помещенный в сборнике Е. А. Чудинского под номером 24-с. Обманутый герой этого варианта, богатый хозяин, изрубивший свои сапоги вместо померещившихся ему диких уток, живо напоминает незадачливого глупца народных сказок о дураках и шутах. Остальные следует рассматривать либо как былички, либо как бытовые рассказы о колдунах,

нечистой силе и пр.⁷⁴. В реальность этих историй могут верить, могут и не верить, но в любом случае их принимают как попытку изложить достоверные или возможные события.

С этой точки зрения сказочный характер рассказов о мороке (тип *664В, варианты, перечисленные выше) сомнителен. Отличительная особенность сказки в том, что все приключения (кроме развязки — падения с полата) переживаются лишь в обмороженном сознании, расстроенном воображении любителя сказок. В быличках же и в бытовых рассказах, не исключая и западноевропейские, типа гриммовской сказки «Der Hahnenbalken», герой действует активно, но имеет дело не с теми предметами, которые окружают его на самом деле, а с теми, что померещились ему под влиянием навешенных чар.

Герой русской сказки о мороке — колдун, т. е. тот, кто, согласно народным суевериям, мог превращать в оборотней других людей и сам «скидывается» зверем⁷⁵. Он может не только отличаться от соответствующих нескладных рассказов о колдунах, он уникален в силу того, что встречаемся в нем с совершенно необычной формой обморочивания, когда слушателю кажется, что он становится зверем-оборотнем. В крестьянской среде бытовали поверья о превращении колдунами людей в животных. С другой стороны, колдун, как считали, мог отводить глаза, подменяя реальность воображаемыми картинами: *мороча в форме оборотничества* не засвидетельствована какими-либо данными о народных суевериях. Когда русские сказки стали записываться, подобные колдовские проделки не были бытовыми явлениями, в осуществимость которых верили. Обморочивание в нашей сказке явление, относящееся к миру сказочной фантастики, а не к миру бытовых суеверий. Другая отличительная черта сказки в том, что в связи с оборотничеством в ней затронуты, как мы пытались это показать, некоторые элементы культа медведя.

Итак, при взаимосвязанные черты выделяют сказку о мороке в особый восточнославянский сказочный тип: а) иллюзионизм; б) оборотничество как форма, в которой он обнаруживается и, наконец, в) отголоски культа медведя. Эта сказочная природа должна иметь в действительности какой-то источник, связанный несомненно

представлениями о колдунах с их способностью морочить, а также превращать и превращаться в оборотней, но более обильный и глубокий, дающий питание и тем элементам, которые выходят за пределы представлений о колдунах (иллюзионизм в связи с оборотничеством и медвежий культ).

Поиски такого источника неизбежно приводят нас к шаманизму. Именно для шаманства характерно сочетание иллюзионизма вообще и в форме звериного оборотничества, в частности, с элементами культа медведя. Это сходство можно было бы принять за простое совпадение гетерономных явлений, если бы русское колдовство не было тесно связано с шаманизмом генетически, как показывают немногочисленные пока, но убедительные этнографические сопоставления, речь о которых пойдет ниже.

О достаточно большой силе гипнотического внушения, присущей опытным шаманам, существует немало количество сведений. Наибольшей ценностью для нас обладают те из них, что явились результатом собственных наблюдений этнографов, лично присутствовавших на камланиях и шаманских представлениях. О шаманских камланиях у нивхов Л. Я. Штернберг пишет: «Надеюсь, что никто не заподозрит меня в пристрастии к шаманам, и я могу спокойно засвидетельствовать, что в моем присутствии экстаз шамана и таинственная обстановка, при которой метался и вопил иступленный избранник, приводили гиляков в такое состояние, что они галлюцинировали и видели все то, что видел в трансе сам шаман»⁷⁶. Среди шаманских фокусов, многократно описанных в литературе, много таких, что основываются на своеобразном «отводе глаз». Трудно подчас в сохранившихся свидетельствах отличить то, что на самом деле проделывалось, от того, о чем лишь шла молва. Г. В. Ксенофонов, например, сообщает следующее: «Хомусун» — так якуты называют способность некоторых шаманов показывать сверхъестественные фокусы силой своих духов. Они, будто бы, могут прободать свой живот ножом без вреда для себя, удлинять шею, перебрасывать предметы на расстоянии по воздуху. Все эти фокусы, существующие только в рассказах, якуты обычно объясняют способностью шаманов действовать на зрение людей, создавая коллективные иллюзии».

люзии, галлюцинации»⁷⁷. Подобные представления иногда перерастают в чистый фольклор, напоминающий наши былички и бытовые рассказы о колдунах. Один из таких эвенкийских фольклорных рассказов помещен в «Сборнике материалов по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору» Г. М. Василевич (№ 58. Шаман, мужчина)⁷⁸. Мужчине кажется, что он бьет топором по спине шамана, тогда как на самом деле он ударяет по дереву, а шаман, сидя на пеньке, смеется над обманутым. Как видим, и по содержанию этот эвенкийский рассказ напоминает русский о наказании плетями ведьмы или колдуна⁷⁹.

Но если иллюзионизм вообще составляет отличительную особенность шаманского культа, то иллюзия звериного оборотничества в связи с русской сказкой о мороке представляет для нас особый интерес. Материалы по шаманизму дают возможность сказать, что уподобление шамана зверю было широко распространено в самых разнообразных формах: гипнотической иллюзии для зрителей; воображаемых самим шаманом и зрителями часто с помощью гипнотических внушений картин и событий; игровой; костюмированной; фольклорных рассказов о шаманах. В нашей небольшой статье возможно лишь привести примеры на каждый случай.

В одном из рассказов о шаманах, собранных Г. В. Ксенофонтовым, очевидец — якут Спиридон Самсонов вспоминает, что во время камлания шамана он видел в полутьме, как у последнего над ушами «появилось что-то красное, длиною с четверть. Говорили, что это рога. Издавая протяжный бычий рев, рогами он стал ковырять землю, было видно, как большие комья глины полетели на стену»⁸⁰. Свидетельства С. Самсонова по разным причинам собиратель признает «наиболее важными и серьезными доказательствами в ряду других данных»⁸¹. Во время камлания нанайский шаман и присутствующие воображают его поездку в подземный мир (*bupin*) в медвежьем облике. Шаман поет: «Станем ехать по бунийской дороге... Я в *bupin* поеду в виде медведя... руки, ноги, рот, хвост как у медведя... сердце, печень, грудь как у медведя... Го-го-го, по киленской бунийской дороге поеду медведем или как олень... В *bupin* есть протока, поедем скоро... Деревья падут над нашими ногами... Дверь в *bupin* открыта передо мною»...⁸². По свидетельству М. Н. Хан-

галова, у бурят на вечерках (надан) шаман призывает «надани онгонов» (вечерочных онгонов), а затем сам же изображает их. Между зрителями и шаманом, выступающим в роли «надани онгонов», разыгрываются веселые представления. Вечерочные онгоны по большей части имеют вид зверей: медведя, козла, порося, свиньи, волка, ежа⁸³. «Если взглянуть в костюм шамана, легко увидеть, что обычно он представляет собой в целом то или другое животное: лося, оленя, медведя и т. п., смотря по тому, кто покровитель шамана»⁸⁴. В фольклорных рассказах о шаманах разнообразные элементы культа могут свободнее сочетаться и варьироваться на основе религиозных представлений. Г. В. Ксенофонтов записал рассказ о том, как во взаимной борьбе друг с другом два шамана превращаются в голодных медведей. Затем один из них и его союзник-шаман вместе превращаются в голодного волка и пожирают своего врага — шамана, превратившегося в голодного медведя⁸⁵. В другом рассказе духи двух вилюйских шаманов превратились один в волка, другой в медведя и «отправились в Якутский край пожрать шамана Бютэй-Илии». Тот заранее знает об уготованной ему участи: «Еще до их прибытия Бютэй-Илии... сказал жене: «Я предчувствую, что вот-вот придут шаманские духи и пожрут меня»⁸⁶. Ниже нам предстоит упомянуть о связи шаманского каннибализма с восточнославянским колдовством. Здесь же отметим, что у эвенков шаманы могут изображаться в фольклоре людоедами, и не превращаясь в зверей⁸⁷. Интересно свидетельство И. А. Худякова о поверьях якутов в способность шаманов принимать звериный облик: «Шаманы — опасные люди: шаманит, шаманит, вдруг у него изо рта или подбородка покажется медвежья кость, или же сам он обратится в медведя и пойдет по комнате. «Тут поневоле ему поверишь», — говорят якуты. Или же обратится волком, выбежит и испугает скот. С тех пор скот и станет пропадать»⁸⁸.

В зверином оборотничестве шаманов превращение в медведя занимает особое место, поскольку значительно более поздний шаманский культ вобрал в себя элементы более раннего культа медведя. Чрезвычайно сложный вопрос о связях шаманизма с медвежьим культом не имеет этнографии окончательного решения. Б. А. Василь-

ев, например, считает, что «медвежьи мифы не связаны с шаманской мифологией», так же, как и шаманский ритуал не связан с медвежьими обрядами»⁸⁹. Однако наблюдения и исследования других этнографов⁹⁰ опровергают это представление. Очень аргументированно и обстоятельно рассматривается, например, вопрос о тотемистических истоках шаманизма и, в частности, вопрос о связи шаманства с культом медведя на эвенкийском материале с привлечением данных по другим сибирским народам А. Ф. Анисимовым⁹¹. На основании изучения религиозных воззрений кетов (сопоставленных с соответствующими религиозными взглядами и практикой эвенков, селькупов, якутов, североамериканского племени черноногих⁹² Е. А. Алексеевко считает необходимым сделать следующий предварительный вывод о связи шаманства с медвежьим культом: «...уже сейчас имеющийся материал позволяет сказать, что так называемые медвежьи элементы, проявляющиеся в шаманских представлениях и атрибутах, являются частью целого комплекса верований, сохраняющихся наряду с шаманством в форме родовых медвежьих праздников (абзац — Ю. Ю.). Эти верования составляют определенный пласт в кетском шаманстве, что и дает возможность говорить о них как об особой форме «медвежьего шаманства»⁹³. Становятся более ясными факты, подобные, например, выделенному Д. К. Зелениным. «Якуты считали, — пишет он, — самым сильным шаманом того, у кого духом-покровителем медведь...»⁹⁴.

Попытка отыскания исторических истоков сказки о мороке в представлениях и культовой практике, родственных шаманизму, была бы едва ли обоснованной, если бы не удалось показать генетическую зависимость русского колдовства от шаманства. В действительности такая зависимость разносторонне и обильно подтверждается материалами. Вопрос о связи шаманизма с русским колдовством исследован слабо, но даже тех немногих выводов, которые уже сделаны, достаточно, чтобы убедиться в плодотворности его постановки. Для Д. К. Зеленина происхождение русского колдуна от шамана не вызывает сомнений. «Ш а м а н ы, — писал он в 1916 году, — близки во многом к нашим колдунам. Во времена язычества колдуны наши были шаманами и, быть может, даже

шаманами *белыми* (а не черными), т. е. служителями светлых, небесных божеств. Перемена религии перевела колдунов в разряд *черных* шаманов, т. е. распорядителей мелкой нечистой силы. До сих пор сохраняется, в народном воззрении, весьма существенное сходство между шаманами и колдунами: шаманы, в полное сходство с колдунами (§ 10), всегда умирают не обычной смертью⁹⁵. Это же мнение исследователь повторяет 20 лет спустя. «Культ онгонов, — пишет он, — давно уже в Сибири оказывается чисто шаманским, причем он входит в функции одинаково и черных и белых шаманов. А так как в культе онгонов очень сильно наследие тотемизма, то и в шаманском культе имеются также прозрачные пережитки былого тотемизма⁹⁶. «Даже у русских колдунов, которые, будучи прямыми преемниками шаманов, утратили уже всякую связь с шаманством, помощники крогуруши или коловерши «видом похожи на кошку» (автор ссылается на Архив Географического общества — Ю. Ю.)⁹⁷. Более аргументированно развивает ту же мысль исследователь русского колдовства П. А. Никитина. «...Колдун, — пишет она, — действует при помощи нечистой силы — дьявола, который дает ему помощников. Помощники эти могут быть и в образе животных. Аналогию этому представляют, с моей точки зрения, дух-покровитель и духи-помощники шамана. И вообще наши материалы дают возможность провести параллель между колдовством и шаманством».

Далее автор подробно перечисляет черты, указывающие на сходство русского колдуна с шаманом: «Силу свою как колдун, так и шаман получают или наследственно или преемственно. Колдун, как и шаман, исполняет функции гадателя, заклинателя и лекаря. Характерным действием обоих является порча. Есть сведения, что колдун действует в состоянии исступления, которое можно сопоставить с экстазом шамана. Оба употребляют приемы, основанные на принципе первобытной магии.

И колдун и шаман знают время своей кончины. Оба тяжело умирают. Оба становятся нечистыми покойниками, не теряют силы после смерти; могила как колдуна, так и шамана считается страшным местом. Колдовство, как и шаманизм, живут в нервно-восприимчивой среде».

Менее значительны и не столь проблематичны, по мнению исследовательницы, различия между колдуном и шаманом: «Различие заключается в том, что колдун является служителем только злой силы, тогда как шаман камляет часто обоим божествам, и доброму и злему; у некоторых народов есть впрочем шаманы как «белые», так и «черные». Колдуны восточных славян не имеют и, по-видимому, никогда не имели бубна, колотушки и ритуальной одежды. Идея избранничества, ярко выявленная в шаманстве, в современном колдовстве восточных славян не развита, но и колдун, получив волшебную силу, обязан колдовать; если он долго не колдует, его мучают духи-помощники».

Сделанные наблюдения подводят автора к следующему выводу: «В эпоху язычества русский колдун был шаманом. Возможно, что он тогда камлял как доброму, так и злему божеству. В пользу этого говорит то обстоятельство, что современный русский колдун не только вредит, но и помогает... Но на христианской почве шаман стал служителем темной силы, колдуном в современном смысле»⁹⁸.

Малоисследованный вопрос о связи русских колдунов с шаманством осложняется еще и необходимостью привлечь для его рассмотрения исторические известия о волхвах и волховании. Волхвы, по немногочисленным, но интересным наблюдениям исследователей, находятся в тесном родстве с шаманами, а волхование иногда рассматривается как форма проявления шаманизма⁹⁹. Значительные трудности в разрешении нашего вопроса увеличиваются еще и за счет того, что отношение колдовства и шаманизма в конечном счете необходимо исследовать не только на восточнославянской почве, но и в пределах религиозных представлений и практики некоторых народов Сибири (кеты, якуты), у которых наряду с шаманами существовали также и свои колдуны, иногда напоминающие русские, иногда резко отличающиеся от них¹⁰⁰.

Но и имеющиеся выводы об отношении русского колдовства к шаманству помогают прояснить не только историю происхождения нашей сказки, но и ее отдельных деталей. К ним, в частности, относится каннибализм, в сказке — воображаемый. «Съели они кобылу,—

рассказывается о героях-оборотнях, — и опять побежали; увидели старуху, старикову-то жену, — волк опять и говорит: «Давай съедим старуху!» — «Ой, да ведь это моя старуха», — отвечает медведь. «Какая твоя!». Съеди и старуху. Так-то медведь с волком целое лето пробегали»¹⁰¹. Представления о каннибализме шаманов, запечатленные в рассказах о них, примеры которых приводились выше, находят некоторое соответствие в вере в каннибализм русских колдунов. «Умершие колдуны являются в деревни, *морят* и поедают живых людей», — пишет Д. К. Зеленин¹⁰². При этом по смерти они превращаются «в волков, свиней, собак, кошек»¹⁰³. Люди, ставши по вине колдунов зверьями-оборотнями, проявляют интерес к своему оставленному дому и своим домашним: «Оборотни сохраняют человеческое сознание и чувство. В деревне передают рассказы бывших оборотней о том, как они рыскали по лесам, рвали и драли овец и коров, бегали по своим родным полям и лугам. Иногда они приходили к своему дому и прислушивались»¹⁰⁴.

Но в представленные Н. А. Никитиной параллели между русским колдовством и шаманизмом необходимо внести решительные поправки. Во-первых, колдун и шаман резко различаются по той роли, которая отведена им в обществе. Основная общественная функция шамана включает в себя исполнение обязанностей врача болезней, лекаря. В то время, как колдун главным образом напускает порчу, и в этом видят отличительную особенность тех темных сил, которыми он распоряжается. Подобное различие замечается и в якутских верованиях, что следует уже из описаний, оставленных И. А. Худяковым¹⁰⁵. Русские материалы не оставляют сомнений в том, что в самом существенном роль шамана и колдуна прямо противоположна, хотя представления об излечении и насылании порчи вытекают из единого источника — тотемических воззрений на болезнь, как на животное, проникшее в человеческий организм¹⁰⁶. Случай, когда колдун не вредит, а помогает, часто объясняются борьбой его с другим колдуном-соперником. Свидетельства на этот счет находим и в работе Н. А. Никитиной. Другим доказательством того, что главная функция колдуна — наводить порчу, является существование в старой русской деревне про-

фессиональных лекарей-знахарей, которые для излечения прибегают к средствам народной медицины и не считаются связанными с нечистыми колдовскими силами. «...Заботы о приискании предохранительных средств против колдунов вытекают непосредственно из непоколебимой веры «в порчу». Здесь, в этой порче, и сосредоточена собственно вся деятельность чародеев, и ею же объясняется их влиятельное значение в деревенской среде...», — пишет С. В. Максимов¹⁰⁷. «Подводя итог злой деятельности колдунов, можно с уверенностью сказать, что почти все деревенские напасти имеют прямую или косвенную связь с кознями чародеев. Эта нечисть вредит человеку, вредит скотине и переносит свою ненависть даже на растения. Вред, приносимый человеку, всего чаще выражается в форме болезней»¹⁰⁸. После того, как колдун наслал порчу, «обращаются к сильному колдуну, который умеет делать отворот. Если такового нет, зовут знахаря, который лечит по обычным принципам народной медицины»¹⁰⁹. «...Колдун-чародей и волшебник знает с нечистой силой, знахарь-ворожей или самоучка-лекарь может прибегать к помощи креста и молитвы...», — сообщает С. В. Максимов¹¹⁰.

Во-вторых, значительное отличие колдуна от шамана состоит также и в следующем: шаман, по представлениям, сам может принимать вид различных животных, но материалы показывают, что для него несвойственно превращать в оборотней других людей. Именно это-то умение оборачивать других, согласно русским суевериям, является одной из наиболее характерных особенностей колдуна. «Превращение колдуном других людей является разновидностью порчи... Особенно много рассказов о превращении свадеб. Колдун с известным приговором втыкает в стол или матицу нож, и все свадебное собрание, обращенное в волков, перескакивает через стол и убегает в лес», — пишет Н. А. Никитина¹¹¹. «Людей оборачивали в волка или медведя когда-то очень давно, когда были сильные колдуны...», — свидетельствует о русских суевериях С. В. Максимов¹¹². Эти черты замечательны и в нашей сказке. Быть может, стадиально переходной ступенью между сибирским шаманом и русским колдуном в их отношении к оборотничеству является индонезийский дукун. Во время представления, многими своими сторонами напоминающего камлание

шамана (состояние дукуна, музыка, движения, барабан с колетушкой, обстановка), дукун силой гипнотического внушения заставляет кого-либо из присутствующих в момент исполнения им особого танца поверить в его превращение в тигра, обезьяну, кабана, выдру. «Превращенный» при этом соответственно ведет себя, ловко прыгая на дереве с ветки на ветку, подобно обезьяне и т. п.¹¹³

В итоге сопоставления нашей сказки с восточнославянскими представлениями о колдунах и шаманском культом мы приходим к следующему выводу. Сказочное оборотничество, а также каннибализм связаны на восточнославянской историко-бытовой почве с суеверными взглядами на колдовство и специфические способности, которыми суеверное воображение наделяло колдуна. Но с той же точки зрения не могут быть объяснены истоки мотива превращения в медведя и волка, которое происходит не на самом деле, а в воображении обмороченного героя. Иллюзия звериного оборотничества, на которой основывается сказочный сюжет, корнями уходит в шаманскую культовую практику и шаманистские представления. В них иллюзорное переживание того, что мыслилось как возможное и существующее, составляло важнейшую сторону самого культа. Отражение элементов культа медведя в сказке тесным образом связано с шаманизмом. Сама постановка вопроса о следах шаманской практики и шаманистских представлений в русской сказке оказалась возможной потому, что русское колдовство генетически сопоставимо с шаманизмом. В исторический период в быту восточных славян шаманский элемент сказки уже не имеет реальных соответствий и воспринимается теперь как чисто фантастический.

Тем самым предмет былой веры перерастает в поэтический прием. Здесь мы подходим к художественному и социальному анализу самой сказки как произведения народного искусства. Научное исследование в этом направлении становится обоснованным и перспективным после выяснения исторических истоков сказочной сюжетики. В продолжение предпринятых в данной работе разысканий необходимо ответить на вопрос о причинах и исторических условиях сохранения в бытовой сказке, предназначенной для взрослой аудитории и отражавшей важные процессы социальной народной

мысли средневековья и всей эпохи феодализма вообще, образов и тем, своим появлением обязанных идеологии и обрядности отдаленных веков доисторических эпох. Не менее важно выяснить также своеобразие народной антифеодальной идеологии, отливающейся в столь исторически необычные и специфические формы. Наконец, представляется необходимым определить характер того веселого смеха, который слышится в сказке и предмет которого станет нам понятен, когда в ходе дальнейшего рассмотрения прояснится несколько загадочная пока фигура главного героя, жестокого шутника и мороки. Продолжение исследования позволит проследить историческую трансформацию исконного сказочного типа. Видимо, под влиянием легенды о гордом Аггее сюжет нашей сказки впоследствии изменяется и принимает иной вид (тип *664А). Народная демократическая мысль обнаруживается в нем более ясно и наглядно. Мотив мнимого испытания, в котором человек обнаруживает свои подлинные намерения и скрытые помыслы, как можно показать, переходит позднее в литературу (испытание во сне и пр.), варьируясь у разных авторов и наполняясь различным социальным смыслом и содержанием.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Этот вопрос затрагивался Е. В. Анничковым («Язычество и Древняя Русь». СПб, 1914, стр. 272 и далее) в связи с русскими фольклорными источниками, В. Г. Богоразом-Таном (Миф об умирающем и воскресающем звере — «Художественный фольклор», 1, М., 1926, стр. 67—76). На широком историческом, археологическом и фольклорном материале он ставится Н. Н. Ворониным (Медвежий культ в Верхнем Поволжье в XI веке. — «Краеведческие записки. Ярославло-Ростовский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник». Вып. 4, Ярославль, 1960, стр. 25—93). На отголоски культа медведя в русской сказке указывает Э. В. Померанцева («Русская народная сказка». М., 1963, стр. 74—75).

² Б. А. Васильев. Медвежий праздник. — «Советская этнография», 1948, № 4, стр. 81.

³ Н. Ядринцев. О культе медведя, преимущественно у северных инородцев. — «Этнографическое обозрение». М., 1890, кн. IV, № 1, стр. 101.

⁴ Е. А. Крейнович. Медвежий праздник у кетов. В кн.: Кетский сборник. Мифология, этнография, тексты. М., 1969, стр. 91.

⁵ Там же.

⁶ В. Ионов. Медведь по воззрениям якутов. — «Живая старина», год XXIV, вып. I—II, Пгр., 1915. Приложение № 3, стр. 051—052.

⁷ Послесловие Г. И. Куликовского к статье Н. Ядринцева «О культе медведя, преимущественно у северных инородцев». — «Этнографическое обозрение». М., 1890, кн. IV, № 1, стр. 114—115.

⁸ Б. А. Васильев. Ук. соч., стр. 85—86. К тем же выводам на основании этнографических материалов нивхов, хантов и манси приходит Е. А. Крейнович (Ук. соч., стр. 93—95).

⁹ Б. А. Васильев. Ук. соч., стр. 85.

¹⁰ Владимир Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. П., М., 1956, стр. 311.

¹¹ Л. Я. Штернберг. Гиляки, орочи, гольцы, негидальцы, айны. Статьи и материалы. Изд. «Дальгиз». Хабаровск, 1933, стр. 502—503.

¹² Бр. Пилсудский. На медвежьем празднике айнов о. Сахалина. — «Живая старина»; год XXIII, вып. I—II, 1914, Пгр, 1915, стр. 160—162.

¹³ Л. Я. Штернберг. Ук. соч., стр. 502.

¹⁴ Н. Л. Гондатти. Следы языческих верований у маньчжур. — «Труды этнографического отдела Общества любителей антропологии и этнографии при Московском университете». Кн. VIII., М., 1888, стр. 72.

¹⁵ Бр. Пилсудский. Ук. соч., стр. 162.

¹⁶ См.: Ю. А. Яворский. Памятники галицко-русской народности. — «Записки русского географического общества» (в дальнейшем РГО), т. XXXVII, вып. 1. Киев, 1915, стр. 307—308.

¹⁷ Е. А. Алексеенко. Культ медведя у кетов. — «Советская этнография», 1960, № 4, стр. 91—94.

¹⁸ Бр. Пилсудский. Ук. соч., стр. 161.

¹⁹ Н. Е. Ончуков. Северные сказки. «Записки РГО по отделению этнографии», т. XXXIII, СПб., 1909, № 79.

²⁰ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах. М., 1957, № 141.

²¹ Там же, № 152.

²² Ю. А. Яворский. Ук. соч., № 25.

²³ В. Я. Пропп. Предисловие к «Народным русским сказкам А. Н. Афанасьева в трех томах», т. 1, М., 1957, стр. 14.

²⁴ Н. Л. Гондатти. Культ медведя у инородцев Северо-Западной Сибири. — «Труды этнографического отдела общества любителей антропологии и этнографии при Московском университете». Кн. VII, М., 1888, стр. 74. См. также обобщение этнографического материала в главе «Обряд снятия шкуры медведя в тайге». Ук. соч. Б. А. Васильева (стр. 85—86).

²⁵ См., например: Е. А. Алексеенко. Кеты. Историко-этнографические очерки. Л., 1967, стр. 190—191; Н. Л. Гондатти. Культ медведя у инородцев Северо-Западной Сибири, стр. 78; Н. Н. Харузин. Медвежья присяга и тотемические основы культа медведя у остяков и вогулов. М., 1899; В. Ионов. Ук. соч., стр. 057; Н. Ядринцев. Ук. соч., стр. 110. О культовом значении медвежьей лапы применительно к славянским материалам см.: Н. Н. Воронин. Ук. соч., стр. 48—61.

²⁶ Д. К. Зеленин. Культ онгонов в Сибири. Пережитки тотемизма в идеологии сибирских народов. АН СССР. М.—Л., 1936, стр. 213—214.

²⁷ Там же, стр. 217—218.

²⁸ Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. «Наука». М.—Л., 1964, № 31.

- ²⁹ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, № 57.
- ³⁰ Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. Приложение I, № 5.
- ³¹ Возможно, мы сталкиваемся здесь также с оскорблением зверя через нарушение женщиной запретов относительно касания, разделки и поедания медведя. См., например: Е. А. Крейнович. Ук. соч., стр. 95—97.
- ³² Б. А. Васильев. Ук. соч., стр. 89.
- ³³ Н. Л. Гондатти. Культ медведя у инородцев Северо-Западной Сибири.
- ³⁴ Сказки из разных мест Сибири под ред. проф. М. К. Азодовского. Иркутск. 1928, № 1.
- ³⁵ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Примечание к № 375, т. III, стр. 426.
- ³⁶ Н. Л. Гондатти. Культ медведя у инородцев Северо-Западной Сибири, стр. 77.
- ³⁷ Л. Р. Шульц. Салымские остяки (из материалов к этнографии южных остяков). — «Записки Тюменского общества научного изучения местного края». Вып. 1, Тюмень, 1924, стр. 196—197.
- ³⁸ Е. А. Алексеенко. Культ медведя у кетов, стр. 100.
- ³⁹ Н. Н. Харузин. Ук. соч., стр. 20—21.
- ⁴⁰ Н. Ядринцев. Ук. соч., стр. 103. К сожалению, содержание песен и представлений мало интересовало наблюдателей. Подавляющее большинство записей на этот счет отличается чрезмерной краткостью и сделано как бы «между прочим».
- ⁴¹ Е. А. Крейнович. Ук. соч., стр. 91.
- ⁴² «Большинство плясок носит характер пантомим», — пишет Л. Р. Шульц о салымских хантах. (Л. Р. Шульц. Ук. соч., стр. 188).
- ⁴³ Б. А. Васильев. Ук. соч., стр. 82.
- ⁴⁴ «Хотя и убитый, а он (медведь — Ю. Ю.) все-таки все видит и слышит». (Н. Л. Гондатти. Культ медведя у инородцев Северо-Западной Сибири, стр. 79).
- ⁴⁵ Бр. Пилсудский. Ук. соч., стр. 82.
- ⁴⁶ Л. Шренк. Об инородцах Амурского края. Том III, СПб, 1902, стр. 88.
- ⁴⁷ Н. Н. Харузин. Ук. соч., стр. 20.
- ⁴⁸ Н. М. Нікольскі. Жывёлы у звычайях, абрыдах і вераньях беларускага селянства. Менск, 1933. Беларуская Акадэмія Навук, Інстытут гісторыі імя М. Н. Пакроўскага. Працы секцыі этнаграфіі, вып. 3, стр. 31.
- ⁴⁹ Г. Н. Потанин. Ерке. Культ сына неба в Северной Азии. Материалы к турко-монгольской мифологии. Томск, 1916, стр. 6.
- ⁵⁰ Там же, стр. 86—87.
- ⁵¹ Бр. Пилсудский. Ук. соч., стр. 151.
- ⁵² В. Ионов. Ук. соч., стр. 052.
- ⁵³ Там же.
- ⁵⁴ Н. Ядринцев. Ук. соч., стр. 109.
- ⁵⁵ Л. Я. Штернберг. Ук. соч., стр. 52.
- ⁵⁶ Е. А. Крейнович. Ук. соч., стр. 118.
- ⁵⁷ Там же, стр. 91.
- ⁵⁸ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, № 375; Записки РГО по отделению этнографии. Т. XII. Сказки и предания Самарского края. Собраны и записаны Д. Н. Садовниковым. СПб.,

1884, № 25; Записки Красноярского подотдела Восточно-Сибирского отдела РГО по этнографии. Т. 1, вып. III. Томск, 1906, № 19; Записки РГО по отделению этнографии. Т. XXXIII. Северные сказки (Архангельская и Олонецкая г. г.). Сборник Н. Е. Ончукова. СПб., 1909, № 171; Живая старина. Год XXI. Пгр., 1912, стр. 232; Сказки из разных мест Сибири. Под ред. М. К. Азадовского. Иркутск, 1928, № 1; Сказки, пословицы, загадки. Сборник устного народного творчества Омской области. Омск, 1955, № 20.

⁵⁹ Сборник материалов по малорусскому фольклору (Черниг., Волынск., Полтавск. и некот. др. губ.). Собрал Ал. Н. Малинка. Чернигов, 1902, № 74.

⁶⁰ Сказки Магая (Е. И. Сороковикова). Записи Л. Элиасова и М. Азадовского. Под общей редакцией М. Азадовского. Л., 1940, №№ 25, 25-а.

⁶¹ Живая старина. Год XXI, стр. 232.

⁶² Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, № 375.

⁶³ Примечания А. Н. Афанасьева. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, т. III, стр. 426, № 375.

⁶⁴ Там же; (С. В. Максимов). Крылатые слова по толкованию С. Максимова. М., 1955, стр. 307—308.

⁶⁵ Народные русские легенды, собранные А. Н. Афанасьевым. М., 1859.

⁶⁶ И. Федорович. Вечер под хатою соседа. — «Саратовские губернские ведомости», 1860, № 9, стр. 71—73; Русские народные сказки, прибаутки и побасенки Е. А. Чудинского. М., 1864, № 24-а; С. В. Максимов. Крылатые слова, стр. 307—308.

⁶⁷ Kinder— und Häusmärchen der Brüder Grimm. Jubiläums Gesamtausgabe Leipzig (без ук. года), стр. 670—671. «Der Hahnenbalken».

⁶⁸ Там же. Русские материалы: Русские народные-сказки, прибаутки и побасенки. Е. А. Чудинского, №№ 24-в; 24-с. Западноевропейские материалы: Anmerkungen zu der Kinder — und Hausmärchen der Brüder Grimm Neu bearbeitet von Johannes Bolte und Georg Polivka. Bd. I—V, Leipzig, 1913—1932; Dritten Band, № 149.

⁶⁹ В. Н. Харузина. Примитивные формы драматического искусства «Этнография». Кн. III—IV, № 1, 1927, стр. 60.

⁷⁰ Русские народные сказки, прибаутки и побасенки Е. А. Чудинского, № 24-а; С. В. Максимов. Крылатые слова, стр. 307—308.

⁷¹ Примечания А. Н. Афанасьева. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, т. III, стр. 426, № 375.

⁷² И. Федорович. Вечер под хатою соседа.

⁷³ В. Я. Пропп. Жанровый состав русского фольклора. — «Русская литература», 1964, № 4, стр. 58.

⁷⁴ О выделении фольклорных жанров, см. там же, стр. 58—76.

⁷⁵ С. В. Максимов. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903. Н. А. Никитина. К вопросу о русских колдунах. — «Сборник Музея антропологии и этнографии», VII, Л., 1928, стр. 293—325.

⁷⁶ Л. Я. Штернберг. Ук. соч., стр. 75.

⁷⁷ Г. В. Ксенофонов. Легенды и рассказы о шаманах у якутов, бурят и тунгусов (материалы к мифологии урало-алтайских племен в Северной Азии). Часть I. Иркутск, 1928. Приложение к сб.: Очерки по изучению Якутского края, вып. II, Иркутск, 1928, стр. 70.

- ⁷⁸ Сборник материалов по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору. Составила Г. М. Василевич. Л., 1936. I. Г. М. Василевич. Материалы по фольклору эвенков Сибири. П. Мифы, № 58.
- ⁷⁹ Примечания А. Н. Афанасьева. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, т. III, стр. 426, № 375.
- ⁸⁰ Г. В. Ксенофонов. Легенды и рассказы о шаманах у якутов бурят и тунгусов, стр. 52.
- ⁸¹ Там же, стр. 61.
- ⁸² Л. Я. Штернберг. Ук. соч., стр. 484.
- ⁸³ М. Н. Хангалов. Новые материалы о шаманстве у бурят. «Записки Восточно-Сибирского отдела РГО по этнографии». Т. П., вып. I. Иркутск, 1890. гл. 2. «Игровые онгоны».
- ⁸⁴ Л. Я. Штернберг. Первобытная религия. Л., 1936, стр. 408.
- ⁸⁵ Г. В. Ксенофонов. Хрестес. Шаманизм и христианство (факты и выводы). Иркутск, 1929, стр. 56.
- ⁸⁶ Там же, стр. 85—86.
- ⁸⁷ Например: «Сборник материалов по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору», стр. 78—79, 80, 83 и др.
- ⁸⁸ И. А. Худяков. Краткое описание Верхоянского округа. Л., 1969, стр. 313.
- ⁸⁹ Б. А. Васильев. Ук. соч., стр. 80.
- ⁹⁰ Например: Н. Ядринцев. Ук. соч.; Г. Н. Потанин. Ерке. Культ сына неба в Северной Азии и др.
- ⁹¹ См., например: А. Ф. Анисимов. Культ медведя у эвенков и проблема эволюции тотемистических верований. В сб.: Вопросы истории религии и атеизма. М., 1950, стр. 303—323. Он же. Шаманские духи по воззрениям эвенков и тотемистические истоки идеологии шаманства. «Сборник Музея антропологии и этнографии», XIII, М.—Л., 1951, стр. 187—215. Он же. Шаманский чум у эвенков и проблема происхождения шаманского обряда — «Сибирский этнографический сборник. Труды института этнографии АН СССР. Новая серия». Т. XVII, М.—Л., 1952, 199—239.
- ⁹² Е. А. Алексеев. Кеты. Историко-этнографические очерки, стр. 190—194.
- ⁹³ Там же, стр. 190.
- ⁹⁴ Д. К. Зеленин. Культ онгонов в Сибири, стр. 390.
- ⁹⁵ Д. К. Зеленин. Очерки русской мифологии. Вып. первый. Умершие неестественною смертью и русалки. Пгр., 1916, стр. 91.
- ⁹⁶ Д. К. Зеленин. Культ онгонов в Сибири, стр. 389.
- ⁹⁷ Там же, стр. 391.
- ⁹⁸ Н. А. Никитина. Ук. соч., стр. 323—324.
- ⁹⁹ Е. В. Аничков. Ук. соч., стр. 256—285; Н. Н. Воронин. Ук. соч., стр. 85 и др. Е. И. Горюнова. Этническая история Волго-Окского междуречья. «Материалы и исследования по археологии СССР», № 49, АН СССР, М., 1961, стр. 145—146.
- ¹⁰⁰ См., например: В. И. Анучин. Очерк шаманства у енисейских остяков. — «Сборник Музея антропологии и этнографии при Академии Наук». Том II, 2. СПб., 1914, стр. 18—19 и др.; Е. А. Алексеев. Кеты. Историко-этнографические очерки, стр. 193—194 и др.; И. А. Худяков. Краткое описание Верхоянского округа, стр. 304—306.
- ¹⁰¹ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, № 375.
- ¹⁰² Д. К. Зеленин. Очерки русской мифологии, стр. 22.

- ¹⁰³ Н. А. Никитина. Ук. соч., стр. 323.
- ¹⁰⁴ Там же, стр. 316.
- ¹⁰⁵ И. А. Худяков. Краткое описание Верхоянского округа, стр. 313 и др.
- ¹⁰⁶ Н. А. Никитина. Ук. соч.; Д. К. Зеленин. Культ онгонов в Сибирь.
- ¹⁰⁷ С. В. Максимов. Нечистая, неведомая и крестная сила, стр. 114.
- ¹⁰⁸ Там же, стр. 127.
- ¹⁰⁹ Н. А. Никитина. Ук. соч., стр. 320.
- ¹¹⁰ С. В. Максимов. Крылатые слова, стр. 307.
- ¹¹¹ Н. А. Никитина. Ук. соч., стр. 316.
- ¹¹² С. В. Максимов. Нечистая, неведомая и крестная сила, стр. 106.
- ¹¹³ Мерри Оттен, Албан Банса. Сунданские чародеи. — «Вокруг света», №6, 1970, стр. 29—35. О дукуне см.: *mircea Eliade. Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy. Translated from French by Willard R. Task. Bollingen series LXXVI, 11.5.1964, p. p. 348—394.*
-

ЦВЕТ В РАЗЛИЧНЫХ ЖАНРАХ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

(К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Одним из фундаментальных вопросов фольклористики является проблема жанра, которой посвящена большая теоретическая литература¹.

Тезис о том, что жанр — основная категория фольклористики, принимается сейчас, видимо, всеми исследователями. В фольклоре все преломляется в жанре, начиная со стиля и кончая конкретными языковыми явлениями: «Каждый из жанров, будь ли то сказка, песня, причитание, пословица, обладает формальными отличиями, которые, однако, являются не только отличиями формы, стиля, художественного метода, но прежде всего отличиями мира представлений, целей, идей и эмоций»². Дальнейшему изучению подвергаются частные вопросы этой проблемы: определение жанра, соотношение жанра и стиля, граница жанров, историческое развитие их, взаимодействие жанров и т. д. и т. п. В практической собирательской деятельности и конкретных исследованиях фольклористы задолго до теоретического осмысления проблемы в целом интуитивно пошли по линии жанровой спецификации фольклора.

В изучении же языка фольклора исследователи — и на это были свои причины, из которых важнейшей была та, что первоначально язык устнопоэтического творчества не рассматривался как специфическое системное явление

ние, — пошли по пути нерасчлененного подхода к этому языку. Он принимался как нечто целое, неизменное от жанра к жанру и предельно устойчивое.

Предположение о том, что язык различных жанров фольклора различается и качественно, и количественно, сравнительно давно уже высказывается в фольклористической литературе. «Каждый из этих видов поэзии (жанров. — А. Х.) отличается и своеобразием языка, хотя по сути будет все тот же русский язык»³. Различия замечены и на конкретных фактах.⁴ Специальные же работы, посвященные выяснению жанровой специфики языка фольклора, нам не известны. Видимо, это объясняется прежде всего тем, что эта проблема чрезвычайно сложна и трудоемка в ее практическом решении: сравнение систем языка жанров, выявление инвариантного и вариативного в нем требует многочисленных исследований отдельных явлений на всех уровнях языковой системы. Нам представляется наиболее реалистичной следующая перспектива решения поставленной проблемы: исходя из предположения, что индивидуальный облик каждого жанра создается, во-первых, отбором разных элементов общенародного языка, во-вторых, определенными количественными соотношениями этих элементов, в-третьих, спецификой употребления их в системе жанра; сравнить многочисленные явления на уровне лексическом, морфологическом, словообразовательном и синтаксическом и, выявив устойчивое и изменяющееся от жанра к жанру, представить модель языка фольклора. Только в том случае, когда мы отойдем от представления, что язык фольклора — механическая совокупность «языков» жанров, мы сможем постичь сущность языковой материи устного народного поэтического творчества.

В своих работах мы уже предпринимали попытку реализовать этот план исследования проблемы жанровой специфики языка фольклора на уровне словосочетания (проблема эпитета), на уровне лексики (числительные). Предварительные результаты, полученные на определенном материале, весьма обнадеживают. Видимо, этот путь решения проблемы достаточно эффективен.

В предлагаемой работе мы предпринимаем дальнейшую попытку выяснить природу языка фольклора на материале определенной группы прилагательных.

На уровне лексики жанровая специфика языка фольклора, видимо, обозримее всего проступает при рассмотрении не всего лексического состава в целом, хотя частотные словари, представляющие словарное богатство в количественно-статистической оценке, тоже содержат значительную информацию относительно жанрового своеобразия лексического яруса, а отдельных «полей». Дело все в том, что лексический ярус содержит огромное количество единиц и в силу ряда причин чрезвычайно подвижен, поэтому «в отношении лексики в целом утверждение о ее системности проблематично. Можно лишь предположить, что различные участки лексики структурированы в неодинаковой степени. Вероятно, мера их системности зависит от специфики связей в обозначаемой данной группой семантем сфере действительности»⁵. Так, отличаются устойчивой системностью совокупность терминов родства, числительные, личные местоимения, прилагательные, обозначающие цвета, и др.

Эти соображения о различной степени устойчивости и системности в пределах лексики, побудили нас вопрос жанровой специфики языка фольклора решать на примере прилагательных, обозначающих цвета, поскольку семантическое поле спектра замкнуто и организовано структурно. Немаловажно для нашего выбора и соображение об особом характере прилагательных. «...Прилагательное не навязывает нашему уму сковывающей существенности...», — писал в свое время И. Анненский⁶. По его мнению, именно отсутствие «сковывающей существенности» приводит к большой зыбкости прилагательного и, как следствие этого, к повышенной потенциальной символичности.

Потенциальная символика прилагательных, обозначающих цвета, широко используется (сознательно и интуитивно) в творчестве мастеров художественной литературы. Так, в творчестве А. Блока, явно тяготеющего к поэтике контраста, чрезвычайно широко используются прилагательные «белый», «черный»: белый огонь, белая страна, белый расцвет, белые башни, белый призрак; черная ночь, черный вечер, черный смрад и др. При этом частое использование указанных прилагательных приводило к тому, что только незначительная часть их имела конкретно-предметную отнесенность, свойственную об-

целому употреблению, подавляющее большинство же употреблялось в переносном значении: белые звуки, белые сказки забвений и др.⁷

В научной лингвистической литературе уже неоднократно отмечалось, что ряду писателей и поэтов присущи свои излюбленные эпитеты, в основе которых — прилагательные цвета. У А. М. Горького это эпитет «серый»: серые дома, серая фигура жандарма, серые шинели, серая волна солдат, серое пятно. Переносно: серая скука, серые слова и др.⁸ Широко и многообразно используется А. М. Горьким также эпитет «черный»⁹. Неоднократно отмечалось, что в поэтическом языке С. Есенина особое место занимают эпитеты «синий», «голубой».

Все это примеры, так сказать, наглядного предпочтения, отдаваемого одному цвету, но, как правило, писатель не ограничивает свою живописную палитру одним цветом, он широко использует все богатство цветов и оттенков, зрительно представляя большой, многообразный, красочный мир предметов, звуков, чувств и мыслей¹⁰. И все же это многообразие красок индивидуализировано. Н. С. Куликова в ряде статей убедительно показала это¹¹ на примере таких тонких мастеров пейзажа, как М. М. Пришвин и К. Г. Паустовский, которые активно используют прилагательные цвета, но сочетают их по-разному. Для М. М. Пришвина характерна яркая пестрота, обобщенность, обусловленная и детски-жизнерадостным восприятием, и живописной манерой. К. Г. Паустовский предпочитает гармоничную полутоновость, тончайшие переходы цвета, подчеркнутую прозрачность красок¹².

Возникает вопрос, различаются ли фольклорные жанры в плане использования прилагательных со значением цвета, и если да, то в какой мере.

В целях получения надежных выводов необходимо исследовать фольклорные тексты, строго ограниченные во временном и локальном отношении, принадлежащие к различным жанрам и записанные одними и теми же собирателями. Этим требованиям системного анализа языковых явлений фольклора полностью удовлетворяет сборник «Песенный фольклор Мезени»¹³, составленный Н. П. Колпаковой, Б. М. Добровольским, В. В. Митрофановой, В. В. Коргузаловым. Близость этого сборника другому — «Песни Печоры»¹⁴, принадлежащего тем же

собираателям, позволит позже выявить чисто территориальные особенности интересующего нас явления.

Методика исследования строится на сплошной выборке всех случаев употребления прилагательных, обозначающих цвет (всего 450 случаев), в былинах, исторической и лирической песнях, привлекаются примеры и из причетов, а также песен и сказок других сводов (еще около 200 случаев).

Полученные нами выводы носят предварительный характер. Во-первых, они базируются на сравнительно небольшом материале (8436 стихов основного сборника). Во-вторых, жанры в сборнике представлены неравномерно (исторические песни — 584 стиха, лирические песни — 5026, былины — 2826). В-третьих, необходимо делать поправку на локальную ограниченность фактического материала, так как при этом возможно наложение на общие закономерности устнопоэтического языка в целом особенностей определенной местной народнопоэтической школы. Таким образом, полученные данные требуют проверки на большем материале, собранном на разных территориях и в разное время. Но в любом случае тенденции, обнаруженные на определенном ограниченном материале, настолько явны, что они могут служить исходной посылкой при углубленном исследовании жанровой специфики лексики фольклора.

Все извлеченные нами из сборника случаи употребления прилагательных, обозначающих цвет, в пределах каждого жанра четко распадаются на две группы: а) черно-белую (ахроматическую) и б) собственно цветовую (хроматическую). И именно в этом отношении мы и поведем сравнение жанров.

Б Ы Л И Н Ы. Белый, ая, ое, ые, грудь 18, руки 6, тело 1, рубашка 1, шатер 4, свет 2; черный, ая, ое, ые ворон 4, брови 3, соболь 1, шляпа 1; серый, ая, ое, ые волк 1, уточка 1; светлый, ая, ое, ые день 4, гриня 3, платье 3, светлица 1, горница 1, месяц 1; темный, ая, ое, ые ночь 4, погребца 2; седой, ая, ое, ые борода 1.

Желтый, ая, ое, ые кудри 6, сужна 3; зеленый, ая, ое, ые луги 1, трава 1. Здесь и далее не рассматриваются в составе «цветовых» прилагательные с переносным значением. Это прилагательное «красный» в сочетаниях: красная девица, красное солнышко, красное крыльцо, крас-

ные жены, красное золото, «белый» в сочетаниях: белый царь, «зеленый» в сочетании «зелено вино», «кумачовый» (хотя в словаре С. И. Ожегова «кумач — хлопчатобумажная ярко-красная ткань»), в фольклорных записях:

Кули-ка, батюшка, на платье
Голубого кумачу.

(Частушка. Библиотека поэта. Большая серия. М.-Л., СП, 1966, № 665).

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ. Белый, ая, ое, ые руки 7, челнок 1; черный, ая, ое, ые шляпа 6, глаза 1; вороной, ая, ое, ые конь 2; русый, ая, ое, ые кудри 2.

Синий, яя, ее, ие, кафтан 2; голубая опояска 1.

ЛИРИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ. Белый, ая, ое, ые тело 13, руки 17, снег 10, полотенце 6, грудь 5, береза 11, бумага 3, день 2, рукав 2, лицо 1, лебедь 8, полотно 2, куропатка 2, пороша 2, саван 1, свет 1, шея 1, блюдо 1, белуга 1, лен 1, мука 2, рубашка 2, калач 1, шатер 2, фартук 1; черный, ая, ое, ые ворон 4, грязи 3, черемуха 2, бобр 3, черница 1, шляпа 2, выжлак 3, волос 1, корабль 4, соболь 4, ворон 2, шея 2; серый, ая юз, ые волк 4, гуси 14, камень 8, грязи 1, селезень 1, утица 5, коза 4, кошка 2, шинель 1; светлый ая, ое, ые торница 1, месяц 9, платье 2, заря 4; темный, ая, ое, ые ночь 6, туча 1, погреб 2, леса 1; вороной конь; русый, ая, ое, ый, волосы 5, кудри 13, коса 6, кун 3; куна 2; сизый, ая, ое, ые, голубь 7, селезень 1, перо 1.

Зеленый, ая, ое, ые елина 4, корень 2, луг 13, трава 2, лист 2, сад 24, дуб 1; синий, яя, ее, ие лед 3, море 15, рейтузы 1, сибирка 3; голубой, ая, ое, ые лента 1, кафтан 1, мурава 2; лазоревый цвет 5; алый, ая, ое, ые платок 4, запан 2, лента 5, цвет 2; красный бархат 1; желтый песок 5; красно-зеленое винограды 6; карий конь 4.

ПРИЧИТАНИЯ. Белый, ая, ое, ые калач 1, лебедь 3, лавка 1, руки 2, саван 2, свет 1; светлая светлица 1.

Сравнение полученных по жанрам списков прилагательных, обозначающих цвет, позволяет увидеть определенные закономерности жанровой специфики употребления указанного лингвистического явления.

Во-первых, бросается в глаза лаконизм в использовании «цветовых» прилагательных, который проявляется прежде всего в том, что далеко не все предметы (в широком смысле) получают цветовую характеристику. Это явление еще требует своего объяснения. Конкретные определения цветов заменяются обобщенной характеристикой: «краски разные», «платье цветное» (Русские свадебные песни Терского берега Белого моря, Л., 1969), «платье разноцветное» (былины из сборника «Песенный фольклор Мезени»).

Лаконизм в использовании прилагательных, обозначающих цвет, неодинаков по жанрам. Коэффициент употребительности (отношение всех случаев употребления «цветовых» прилагательных к числу стихов обследованных произведений каждого жанра) колеблется в широком диапазоне: былина — 0,026, историческая песня — 0,038, лирическая песня — 0,068. Частота употребительности «цветовых» прилагательных в лирической песне более, чем в два раза выше, чем в былине (средний коэффициент по всему своду составляет 0,052). В прозаических жанрах (сказки) употребительность, видимо, самая низкая. Сравнивая свадебные песни Терского берега Белого моря со сказками, бытующими там же, записанные одними и теми же собирателями¹⁵, можно обнаружить крайне незначительное количество случаев употребления «цветовых» прилагательных в сказке. Если в меньшем по массе сборнике свадебных песен мы обнаружили 105 случаев интересующего нас факта, то в 50 сказках, что составляет 139 страниц текста (42256 словоупотреблений), отмечено всего 42 случая, причем 22 случая приходится на одну сказку с многократным повторением формул «белокаменные палаты», «красная ложка», «светлая заря».

Косвенным доказательством большого лаконизма в употреблении рассматриваемых прилагательных служат списки былинных эпитетов в монографии А. П. Евгеньевой «Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII—XX вв.»¹⁶, в которых чрезвычайно мало «цветовых» прилагательных. Исключение составляют эпитеты к слову «конь» — обозначение масти лошадей.

Во-вторых, во всех без исключения обследованных жанрах преобладует черно-белая гамма. Она устойчива,

однородна и, видимо, в качественном отношении (связь с определенным кругом существительных) по жанрам не специализируется. Это нечто инвариантное в системе прилагательных, обозначающих цвет. Тенденция эта проявляется и в сказке.

Преобладание черного и белого цветов таково, что в состав сложных прилагательных в качестве одной из корневых морфем могли входить только элементы «бел» и «черн»: тюрьма, палаты, стены **белокаменные**, перчатки **белолайковые**, сарафан **белорозовый**, шатер **белобархатный**, чудь **белоглазая**, пшено и пшеница **белояровые**, береза **белокудрявая**, ствол **белодубовый**, заяц **белоногий**; кафтан **чернобархатный**, малютка, Ваня, девка **чернобровые**, мужики **черноусые**.

Замеченный нами в сборнике единственный случай «погода **синеморская**», когда «цветовой» морфемой прилагательного выступает элемент «сине», инороден, это скорее всего исключение, обусловленное тем, что прилагательное строится на базе устойчивой формулы. Даже распространенный, правда, менее, эпитет «серый» в состав сложного прилагательного не попадает и иногда застывает в краткой форме в устойчивом ряду с другим прилагательным: утица **сера** маленькая. То же возможно и с корневой морфемой «бел»: **бел-алмазные** чарочки, **бел-алмазные** запонки (Д. Балашов, Русские свадебные песни Терского берега Белого моря).

Дополнительная проверка этого факта на материале современных частушек, записанных в Ленинградской и Воронежской областях (по 1000 частушек на каждую область)¹⁷, на материале жанра, в котором сравнительно высок удельный вес хроматических цветов, показала, что эта тенденция проявляется столь же отчетливо. Нами обнаружены только сложные прилагательные, в которых корневой морфемой являются элементы «бел», «черн», «сер»: **чернобровый**, **черноглазый**, **сероглазый**, **белобокая** сорока, **белохребтая** корова, **белоногий** конь.

Видимо, здесь мы наблюдаем действие другой тенденции языка устной народной поэзии, когда в качестве корневой словообразовательной морфемы выступают самые частые морфемы. Это было замечено нами и на материале числительных.

В-третьих, жанры чрезвычайно заметно различаются

в области прилагательных, обозначающих хроматические цвета: предельно суженный набор указанных прилагательных в языке былин («желтый» — 9 случаев с двумя существительными и «зеленый» — 2 случая с двумя существительными) и сравнительно большой «букет» их в лирической песне (9 цветов в 108 случаях употребляются с 23 различными существительными). Видимо, наибольшее количество прилагательных, обозначающих хроматические цвета, используется в языке частушек. Правда, чрезвычайно незначительное количество частушек в анализируемом сборнике не дает основания делать какие бы то ни было выводы, но анализ 2000 частушек, бытующих в разных районах Союза (Ленинград и Воронеж), свидетельствует, что «хроматические» прилагательные в частушках используются активно и соотношение с «ахроматическими» примерно 1:1.

«Цветовая гамма» прилагательных, видимо, очень устойчива по жанрам. Дополнительная проверка убедительно это подтверждает. Взяв 2000 частушек, записанных в разных — Ленинградской и Воронежской — областях (по одной тысяче на область), мы обнаружили удивительную устойчивость «цветных» прилагательных в количественном и качественном отношении (почти одни и те же прилагательные и одинаковое число случаев употребления: 124 случая (Ленинград) и 116 случаев (Воронеж)).

Графики, отображающие соотношение прилагательных, обозначающих цвета, и существительных, определяемых этими прилагательными, поражают своей симметрией.

Как показывает график, цветам в частушке характерен своеобразный черно-белый и сине-зеленый «всплески», которые не могли не отразиться на составе частушечных устойчивых сочетаний (эпитетов?): белая рубашка, белое платье, черные брови, серые глаза, серая кепка; зеленая трава, голубые глаза, карие глаза, и на бытовании «цветовых» глаголов: зеленеться, синеть, голубиться (о воде), белеться, чернеться, почернеть, потемнеть.

Сравнение полученных результатов с данными различных частотных списков и словарей говорит о том, что преобладание обозначений черно-белых цветов в фольк-

лоре не является феноменом. По данным В. А. Москвича, оперирующего частотным списком прилагательных-цветообозначений, полученным на базе выборки из художественной прозы девяти авторов — текста длиной в 818200 слов, прилагательные «белый» (379), «черный» (416) занимают второе и третье место в этом списке «цветовых» прилагательных, уступая только прилагательному «красный» (764)¹⁸.

В списке 1000 наиболее частых слов, полученном при составлении частотного словаря русского языка на базе выборки в 1000000 словоформ (частотный словарь русского языка ЛГУ), прилагательные «белый», «красный», «черный» имеют соответственно ранговые номера 141, 142, 146 и по частоте противопоставляются другим прилагательным, обозначающим цвета («синий», «желтый», «зеленый», остальные не вошли в список наиболее частых слов)¹⁹.

Таким образом, данные, полученные на большом и разнообразном материале, однозначно свидетельствуют об устойчивых закономерностях употребления «цветовых» прилагательных в русском языке. Аналогичная картина в английском и французских языках. Видимо, бессознательное предпочтение, отдаваемое цветам красному, черному и белому, объясняются какими-то общечеловеческими психологическими закономерностями. Такое соотношение цветов — и прилагательных, обозначающих их, — в то же время не является обязательным для каждого стиля языка. Так, в частотном словаре военной лексики, разработанном на материале боевых документов общевойскового профиля, соотношение интересующих нас прилагательных иное: зеленый, красный — преобладают, черный и белый употребляются редко²⁰.

На общем фоне этой универсальной закономерности (красный-белый-черный) отчетливо проявляется специфика русского устнопоэтического языка (белый-черный).

Резюмируя, можно сравнить черно-белую гамму прилагательных-определений, образно говоря, с обязательной черно-белой канвой, по которой каждый фольклорный жанр тклет свою неповторимую картину художественного мира.

Объяснить, чем обусловлено жанровое своеобразие в

употреблении «цветовых» прилагательных, очень сложно. Здесь и закономерности психологического порядка, и «отличия мира представлений, целей, идей и эмоций» (В. Я. Пропп), и многое другое. Очевидно одно: интерпретация любого факта языка и поэтики фольклора должна прочно связываться с признанием системного характера фольклора.

Так, представляется, что объяснить количественное различие «цветовых» прилагательных в различных жанрах фольклора можно, учитывая такой факт, как динамизм. Известно, что жанры фольклора устойчиво различаются по этому признаку. Динамизм, грубо говоря, — мера действия, материализованная в глагольных формах. Наибольший динамизм присущ былинам (видимо, он еще выше в сказках), наименьший — частушкам. Это проверялось сравнением коэффициентов — отношения числа глагольных форм к числу стихов. Употребление «цветовых» прилагательных и мера динамизма находятся в обратной зависимости: больше глагольных форм — меньше указанных прилагательных (былина, сказка), и наоборот (частушка). Чем быстрее движение, тем меньше различаются цвета, замедляется движение — и цветовая палитра становится богаче.

Полученные результаты, пусть скромные, ограниченные в локальном и временном отношении, интересны тем, что позволяют говорить о наличии в фольклоре неявных приемов поэтики, отчетливо различающихся от жанра к жанру. Видимо, таким неявным, интуитивным художественным приемом является цветопись. С самого начала фольклористика обратила внимание на большую художественно-образительную роль определений в той части, которые именуется постоянными эпитетами. Существует большая литература, в которой дискуссионной проблемой является проблема функции постоянного эпитета. Представляется, что функция может быть выявлена в результате раздельного анализа отдельных групп определений, как это мы делаем сейчас в отношении определений со значением цвета. —

ЛИТЕРАТУРА

¹ Достаточно сослаться на работы: В. Я. Пропп, Фольклор и действительность, «Русская литература», 1963, № 3; он же, Принципы классификации фольклорных жанров. «Советская этнография»,

1964, № 4; К. В. Чистов. К вопросу о принципах классификации жанров устной народной прозы, М., 1964; Н. И. Кравцов, Система жанров русского фольклора, М., 1969.

² В. Я. Пропп, Язык былин как средство художественной изобразительности. Уч. зап. ЛГУ, № 173. Серия филол. наук, вып. 20, Л., 1954, стр. 378.

³ Там же, стр. 378.

⁴ О жанровой специфике употребления эпитетов см. замечание: К. В. Чистов, Народная поэтика И. А. Федосова, Петрозаводск. 1955, стр. 311—312.

⁵ В. А. Москович. Статистика и семантика. «Наука», М., 1969, стр. 58.

⁶ И. Анненский. Книга отражений. «Бальмонт-лирик», СПб, 1906, стр. 206—207.

⁷ С. С. Надиров, «Цветовые» прилагательные в стихотворениях Александра Блока, РЯШ, 1970, № 6.

⁸ Л. А. Тарабрин. Об одном эпитете в романе «Мать», «Русская речь», 1968, № 2.

⁹ С. В. Бекова, О слове «черный» у М. Горького. В кн.: Исследования по эстетике слова и стилистике художественной литературы. Л., 1964.

¹⁰ С. Г. Капралова, «Цветовая» лексика в рассказе И. С. Тургенева «Бежин луг», РЯШ, 1968, № 5.

¹¹ И. С. Куликова, Семантический потенциал цветowych прилагательных и его использование в художественной речи (На примере произведений К. Г. Паустовского и М. М. Пришвина). В кн.: Программа и тезисы докладов к седьмой науч.-метод. конф. Северо-Западного зонального объедин. каф. русского языка пед. институтов, Л., 1965; она же, Две цветowych картины мира, «Русская речь», 1971, № 3.

¹² И. С. Куликова, Две цветowych картины мира...

¹³ «Наука», Л., 1967.

¹⁴ М.-Л., 1963.

¹⁵ Д. Балашов, Ю. Красовская, Русские свадебные песни Терского берега Белого моря, «Музыка», Л., 1969; Сказки Терского берега Белого моря, издание подготовил Д. М. Балашов, «Наука», Л., 1970.

¹⁶ АН СССР, М.-Л., 1963, стр. 318—322.

¹⁷ 1000 частушек Ленинградской области. Собрал Вл. Бахтин. Лениздат, 1969; Частушки Черноземья. Под ред. С. Г. Лазутина и А. И. Кретова. ВГУ, Воронеж, 1970, стр. 158—294.

¹⁸ В. А. Москович, указан. работа, стр. 75.

¹⁹ Л. Н. Засорина, Автоматизация и статистика в лексикографии, ЛГУ, Л., 1966.

²⁰ А. Н. Колгушкин, Лингвистика в военном деле, Воениздат, М., 1970.

Т. Т. МАКАРОВА

А. СТИЛЬ О «НОВОМ РОМАНЕ»

А. Стил, автор многих романов и рассказов, переведенных на русский язык, хорошо знаком советскому читателю. Он известен не только как писатель, но и как публицист, литературный критик и общественный деятель.

А. Стил вошел во французскую литературу как пролетарский писатель; его творчество, отличающееся широким диапазоном, тесно связано с определенной средой, преимущественно — с жизнью трудящихся масс промышленных районов Севера, индустриального сердца Франции. Он постоянно обращается к этой обширной теме, создавая произведения, отражающие жизнь народа в бесконечном ее разнообразии.

Глубокая связь творчества А. Стиля с современностью неоднократно подчеркивалась в работах французских и советских литературоведов¹.

А. Стил не только писатель. С сентября 1959 г. по настоящее время он ведет литературную хронику «Книги и жизнь» в «Юманите», знакомя ее читателей с новыми произведениями, помогая им в выборе книг. Как бы подводя итог своей деятельности литературного критика газеты, А. Стил писал в 1966 г., определяя основную задачу руководимой им рубрики: «... побуждать читателей и помогать им находить то, в чем они нуждаются для своего образования..., воспитывать интерес к чтению..., спо-

¹ На это, в частности, указывалось в диссертациях советских исследователей: С. Э. Турнава «Творческий путь А. Стиля», Тбилиси, 1964 г. Н. Я. Борозна «Трилогия «Первый удар» как утверждение А. Стиля на позициях соц. реализма, Киев, 1968.

собствовать контакту писателей с читателями, помогать распространению книг — особенно, когда появилось дешевое издание «Livre de poche», печатающее книги, не всегда нужные для рабочего—читателя самого многочисленного, на которого и рассчитывают больше всего предприимчивые издатели, меньше всего заботящиеся о содержании книг...» «Эта хроника, — писал А. Стиль далее, — должна выполнять роль гида в чтении рабочих... Не исключайте себя из списка читающих, если Вам попадается скучная книга. Зато вы получите громадное удовольствие, если книга у вас вызовет глубокие раздумья или желание поспорить с писателем. В вашем распоряжении книги классиков и современных авторов, которые могут удовлетворить любые вкусы...»²

Еженедельно А. Стиль публикует свои статьи, в которых он не только анализирует новые художественные произведения, но и освещает вопросы марксистско-ленинской эстетики, а также популяризирует произведения классиков марксизма-ленинизма, работы руководящих деятелей ФПК.

За десятилетие с 1959 по 1969 год им написано около 450 статей.

Статьи Стиля разнообразны и интересны по своей тематике, однако этот аспект творческой деятельности писателя не изучался в литературоведении.

«Книги и жизнь» — огромное собрание документов, которые имеют большое теоретическое значение для изучения современной французской литературы, развивающихся в ней новых тенденций и направлений.

Статьи А. Стиля представляют интерес и для исследования отношения марксистского литературоведения Франции к классическому наследию, дают представление о работе ФПК с интеллигенцией в области искусства и литературы, позволяют глубже понять смысл дискуссий, которые ведутся во Франции по различным вопросам эстетики и философии. Важно и другое: они дают возможность более точно определить эволюцию эстетических взглядов самого автора, особенности его пути писателя-коммуниста.

Уже при первом знакомстве со статьями нетрудно заметить, что внимание А. Стиля привлекает не только

² «Lisez camarades». L'Humanité, p. 8, 13.1.66.

литература Франции, но и литература других стран: Советского Союза, США, Латинской Америки, Испании, Англии, Индии, Польши, Чехословакии, Румынии, Венгрии, Кубы, Алжира и ряда других африканских государств, произведения которых выходят в переводах на французский язык в различных издательствах Франции.

«География» и тематика статей А. Стиля свидетельствуют о необычайной широте интересов критика. В его поле зрения находятся все литературные жанры от поэзии и романа до драматургии и публицистики.

Внимательное изучение статей А. Стиля позволяет, во-первых, установить общие методологические принципы его критики, во-вторых, выделить круг основных интересующих его проблем. Это проблемы социалистического реализма и судеб романа, синтетического и универсального жанра, проблемы художественного метода, истории литературы, направлений и школ, судьба критического реализма. Это, наконец, такие темы, как коммунисты и интеллигенция; задачи и цели литературы; место писателя в современной жизни; становление национальных литератур молодых развивающихся государств. Из этих основных проблем вытекает ряд других.

«Как и что читают французы» не может оставлять безразличным А. Стиля — критика. Вот почему он пишет целую серию статей о продаже и распространении книг во Франции. Эти статьи, по его мнению, являются продолжением «Битвы за книгу», начатой ФПК на рубеже 50-х годов, и тесно связаны с проблемой установления контактов между писателями и читателями.

Из всего многообразия тем и проблем, о которых А. Стиль пишет в своих статьях, в предлагаемой работе мы рассматриваем лишь одну проблему — так называемого «нового романа», которая привлекает пристальное внимание критика. Ей он посвящает большое количество статей, в которых анализируются произведения всех «новоромаанистов» как уже известных, так и только начинающих. К этой теме А. Стиль постоянно возвращается, рассматривая и другие проблемы, говоря об отношении к классическому наследию в связи с переизданием произведений Э. Золя³ или о ежегодных литературных премиях⁴, анализируя творчество писателей, которые не

³ «Zola, semeur d'images». L'Humanité, 8.12.66.

⁴ «Soyez fermes sur les prix». L'Humanité, 18.11.65.

имеют никакого отношения к «новому роману», или размышляя о судьбах романа⁶ и дискуссиях о реализме⁷.

А. Стиль настойчиво обращает внимание читателя на круг вопросов, возникающих в связи с «новым романом».

В «новом романе» многие критики и писатели Франции увидели прототип романа будущего, эксперимент, плодотворный для развития литературы грядущих поколений. Различные пути поисков нового воспринимаются как новые формы романа, соответствующие постоянно изменяющейся современной действительности.

Появление школы «нового романа» относится к началу 50-х годов. Это литературное течение, наиболее полно представленное творчеством Алэна Роб-Грийе, Натали Саррот, Мишеля Бютора, объединяет группу писателей, на первый взгляд, весьма разных по своим философским, политическим и социальным взглядам.

Алэн Роб-Грийе, один из «корифеев» этого направления, инженер-агроном по образованию, литературный директор издательства «Editions de Minuit» приобрел известность в литературе в 1953 г. своим романом «Резинки», успеху которого способствовали в большой степени такие критики, как Ролан Барт, Жан Франсуа Ревель, Бернар Франк и др. Последующие его романы: «Соглядатай» (1955), «Ревность» (1957), «В лабиринте» (1959) являются яркой иллюстрацией теоретических взглядов Роб-Грийе и принесли автору большую популярность не только во Франции, но и в других странах.

Литературная деятельность другого представителя этой школы Натали Саррот, юриста по специальности, началась на рубеже 30-х и 40-х годов, но только ее романы «Мартеро» (1953), «Планетарий» (1959) и «Золотые плоды» (1962) обеспечили автору известность как писателю, представляющему «новый роман».

Мишель Бютор, философ по образованию, занимает особое положение в этом направлении. Это писатель большого таланта и культуры. Его романы «Времяпрохождение» (1954), «Изменение» (1957); «Ступени» (1960), как и все его творчество — ряд небезынтересных

⁵ «Autour de Georges Guersant» L'Humanité, 6.8.66, p. 8.

⁶ «Demoiselles». L'Humanité, 25.7.68, p. 8.

⁷ Les romans et la vente. L'Humanité, 14.3.68, p. 8.

/ «Ghâteaux et...» L'Humanité, 14.11.65, p. 8.

экспериментов в области современной прозы. М. Бютор ищет собственный вариант «романа будущего», в котором его интересует не столько судьба человека и его отношение к обществу и истории, сколько самый процесс постижения основ бытия, в ходе которого надлежит обрести «истину», лежащую вне героя и общества. В неустанных поисках новой формы произведений, наиболее полно, как ему кажется, передающих сущность действительности, М. Бютор в 60-годы создает такие книги, как «Mobile», «Illustrations», которые нельзя отнести к жанру романа в прямом смысле этого слова.

Творчество писателей «нового романа» сопровождается их большой теоретической активностью. Роб-Грийе изложил свои взгляды в статьях книги «Путь будущего романа», Н. Саррот — в книге «Эра подозрений», М. Бютор — в ряде работ, в частности, «Роман как искание» и «Репертуар»⁸.

«Новороманисты» охотно дают интервью, выступают по радио и телевидению, пишут в газетах и журналах.

В кажущемся многообразии концепций, точек зрения, поисков авторов «нового романа» можно обнаружить основные положения, которые позволяют говорить об общих принципах, объединяющих названных выше писателей.

«Новый роман» в известной мере знаменует новый этап в развитии жанра романа. С его появлением связано и оживление, в сущности, уже давно начатой и не прекращающейся дискуссии о судьбах романа, затрагивающей основные вопросы эстетики и прежде всего — вопрос об отношении искусства к действительности. «Роман ныне размышляет о себе» — под таким заглавием французский еженедельник «Летр Франсез» в марте 1959 г. организовал встречу писателей разных направлений. Целью этой встречи было выявление разных точек зрения на современное положение, задачи и возможности романа. По сути дела, это был большой разговор об отношении литературы к современности, о связи между работой писателя и социальными проблемами, волнующими общество.

В этой встрече приняли участие и «новороманисты»:

⁸ Butor M. «Répertoire». Editions de Minuit. T.I,P. 1960. T.II. P., 1964. T.III.P., 1968.

Роб-Грийе, Н. Саррот, М. Бютор, Клод Симон, Клод Олье и др. Их выступления на встрече дают возможность установить то общее, что позволяет говорить если не о направлении и школе, то об определенной тенденции.

Почти все участники встречи говорили об общих поисках нового «более значительного реализма». Этот «новый» реализм должен соответствовать изменившейся действительности 2-й половины 20-го века.

Эволюция в жизни неизбежно ведет к эволюции литературных жанров, обусловленных грандиозными перемещениями, происходящими в мире после 2-й мировой войны. Однако писатели разных направлений неодинаково воспринимают эту эволюцию и по-разному определяют цели и задачи романа.

«Новороманисты» провозгласили переворот в литературе, который должен был проявиться в «преобразовании» романа. По их мнению, традиционная форма романа не в состоянии передать новую реальность в художественных произведениях.

«Новороманисты» провозгласили полный отказ от традиционных форм романа и разрыв с предшествующими литературными традициями. От этой общей точки зрения есть, разумеется, и частные отклонения. Так, Роб-Грийе заявлял, что «между «новым романом» и «традиционным» не существует резкой границы» и утверждал, что школа «нового романа» возникла на базе литературы прошлого века, что все поиски нового начались гораздо раньше. «Мы лишь взяли на себя смелость продолжить эти поиски»⁹.

В связи с этим «новороманисты» в ряде случаев пытались установить своих предшественников, провозглашая, например, своими учителями Стендаля и Флобера, которые сосредоточивали внимание на психологии своих героев, отчасти Достоевского, а также Пруста, Кафку, Джойса, Фолкнера.

Поиски нового «более значительного» реализма включают исследования системы всевозможных связей между реальностью и внутренним миром человека, т. е. «реальностью видимой» и реальностью, доступной лишь внутреннему взору писателя. Увидеть новые стороны этой

⁹ «Le roman est en train de réfléchir sur lui-même». Les Lettrés Françaises, № 764, 12—18, III.59, p. 4.

скрытой действительности, создать новые, более точные инструменты для исследования — вот те цели, которые поставили себе «новоромалисты». Задача писателя, таким образом, заключается в том, чтобы сделать невидимое видимым и, на первый взгляд, это могло бы быть принято писателями любого направления.

Для Н. Саррот область «нового» реализма — психология; однако ее меньше всего интересует анализ чувств и характеров, обусловленных обществом, как, например, в произведениях классиков XIX века. Писательнице, в первую очередь, привлекают «анонимные», вместе с тем «всеобщие» реакции, которые, по ее мнению, лежат в основе всех человеческих поступков, на границе сознания и подсознания.

Н. Саррот считает, что действия и поступки людей целиком зависят от этих общих «невидимых» реакций. Поэтому совсем нецелесообразно сосредоточивать внимание писателя на исторических обстоятельствах, на индивидуальных особенностях людей; необходимо глубже изучать едва уловимые психические явления, свойственные всем людям независимо от их социального положения, воспитания, условий их жизни и т. д.; только они достойны пристального внимания писателя и подробного описания в художественном произведении.

Клода Олье, как и Н. Саррот, тоже интересует психология, но в другом аспекте; важно исследовать, каким путем образы внешнего мира откладываются в сознании человека, последовательно или моментально находят свое отражение в непосредственном восприятии или в воспоминаниях, снах и вымысле. Безусловно, по мнению этого писателя, для такого исследования психологии в романе совсем не обязателен анализ социальных отношений, что в свою очередь заставляет писателя отказаться от изучения социальных связей и должно привести к поискам совершенно новых путей исследования в литературе.

Р. Грийе в этом отношении идет по другому пути. Его внимание привлекают вещи и предметы, которые окружают человека. По его мнению, детальное описание вещей — это лучший способ представить мир, непосредственно данный.

Поэтому роману больше не нужен ни сюжет, ни пей-

важные зарисовки, отвлекающие читателя от «чистой» психологии или «вещизма». Если роман у Саррот принимает особую форму психологического исследования на уровне «тропизмов», то у Р. Грийе и некоторых других представителей «новой волны» роман превращается почти в инвентарную опись, богатую всевозможными действиями.

Поиски «новой реальности» приводят к исчезновению сюжета, образов, характеров. Таким образом, в сущности они направлены на отрыв от конкретной действительности с ее проблемами, волнующими мир.

За разрывом «новоромалистов» с предшествующей литературой нетрудно установить новые отношения человека с действительностью. В сознании многих буржуазных интеллигентов век кибернетики, атомной энергии, освоения космоса породил страх и растерянность перед действительностью и историей. Нельзя забывать, что «водородная бомба может превратить человека в пар»¹⁰, — говорит один из участников встречи в газете «Леттр Франсез» Пьер Гаскар, писатель, не принадлежащий к школе «нового романа».

В мире, раздираемом антагонистическими противоречиями, действительность с ее грандиозными достижениями науки и техники становится враждебной человеку. Отсюда стремление «новоромалистов» уйти от этой действительности в «вещизм» или «чистую психологию». В современном обществе, которое втянуто в бурный поток научного прогресса и стремительных изменений производственных и социальных отношений, писатель, как считают «новоромалисты», не может дать целостную картину мира. Вот мнение Бернара Пенго, участника этой встречи: «Современный писатель не в состоянии иметь целостное восприятие мира..., он вынужден создавать литературу изолированности и отчуждения. Мы чувствуем себя совершенно непричастными к вещам, которые мы описываем и от которых мы сами страдаем»¹⁰.

Романист все больше вынужден писать лишь о том, что он может найти в себе самом, основываясь только на своем собственном опыте.

Р. Грийе и другие последователи считают, что про-

¹⁰ Ibidem.

шло время, когда литература должна была способствовать преодолению противоречий, существующих между миром и человеком. В настоящее время они отводят писателю роль наблюдателя, который в состоянии только передать то, что он видит, не делая попытки проникнуть в сущность вещей и обстоятельств. Писатель ХХ века претерпевает значительную метаморфозу, как бы переходя из категории существ «всезнающих» (omniscient) в категорию существ «вездесущих» (omniprésent). «Новороманисты» лишают писателя права «привилегированного наблюдателя», который может знать всю правду о своих героях... В «новом романе» рассказчик лишен такого права, он просто «присутствует» при том, что видит, и может писать только об этом¹¹. Современный писатель, по мнению Клода Ожье, должен отдавать себе отчет в своем неведении и незнании многих явлений и должен свести свое поле деятельности до минимума, ограничиваясь только собственным опытом. Все эти писатели приходят к заключению, что настоящая действительность в своей совокупности непознаваема. Единственное, на что способен современный писатель, это «внимательно наблюдать, тщательно копировать и передавать свое видение вещей», но он сам не может иметь целостной концепции мира.

Это положение «новороманисты» мотивируют тем, что один человек, хотя бы и писатель, не может уже обладать в ХХ веке универсальными, всесторонними знаниями, когда развитие наук и быстрый технический прогресс требуют все большей специализации. Отсюда мир оказывается непознаваемым целиком и воспринимается «новороманистами» как лабиринт существования, где поступательного движения быть не может. Обилие все возможных открытий неизбежно ведет к утрате познавательной мощи разума. Неспособность разума постигнуть сущность мира, представление об окружающем мире как о действительности непознаваемой, — вот те «новые ценности, которые лежат в основе «нового романа».

Совершенно очевидно, что поиски такого характера неизбежно ведут к самоуничтожению романа как жанра, а литературу уводят от больших социальных проблем.

¹¹ Ibidem.

Адепты «нового романа» предпочитают сосредоточивать свое внимание на собственном «я» или на процессе письма, чем писать о больших социальных проблемах, о которых уже всем, по их мнению, все известно.

Анализ принципов школы «нового романа» позволяет говорить о том, что «новый роман» появился вследствие изменений в мировоззрении определенной части французской интеллигенции, непосредственно вытекающих из изменений, которые происходят в жизни нашего времени и затрагивают интересы широких масс. Вот как Эдуард Лоп и Андре Соваж, критики марксистского журнала «Ла нувель критик», объясняют возникновение школы «нового романа»: «Мелкобуржуазная интеллигенция позволила заворочить себя трудностями, возникшими в последнее десятилетие на пути рабочего класса и его союзников. И, естественно, частную ситуацию, в которой она находится, интеллигенция обращает в ситуацию всеобщую и абсолютную и видит окончательное поражение в том, что является всего лишь эпизодом исторической борьбы народных сил... И одновременно она воспринимает явное благосостояние капитализма как стабильное, что заставляет ее заменить свое разочарование трезвым суждением..., а свое непонимание событий — неспособностью сознания постигнуть мир»¹².

Появление «нового романа» вызвало большой интерес к себе со стороны критики, мнения которой еще более противоречивы, чем само это литературное направление.

В этом отношении представляет интерес работа Пьера де Буадеффра, буржуазного критика, обеспокоенного дегуманизацией литературы, который в книге, посвященной «новому роману», «Кофейник на столе», замечает не без сожаления: «Новому роману» повезло: говорят о нем все, но кто его читает?»¹³

В этой книге критик гневно обрушивается на А. Роб-Грийе, призывая его заняться чем угодно, только не писать больше романов.

О «новом романе» как об «абстрактной» литературе,

¹² E. Lop et A. SAUVAGE «Essai sur le «nouveau roman». La Nouvelle Critique, 1961, № 127, p. 108.

¹³ Pierre de Boisdeffre, «La cafetière est sur la table» ou contre le «nouveau roman», P. La table ronde, 1967, p. 7.

выражающей общий кризис культуры, он говорит, но уже менее резко, и в других своих книгах¹⁴.

«Новому роману» посвящены многие работы авторов и других ориентаций — не только во Франции, но и в других странах¹⁵.

В советском литературоведении тоже есть ряд обстоятельных статей и работ, в которых освещаются проблемы «нового романа». Среди них можно назвать статьи С. Великовского и Я. Фрида¹⁶, Т. Балашовой и Л. Зонинной¹⁷. Проблеме «нового романа» посвящена глава в книге Т. Балашовой «Французский роман 60-х годов»¹⁸, они так же нашли свое отражение на страницах книг А. Иващенко и В. Щербины¹⁹.

Совершенно естественно, что в поле зрения А. Стиля находится творчество почти всех «новороманистов».

Отметим прежде всего, что анализ статей А. Стиля позволяет установить два периода во всей его критической деятельности. Наличие этих периодов соответствует общим тенденциям развития марксистского литературоведения во Франции.

В последнее десятилетие французские писатели и критики особенно настойчиво работают над проблемами специфики искусства, соотношения формы и содержания, традиции и новаторства, над вопросами художественного мастерства и взаимоотношения реализма с другими творческими методами. Деятелей культуры больше волнуют проблемы интеллектуальные, нравственные, теоретические.

Одним из больших достижений французской социалистической литературы за последние годы является пре-

¹⁴ P. de Boisdeffre. 1. Une anthologie vivante de la littérature aujourd'hui (1945—1965) 1965, Librairie académique, Perrin, p.p. 580—581. «Littérature d'aujourd'hui». 2. 1962, 10/18, p. 573, 577, 586.

¹⁵ Gerda Zeltner «La grande aventure du roman au XXe siècle, le nouveau visage de la littérature. Editions Conthier, 1967.

¹⁶ «Ин. лит». 1959, № 1, стр. 175—185, «Ин. лит.», 1964, № 4, стр. 219—229.

¹⁷ «Вопросы литературы», № 12, 1963, стр. 96—113, «Вопросы литературы», № 4, 1962, стр. 131—137.

¹⁸ Т. В. Балашова. «Французский роман 60-х годов», изд. «Высшая школа», М., 1965 г.

¹⁹ А. Ф. Иващенко. «Заметки о современном реализме». М. Сов. писатель. 1967 г., стр. 212—216. В. Р. Щербина. «Пути искусства», изд. «Худ. литература», М., 1970, стр. 29—33.

одоление схематического упрощения и догматизма, той узости и одномерности, которые ограничивали возможности искусства в предыдущие десятилетия и получили отражение в целом ряде произведений.

Французские марксисты справедливо требуют более глубокого изучения художественной специфики произведений. Ведутся напряженные поиски в области теории революционного искусства. Общие направления этих поисков являются несомненно плодотворными для развития французской литературы. Вместе с тем, многие утверждения и мысли, высказанные в работах последних лет являются спорными, дискуссионными, а порой ошибочными.

Поднимая актуальные проблемы специфики искусства, некоторые французские литературоведы-марксисты склонны допускать отрыв эстетики от идеологии и в оценке сложных явлений искусства часто не учитывают идеологические позиции художника. Допущенные французскими литературоведами ошибки и перегибы справедливо подверглись критике в нашей стране и в странах народной демократии. Наиболее крупные ошибки обнаружались в работах Р. Гароди, который, начав с концепции «безбрежного реализма» и пересмотра основных принципов марксистско-ленинской эстетики в начале 60-х годов, дошел до полного разрыва с марксизмом-ленинизмом, занял ревизионистскую позицию, в корне противоречащую коммунистической идеологии. Книга Р. Гароди «О реализме без берегов» оказала во Франции значительное влияние на критерии оценки художественных произведений не только прошлых эпох, но и настоящего времени. Как у самого Гароди, так и у многих его последователей, интерес к подлинному или мнимому новаторству в литературе явился своеобразным теоретическим оправданием забвения социальной, исторической и политической значимости художественного произведения. Согласно теории «реализма без берегов» нужно беспредельно раздвинуть границы понятия «реализм», расширить их настолько, чтобы в них могло вместиться все разнообразие художественных явлений современности, независимо от особенностей их идейно-эстетической природы.

К сожалению, эти тенденции оказали некоторое влияние на критическую деятельность А. Стиля и, в частности,

на его оценку «нового романа». Поэтому мы вправе видеть в его оценках «нового романа» как бы два периода: с 1959 по 1963 г.г. и с 1963 г. до настоящего времени.

В первый период А. Стиль проявляет большой интерес к поискам «новороманистов», но вместе с тем он обнаруживает явную сдержанность в своих оценках. Анализируя произведения «новороманистов», критик стремится найти в них изображение социально-исторического фона и обнаружить критическое отношение автора к изображаемым событиям и современной действительности. Он пытается оценить произведения этого периода с точки зрения их общественной значимости.

Показательна в этом отношении его оценка романов Клода Мориака. Анализируя роман «Обед в городе», А. Стиль одобряет практически все «технические» поиски автора и считает, «что неправильно предполагать, что они могут неизбежно привести к формализму. В конечном счете все решает содержание романа. В данном случае сюжет романа надуман и пуст, как пуста сама жизнь восьми героев небольшого «общества», собравшегося за столом. Эти люди беседуют и размышляют в страшном беспорядке о жизни, смерти и искусстве»²⁰.

Свой краткий анализ этого романа А. Стиль заканчивает цитатами из романа, обличающими пустоту и ничтожность жизни героев, а также беспорядок и несправедливость, царящие в действительности.

Самым внимательным образом рассматривает А. Стиль второй роман К. Мориака «Маркиза вышла в 5 часов». Он подчеркивает, что творчеству этого писателя свойственны черты новаторства и вместе с тем в нем присутствует политическая и социальная реальность, которую другие приверженцы «нового романа» всячески пытаются исключить из литературы «почтенного общества (de bonne société), А. Стиль отмечает как достоинство романа разоблачение пыток в Алжире и во Франции. «Нельзя не радоваться и тому факту, — пишет он, — что К. Мориак ввел на страницы своего романа героя-рабочего, с его тяжелой жизнью и желанием учиться»²¹. А. Стиль полагает, что идеи произведения более глубоки, чем те, которые писатель афиширует.

Критика волнует проблемы новаторства в литерату-

²⁰ «Le point de vue de Saturne», L'Humanité, 3.9.59, p. 2.

²¹ «NOUVEAUTES», L'Humanité, 13.7.61, p. 2.

ре, его интересует, каким образом в новых произведениях раскрывается реальный мир. Многие писатели и критики склонны принимать временное смещение плоскостей повествования, дробление «кусков жизни» (*tranches de vie*) за особое, имеющее самостоятельное значение, новшество. Для Стиля же важна в первую очередь цель, назначение этих новшеств и экспериментов.

Критика больше всего волнует вопрос о том, на что направлены эти поиски нового: на затушевывание реального мира или на освоение действительности. А. Стиля не возмущает увлечение писателей подробным описанием вещей и предметов, если это имеет определенное значение и смысл, способствует более глубокому пониманию окружающей действительности²².

С этой точки зрения интересна его оценка романа Клода Симона «Дорога Фландрии» (1960). Краткое содержание этого трудночитаемого романа сводится к следующему. Некто Жорж, освобожденный после 2-й мировой войны из гитлеровского лагеря военнопленных, приехав к жене убитого командира своего эскадрона, вспоминает о лагере, где он и его товарищи рассуждали о пережитом ими в «странной войне», о довоенном времени, о своем командире, его загадочном прошлом и его предках.

Сам Клод Симон в послесловии характеризует свой роман, как отпечаток, который остается в памяти свидетеля.

Роман похож на ребус, родившийся из особого видения мира. Автор советует читателю не смешивать работу писателя с работой археолога, который стремится восстановить прошлое. По мнению К. Симона, расположение воспоминаний в хронологическом порядке совсем не обязательно, т. к. у воспоминания нет ни начала, ни конца²³.

А. Стиль считает это произведение смелым открытием, которое вызывает вполне здоровое любопытство, обусловленное многообещающими поисками авторов «нового романа». Он начинает анализ «Дороги Фландрии» с манеры письма писателя.

Особенность, которая сразу же бросается в глаза, —

²² «Clavel, Dayezies», *L'Humanité*, 6.6.63. p. 2.

²³ C. Simon «La route des Flandres». P. Editions de Minuit, p. 317.

это отсутствие всякой пунктуации. Безусловно, это «смелость», по мнению Стиля, но это далеко еще не «революция». Он пытается понять и объяснить это новшество, находя, что «оно удачно подходит для внутреннего монолога, беспорядочного нагромождения воспоминаний и психологических характеристик». Критик, однако, резко осуждает то, что «описания доходят до крайности, граничащей с абсурдом». Историческими рамками для романа служит отступление 1940 года. Однако историческая катастрофа Франции тонет в смещении плоскостей повествования, в воспоминаниях о незначительных событиях личной жизни. А. Стилль выражает свое недоумение по поводу такого повествования, которое как будто бы «служит для отражения беспорядка в мире, на самом деле запутывает самые простые события».

Критик отмечает, что автор как бы пытается «протянуть историю через игольное ушко». Весь мир на страницах романа ничтожен. Картины беспорядочного бегства чередуются с галлюцинациями и воспоминаниями о светской жизни, салонных разговорах, скачках²⁴.

И все же даже в этом беспорядочном повествовании А. Стилль пытается обнаружить критику современного общества, в котором право и закон служат власть имущим.

Литературные эксперименты «новороманистов» привлекают внимание критика с разных точек зрения, и в ряде статей он объясняет необходимость изучения «нового романа» тем значением, которое вообще эксперимент имеет для обновления жанра романа.

Произведения «новороманистов» часто побуждают А. Стиля рассуждать о судьбах романа. Критик полагает, что очень часто будущее романа связывают только с вопросами технических приемов, которых явно недостаточно для обновления жанра. По его мнению, настоящий роман — это оригинальное открытие мира для всех людей, а не для избранных, величайшее средство познания этого мира. «Для достоверности мыслей, передаваемых словами автора или героев, отображающих конкретный мир и обстановку, роман располагает множеством средств, неисчерпаемым выбором слов, по смыслу, значению и звучанию, разнообразными способами повество-

²⁴ «En piste», L'Humanité, 10.11.60. p. 2.

вания с экспериментами времени и его продолжительности и многими другими»²⁵.

Говоря о концепции романа, как «объективного» зеркала, скользящего по нашей действительности, критик указывает, что «эта концепция достигла в наше время исключительного развития у школы «нового романа». В то же время он подчеркивает, что «новоромалисты» доводят некоторые тенденции до абсурда. Случается, что публикуют роман на отдельных листах, которые читатель сам может располагать в каком угодно порядке, превращая роман в «роман-загадку» или в «роман-размышление», где в лучшем случае есть какие-то вопросы, заставляющие подумать читателя, а чаще всего авторы рассуждают обо всем и ни о чем, и их размышления поверхностны, как отражение зеркала»²⁶.

До 1963 года А. Стиль стремится нащупать за экспериментами «новоромалистов» их критическое отношение к окружающей действительности и оценивает их произведения с точки зрения их общественной значимости.

После 1963 года, не без влияния книги Р. Гароди «О реализме без берегов», которую А. Стиль характеризовал «как большое и важное событие, наносящее удар по догматизму в литературе и искусстве»²⁷, а также переведенных на французский язык работ Э. Фишера, отношение А. Стиля к «новому роману» в известной мере меняется. Как уже говорилось выше, общие методологические проблемы реализма интересовали А. Стиля с самого начала его творческой активности. К этим вопросам он постоянно возвращается и во второй период своей критической деятельности, однако в несколько ином плане.

Так в 1965 году в статье «Музиль под различными углами зрения», он по-прежнему определяет «реализм как исходную позицию для оценки произведений всех литературных направлений». Дальше однако следует одно существенное дополнение. Оказывается, по мнению А. Стиля, «часто бывает очень трудно установить, где проходит демаркационная линия реалистического искусства»²⁸.

²⁵ «Feux croisés sur une guerre». L'Humanité, 11.2.60, p. 2.

²⁶ «Reflexions», L'Humanité, 28.2.62, p. 2.

²⁷ «D'un combat aux frontières». L'Humanité, 17.10.63, p. 2.

²⁸ «Musil vu sous les angles divers». L'Humanité, 8.4.65, p. 8.

Определение «демаркационной линии» — дело, действительно, весьма трудное. Можно идти по пути установления точных научных критериев, но, с другой стороны, можно встать на путь уничтожения вообще всяких критериев. Как известно, Р. Гароди пошел по второму пути. К сожалению, А. Стиль воспринял и эту тенденцию Р. Гароди, правда, с рядом оговорок.

И для А. Стиля оказался приемлимым тезис о невозможности в принципе существования нереалистического искусства. Между тем, совершенно очевидно, что смысл такой точки зрения «заключается в стремлении приспособить критерии реализма ко всем произведениям модернистского искусства, большей частью возникшего и развивавшегося в полемике с реализмом»²⁹.

По мнению А. Стиля, значение книги Р. Гароди заключается в «переоценке» творчества «малодоступных художников» прошлого и настоящего с точки зрения их вклада в искусство будущего. А. Стиль присоединяется к высокой оценке, даваемой Гароди творчеству Кафки, к которому «существовало и существует у марксистов пренебрежительное отношение»³⁰.

С тем, что творчество Кафки заслуживает внимательного изучения, нельзя не согласиться. Однако между констатацией необходимости осваивать наследие Кафки и признанием его реалистом существует большая дистанция, которую А. Стиль незаметно для себя слишком быстро преодолел.

После 1963 года критик пытается заново определить и место «нового романа» в современной литературе Франции.

В одной из своих статей 1964 года А. Стиль утверждает, «что как бы ни были различны поиски «новоромалистов», все они богаты положительными или отрицательными уроками для реализма, и все они заслуживают признания»³¹.

Это высказывание носит некоторый отпечаток идей Э. Фишера, о чем свидетельствует статья А. Стиля. «О крайнем реализме» (1965).

²⁹ В. Щербина. «Пути искусства» Изд. Художественная лит-ра, М., 1970, стр. 34.

³⁰ «D'un combat aux frontières», L'Humanité, 17.10.63.

³¹ «Tel's Quels». L'Humanité, 5.6.64, p. 8.

В 1967 году А. Стиль заявляет, что развитие реалистического направления «не находится в противоречии с очень модным новаторским течением, для простоты именуемым «авангардистским», без которого в такой стране как Франция, невозможно представить себе путей развития реализма»³³.

Теперь А. Стиль склонен признать произведения «новоманистов» реалистическими, не обращая внимания на то, что авторы «нового романа» в большинстве случаев переосмысливают и искажают понятие «реализма», отвергая конкретность изображения, демонстративно провозглашают игнорирование культурных и художественных ценностей и традиций. Имея в виду представитель «нового романа», А. Стиль с неодобрением отмечает «нетерпимость критики к произведениям и авторам, которые постоянно ищут пути обнозления существующих форм в литературе»³⁴.

В статьях А. Стиля все большее значение приобретает анализ художественной формы произведения, иногда поискам новой формы он уделяет главное внимание.

Существенно изменилось и само отношение критика ко всем экспериментам. Если до сих пор Стиль считал, что эксперименты суживают внимания в той мере, в которой в них можно увидеть отражение окружающей действительности, то теперь **любой поиск**³⁵ кажется ему «правдавшим и важным. Поэтому оценка его более снисходительна и менее категорична»³⁶.

Эта позиция А. Стиля хорошо видна в оценке творчества адептов «нового романа».

В свое время появление романов «В лабиринте» Р. Грийе, «Ступени» М. Бютора, «Планетарий» Н. Саррот не вызвало в целом у Стиля положительной оценки. Он считал «М. Бютора и Р. Грийе талантливыми писателями, которые могут, однако, погубить свое дарование в увлечении экспериментами»³⁷.

Анализируя роман Н. Саррот «Планетарий», А. Стиль отмечал, что поиски писательницы носят формальный характер, т. к. ее исследования психологических явлений

³³ «Издано во Франции», Известия, 23. 3. 67.

³⁴ Laboratoires», L'Humanité, 22.4.65, p. 8.

³⁵ Подчеркнуто нами (Т. М.).

³⁶ Laboratoires», L'Humanité, 22.4.65, p. 8.

³⁷ «Feux croisés sur une guerre», L'Humanité, 11.2.60, p. 2.

происходят вне всякой связи с обстановкой и социальными условиями героев. Не радовала критика и манера письма Н. Саррот. А. Стиль находил ее сложной и сухой. «Писательница использует своеобразный синтаксис, разрывает предложение, дробит его, изолируя его отдельные части. Главный недостаток — отсутствие серьезного сюжета в романе»³⁸.

Иные высказывания мы встречаем у А. Стиля во второй половине 60-х годов.

Если в 1959 году критик посвятил М. Бютору несколько строк, сдержанно говоря о его таланте, то в 1967 году он дает очень высокую оценку творчеству писателя, которое, как ему кажется, представляет большой интерес для понимания поисков, направленных на обогащение современного романа. Критик как бы полемизирует с читателями, для которых книги М. Бютора кажутся трудными. А Стиль находит, что «книги писателя по своему построению, композиции и концепции созданы для читателя, т. е. написаны с учетом его интересов».

В этих книгах³⁹ М. Бютор, по мнению А. Стиля, выступает как критик, стремящийся показать, что новые методы крайне необходимы для любого настоящего писателя.

В своей статье А. Стиль приводит много цитат из произведений М. Бютора, важных для понимания формирования писателя⁴⁰.

М. Бютор для А. Стиля — писатель, занимающийся поисками нового в литературе, на которые имеет право каждый художник. Однако, вместо анализа сущности этих поисков, мы находим утверждение А. Стиля, что М. Бютор — великий реалист нашего времени.

Изменилось мнение А. Стиля и о творчестве Н. Саррот. Если в 1959 г., оценивая ее роман «Планетарий», он выражал опасение, что ее поиски напрасны и могут привести к формализму, то в 1968 г., говоря о ее последнем романе «Между жизнью и смертью», А. Стиль ставит ей в заслугу изобретение «великолепного инструмента» для выражения «невыразимого». Критик не согласен с тем,

³⁸ «La Foire de Paris». L'Humanité, 8.10.59, p. 2.

³⁹ Butor M. «Portrait de l'artiste en jeune singe», P. Gallimard, 1967. «Entretiens avec Georges Charbonnier», P. Gallimard, 1967.

⁴⁰ Méthodiquement, rêvant... L'Humanité, 20.4.67, p. 8.

что десять лет тому назад ее ставили в один ряд с Алэном Роб-Грийе, с которым, по его мнению, ее объединяла лишь трудная манера письма.

Разумеется, с таким мнением А. Стиля очень трудно согласиться.

А. Стилль отмечает, что истекшее десятилетие многое изменило в «новом романе». Он находит, что сегодняшней «новый роман» отличается простотой и классическим характером повествования.

Последний роман Н. Саррот «Между жизнью и смертью», вышедший в издательстве «Галимар», представляет собой, по мнению критика, смешение формы психологического романа с поисками в области языка, которые особенно удались писательнице.

А. Стилль находит объяснение такому пристальному вниманию к слову. Ведь на самом деле «вся наша жизнь проходит в словах и между слов», — пишет критик. Большую часть этой статьи А. Стилль посвящает анализу языковых экспериментов Н. Саррот, носящих в действительности весьма формалистический характер.

А. Стилль же отмечает удивительное богатство выбора лексики в романе. «Главное в том, — пишет он, — что писательнице удался процесс письма, который раскрывает пустоту между тем, кто пишет, и тем, кто читает. Этот процесс написания становится для писательницы новой реальностью, и только он заслуживает ее пристального взгляда». А. Стилль восторгается «прекрасными страницами», где автор исследует процесс письма и производит эксперименты слова, рассматривая значения отдельных омонимов, или значения неопределенно-личного местоимения «он». Критик приводит много цитат из произведения Н. Саррот, чтобы читатель смог заранее почувствовать прелесть языка писательницы.

Таким образом, отношение А. Стиля к «новому роману» во второй период его критической деятельности является во многих отношениях спорным и двойственным. Он оказался подверженным тем ошибочным тенденциям, которые присущи и другим писателям Франции.

Однако статьи А. Стиля в то же время свидетельствуют о том, что он далек как от полного принятия всей концепции «безбрежного реализма», так и от положительной оценки в целом «нового романа». Характерно

его заявление о том, что, как правило, малосодержательное искусство старается возместить свои очевидные слабости экспериментаторством и эстетизмом⁴¹.

Признавая, что творчество «новороманистов» заслуживает внимательного к себе отношения, он вместе с тем считает, что бесплощенный, оторванный от жизни вымысел, лишенный всякого содержания, обречен на провал.

Анализируя роман Н. Саррот «Между жизнью и смертью» (1968), А. Стиль выражает сожаление о том, что для писательницы не существует другой реальности, кроме языковой, хотя в ее книге иногда и проскальзывают какие-то проблемы нашей действительности, но это далеко не сразу можно уловить. На наш взгляд, А. Стиль очень тонко заканчивает свою статью цитатой из произведения и риторическим вопросом: «трудно уловить признаки жизни, когда умирает человек?»⁴².

Естественно напрашивается вывод: трудно оценить все эти поиски «обновления» романа, когда практически они ведут к размыванию художественного произведения.

К сожалению, очень часто А. Стиль ограничивается только поверхностным анализом произведений «новороманистов». Тем не менее, критик склонен признать, что писатели «нового романа», отказываясь ставить насущные проблемы нашей действительности, ищут свое алиби в наукообразии и метафизике, в описании чисто лингвистических проблем.

Интересно отметить, что в одной из статей, А. Стиль пишет, что произведения «нового романа» и других авангардистских направлений имеют очень ограниченную аудиторию читателей, и критика это не удивляет. По мнению А. Стиля, «существует два антагонистических направления современной литературы: одно, чьи поиски направлены, главным образом, на усовершенствование способов отражения действительности (*des miroirs*), поиски же другого течения направлены на то, что достойно отражения в современном мире. Последнее не проявляет особой заботы о способах отражения»⁴³. Хотя

⁴¹ «Feux croisés sur une guerre», L'Humanité, 11.2.60, p. 2.

⁴² «Juste des mots», L'Humanité, 27.6.68, p. 8.

⁴³ Подчеркнуто нами (Т. М.).

критик полагает, что объединение усилий этих двух «антагонистических направлений» было бы плодотворным,⁴⁴ тем не менее очевидно, что предпочтение и симпатии А. Стиля на стороне второго течения.

Справедливы слова М. Тореза, которые в определенной степени объясняют и отношение А. Стиля к «новому роману».

«Именно художникам принадлежит найти язык, который выразил бы то, что они хотят сказать. Нельзя предсказать формы, которые рождаются, но очевидно, что искусство, выражающее действительность природы и жизни, никогда не исчезнет, непрерывно обновляясь. Все поиски, осуществляемые на других путях, заслуживают того, чтобы быть объективно изученными; их возможный вклад должен быть принят во внимание, но нельзя соглашаться с мыслью, что они представляют единственные пути завтрашнего дня»⁴⁵.

Безусловно, очень трудно предугадать, во что могут вылиться поиски «новороманистов». Новые эстетические искания плодотворны только тогда, когда они помогают исследованию реального мира, способствуют более глубокому пониманию происходящих в мире процессов.

Несмотря на все колебания А. Стиля в оценке «нового романа», критик убежден в том, что настоящее искусство — это всегда эмоционально-насыщенные поиски, способствующие познанию мира и воздействию на души людей.

⁴⁴ «L'Appel du Grand Est», L'Humanité, 2.12.65, p. 8.

⁴⁵ Цит. из «Тезисов докладов конференции молодых научных работников», Горький, 1965, стр. 112.

БАЛЛАДА В ЛИРИКЕ Г. ГЕЙНЕ 40-х—50-х гг.¹⁾

40-е—50-е годы — время бурного расцвета революционной поэзии Гейне. В своих «Современных стихотворениях» поэт именует себя «лихим барабанщиком революции» и призывает коллег по перу своей песней «звать на дело, как марсельский гимн народа» («Тенденция»), «будить людей барабаном от сна» («Теория»).

В эти годы поэт, как и раньше, нередко обращается к балладе, но сейчас она становится мощным оружием сатиры и политической борьбы.

Беря в основу некоторых баллад старые предания или исторические факты, Гейне придает им острую злободневную направленность.

Именно такое звучание получает, например, баллада «Генрих», близко напоминающая и по содержанию и по форме народные баллады.

Тема баллады — распря германского императора Генриха 4 с папой римским Георгием 7, добивавшимся подчинения светской власти папскому престолу. Папе удалось добиться низложения Генриха, что побудило императора явиться к папе с покаянием. Однако позднее Генрих отомстил папе Георгию.

Гейне построил балладу так, что доминирующим стал не мотив раскаяния Генриха перед папой, а мотив глубоко затаенной им мести. Поэтому в балладе важно не

¹ Данная статья является окончанием работы «Баллада в лирике Г. Гейне». Начало — под названием «Баллада в лирике Г. Гейне 20-х—30-х гг.» — опубликовано в «Ученых записках» Курского Государственного педагогического института, т. 73, 1970.

то, что Генрих, представший перед папой, как кающийся грешник, говорит и делает, а то, что он замышляет в «глубинах сердца» и что «с тайным гневом тайно шелчет» про себя:

Далеко в германских землях,
Горы высятся крутые
Там железо для секиры
Залегло в глубоких недрах.
Далеко в германских землях
Лес дубовый расшумелся,
И растет в стволе высоком
Рукоятка для секиры.
О Германия родная,
Ты родишь на свет героя,
И змею, что сердце гложет,
Он сразит своей секирой.

Мечта Генриха о возмездии, так искусно облаченная в традиционные формы народной баллады с ее образностью, с присущим ей проникновенным лиризмом, обретает характер народного чаяния о будущем мстителе за его страдания. В обстановке 40-х гг. баллада о будущей расправе над «змеей», что «гложет сердце родной Германии», имела ярко выраженное актуальное звучание: она была нацелена против современной поэту феодально-католической реакции.

В знаменитых «Силезских ткачах», также написанных в жанре баллады, поэт откликнулся непосредственно на события современности, на вспыхнувшее 4 июня 1844 г. восстание ткачей в Силезии. Как известно, это восстание получило огромный резонанс в Германии и за ее пределами. В 1844—1845 гг. вплоть до начала революции 1848 г. силезская тема стала одной из самых популярных в немецкой поэзии². В отличие от многих стихотворений на эту тему, в которых чаще всего звучали мотивы жалости и сочувствия к восставшим, песня Гейне дышит гневом и ненавистью к угнетателям. Гейне поднимается здесь на высоту социалистической критики современного ему общества. Он изображает ткачей, как могильщиков старой Германии, с проклятием на устах ткущих ей саван.

² Обстоятельное освещение этого вопроса дает С. В. Тураев в статье «Восстание силезских ткачей 1844 г. и немецкая поэзия». Известия Академии Наук СССР, Отделение литературы и языка, 1962, т. 21, вып. 3.

Первые строки скуполоконичные, но необычайно емкие и зримые, включают в мрачно-суровое настроение баллады:

Угрюмые взоры слезой не заблещут!
Сидят у станка и зубами скрежещут.

Остальная часть баллады — гневная песнь ткачей, полная жгучей ненависти к прогнившему социальному строю Германии. Искусно пародируя боевой клич прусской реакции «за бога, за короля и отечество», поэт превращает его в грозное проклятье богу, королю и монархистской Германии. Зловеще и грозно звучит рефрен, повторяющийся после каждой строфы:

Wir weben! Wir weben! «Мы ткем! Мы ткем!»

Смысл рефрена раскрывается в последних строках баллады:

Германия, саван тебе мы ткем!
Вовсеи тройное проклятье на нем!

Поэт предсказывает неизбежный конец старой Германии.

Гейне использует все возможности баллады как жанра для эффективной боевой сатиры. Мы ощущаем в его балладах этого периода ориентацию на аудиторию. Поэт выступает порой как будто в роли уличного певца, имеющего перед собой слушателей, которым он, словно на экране, демонстрирует свои образы и картины, подкупаясь необычайной наглядностью и пластичностью. Он часто подделывается под тон безобидного рассказчика сенсаций, что придает его скрытой иронии особую силу.

Вот, к примеру, балладная трилогия «Хвалебные песни королю Людвигу», в которой Гейне подвергает осмеянию баварского короля, ревностного католика и мракобеса.

Начинается трилогия как будто с середины разговора. Рассказчик представляет «героя» баллады:

Вот это герр Людвиг баварский.
Таких у нас не много.
Баварский народ в нем чтит короля
По высшей милости бога...

Можно подумать, что рассказчик хвалит добродетели короля, настолько безобидным кажется тон повествования.

Но маска безобидности снимается сразу, ирония становится открытой и злой. Шаг за шагом, не брезгая грубыми словечками и остротами, поэт развенчивает короля, слывшего когда-то либералом, а теперь ставшего оплотом реакции, превратившего управляемую им Баварию в центр клерикального изуверства.

Сатира достигает своего апогея в третьей части. Убийственный вердикт королю, фанатичному католику, выносит сама «высокоприсносвятая» мадонна. Обращаясь к маленькому Иисусу, который находится у нее на руках, она говорит, указывая на «праведного» правителя, склонившегося перед ней в молитве:

Когда б посмотрела беременной я
На этого идюга,
Тогда бы, наверное, я родила
Не бога — а оборота.

Не менее обличительным является другое сатирическое стихотворение, также построенное в традиционной форме балладной трилогии «Новый Александр». Гейне высмеивает прусского короля Фридриха Вильгельма IV, превратив его в нового Александра Македонского. В начале I-ой части Гейне искусно пародирует зачин известной баллады Гете «Жил в Фуле Король». Основную часть баллады составляет монолог новоявленного Александра, мечтающего под влиянием обильных винных паров о покорении всего мира. Разговорные интонации, обилие простонародных речевых оборотов и грубых острот способствуют гротескному заострению образа короля — «романтика», поклонника старины и противника политических новшеств, некогда имсновавшего себя либералом и даже обещавшего народу конституцию:

Ни рыба, ни мясо, двунолым я стал —
Ни женщина, ни мужчина,
Из диких крайностей наших дней —
Дурацкая мешанина.
Я не хорош, но я и не плох,
Ни глуп, ни умен, понятно,
И если сделал шаг вперед,
Тотчас иду обратно.

В своих политических балладах Гейне не только обильно пользуется песенно-повествовательными формами фольклора, разговорными интонациями и просто-

народными оборотами речи, он весьма часто обращается к фантастическим образам народных сказаний, к которым так охотно обращались немецкие романтики. Но образы народного воображения используются поэтом как оружие сатиры. Гейне возрождает «старую романтику», но «не в мягкой музыкальной манере старой школы, а в предельно дерзкой форме современного юмора»³, он пользуется ею для беспощадного «срывания всех и всяческих масок».

Элементы пародии на романтическую балладу содержит сатира «Кобес I», острие которой направлено против выборов германского императора франкфуртским парламентом во время революции 1848 г.

Атмосферой таинственности, характерной для романтической поэзии, окружен образ «белой дамы», с которой поэт знакомит нас в самом начале баллады. Покров загадочности однако постепенно снимается. «Белая дама» предстает как «предвестница бед» для обитателей дворцов — символический образ, напоминающий «красного человечка» — плод воображения французского народа, которым так искусно воспользовался Беранже в известной балладе под этим же названием. У Гейне «белая дама» — экономка, которая появляется в залах ратуши в грозные минуты, «когда начинает проказить народ в Германии милой». Ее «острые взоры пронзительны», ей ненавистен старый хлам, что хранится за ржавыми затворами:

И экономка, окинув весь хлам
неодобрительным взором,
Вскричала, зажав с отвращением нос:
«Тут все пропитано смрадом!
Все провоняло мышиным дерьмом,
Заплесневело, истлело.
В сиятельной рвани нечисть кишит,
Материю моль проела.

Убийственной иронией звучит ее совет франкфуртским обывателям избрать на пост монарха «карнавального короля», «Кобеса I из Кельна», под которым подразумевается Яков Венедей, бывший левобуржуазный деятель, после революции перешедший на сторону реакции, ставший для Гейне символом филистерства.

³ Письмо Гейне к Лаубе от 20 ноября 1842 г. — собр. соч., т. 10, стр. 134.

В финале баллады поэт стремится сохранить «атмосферу» баллад «кошмаров и ужасов»:

Так кончила «белая дама» речь
и громко захохотала,
И это зловеще гремело во мгле
Под сводами тулкого зала.

Но ничего мистического и кошмарного в балладе Гейне нет. После оурового критического смотра реальных отношений Германии, который поэт совершил с помощью таинственной экономки франкфуртской ратуши, громкий хохот «белой дамы» и сопровождающее его зловещее эхо воспринимаются читателем не только как беспощадно злая издевка поэта, но и как вынесенный им смертный приговор немецкому «смраду», обреченному историей.

Шедевром социально-политической сатиры Гейне является баллада «Невольничий корабль».

В балладе всего 44 строки, но в них заключена большая человеческая трагедия. Первая часть открывается монологом голландского работорговца Ван Кука, подсчитывающего предстоящие барыши от продажи «черного товара», который он везет из Африки в Бразилию. За монологом следует детальный рассказ судового врача о том, как гибнут негры от тоски и их тела пожирают жадные акулы, его совет развлечь рабов музыкой и танцами. Монолог Ван Кука и рассказ врача Смиссена с достаточной полнотой раскрывают бездушие и бесчеловечность представителей «высшей расы».

В этой части преобладает диалог, поэт избегает описаний, отступлений или характеристик, он стремится сохранить бесстрастность, что достигается сдержанным тоном повествования, переданным четырехстопными строфами с нерифмующимися 1 и 3 строками.

Во второй части преобладает описание. Оно — лаконичное, сжатое, как это принято в балладе. В первых двух строфах дается картина южной тропической ночи на море. В природе все тихо, спокойно, миллионы звезд в небе подобны «глазам красавиц», «загадочным, грустным и нежным». Они с блестящим отражаются в волнах моря — все зовет к неге, тишине и спокойствию. На этом фоне резким контрастом выступает бешеный танец невольников. Удачно применяя звукопись и звукоподражания, убыстряя темп повествования, поэт рисует неис-

товую пляску закованных рабов под звуки флейт и скрипок, под хлопанье бича надсмотрщиков и лязг железных цепей.

Лицемерие морали буржуа-хищников особенно ярко обнажается поэтом в заключительных строфах баллады. В разгаре пляски Ван Кук «скрестил молитвенно руки»:

О, господи, ради Христа, пощади
Жизнь этих грешников **черных!**
Не гневайся, боже, на них, ведь они
Глуше скотов безнадзорных.
Помилуй их, ради Христа, за нас
Испившего чашу позора!
Ведь если их выживет меньше трехсот,
Погибла моя контора!

Особое место в балладном творчестве Гейне последнего периода занимает цикл баллад, объединенных общим названием «Истории», составляющий первую книгу замечательного сборника стихов «Романсеро» (1848—1851). По словам поэта, он «назвал эту книгу «Романсеро», поскольку тон романса преобладает в стихах, которые здесь собраны»⁴. Как известно, Гейне понимал под романсом не только разновидность баллады, а вообще лирические произведения, написанные в тоне народных песен. Название заимствовано из сборников старинных испанских народных песен, большей частью связанных с борьбой испанского народа против мавров.

Баллады цикла «История» отличаются от ранее рассмотренных нами более четко обозначенной сюжетностью, более рельефной характеристикой действующих лиц.

В стихах «Романсеро» поэт остается, по его признанию «при тех же демократических принципах, которыми моя юность поклялась в верности и во имя которых я с тех пор пылал все горячее»⁵. Лучшие стихи сборника направлены против монархии, феодально-католической реакции, против косности немецкого **мещанства**. Присущий ряду стихотворений **мрачный, порой пессимистический** тон, связан с гнетущим настроением поэта вслед-

⁴ Гейне Г., Собр. соч., т. 3, стр. 159.

⁵ Гейне Г., собр. соч., т. 3, стр. 163.

стве поражения революции 1848 г. во Франции, Германии и других странах, резкого поворота буржуазии в сторону реакции, а также в результате тяжелой болезни, которая, начиная с 1848 г. до самой смерти, приковала Гейне к постели.

Гейне сумел правильно оценить мартовские события 1848 г. Горечь поражения не сломила его духа, не погубила в нем веру в необходимость насильственного преобразования старого мира. **Несмотря на обострение противоречий в мировоззрении Гейне, он по-прежнему призывает к продолжению революционной борьбы (стихотворения «Михель после марта» и др., публицистические статьи: «Признания», предисловие к «Лютеции» и др.)** Не приемля революцию полностью, он твердо сознает ее закономерность и неизбежность. Все это нашло яркое выражение в стихотворениях «Романсеро».

Разочарования, порожденные современной политической жизнью, побудили поэта окунуться в мир экзотики, далекий от цивилизации, в мир сказок и преданий, но отнюдь не для того, чтобы уйти от современности, а для того, чтобы, пользуясь сказочными сюжетами, ярче оттенить суровость и несправедливость современности. Гейне усиленно читает не только сказки, но и описания путешествий в страны, далекие от цивилизации, которые служат ему материалом для раздумий о судьбах человечества и его культуры.

«Больше всего читаю теперь описания путешествий, — пишет Гейне Веерту, — и вот уже два месяца, как не вылезая из Сенегалии и Гвинеи. Видимо, я потому погружаюсь в этот черный мир, который и в самом деле очень забавен, что испытываю отвращение к бледнолицым братьям. Черные негритянские короли доставляют мне больше удовольствия, чем наши туземные отцы народов, хотя они так же мало знают о правах человека и считают рабство неким природным состоянием»⁶.

Гейне придает большое значение яркости и красочности сюжетов своих «Историй», близости изображаемых в них картин народному воображению, доступности их для массового читателя. Он пишет Кампе, что сюжеты

⁶ Письмо Веерту от 5 января 1851 г. Собр. соч. в 10 т.т., т. 10, стр. 298. См. также письмо к Кампе от 27 октября 1853 (т. 10 стр. 351), в котором поэт просит прислать ему сборник сербских, германских народных сказок и др.

его «Романсеро» привлекательнее, красочнее стихом прежних лет, и «сама их обработка делает их доступнее для широкой публики, а это может доставить им успех и длительную популярность»⁷.

Разнообразные сюжеты «Историй» объединяет одна проблема: соотношение добра и зла в мире. Их лейтмотив: «проливается кровь героев, и побеждает злой» — печальный вывод, продиктованный жизненным опытом.

Тема «торжества негодяев» с присущим Гейне саркастическим блеском раскрывается в балладах «Рампсенит» и «Шельм фон Берген».

Сюжет о хитром проходимце, ловко ограбившем казну египетского царя Рампсенита, заимствован из «Истории Геродота, но подвергся значительным изменениям»⁸. Баллада распадается на три части. Первые 8 строф образуют экспозицию. Перед нами условный экзотический Египет с его царем, черными придворными евнухами, мумиями, сфинксами, нильскими крокодилами. Как обычно в балладе, предыстория отсутствует. Описательная часть сведена до минимума. В ироническую «атмосферу» баллады читателя включает мотив «схема», которым охвачены все действующие лица: принцесса, придворные дамы, евнухи, и даже мумии и сфинксы.

Введенная Гейне фривольная деталь с похищением чести принцессы, которое и вызвало бесстыдный смех при дворе, явилась убедительным аргументом для неожиданного поворота событий: объявления короля о выдаче дочери замуж за неподданного вора.

Гейне всячески обыгрывает этот случай, ловко высмеивая придворные нравы: бесстыдство, с которым принцесса рассказывает о случившемся, бравируя инносказательным употреблением таких слов, как «Zauberschlüssel» (волшебный ключ), «Pforte» (врата крепости), «Schätzlein» (сокровище), сладострастно-похотливый хохот, которым все присутствующие сопровождают ее рассказ.

Сатирические нотки усиливаются во второй части, которая начинается с девятой строфы. Восьмая строфа является как бы мостиком от 1-й ко 2-й части: **смех, который раньше раздавался в стенах дворца, сейчас захле-**

⁷ Письмо к Кампе от 7 сентября 1851, т. 10, стр. 263.

⁸ Гейне приводит отрывок из источника в «Заметках», приложенных к «Романсеро», собр. соч., т. 3, стр. 154—157.

стнул весь Мемфис и заразил даже нильских крокодилов, но он уже связан с приказом короля выдать дочь замуж за вора-обольстителя. Вторая часть и содержит царский рескрипт, написанный в стиле королевских приказов XVIII—XIX вв. с типичными для него архаическими оборотами речи — явная пародия на высокопарный стиль монарших манифестов прусского короля Фридриха Вильгельма IV. Пародийно звучит точное обозначение даты исторического события: «Дан второго марта, в лето тысяча сто двадцать пять до Христовой эры».

Заключительная часть — эпилог, включающий в себя обобщающий иронический вывод автора. С деланно эпическим спокойствием поэт сообщает об исходе события: после смерти царя вор в пышном убранстве сел на египетский трон. Вор стал зятем короля, вор стал обладателем короны — затаенная ирония ощущается в сознательном подчеркивании взаимосвязанности этих, казалось бы, несовместимых понятий, которые поэт намеренно ставит под ударение и рифмует друг с другом:

Rhapsent hat Wort gehalten
Nahm den Dieb zum Schwiegersohne,
Und nach seinem Tode erbte
Auch der Dieb Agyptens krone.

Саркастичен финал:

Правит он не хуже прочих:
Оскал торговлю, даже
меченатствовал. По слухам —
Од в Египте вывел кражи.

Аналогична по мотивам баллада «Шельм фон Берген», сюжет которой заимствован из немецкой легенды о происхождении рода «Шельм фон Берген» и неоднократно разрабатывался немецкими поэтами до Гейне (например, Сметс, Зимрок). Гейне переносит действие из Франкфурта на Майне в Дюссельдорф, желая, по-видимому, подчеркнуть этим факт, что его не интересует историческое событие само по себе, а его обобщающее значение: возведение палача в рыцарский сан.

Композиционно эту балладу можно также разбить на 3 части. Первые 5 строф, в которых описывается бал, представляют собой как бы экспозицию. В первых стихах первой строфы, написанных ямбом, повествуется о замке в горах Дюссельдорф. В последних двух стихах пер-

вой строфы ритм меняется, с помощью дактиля поэт передает движение танца. Все изображение бала пронизано насмешкой поэта. Палач под маской ничем не отличается от придворных:

Jhr Tänzer ist ein schlanker Fant
Gar höffisch und behendig.
(Ее танцор — стройный фан,
весьма придворен и проворен).

Он лишь более страшный (его взгляд сравнивается с полуобнаженным кинжалом).

Центральная часть баллады содержит диалог между герцогиней и танцором в черной маске. Просьба танцора и ответ герцогини трижды повторяются, при этом одни и те же обороты речи каждый раз обретают новый оттенок, усиливающий напряженность драматической ситуации. В просьбах танцора его отпустить все сильнее звучат угрожающие нотки, в ответах герцогини все больше нарастает решимость сорвать маску и обнажить лицо загадочного партнера. После третьего решительного заявления герцогиня срывает маску.

Снятие маски дает поэту повод для новых насмешек. Когда палач был в маске, герцогиня, танцуя с ним, относилась к нему, как к равному. Она смеялась и кокетничала с ним. Но как только маска была сорвана, раскрылась пропасть между палачом и знатным обществом. Поэт мастерски передает испуг и смятение, охватившее присутствующих в зале господ.

В эпилоге усиливается проническое звучание баллады. Умный герцог спасает честь своей супруги, он торжественно заявляет о возведении палача в сан рыцаря. **Злым сарказмом** пронизан финал.

«И титул Шельм фон Берген даю тебе, как шельме природной».

Бутафория исчезла, осталась суровая жизненная правда: мошенники и палачи получают высшие титулы и должности, управляют государством.

Под пышными экзотическими декорациями, которыми изрядно оснащена великолепная баллада «Белый слон», таится лукавая насмешка поэта. Гейне смеется и над королями, которые «не привыкли думать никак», и над банкирами из дома Ротшильдов, и над идеями «чистого»

искусства», и над увлечением романтиков экзотикой.

В ряде баллад звучит мотив обреченности феодального мира, монархии и всех признаков средневековья, не желающих отступить перед ходом времени.

В период господства реакции в Германии в послереволюционное время весьма злободневно звучала баллада «Мария Антуанетта». Старинная легенда о безголовых придворных дамах получила под пером поэта необычайно современную политическую трактовку. Мотив навеян легендой о герцогине Якобе фон Боден, убитой в 1596 г., и после смерти якобы появившейся без головы в дюссельдорфском дворце. В «Идеях. Ле Гран» (1826) поэт вспоминает эту легенду (гл. X). В «Романтической школе» (1833) Гейне уже дает своеобразный политический комментарий к этой легенде, который может служить ключом к идейному замыслу баллады «Мария Антуанетта»: «Теперь я уже не верю в людей без головы, и прежние привидения не имеют уже влияния на мою душу. Дом, в котором я в настоящую минуту сижу и читаю, стоит на монмартрском бульваре, а здесь разбиваются и пенятся самые бурные современные волны, здесь раздаются самые громкие голоса нового времени».

Фантастические образы обезглавленных придворных дам, совершающих церемонию одевания обезглавленной королевы Марии Антуанетты, лишены даже намека на нечто мистическое. Они появляются не во мраке ночи и не при магическом сиянии луны, как это принято в романтических балладах. Они действуют среди бела дня, при солнечном сиянии. Автор с нескрываемым злорадством сообщает их предысторию:

Это все революции плод,
Это ее доктрина;
Во всем виноват Жан-Жак Руссо,
Вольтер и гильотина.

Никого не пугают эти страшные образы, ибо они жалки и комичны. Жалки потому, что не сознают своего трагизма, комичны потому, что, как заводные куклы, продолжают делать то, что делали при жизни, в то время, как они уже давно отжили свой век. Поэт искусно играет словами «Kopflös», «Ohne Köpfe», воспринимаемыми в прямом и переносном смысле, чтобы подчеркнуть нелепость поведения отживших призраков и всего торжест-

венного и пышного церемониала, в то время, когда в Европе «разбиваются и пенятся самые бурные волны современности и раздаются голоса нового времени». Все приемы сатирика пущены в ход, чтобы разбить иллюзии, лелеемые реакцией, о возможности возродить обреченную на гибель монархию. Детально описав великолепие одежд, важность поз и движений королевы и придворных дам, не забыв и о «стройных ножках», «умно» подслушивающих из-под юбки, поэт развенчивает всю эту пышность саркастической фразой:

«Ach, wenn sie nur Köpfe hätten
(Ах, были б только головы у них*)»

и нарочито грубой уничтожающей издевкой:

Обер-гофмейстерша стоит,
Веером машет рядом,
И за отсутствием головы,
Она улыбается задом.

Особую функцию в сатире приобретают излюбленные поэтом макаронические и комические рифмы, способствующие снижению образов:

«Antoinette — Ettikette»,
«manqueleret — frisieret»,
«Scherwenzen—Reverenzèn».

Обнажив прозрачность идеи возрождения отжившей монархии, Гейне в то же время напомнил о живучести и целкости страшных призраков прошлого:

Сквозь занавески солнце порой
Бросает украдкой пятна,
Но, как заметит старую тень,
Пятится в страхе обратно.

Мотив обреченности феодальной монархии звучит с неменьшей силой в балладе «Карл I», но здесь более явно ощущается тревога поэта, его опасения за будущее Европы.

Первый вариант этой баллады был напечатан в 40-е годы вместе с «Силезскими ткачами» в «Альбоме» Пютмана под названием «Колыбельная песня». В этом варианте мысль о том, что народ станет могильщиком монархии, выражена четко и ясно. Карл I поет колыбельную песню младенцу, сыну угольщика, своему будущему палачу. В этой спокойной, плавной, убаюкивающей песне,

чем-то напоминающей по своему характеру похоронную, явственно ощущается пассивная покорность судьбе, обреченность.

Во втором варианте, написанном позже, поэт изменил название. Акцент перенесен на образ самого короля — появился маленький оттенок трагизма в изображении событий. Мысль о неизбежности гибели монархии звучит с прежней силой. Но заметны нотки тревоги: кошка мертва, а ничтожные мышки ликууют.

Радуясь неумолимому закону времени, несущему гибель старому миру, Гейне в то же время опасается того, что после победы над ним восторжествует мир мещанства, установится будничное и серое «мышинное» царство, которое погубит все возвышенное и красивое. Послереволюционный опыт давал достаточно оснований для подобных опасений.

Свое отвращение к этому миру буржуазной прозы Гейне особенно выразительно передал в балладах «Маленький народец» и «Золотой телец».

Герои баллады «Маленький народец» — не то «христиане», не то «мыши»; симптоматично само сопоставление. Это «добропорядочные» мыши-филистеры, маленькие людишки, лавочники и коммерсанты, пришедшие на смену поколению героев революционной эпохи. Это — пигмеи, тупые и самодовольные, думающие только о своем личном благополучии и маленьком мещанском уюте. Образы нарочито огрублены.

Расфранченный жених отправляется по Рейну к своей невесте в ночном горшке. Вот он появляется перед своей нареченной и с упоением «рекламирует» весь букет «преlestей», который ожидает ее после венчания. Идеал мещанского счастья искусно утрирован:

Яли муравьиных нам в масле отварят,
Дадут нам червичник, разную сласть,
И мать по наследству мне оставит
Три пышечки с перцем — вкусные, страсть!
Имею сало свиное, цукварки,
Имею наперсточек вина,
И кустик моркови растет для варки,
Ты будешь счастлива, о жена!

Можно ли устоять перед такими приманками! Невеста поддалась и в истоме «спустилась в горшок»...

Характерно, что поэт избрал в качестве географиче-

ского фона для баллады Голландию, страну, которая не раз фигурирует у Гейне как олицетворение мира торгашей и мещан.

Ненависть к царству чистогана с особой мощью выражена в небольшой балладе «Золотой тельце». Библейский рассказ о золотом тельце, который после исхода евреев из Египта был отлит по инициативе первосвященника Аарона вопреки учению Моисея, превращается у поэта в злобный пасквиль на служителей «золотого тельца». Пародия на библейское сказание звучала весьма злободневно в век «грубого эгоистического торгашества»⁹.

В трех строфах поэт передал бешеную пляску вокруг «золотого тельца», символизирующую страшную силу золота и всеобщее преклонение перед ним. Все возрастающее могущество «металла» Гейне передал посредством постепенного расширения круга танцующих и убыстрения ритма пляски, переходящей в оргию. В первой строфе вокруг золотого тельца танцуют дочери Якова, во второй — также «девы благороднейших родов», в третьей — в безумный пляс пустился и сам верховный жрец Аарон. В первой строфе поэт пользуется словом «танцуют», во второй — уже говорится «kreiseln wie ein Wirbelwind» (кружатся, словно в вихре), в третьей — пляска сравнивается с «Wahnsinnwogen» (безумным кружением). Стремительное убыстрение ритма передает «нарастание предпрозового настроения»¹⁰.

Само отношение Гейне к «золотому тельцу» становится с каждой строфой все более открыто злым и беспощадным. В первой строфе говорится просто о «золотом тельце», во второй — его оменяет слово «Rind» (скотина), в третьей — добавляется сравнение первосвященника с козлом. Это сравнение получает особый сатирический эффект, подчеркнутый комической рифмовкой:

«Hohenpriesternock — Bock»,

Все строфы связаны сплошной рифмой и звуковым рефреном: «клики, хохот, звон тимпана», — все это придает цельность и единство чудовищной картине безумия общества, одержимого одной всепоглощающей страстью:

⁹ Письмо к Лассалю от 10 февраля 1846 г.

¹⁰ Письмо издателю Шлоссу от 15 февраля 1851, Гейне Г., собо. соч., т. 10, стр. 275.

жаждой наживы. Картина безумной пляски вокруг золотого идола вырастает в символ буржуазной Европы 19 в.

В балладе слышится и боль поэта, и его гнев, и прервение.

Практика послереволюционной эпохи, которую Гейне, находясь в Париже, имел возможность познать во всей ее сложности и противоречивости, наводила поэта на весьма грустные размышления. Перед ним встала во всей своей трагической сущности проблема измельчания человека в буржуазном обществе, измельчания чувств и интересов, проблема гибели личности, красоты, искусства.

Вырождение героики революционного времени поэт показывает в балладе «Два рыцаря».

Гейне сочувственно относился к освободительному движению в Польше. (См. некоторые письма, отдельные места в книге «Людвиг Берне»). Польская эмиграция активно участвовала в революции 1848—1849 гг. Но после революции часть шляхетства примкнула к реакционным кругам, часть же просто опустилась, деградировала. Баллада Гейне и направлена против шляхтичей-эмигрантов, которые своим поведением дискредитировали польскую эмиграцию. Поэт сознательно заменил первоначальное заглавие «Два поляка» на «Два рыцаря». То, что баллада направлена именно против шляхетского дворянства, подчеркнута и в повторяющихся строках:

«Zwei edle Polen, Polen aus Polakei»,
(два благородных поляка из Польши).

Сатира Гейне беспощадна: вымышленные фамилии содержат в себе суровую ироническую характеристику (в русском переводе — Сволочинский, Помойский, Попрошайский, Ослинский, Шантажевич, Шельмовский). Картина опустившихся дворян, ставших мелкими жуликами, нарисована с едким сарказмом:

Слившись душами всецело,
Спали на одной постели;
Часто взапуски чесались:
Те же вши обоих ели.

В том же кабаке пятались,
Но боялись каждый, чтобы
Счет другим оплачен не был, —
Так и не платили оба.

Финал баллады невольно вызывает в памяти «Гренадеров». Какой контраст! Вернувшиеся из плена два гренадера одержимы одной тревогой: «...и храброе войско разбито, и сам император в плену». Жизнь им не мила,

они готовы ее отдать целиком, лишь бы вернуть величие Франции и свободу императору. Опустившиеся эмигранты-шляхтичи быстро приспособились к жизни на чужбине, их любовь к Польше потускнела и выродилась в тоску по «шлафроку и по шубе, что, увы, остались в Польше».

Тема измельчания общества, личности, красоты, любви варьируется в нескольких балладах.

Гибель прекрасного под натиском грубой житейской прозы раскрывается с большим искусством в балладе «Бог Аполлон», сюжет которой придуман автором.

Баллада состоит из трех частей.

Первая часть очень близко напоминает народные баллады о монахинях (например, «Римский стакан» из «Волшебного рога мальчика»). Эти баллады охотно культивировались романтиками (например, Эйхендорф). В ней содержится традиционный для баллады мотив столкновения христианского аскетизма с языческим жизнелюбием, завершающийся победой последнего.

Атрибуты весьма знакомые: монастырь на высокой горе, монахиня, тоскующая по жизни и любви, из-за решетчатого окна глядящая на Рейн; чудесные звуки песни, доносящиеся до ее слуха со сказочного корабля, в котором находится рыцарь — в данном случае бог Аполлон в окружении девяти муз. И как в народных балладах — «крест» не в силах удержать девушку в стенах монастыря:

Крестясь, отвернется и смотрит вновь,
Ломает в страхе руки..
Бессилен крест прогнать любовь,
Спасти от сладкой муки!

Атмосфера первой части типично романтическая. Иронические интонации едва заметны. Настораживает определение «Fant» (фат, соблазнитель), снижающее канонический образ Аполлона, а также некоторые фривольные штришки в обрисовке окружающих его муз.

Ирония усиливается во второй части. В песне бога Аполлона ощущается близкое душе поэта томление по погибшему миру античной красоты и гармонии. Но ирония разрушает сентиментально-элегическое настроение. Гейне срывает иллюзорный покров с кумира, возникшего в воображении истомившейся по любви монахини. Он обнажает горькую истину, что светлокудрый певец — не

обитатель Парнаса, не бог музыки, а весьма заурядный представитель парижской богемы. Песнь Аполлона обретает легкий, шуточный оттенок, особую роль играют при этом макаронические рифмы и звукоподражательные слова:

«Gràcia—Kastalia», «Ambrosia — Gloria, «la-la-la»,
«ra-ra, ra-ra и др.

Шутка переходит в гротеск в третьей части. И по форме, и по содержанию она отличается от первых двух. Исчезли окончательно романтически-элегические интонации. Грубая, отрезвляющая проза властно врывается в лексику, образность и даже метрику стиха. Вместо романтического Рейна и образов Парнаса появляется торгашеская и мещанская Голландия; вместо кипарисной сени, струй Кастилии, певца с золотой лирой в окружении 9 муз — амстердамский рынок и ребе Файвиш-Феб, «мастер надувать в тарок и ломбер», комедиант и балаганщик, набравший в притонах Амстердама 9 шлюх, которых выдает за 9 муз... Изменился ритм стиха: мелодический ямб сменил четырехвершинный трохей, который по своему звучанию приближается к прозаической обыденной речи.

Видение монахини оказалось миражем, сказочный бог Аполлон — торгашом и бродячим комедиантом. Ирония поэта пропитана большой болью.

Близка к «Богу Аполлону» по своим мотивам баллада «Ночная поездка».

В «Ночной поездке» Гейне, может быть больше, чем в какой-либо другой балладе, стремился угодить требованиям, предъявляемым этому жанру. «Именно таинственное определяет характер и главную прелесть этого стихотворения», — писал об этой балладе поэт.

Белая, стройная женщина, напоминающая мраморную статую Дианы — воплощение «Красоты» в самом широком смысле, совершает вместе с двумя другими, столь же таинственными «пассажирами» путешествие в челноке по морю при свете полумесяца. Дается традиционно-романтический пейзаж: белопенные волны заливают лодку, а когда месяц исчезает и наступает зловещая тьма, слышится пронзительный крик призрачно белой чайки, сулящий беду. Один из таинственных спутников женщины, от имени которого ведется рассказ, желая спасти «Красоту» от «грязи мира», убивает ее. Об этом убийстве мы

узнаем косвенно: конечные строки начальных строф заканчивались словом «drei», последняя строфа баллады заканчивается словом «awe!». Человек совершил преступление во имя добра, но хорошо ли он сделал?

«О причинах убийства не узнают ничего определенно, — писал Гейне, — только угадывают, что это результат мечтательности. Любящий или ригористический моралист или так какой-нибудь спаситель *petit pied* совершает это действительно в бурном порыве, но не без сомнений в своей моральной правоте — он хочет спасти красоту от осквернения, от «грязи мира», и все же он не уверен, не делает ли он глупости, не действовал ли в припадке безумия. Природа не обратила внимания на муки человеческого сердца — и поэтому зеленеет и цветет как прежде»¹¹.

К проблеме гибели красоты, искусства, творческой личности, высоких стремлений и глубоких чувств в мире мелочной прозы и расчета поэт обращается не раз. Некоторые его баллады явно перекликаются с произведениями Стендаля, Мериме, Бальзака.

В балладе «Помаре» поэт новоствует о грустной судьбе блестящей танцовщицы, носившей гордую кличку Помаре, царицы острова Таити, отстаивавшей независимость своего народа от европейских хищников.

В первой и второй частях баллады поэт, рисуя буйное веселье в саду Мабиль, открыто высказывает свой восторг от царицы бала Помаре, пленяющей зрителей своими плясками.

В третьей части, где тональность резко меняется, поэт предсказывает печальный конец «королевы» танцев. Эти три части были написаны в 1847 г. Публикуя балладу в «Романсеро», Гейне добавил четвертую часть — трагический эпилог. Помаре умирает в больнице, всеми брошенная и забытая. Весьма убоги похороны бывлой царицы увеселительного заведения:

Тяжкий колокол не плакал,
Не читал молитвы пох.

Только псэ да парикмахер
Провожали бедный гроб.

Глубоко трагичны баллады, темой которых является любовь. Они подтверждают выводы поэта о том, что в

¹¹ Письмо к Шлессу от 12.3.1851, Briefe, 3, 275.

мире, где человек так обесценивается, трудно сохранить большое чувство. Подлинно великая и верная любовь приводит лишь к страданиям и смерти.

Основой для баллады «Поле битвы при Гастингсе» послужили строки из книги О. Тьерри «История завоевания Англии норманами»¹².

Поэт сохраняет безыскусный, объективный тон повествования, словно его действительно ведет летописец XI в.

Однако в центральной части баллады он становится лирически взволнованным. Это связано с выдвинутым на первый план образа Эдит и мотива любви.

Образ Эдит вырастает в символ неодолимой силы любви. Эта сила акцентируется молчанием, с которым женщина упорно ищет труп любимого человека. Это молчание нарушается только на миг пронзительным криком несчастной в момент, когда труп был найден.

И оно вновь воцаряется, скорбное и безысходное, в минуты прощания с дорогим бездыханным телом. Также молча, «без слов и без слез», следует Эдит «за гробом своей любви» — она прощается не только с любимым человеком, но со всем тем, что составило единственный смысл ее существования.

Мотив иллюзорности и мимолетности счастья, любви и смерти еще ярче раскрывается в небольшой балладе «Азра», написанной в простой манере испанского романса.

«Здесь словно волшебным смычком, — пишет Д. Н. Овсяннико-Куликовский, — «музыкально» воспроизведен сонно-ленивый восток, застывший в неподвижных формах, в самой мелодии стиха как бы слышится медлительный пульс жизни, фаталистически, как заведенная машина, вращающаяся в заколдованном кругу»¹³.

Монотонность и ленивая неподвижность подчеркивается ритмико-синтаксическим параллелизмом, повторением слова «täglich» (каждый день), единообразием структуры первых двух строф:

¹² Гейне приводит эти строки в приложенных к «Романсеро» «Заметках». Гейне Г. Собр. соч., т. 3., 157.

¹³ Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Поэзия Г. Гейне, Петербург. 1909, стр. 2.

Täglich ging die wunderschöne
Sultanstochter auf und nieder,
Um die Abendzeit am Springbrunn.
Wo die weißen Wasser plätchern. —
Täglich stand der junge Skhava
Um die Abendzeit am Springbrunn.
Wo die weißen Wasser plätchern.
Täglich wird er bleich und bleicher

Каждый день в саду гуляла
Дочь прекрасная султана
В час вечерний, в той аллее
Где фонтан, белея, плещет.
Каждый день невольник юный
Ждал принцессу в той аллее
Где фонтан, белея, плещет —
Ждал и с каждым днем
бледнел он.

В третьей строфе повествование принимает более динамичный характер. Начавшись эпическим зачином «Eines Abends» (однажды вечером), оно сразу переходит в диалог, в котором ощущается живое волнение обоих участников драмы. Дочь султана, подогреваемая любопытством, а может быть, и пробудившимся чувством, неожиданно обращается к рабу с вопросом. Ее волнение подчеркивается словами «trat auf ihn zu mit raschen Worten». Ее порыв и одновременно проявление кастового высокомерия акцентируется повелительностью тона, с которым задается вопрос, троекратным повторением слова «deine».

«Deinen Namen will ich wissen,
Deine Heimat, deine Sippschaft!»

«Твое я имя знать хочу, твою отчизну, твоё племя».

В ответе раба ощущается сознание обреченности. Он полностью заимствован у Стендаля (глава из книги «О любви», послужившая источником для баллады):

«Я из рода Азров — тех, кто гибнет, если любит».

Гейне, в отличие от источника, выделяет социальный момент. Безднадежность любви объясняется социальным различием. В то же время поэт использует этнографический мотив, имеющийся у Стендаля, для трагического, философского обобщения: любовь и смерть неразлучны.

Эта тема разрабатывается и в балладе «Пфальцграфиня Ютта». Опираясь на мотив «Синей бороды», и, в частности, на балладу «Альбертус Магнус» (сборник «Волшебный рог мальчика»), Гейне создает балладу, во многом напоминающую романтические баллады кошмаров и ужасов. Ночь на Рейне, в сиянии луны виден демонический образ графини Ютты, сидящей в челне и злобно смеющейся при виде трупов убитых по ее приказу семерых поклонников, плывущих за челном. Страшная

картина ночного путешествия по Рейну, постоянно повторяющийся рефрен «плывут мертвецы так печально» — все это создает настроение кошмарной жути. Однако баллада Гейне отличается как от народной баллады, так и от баллад романтиков, созданных на ее основе: В них преступление мотивировалось злой природой Синей бороды и аналогичных ему образов. У Гейне мысль иная. Страшная картина нужна ему для того, чтобы подтвердить тезис о непостоянстве чувства, о лживости клятв, об опошлении высоких порывов — в любви не изменяют только мертвецы.

Счастье любви бывает только в грезах—таков лейтмотив баллады «Жофруа Рюдель и Мелисанда Триполи» на распространенный у романтиков сюжет (например, у Уланда «Руделло»). Это история любви Жофруа Руделя, известного трубадура 12 в. и Мелисанды, графини Триполи. О причинах трагического исхода этой любви поэт не рассказывает. В лаконичных строфах, в которых описывается настенный ковер, сшитый руками графини, акцентируется мысль о призрачности счастья. Мелисанда увидела «любви своей прообраз» в момент, когда он умирал, а

Рюдель и сам впервые
В те последние мгновенья
Увидал ее, чью прелесть
Пел, исполнен вдохновенья».

Для обоих: «Чаша радости великой стала чашей смертной муки» — любовь и страдания нерасторжимы.

Во второй части баллады автор заставляет вышитые фигуры сойти с ковра и в полночь при совете месяца бродить по залам Блэ. Радость, оказавшаяся невозможной при жизни, осуществилась после смерти. Трепет счастья влюбленных ощущается в репликах, которыми они обмениваются.

Любовь оказалась сильнее самой жизни, сильнее самой смерти. Все иллюзорно, преходяще, кроме большого, постоянного и верного чувства.

«Мелисанда! Сон обманчив,
Смерть, — ты видишь, — также мнима.
Жизнь и правда — лишь в любви.
Ты ж навеки мной любима!»¹.

Но Гейне слишком трезвый реалист, чтобы утешить

¹ Перевод дан: Г. Гейне. Стихотворение. Изд. «Худ. лит.», М., 1971 г., стр. 228.

себя подобными романтическими иллюзиями. Грустью веет от этой баллады. Призрачным оказалось и «счастье» мертвецов. Все это — плод воображения поэта.

Но, видениям, враждебный,
День восходит над вселенной —
И, сграшась, они бегут
В темный зал, в ковер настенный.

Солнце разогнало ночные призраки, блаженство исчезло, оно было только в грезах.

В песнях и балладах 20-х—30-х гг. любовная тема, как правило, трактовалась в личном плане и была связана с непосредственными переживаниями поэта. В «Историях» она дается в более широком, можно сказать, философском плане, и включается как один из компонентов в комплекс печальных раздумий Гейне над судьбами человечества, которыми проникнута поэзия, проза и публицистика поэта 40-х—50-х гг.

Мысль о том, что нет конца изуверству и тирании, что поворотные эпохи в истории человечества не принесли пока никакого облегчения угнетенной личности, страдающему народу, нашла высокое художественное воплощение в небольшой балладе «Царь Давид» и большой балладообразной повести «Вицлипуцли».

В балладе «Царь Давид» Гейне, пародируя библейский рассказ о завещании умирающего иудейского царя Давида, проводит мысль о том, что тирания не исчезает, а усиливается от поколения к поколению, от одного этапа истории к другому. Скорбные выводы навеяны крушением революционных надежд и упований.

В этой балладе философское резюме дано не в финале, как обычно, а в первых обобщающих строфах. Конкретная же иллюстрация к нему, связанная с библейским мотивом, содержится в последующих за ними трех строфах.

Резюмирующая часть звучит почти трагически. В афористическом стиле «Экклезиаста» поэт фиксирует горькую истину-плод размышлений над опытом революции 1830 и 1848 г. г.: меняются властелины, произвол постоянен, ему нет конца:

Lächelnd scheidet der Despot,
Denn er weig nach seinem Tod
Wechselt Willkür nur die Hände,
Und die Knechtschaft hat kein Ende.

Деспот умирает, улыбаясь, ибо он знает, что после его смерти останется тот же произвол, и рабству конца не будет.

Во второй строфе поэт непосредственно включается в повествование, открыто высказывает свое сочувствие народу, обреченному на вечные страдания; ибо если он попытается сопротивляться, ему угрожает лишь смерть и расправа:

Armes Volk! Wie Pferd und Farnn
Bleibt es angeschirrt an Karrn
Und der Rücken wird gebrochen,
Der sich nicht bequemt den Jochen.

(Несчастный народ! Словно лошадь, он прикован к упряжке, «и сломает шею мигом не смирившийся под игом».)

И без всякого перехода, как бы желая с помощью притчи подтвердить высказанные истины, поэт начинает вторую часть баллады с предсмертных слов царя Давида своему сыну, наследнику престола, Соломону. Вся эта часть состоит из монолога умирающего царя и полностью отличается от первой. Серьезность и трагизм первой части сменился горькой и едкой иронией во второй. Изменилась лексика и форма стиха. Участились словечки и обороты из современного языка, светские разговорные интонации. В немецкую речь вставляются французские слова, используются комические макоронические рифмы (Иоаб называется «один из моих генералов»: «doch ich wußte den Verhafteten niemals ernstlich anzutasten»; «Salomo-аpropos», «General-fatal». Подчеркивается обычность слов Давида, подтверждается мысль: так деспоты говорили испокон веков, язык и действия не изменились.

Умирающий царь не кается в грехах и преступлениях, совершенных им при жизни, наоборот, он завещает сыну довершить злодеяние, которое он не успел при жизни совершить. Он просит сына убить одного из преданнейших ему полководцев Иоаба. Сатирическая заостренность заключается в том, что Гейне не называет никаких причин, толкнувших царя на это преступление, а рисует предсмертную просьбу царя как каприз умирающего владыки, как причуду деспота-самодура. Единственная мотивировка для преступления гласит: «dieser tapfere General ist seit Jahren mir fatal» (этот храбрый генерал уж много лет для меня фатален).

Вершины сарказма Гейне достигает в последней строфе. Наследник оказался вполне достойным преемником

своего отца: он достаточно умен и «благочестив», чтобы выполнить волю отца — царь может спокойно умереть, сын не посрамит отца!

Du, mein Sohn, bist fromm und klug,
Gottesfürchtig, stark genug,
Und es wird dir leicht gelingen,
Jenen Joab, umzubringen.

(Ты, мой сын, достаточно умен, набожен, благочестив и силен, и тебе легко удастся одного Иоаба с пути убрать).

Вывод горький и весьма прискорбный: потомки деспотов хуже их предков, зло не исчезает, но еще больше совершенствуется.

К таким же мрачным выводам приводит и баллада «Вицлипуцли», построенная на материалах из истории завоевания Мексики испанцами в начале 16 в.

Баллада состоит из прелюдии и традиционных трех частей.

В прелюдии, озаглавленной в рукописи «Америка», контрастно противопоставляются Новый Свет старому, как это было принято в литературе Европы конца XVIII и начала XIX вв. Но Гейне не собирался идеализировать Новый Свет: призраки Европы преследуют его и здесь, «прелести» американской демократии ему уже давно стали известны, и он не питает на этот счет никаких иллюзий. В Новом Свете те же пороки, те же страдания, что и в Старом. Так прелюдия включает нас в основную печальную тональность баллады.

Первая часть баллады начинается славословием в честь Колумба, которому поэт отдает дань как великому человеку и открывателю миров, но он вынужден признать, что открытие нового мира не избавило людей от страданий, а принесло им новые цепи. Образ Колумба нужен Гейне для того, чтобы контрастно оттенить образ испанского конкистадора, атамана разбойников Кортеса, завоевателя Мексики, который незаслуженно «стал вторым в пантеоне, коим славен Новый Свет». В дальнейшем вероломство и жестокость испанцев во главе с Кортесом еще резче оттеняется в сопоставлении с образами туземцев и их царя **Монтесумы**, отличающихся благородством, щедростью, гостеприимством и необычайной доверчивостью. Контрастность образов и ситуаций передана искусным сочетанием серьезного со смешным, патетического с ироническим. Отчаянная схватка между испан-

нами и мексиканцами изображена в трагических тонах, то и дело переходящих в смешное и тривиальное.

Трагизм нарастает во 2 части. Теряется грань между носителями добра и зла. Человеческая кровь одинаково приятна как христианскому, так и языческим богам. Поэт с горькой иронией констатирует, рисуя чудовищную картину жертвоприношения кровожадному богу войны Вицлипуцли, что это представление старо, как мир:

«Человеческая жертва» —
Так зовется представление —
Очень стар его сюжет,
В христианской обработке

Зрелище не столь ужасно...
Но у диких эта шутка
Вышла дикой, безобразной...

Полна сурового отчаяния третья часть баллады. В фантастическом «божьем голосе» слышатся новые угрозы человечеству, провозглашается бесконечность человеческих мук.

Чудовищная «мечь», провозглашаемая богом войны, собирающимся стать оборотнем, кошмарные образы бесов и искуссителей, привлеченные поэтом из богатых арсеналов демонологии для осуществления суровой мести за «Мексику», — все это навеяно грустными думами о современной поэту действительности.

Много печали и даже пессимизма в балладах сборника «Романсеро». Это крик души о царящем в мире зле, об осквернении идеалов, о торжестве недостойных, о гибели благородных. Однако поэт не впадает в мрачную безысходность. Он не теряет веры в добрый творческий гений человека. Рыцарям-грабителям эпохи первоначального накопления он в балладе «Вицлипуцли» противопоставляет Христофора Колумба — символ вечно беспокойного, ищущего духа человека. Рисуя этот образ, поэт высказывает свою веру в прогресс, в конечное торжество добра и справедливости:

Мистер Кристоваль Колумбус
Был герой, и дух героя
Был, как солнце, лучезарен,
Рассыпал дары как солнце.

Гордым, но жалким в своей алчности правителям, притесняющим народ, Гейне противопоставил поэтов, художников, творцов, верящих в бессмертие народа, щедро отдающих ему все свои духовные богатства. Это Фирдуси («Поэт Фирдуси»), гениальный Иегуда Галеви,

Габироль («Иегуда Галеви»), оставшиеся верными народу в самые мрачные годы их жизни. Гейне славит смелых и дерзновенных, которые вопреки невзгодам остаются на боевом посту. Подводя итог прожитой жизни, они могут с гордостью отметить, что благородно прожили ее. Вера во всепобеждающую силу искусства звучит уже в эпиграфе к «Историям»:

Когда изменят тебя, поэт,
Ты стань еще вернее,
А если в душе твоей радости нет,
За лиру возьмишь живее!
По струнам ударь! Вдохновенный напев
Пожаром всколыхнется --
Расплавится мука — и кровью твой гнев
Так сладко изольется.

В самом гневе, который «кровью сладко изливался», ощущался оптимизм поэта, его вера в конечное крушение зла. Смех поэта в «золотой книге побежденного» — это смех победный! Где нет веры в истребление зла, там нет места смеху. В минуты величайшего отчаяния, поэт не оставил своего оружия, оружия гнева и сатиры. «Жизнь иссякла, но оружие оставалось целым». («Enfant perdu»).

Глубоко правдивые слова Д. И. Писарева о сатире Гейне полностью могут быть отнесены к балладам Гейне 40-х—50-х гг.:

«Где нет желчи и смеха, там нет надежды на обновление. Где нет сарказма, там нет и настоящей любви к человечеству»¹⁴.

В сборнике «Романсеро» завершилось оформление гейневокой баллады, социально-философской и социально-политической по своему характеру. Процесс ее создания и развития был длительным и сложным. Поэт использовал богатейшие традиции народного песенного творчества, плодотворно и критически освоил опыт своих предшественников и современников в области литературной баллады.

На начальном этапе, в 20-х годах, баллада Гейне еще находилась под сильным влиянием немецкой романтической школы и была насыщена традиционными для этой школы фантастическими образами. В ней преобладали субъективно-лирические элементы. Поэту было подчас

¹⁴ Д. И. Писарев. Литературно-критические статьи. М., 1940, стр. 426.

трудно обузывать «бьющую через край субъективность», освободить себя от тенет узко личного и расширить его до общего.

По мере творческого роста Гейне все заметнее стал его стремление к объективированию личного и слиянию его с общим. Его баллада все больше наполнялась социально-философским и социально-политическим содержанием, все больше оттачивалась как боевой и действенный жанр политической сатиры, достигнув своего классического совершенства в 40-х и 50-х г.г., в период наивысшего подъема революционно-демократического творчества поэта.

Баллады этих лет, в лучших образцах, явились для Гейне наиболее органической формой активно-субъективного выражения «всемирно исторического». В них как бы уравнились противоборствующие элементы в творческой личности поэта: его лиризм, пристрастие к драме и стремление к эпическому. Присущая ему субъективность нашла в этих балладах наибольшее воплощение.

Баллады Гейне оказали большое влияние на развитие этого жанра в поэтическом творчестве немецких поэтов революции 1848 г. и нашли в дальнейшем глубокие отзвуки в балладном творчестве прогрессивных поэтов Германии XX в., например, Бехера, Вайнерта, Брехта.

ОБРАЩЕНИЕ К АНТИЧНОМУ МАТЕРИАЛУ В СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

В 20-х годах во французской драматургии появляются «античные» пьесы Кокто, которые так и остались бы частным экспериментом, если бы за ними не последовали в 30-е и 40-е годы обработки античных сюжетов Жироду, Ануя, Сартра. Эстетская мода, диктовавшая самоценность своеволия в переложении хрестоматийных историй, вытесняется обращением к античности, обусловленным связью с современной историей: угроза фашизма судьбам европейской цивилизации породила глобальный подход к явлениям современности, когда на первое место выдвигаются «общечеловеческие» универсалии, «вечные» темы (война, жизнь, смерть, любовь и т. д.)

На смену развлекательной драматургии Кокто придет в 30-х годах горькая умудренность пьес Жироду с их тревогой за судьбы мира, а в военные годы создаются «черные» пьесы Ануя с античной первоосновой и «Мухи» Сартра. Устами античных героев здесь провозглашалась необходимость отстоять человеческое в человеке, отстоять человеческую духовность вопреки фашистскому варварству. Обращение к античности в один из самых кризисных периодов современной истории было не только как бы спасительным приобщением к «истокам», но и ответом потребности в наиболее обобщенных, метафорических решениях проблем современности. Так появляются на французской сцене Электра Жироду с ее жаждой истины, несгибаемая Антигона Ануя, освободитель Орест Сартра.

Временные границы обращения к античности в современной французской драматургии очерчиваются с достаточной определенностью: период между мировыми войнами и вторая мировая война (диалогия Мерля о Сизифе, созданная в 50-е годы, — послевоенный отголосок данного явления).

Небезынтересно сравнить общий колорит двух произведений на одну мифологическую тему, «Орфея» Кокто и «Эвридики» Ануя. «Орфей» в некотором смысле отражает свою эпоху: моральный разброд художественной элиты послевоенных 20-х годов, сопровождающийся экстравагантной веселостью, легкостью пируэтов «трагического» и т. д. «Эвридика» Ануя, созданная в самое тяжелое время фашистской оккупации, в 1941 году, потрясает атмосферой безысходного трагизма и отчаяния, соответствовавшей катастрофичности момента.

Эдип, Орфей, Антигона, Орест и Электра — таков определившийся в 20—40-х годах круг мифологических героев, к которым особенно охотно обращаются французские драматурги. На основе мифа об Эдипе создаются пьесы Жида («Эдип», 1930) и Кокто («Адская машина», 1934), миф об Орфее получает воплощение в «Орфее» Кокто (1926) и в «Эвридике» Ануя (1941), история Антигоны будет осовременена тем же Кокто (1922), а в 1942 году Ануй создаст свою «Антигону», за которой в 1946 году последует «Медейя», миф об Оресте и Электре станет основой «Электры» Жироду (1937) и «Мух» Сартра (1943). Сюда же относится комедия Жироду об Амфитрионе («Амфитрион 38», 1929) и его известная пьеса 1935 года «Троянской войны не будет».

В зарубежном литературоведении существует тенденция рассматривать произведения, в основу которых положен мифологический сюжет, в связи с изысканиями К. Г. Юнга в сфере психологии. Сохранение мифами своего влияния в течение веков объясняется в этом случае их архетипичностью: мифы содержат в себе архетипы (т. е. первообразы) «коллективного подсознательного».

Стремление найти «дозеркальное», т. е. неискаженное «социальной ложью», лицо человека, отразившееся, в частности, в повышенном интересе к культуре древних народов, определило готовность к восприятию коллизий, рожденных в далеком прошлом, — уже сам факт об-

ращения к мифологическому материалу как бы содержит в себе момент приобщения к стихии «вечности», «подлинности», «первозданности».

Но само по себе обращение к мифологическому сюжету не предполагает непременно выявления «праоснов» и «прасущностей». Сюжетность мифа, его событийный аспект прочно вошли в литературу, получив здесь самостоятельную жизнь, предоставив богатейшие возможности для интерпретации, обыгрывания, пародирования и т. д.

Во многом формальное присутствие мифа в современных пьесах на античные сюжеты обуславливает то обстоятельство, что современная «античная» драма, как она сложилась в творчестве Кокто и Жида, Жироду и Ануя, Сартра и Мерля, представляется историко-литературным фактом, имеющим достаточно формальное отношение к античной мифологии как таковой: в апробированных в веках античных сюжетах воплощается новое содержание. Поэтому между Антигоной Ануя и Софокла меньше действительного сходства, чем между Антигоной и другими ануевскими героинями: Антигона, Тереза («Дикарка»), Жанна («Жаворонок») являют собой лики излюбленного драматургом характера.

В равной степени это относится и к другим писателям, воплотившим в античном материале свою проблематику. Жироду, например, сравнивается иногда с Мольером¹, который был озабочен не столько новизной интриги, сколько человеческой правдой, и поэтому брал сюжеты там, где их находил: в итальянской и испанской литературе, в античности и т. д. «Вечные» темы, которые Жироду разрабатывает в своих произведениях, заставляют его искать свои сюжеты в античности, библейских легендах, в немецком романтизме.

Однако, если исходить из анализа целостности творчества отдельного писателя, то обращение к античному материалу не вычленивается в проблему, которая обретает свои контуры лишь при разрушении монографических границ, когда, собранные воедино античные пьесы Кокто и Жида, Жироду и Ануя обнаруживают некоторые закономерности в трактовке античных тем. Задача данной работы — обозначить круг вопросов, связанных с обра-

¹ P. Surer, le Théâtre français contemporain, P., 1964, P. 247.

нием к античному материалу в современной французской драме, выявляя специфику трактовки мифологических сюжетов тем или иным драматургом.

Вольное переложение мифов во французской драматургии — в такой же мере явление театра, как и литературы: сценическая жизнь «античных» пьес связана с именами крупнейших французских режиссеров Луи Жуве, Шарля Дюллена и др. К античным сюжетам обращаются драматурги высокого технического совершенства, создавшие свой сценический язык и стиль (Ануй, Жироду). В целом, данное явление заставляет вспомнить о традиционности для французской драматургии и театра обращения к античным образом, сюжетам, мотивам. Недаром современную «античную» драму характеризуют иногда как «неоклассицистический каприз» французской литературы.

Как бы в защиту этой традиционности, Жироду дает своей комедии «Амфитрион 38» порядковый номер. Трудно сказать, является ли эта пьеса действительно тридцать восьмой по счету вариацией древнего мифа¹. Но в этой, казалось бы, незначительной детали есть своя программность: подчеркивается, что комедия об Амфитрионе — очередное воплощение классической темы. Пьеса должна быть прочитана как вольное упражнение ума, возвращенного в русле греко-римской культуры и не теряющего из вида ретроспективы развития.

Однако есть существенная разница между современными произведениями на античные темы и их предшественниками в литературе прошлых веков. Эстетической теории, которая «освящала» бы обращение к античности, как это было в эпоху классицизма, в XX веке не существует. Апелляции к античному наследию происходят на Западе в философской ситуации, отмеченной упадочным, позднебуржуазным отношением к античности, характеризующемся очевидной тенденцией к ее модернизации. Античная трагедия стала в XX веке объектом внимания различных философских школ, мистифицировавших ее истинное содержание. Это не могло не породить законного желания отградить Эсхила, Софокла, Еврипида от навязываемых им интерпретаций. Естественно поэтому недове-

¹ О сомнениях по этому поводу см. R.—M. Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, P., 1957, p. 331.

рие, с которым могут восприниматься попытки творчества «в античных формах» (неслучайно, что в критической литературе данное явление нередко определяется с оттенком уничтожительности: перлицовка античных сюжетов...)

Но вспомним в этой связи, что еще в понимании Аристотелем мифа просто как фабулы трагедии заложена возможность дальнейшего его использования в литературе, что уже в греческой трагедии роль мифологии «чисто служебная, так что у Еврипида иной раз от... мифических героев остаются только имена»¹.

И в XX веке обращение к античной мифологии может происходить в русле вполне традиционном. В оценке современных обработок античных мифов необходимо исходить прежде всего из их содержательной стороны: реалистическая направленность пьесы Жироуду «Троянской войны не будет» или «Нового Сизифа» Мерля делает эти произведения коренным образом отличными от античных пьес Кокто и Жюда, хотя во всех случаях речь идет о мифологической первооснове.

«Возвращение» к античности во французской драме между мировыми войнами было одним из проявлений реакции на скомпрометировавший себя позитивизм, исходило из неприятия «нормального» хода буржуазной жизни, из осмысления жизненной практики в морально-философском плане. Обращение к античному материалу гарантировало значительность темы, в отличие от камерности, приземленности буржуазной драмы.

Отрицание сюжетных хитросплетений Ибсеном, позже Шоу, перенос в связи с этим акцента с внешнего действия на внутреннее оказало безусловное влияние на дальнейшее развитие европейской драматургии. В противовес натуралистическому театру, где скрупулезно воспроизводятся детали быта, в противовес «хорошо сделанной» пьесе с ее обязательной безупречностью сюжетного «покроя», в начале века появляется настоятельная потребность в драматургии, которая была бы в первую очередь школой мысли.

В знаменитой «Квинтэссенции ибсенизма» Б. Шоу пишет, что когда Ибсен начал писать пьесы, искусство дра-

¹ А. Ф. Лосев, «Современные проблемы изучения античной мифологии», Вестник истории мировой культуры, № 3, 1957, стр. 28.

матурга сводилось к искусству изобретать ситуацию. Одно из основных достоинств ибсенювской драмы Шоу видит в отступлении в ней на задний план сюжетного начала, в выработке принципиального нового драматического приема — дискуссии — что позволило направить движение драмы по новому руслу.

В современных французских пьесах на античные сюжеты первостепенное значение имеет не «изобретение» ситуации, но ее выбор: античный миф становится как бы метафорой мысли о мире. Сугубо современное мироощущение и проблематика транспонируются, благодаря глубине античного мифа, в тональность одновременно поэтическую и философскую. Особенно важным оказывается при этом движение мысли, ракурс проблемы, способ ее трактовки. Поэтому можно сказать, что «античная» драма 20—40 годов в определенном отношении продолжает «драму идей» начала века.

Остраненная форма конфликта позволяет рассмотреть его в наиболее общем виде, в отвлечении от частных деталей, отсюда — поэтическая «всеобщность» современных античных парафраз: человек и вселенная («Амфитрион 38» Жироду), человек и государство («Антигона» Ануя), человек и мир его интимных отношений («Эвридика», «Медей» Ануя).

Дистанция новейшего автора по отношению к античному мифу определяет ту свободу, с которой он интерпретирует его, не принимая иногда всерьез, но используя для выражения собственной «мифологии» (Кокто), иронизируя (Жироду), заново «оживая» известную сюжетную схему (Ануя, Сартр). Миф лишается присущей ему торжественности, осовременивается, игра анахронизмами, парадоксами, аллюзиями становится чуть ли не обязательным признаком этих пьес, отмеченных несомненным стилистическим сходством.

Время и место действия обозначаются здесь, как правило, произвольно. Это может быть и стилизация под античность (Жироду), и современность («Орфей» Кокто, «Эвридика» Ануя), и намеренная условность сценической среды (концертные платья, в которых разыгрывается обычно «Антигона» Ануя или пунктирность фона ануевской «Медей»).

Во всех пьесах происходит сознательная игра с данны-

ми античной легенды. Это сказывается не только в постоянных намеках на ситуации и проблемы современности, но и в введении гротескных, фамильярных, вульгарных элементов. У Ануя, например, кричащим анахронизмом выглядят стражники в «Антигоне», у Кокто в «Орфее» — конь, вещающий ударами копыт, этот новоявленный Пегас, питающий вдохновение Орфея и т. д.

Основные сюжетные узлы мифа, как правило, сохраняются всеми авторами (Креон принимает решение покарать Антигону, Орфей спускается в Ад за Эвридикой, на долю Эдипа выпадают все его перипетии и т. д.), но введение второстепенных персонажей, фразеология звучащей со сцены речи с ее вульгаризмами и арготизмами, образ мыслей героев — все это не оставляет сомнений в намеренном своеволии современных драматургов. В «Антигоне» Ануя стражники играют в карты, женщины вяжут, Гемон, Исмена и Антигона ходят на танцы, Креон наведывается в лавки букинистов, молодые люди курят сигареты, водят машины и т. д. В «Орфее» Кокто античный сюжет становится поводом для столкновения реального и ирреального, в «Электре» Жироду, наряду с линией античных героев, дается еще и «буржуазная трагедия», разыгрываемая Президентом и Агатой, по-своему дублирующих Агамемнона и Клитемнестру, в «Эвридике» Ануя история юных возлюбленных разворачивается на фоне устрашающей пошлости буржуазной среды, так или иначе втягивающей в себя героев и т. д.

Подобное своеволие в обращении с данными мифологии разрушает сложившиеся в сознании аудитории стереотипы восприятия хрестоматийной истории, заостряя внимание на новизне содержания, привносимого современным автором.

Воплощение мифологических тем современными драматургами происходит, как правило, в непосредственной ориентации на античную трагедию. Не античный миф в его первоизданности, но «Хозфоры» Эсхила, «Антигона» и «Царь Эдип» Софокла, «Медея» и «Электра» Еврипида составляют первооснову соответствующих пьес Кокто, Жироду, Ануя, Сартра.

При сравнительном анализе греческой трагедии и ее современных парафраз неизбежно констатируется выхолащивание высокого античного трагизма, «обмирщение»

античных тем рока, судьбы, жизни¹. Античные обработки XX века несут на себе печать своего времени, и бессилие современной буржуазной мысли объять мир, выявить основополагающие его связи, не может не сказаться в попытках буржуазных художников сделать свой слепок с античного каркаса.

Одна из важнейших задач, встающих в связи с проблемой обращения к античности — уяснение психологического значения образов античности для современности. Однако исследования в этом направлении производятся за рубежом, главным образом, на основе юнгианской методологии². Одно из редких исключений представляет собой работа Ж. Ж. Гобло «Миф о Прометее в современной литературе и философии»³.

Представляя собой марксистский анализ вопроса, это исследование существенно отличается от тематически однородных работ. Задавшись целью показать, каким образом и в силу каких причин воссоздается в различные эпохи прометеевский конфликт, автор, в противоположность обычным рассуждениям юнгианского толка об архетипичности античных образов, связывает их трансформацию с определенными историческими условиями.

Работ аналогичного типа об Антигоне, Эдипе, Оресте пока еще нет. Поэтому чаще всего приходится иметь дело либо с утверждением того, что, например, в мифе об Антигоне преднаходимо сопротивление в его «чистом» виде, понятое и переданное Ануем, либо с фрейдистским в своей основе истолкованием образов Эдипа или Орфея.

Выбор и трактовка античных тем, получивших свое воплощение в современной драматургии, во многом определяется влиянием буржуазных философских и психологических теорий, которое проявляется не только в том, что они формируют мирозерцание художника, но

¹ В какой-то мере это формулируется уже в самом названии небольшого эссе по данному вопросу: «От священного к мирскому, от логического к абсурдному, от фатума к случаю». (D. Anet, *Du Sacré au Profane, du logique à l'absurde, de la fatalité au hasard*, p. 1961.

² Обширную библиографию по этому вопросу см. P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, P. 1968.

³ J.—J. Goblot, *Le mythe de Prométhée dans la littérature et la pensée moderne*, *La Pensée*, 1967, № 132.

и в том, что они дают уже готовые схемы для построения образов, характеров, сюжетов¹.

Обращение Кокто или Жида к получившей огромный резонанс в связи с фрейдизмом теме Эдипа с характерным для нее нарушением социальной формы происходит в атмосфере, подготовленной психоанализом. Интерпретация темы любви Орфея и Эвридики также отмечена влиянием фрейдизма: «Параллельно проникновению во Францию фрейдистской психологии происходит поворот в интерпретации мифа об Орфее»², — пишет автор капитального исследования, посвященного воплощению мифа об Орфее в современной литературе, аргументированно показывая, что до Фрейда толкование мифа об Орфее отмечено оптимизмом, после Фрейда — пессимизмом. У Кокто в «Орфее» это сказывается в фрейдистской подоплеке отношений между классическими возлюбленными: Орфей и Эвридика, которые должны, в согласии с традицией, символизировать самую любовь, превращаются в типично буржуазную чету, раздираемую несогласием, ссорами, полным непониманием друг друга. Для Орфея, Кокто, Эвридика — враг, данный самой природой. У Ануя же это сказывается в общем пессимистическом тоне его пьесы «Эвридика», не лишенной, однако, гуманистического заряда, исключающего одностороннее ее истолкование.

«Темная» сторона мифов, обнаруженная фрейдизмом, скрытые пружины действий мифологических героев, «разгаданные» благодаря психоаналитической технике, оказались находкой как для Кокто, воспринявшего в первую очередь скандальность фрейдистского толкования мотивов действий мифологических героев, так и для Жида, нашедшего в «демистификации» мифа подтверждение своим собственным индивидуалистическим прозрениям³.

К античности Кокто привели и его формальные поиски, и некоторые мировоззренческие установки, в силу которых Кокто увидел в античном мифе тот мир необ-

¹ В. Днепров, Черты романа XX века, М., 1965, стр. 10.

² E. Kushner, Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine P., 1961, p. 22.

³ См., н-р, его «Рассуждения о греческой мифологии», *Considérations sur la mythologie grecque*, in: A. Gide, Oeuvres, v. 9, P., 1935, p. 145.

ходимости, те обусловленные в роковой предопределенности случайности, которые импонировали его иррационалистическим склонностям. Этим и объясняется постоянный интерес Кокто к истории Эдипа, который сам идет навстречу своей гибели, помогая против своей воли исполниться велениям рока.

Античный миф обыгрывается Кокто при помощи ярких, но поверхностных сценических эффектов. Чего стоят сцены, где Эдип «побеждает» сфинкса, сыгравшего с ним в поддавки, или неведение Иокасты, стоящей на краю бездны и не подозревающей об этом, хотя вездусущий автор делает все возможное, чтобы расцветить происходящее намеками, подсказками, обыгрываниями, понятными зрителю и недоступными ни Эдипу, ни Иокасте.

В этом свете становится понятной саркастическая оценка пьесы, данная А. Клуаром, подключающая новомодное творение к мещанско-сентиментальной традиции: «Анри Батай, украшенный Фрейдом»¹, — так квалифицируется «Адская машина», где сердечные терзания мадам Иокасты недалеко ушли от треволнений буржуазной драмы.

Но не Кокто и не Жид определяют значимость французской драмы на античные сюжеты. В их пьесах происходит скорее техническое овладение античной формой, которая наполнится новым, жизненно важным содержанием в пьесах Жироду, Ануя, Сартра.

В гуманистической, исполненной трезвой иронии драматургии Жироду 30-х годов отразилось предощущение угрозы фашизма, о которой драматург говорит языком поэтического иносказания в пьесе «Троянской войны не будет» и которая породит напряженность «Электрики», где ставится вопрос об аморальности благополучия, купленного ценой компромиссов, больших и малых преступлений — вопрос далеко не праздный в обстановке конца 30-х годов, когда сделка с фашизмом представлялась спасительной буржуазным правительствам Франции и Англии.

Контраст «Троянской войны» и «Электрики» с ранней античной пьесой Жироду «Амфитрион 38» — разитель-

¹ A. Clouard, Histoire de la littérature française contemporaine, P., 1952—53, v. II, p. 455.

ный: пьеса об Амфитрионе отмечена оптимистическим пантеизмом, поэтизацией обыденного человеческого существования, тем «улыбающимся гуманизмом», который заставляет французских критиков говорить об анахронизме его творчества на фоне экзистенциалистского мироощущения с его неизбежным трагизмом. В 30-х годах творчество Жироу окрашивается в трагические тона, и обусловленность этого следует искать не в имманентном трагизме «бытия вообще», но в историческом ходе событий, не оставлявшем места для оптимистических надежд: фашистская Германия готовилась к войне.

В отличие от пьес, воспроизводящих соответствующий античный сюжет, «Троянская война» основана на лишь одном эпизоде из Троянского цикла (похищение Елены Парисом, вызвавшее войну греков с троянцами). Мифологические герои — Гектор, Андромаха, Кассандра, Парис, Елена и т. д. — действуют в пьесе, где автор не связан строгостью сюжетного развития, как, например, в «Электре» (по этому же принципу свободной композиции будет построен и «Новый Сизиф» Мерля).

Надвигающаяся война греков с троянцами становится символом происходящего в современном мире — пьеса пророчески предостерегала от возможных ошибок, говоря об опасности, нависшей над человечеством, долгая история которого содержит в себе немало поучительных уроков.

Рассмотрение обстановки накануне события, исход которого известен, как бы позволяет проверить возможность вмешательства разума в ход истории. Это определяет остроту конкретно-исторического звучания пьесы. «Троянской войны не будет», — многократно повторяется героями, читай в этом: опасность грядущей войны более, чем реальна, но нужно сделать все возможное, чтобы ее предотвратить.

Возвращение домой Гектора, уверенного, что с войной покончено навсегда, его горькое разочарование, вызванное реальностью новой битвы, страстное желание сделать все возможное, чтобы не допустить ее — это страницы истории нашего века, написанные одним из тех, кто прошел через 1914 год.

Гектор — воплощение здравого смысла нации. Он трезво оценивает события и последовательно борется со

всем, что может быть использовано для развязывания войны. Создается впечатление действенности его борьбы, кажется, ничто не может разрушить его убежденность — том, что катастрофу можно предотвратить.

Все «мифологические» перипетии в пьесе не имеют, казалось бы, непосредственного отношения к современности. Но здесь важна не самоценность отдельных деталей, а создаваемая ими общая атмосфера. Жироду воспроизводит ситуацию, непосредственно предшествовавшую войне: ажиотаж, нездоровый накал, шовинистический угар части троянцев. Сквозь ожесточенные споры о том, вернуть ли Елену грекам, прорывается оценка происходящего, имеющая более общий смысл, чем констатация того, что происходит в Трое: «Когда приближается война, новый пот прошибает людей, и события покрываются лаком. Все лгут... И возмущение греков — тоже ложь»¹. Не Елена нужна грекам, но Троя, на которую они смотрят, как на будущую добычу.

Внешнее развитие пьесы — споры вокруг Елены — лишь повод для постановки проблемы: война, ее истинные и мнимые причины. Елена — всего лишь предлог к войне, ее участь не решает исхода отношений между греками и троянцами. Она и сама понимает это, оказываясь иногда в своих стихийных рассуждениях более дальновидной, чем мудрый Гектор: у Жироду Елена как бы олицетворяет стихийность жизни, которой Гектор пытается противопоставить разум.

Вернется Елена в Грецию или нет — война все равно будет, потому что все помыслы греков обращены к Трое. Совместные усилия, добрая воля Улисса и Гектора не дадут нужных результатов. Идея войны «созрела», и этому способствовал целый комплекс причин, где переплелись экономика, политика, человеческая психология. Но величие человека, по мысли Жироду, в том, чтобы бороться с судьбой, даже если нет надежды на победу. Парадоксальность названия (война в пьесе еще не стала реальностью, но рассматривается, как свершившийся факт, обозначена, как уже имевшая место Троянская война), звучит как заклинание, мольба, предостережение.

¹ Пьесы Современной Франции, М., 1960, стр. 290—291.

Когда разразится вторая мировая война, история античной Антигоны станет у Ануя символом сопротивления фашизму, отразив собой трагизм первого, наиболее кровавого периода фашистской оккупации. Тема возмездия за содеянное преступление в античном мифе об Оресте прозвучит злободневным призывом к практическому действию в «Мухах» Сартра.

Основная черта античных пьес 40-х годов состоит в том, что в пьесах Ануя и Сартра находит свое символическое воплощение ситуация сугубо жизненная, общая для всей поверженной Франции. «Мухи» Сартра обобщают в универсальной форме мифа проблемы, встающие перед всеми французами, давая урок практической этики: тираноборчество античного Ореста звучало, как призыв к борьбе против фашистских захватчиков. Проблемы человеческого поведения, осознания человеком своих поступков приобретают космический масштаб, поскольку в схватке с фашизмом отстаивались основные человеческие ценности.

Иносказательные возможности мифологической формы допускали любые рискованные ходы мысли, неподвластные цензуре, но находившие прямой путь к сознанию зрителя. Однако античный материал оказался в поле зрения Ануя и Сартра не только в силу необходимости эзопова языка, на котором можно было говорить с согражданами в обстановке установившегося во Франции «нового порядка».

«Наша цель — создавать мифы, давать аудитории усиленный и увеличенный облик ее страданий»¹, — пишет Сартр в известной статье «Кузнецы мифов», выводя необходимость ритуальности театрального действия, чему вполне соответствует форма античного мифа, которую каждый может глубоко понимать и чувствовать.

При всей своей условности, обращение к античному материалу означало обращение к тому периоду в истории человечества, когда личность не отделяла себя от общества, когда поступки личности носили субстанциальный, общественный характер. Поэтому каждый шаг античного героя обладает особой значимостью, которая воспринимается в современных античных парафразах, как привилегия элитарных героев.

¹ J.—P. Sartre, Forgers of myths, Theater arts, June, 1946, p. 332.

Но здесь вступает в силу еще один закон экзистенциалистской драматургии: опыт трагического в своем одиночестве героя имеет значение для всего общества, ибо «мысли этого одинокого героя в конечном счете адресованы массе, всегда претендуют на универсальность, общезначимость, всегда хотят стать идеями, полезными для всех»¹. Во время войны оправданность этой универсальности была бесспорной: ненависть к фашизму объединила всех патристически настроенных французов.

Однако, если конкретно-историческое прочтение «Троянской войны» не приходит в противоречие с обобщенной формой воплощения конфликта, то у Ануя и у Сартра это противоречие становится чуть ли не основной характеристикой их античных пьес.

В историю театра и драматургии «Антигона» Ануя и «Мухи» Сартра вошли прежде всего, как символы театрального Соппротивления, прозвучавшие в дни войны, как апофеоз борьбы против фашистского насилия. Но если для французов 40-х годов тираноборческий пафос этих произведений наполнялся конкретно-историческим содержанием, то в послевоенные годы на первое место выдвигается заложенная в них структура «бытия вообще». Этим, в частности, объясняются послевоенные споры вокруг истинного героя «Антигоны» Ануя. Креон, воспринимавшийся в 40-х годах только как фашистский тиран, приобретает впоследствии чуть ли не героический ореол², являя собой при такой трактовке создающее начало в противовес разрушительности маленькой Антигоны. О пьесе же Сартра с полным основанием можно сказать, что это «по крайней мере столько же инносказание о Франции под сапогом захватчика, сколько миф об одной из граней человеческого удела»³.

«Мы не столько вводим новшества, сколько возвращаемся к традиции», — заявляет Сартр⁴, перебрасывая мостик от французской драматургии 40-х годов к класси-

¹ Т. Бачелдс, Интеллектуальные драмы Сартра, в сб. «Современная буржуазная драма», М. 1962, стр. 136.

² см. R.—M. Alberes, La révolte des écrivains L'aujourd' hui, p., 1949, p. 157.

Cl. Borgal, Apouilh. La peine de vivre, P. 1966, p. 71.

³ С. Великовский, Путь Сартра-драматурга, в кн. Ж.—П. Сартр, Пьесы, М. 1967, стр. 596.

⁴ J.—P. Sartre, Forgers of myths, p. 324.

ческой трагедии и дальше — к трагедии античной. Отталкиваясь от корнелевской традиции, которая в сартровском изложении формулируется как «конфликт прав», французская драматургия 40-х годов стремится «исследовать статус человека в его целостности и представить современному человеку его собственный портрет, его проблемы, его надежды и борьбу»¹.

Примечательно, что «портрет современного человека» предлагается в первую очередь в античном исполнении: «Калигула» Камю, античные пьесы Ануя, «Мухи» Сартра.

Экзистенциалистский герой, «посторонний», «чужой», пришелец без рода и племени, не нуждается в строго конкретизированной среде, которая всегда случайна для него. Вневременной колорит «античного» фона вполне соответствует поэтому экзистенциалистскому мироощущению. Но есть здесь и другая сторона, связанная с необходимостью отвлечься от всего случайного, преходящего, житейски-бытового.

Сюжетные перипетии истории Ореста и Электры берутся как данность уже после того, как мысль формализовала себя в них, «узнала» свои основные координаты. Античный сюжет становится метафорой мысли, символическим ее воплощением, добровольным прокрустовым ложем, оправдывающим любую конечную антиномичность.

Трагедия уходящего из Аргоса Ореста, бессмысленность гибели Антигоны — это проекция в бесконечность: двуликость, двусмысленность действия, как его неизбежный результат, оборачиваются против самого действия. Недаром в послевоенной французской критике существует тенденция к «биологизации» конфликта «Антигоны»: ануевская героиня якобы воплощает образ мысли автора, каким он был в 20 лет, а Креон говорит языком человека, тридцатилетие которого позади.

Пьеса Ануя воспроизводит основные фабульные моменты античной истории: дочь царя Эдипа нарушает запрет Креона предать земле тело своего брата Полиника, обвиненного в измене, и совершает обряд погребения. За это ее ждет жестокая кара — быть жаживо погребенной в пещере, где она покончит жизнь самоубийством. Ануй последовательно доведет до конца все линии антич-

¹ Ibid, p. 329—330.

ного сюжета (Исмена, Эвридика, Гемон, Креон), но это внешнее совпадение с античной историей лишь подчеркивает разницу между Антигоной античной и современной.

Антигона предпочла смерть повиновению — эта тема становится центром пьесы Ануя. Конфликт Антигоны и Креона, лишенный античных мотивировок (мораль кровно-родственных отношений против морали государства), соотносился с конкретно-исторической ситуацией, порождая конкретные ассоциации и параллели. Креон выступал олицетворением фашистской диктатуры, Антигона была символом сопротивления фашизму.

Волей сюжета Креон и Антигона сталкиваются в словесном поединке, где Креон пытается переубедить Антигону, спасти ее, раскрыть глаза на истинное положение вещей и т.д. — аргументация Креона совпадала в годы войны с логикой коллаборационизма.

Упрямое, страстное, «бесмысленное» отрицание Антигоной Ануя разумной, «необходимой» и всемогущей машины подавления имело в 40-х годах совершенно определенный смысл: чем дальше заходит в своем упрямстве Антигона, чем более разумны доводы Креона, — тем сокрушительнее «нет» Антигоны, не признающей никаких доводов рассудка, никаких искушений, чреватых жизнью под игмом тирана. Словесные трюизмы в защиту «нового порядка» — а доводы Креона воспринимались в дни войны именно так — не могли ослабить ненависть к захватчикам. Смысл трагедии виделся в апофеозе бунта героини.

В послевоенные годы обозначилась консервативная, охранительная по характеру тенденция к апологии Креона, в свете которой он предстает чуть ли не жертвой и мучеником своего «ремесла», т. е. подчеркивается внутренняя раздвоенность самого Креона. Противоречие между человеком и государством приобретает при такой трактовке всеобъемлющий характер. Противостояние Креона и Антигоны теряет смысл: оба они жертвы абсурдности существующего порядка, только Креон подчиняется ему, Антигона же сопротивляется до конца.

Конфликт пьесы Ануя действительно универсален для буржуазного общества, неспособного разрешить проблему отчуждения личности, оградить ее от насилия враждебных ей внеличностных сил. Беда Ануя в том, что государственность предстает у него вне связи с конкрет-

ностью буржуазного государства, как некая абстракция, внеисторически, что влечет за собой абсолютизацию социальных явлений. Поэтому так широк диапазон толкования бунта Антигоны: от героического тираноборчества до неприятия социальной реальности, смыкающегося с анархическими формами протеста.

Претендуя на глобальность постановки вопросов, связанных с самым существом буржуазной жизни, античные пьесы Ануя являются, по сути дела, развернутыми поэтическими диалогами, выросшими на основе не постижения, но скорее эмоционального переживания конфликтов. Естественно поэтому, что не следует искать там действительного познания противоречий буржуазного общества. Эмпирическое постижение этих противоречий неизбежно ведет к мифологизации действительности, к «схоластически-невинному» конструированию противоборствующих тезисов.

Отсюда — коварная двусмысленность использования античного сюжета у Ануя. В сороковых годах диалог Антигоны и Креона не мог обладать той всеобщностью звучания, которая отличает его в последующие годы, когда на первое место выдвигается философская сторона конфликта: спор Антигоны и Креона становится спором о смысле жизни. И здесь цель и средства приходят в противоречие. Осмысление коренных вопросов путем схоластического столкновения антиномий отражает лишь смятение сознания, но не познание диалектики жизненного развития.

Нерешительность мысли в «Антигоне» и «Мухах», антиномизм действия, дискредитирующий, в конечном счете, действие как таковое, связан с историческим пессимизмом буржуазной мысли, с исчерпанностью идеалов буржуазного общества, его исторической обреченностью. Античные ситуации «призваны лишь оттенить сменяющую их более общую «вечную» ситуацию — ситуацию двусмысленности и усталости... Эта «истинная» подспудная ситуация потенциально содержалась, по мысли Сартра, и в старых трагедиях (ибо она «визвечна»), но не была раскрыта, обнаружена»¹.

¹ М. С. Кургина, Художественная концепция трагического в романе Т. Манна «Доктор Фаустус», в кн. «Критический реализм XX века и модернизм», М., 1967, стр. 98.

С этим, в частности, связана трансформация в понимании некоторыми буржуазными художниками и мыслителями XX века образа Прометея, у которого появляются черты опасного сходства с Сизифом. «Победа Прометея? Скоро ей не будут больше верить, даже не будут о ней печататься: буржуазное общество входило в период своей агонии»¹, — пишет Ж.-Ж. Гобло, показывая выхолащивание гуманистического смысла мифа о Прометее уже на рубеже веков. У Кафки в «Параболе» Прометей даже не знает своих палачей, ставших анонимными; молчаливое страдание — единственное, что осталось у этого Прометея.

Подобная «потеря смысла» и определила новую манеру в трактовке мифологии, когда ее основное содержание пародируется, лишается исторической объективности и постоянства значений. Наиболее яркий пример этому — «Плохо прикованный Прометей» А. Жида с его развязным и ледяным юмором. Сюда же примыкает истолкование А. Камю образа Сизифа, ставшего грандиозным символом Абсурда. Антигона у Ануя, в конечном счете, не знает, во имя чего она идет на смерть. Орест у Сартра, убив тирана, обречен на вечные муки, подвиг здесь — «трагедия героизма, а не героическая трагедия»².

«Естественному трагизму» античных пьес Ануя и Сартра противостоит как «Троянская война» Жироду, где причины войн связываются с частнособственническими устремлениями, так и четкость расстановки социальных акцентов в «Новом Сизифе» Мерля, продолжившем попытку Жироду создать своего рода политический театр «в античных формах». Бунт Сизифа у Мерля совершается во имя людей, во имя уничтожения рабства, своим жизнеутверждающим характером он противостоит бесильному отчаянию Сизифа Камю.

Однако это не исключает общеэстетической оценки данного явления как порождения позднебуржуазной культуры: современное переложение древнего мифа «показывает конец прошлого, а не начало будущего»³. Исчерпанность идеалов современного буржуазного общества, позд-

¹ J.—J. Goblol, Le mythe de Prométhée dans la littérature et la pensée moderne, La Pensée, 1967, № 132, p. 79.

² Т. Бачелис, Ж.—П. Сартр и его драматургия, в кн. «Современная литература за рубежом», М., 1962, стр. 282.

³ В. Днепров, Черты романов XX века, стр. 116.

ний возраст буржуазной культуры окрашивает в специфические тона обработку древних историй — или, говоря словами Т. Манна, игру с мотивами, имеющими долгую традицию¹. В творчестве французских драматургов эга «игра» дает о себе знать по-разному, но в целом античная драматургия 20—40 годов — явление, отмеченное изощренностью, но одновременно и недостаточностью мысли буржуазных художников, которые пытаются восполнить ее за счет виртуозности исполнения античных мотивов. Нередко это исполнение отмечено техническим совершенством и поэтичностью звучания.

Хотя современные античные парафразы и могут в какой-то степени наследовать от греческой мифологии ее «бесконечность смысла», лишь связь с историей обусловила их жизненность. Это относится не только к «Антигоне» и к «Мухам», но и к «Эвридике» Ануя, где любовь своим максимализмом отрицает буржуазную жизненную норму, и к «Медее» того же Ануя, которая также должна рассматриваться в связи с буржуазной моралью, а не как некая абстракция. Таким образом, «общечеловеческий» пафос этих пьес требует определенной конкретизации.

¹ Т. Манн, соч. т. 9, М., 1960, стр. 369.

ОСНОВНЫЕ ПЕЧАТНЫЕ ТРУДЫ П. И. БУЛЬБАНЮКА.

В 1969 году скончался доцент кафедры литературы КГПИ П. И. Бульбанюк, проработавший в Курском пединституте 35 лет. Страстный собиратель и исследователь курского фольклора, опытный методист, превосходный знаток литератур народов СССР, человек большого личного обаяния, Петр Иванович оставил неизгладимый след в памяти всех, кто с ним общался. Согласно решению кафедры литературы в настоящем томе публикуется перечень его научных работ.

1927 год

1. Нотатки до історії розвитку імпресіонізму в літературі. — В ж. «Шляхом життя», ч. I.

1929 год

2. М. М. Коцюбинский. — В газ. «Рабітник», 15 ноября.

1931 год

3. Лірична спадщина Л. Українки. (Вст. стаття к сб. «Вибрана лірика» ДВУ.

4. Л. Смилянський — критик Косынки. — В ж. «Литературный архив», кн. IV—V.

5. «Звільнення жінки». — В ж. «Критик», № 1.

6. Как мы пишем. — В ж. «Критик», № 5.

7. Рулин — критик Старицкого. В ж. «Критик», № 12.

8. Поэзия Ведмицкого. — В ж. «Плуг», № 9.

9. Творчість П. Видьхового. — В ж. «Плуг», № 10.

1932 год

10. Панас Мирный. — В ж. «Плуг», № 2.

11. За реалізацію постанови ЦК ВКП(б) про перебудову літ. худ. організацій. В газ. «Ленинський шлях», 12 апр. Воронеж.

12. Програма з української літератури. — Изд. «Коммуна», Воронеж.

13. Огляд творчості початківців. — В сб. «Голос призыву». Воронеж.

1933 год

14. Творческий путь И. С. Тургенева. — В г. «Орловская правда», 4 сентября.

15. Літературний рух ЦЧО. — В ж. «Плуг», № 2.

16. Растет художественная литература. — В г. «Орловская правда», 6 сентября.

1934 год

17. В помощь начинающему автору. — в г. «Курская правда», 15 ноября.

18. Литературная жизнь Орла. — В г. «Курская правда», 6 сентября.

19. М. Ю. Лермонтов. (К 120-летию со дня рождения). — В г. «Курская правда», 21 ноября.

20. Сокровищница народного творчества. — В г. «Курская правда», 12 ноября.

1935 год

21. Колхозная частушка Курской области. — В сб. «Утро», Курск.

1936 год

22. Д. Фурманов. (К 10-летию со дня смерти). — В г. «Курская правда», 15 марта.

1938 год

23. Величайший памятник XII века. — В г. «Пионер», 28 мая.

1940 год

24. Песни степи. — В г. «Курская правда», 2 ноября.

25. О школьных вечерах, посвященных Маяковскому. — В г. «Молодая гвардия», 6 апреля.

26. «Неотрадные факты». — В г. «Молодая гвардия», 15 августа.

1941 год

27. В помощь молодому учителю. (К лермонтовскому юбилею в школе) — В газ. «Молодая гвардия», 22 апреля.

28. Чтение — лучшее учение. — В газ. «Пионер», 19 февраля.

1944 год

29. А. Д. Кантемир. (К 200-летию со дня смерти). — В газ. «Курская правда», 11 февраля.

1946 год

30. Местный фольклор в школе. — В сб. «Родной край», Курск, изд. «Курская правда».

1948 год

31. Содержание экзаменационных сочинений учащихся. — В сб. «Опыт анализа сочинений на аттестат зрелости». Курск, изд. «Курская правда».

1950 год

32. Из опыта работы над сочинением. — В сб. «В помощь учителю». Курск.

1952 год

33. Народный поэт Белоруссии (К 70-летию со дня рождения Якуба Коласа). — В г. «Курская правда», 2 ноября.

1953 год

34. Основоположник украинской прозы (К 175-летию со дня рождения Е. Ф. Квитко Основяненко) — В г. «Курская правда», 23 ноября.

1954 год

35. Великий украинский народный поэт. (К 100-летию со дня рождения Т. Г. Шевченко) — В г. «Курская правда», 10 июня.

36. Шепсин и Шевченко. — В газ. «Курская правда».

37. Писатель-коммунист. (К 100-летию со дня смерти Я. Галана). В газ. «Молодая гвардия», 24 октября.

1956 год

38. Т. Г. Шевченко (К 95-летию со дня смерти). — В газ. «Молодая гвардия».

39. Собиратели народного творчества. В газ. «Курская правда», 25 марта.

40. Великий украинский демократ-революционер (К 100-летию со дня рождения Ивана Франко). — В газ. «Курская правда», 27 авг.

1958 год

41. Несколько предложений педагога. — В газ. «Молодая гвардия», 27 февраля.

42. Песни Курского края. В газ. «Молодая гвардия», 11 дек.

1959 год

43. Т. Шевченко. (К 145-летию со дня рождения). — В газ. «Курская правда», 10 марта.

1960 год

44. Курские частушки. Курское книжное издательство.

1961 год

45. Великий поэт Украины. (К 100-летию со дня смерти Т. Г. Шевченко). — В газ. «Курская правда», 10 марта.

1962 год

46. Курские народные песни. Курское книжн. издат.

1963 год

47. «Ивашечка». Сказки. — Центральн.-Черн. кн. издат. Воронеж.

1967 год

48. Фольклорно-краеведческая работа в школе. — В сб. Краеведение в школе., стр. 86. Цент.-Черноз. книжн. издат. Воронеж.

1971 год

49. Совершенствование преподавания русского фольклора на заочных отделениях педагогических институтов. В сб.: «Методические материалы по заочному педагогическому образованию». М., изд. МГЗПИ.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| И. С. ШЕХОВЦОВ. Документализм и литература | 3 |
| А. Е. КЕДРОВСКИЙ. Из истории советской исторической поэмы | 49 |
| В. Д. АХРАМЕЕВ. О некоторых традициях Н. В. Гоголя в романе Н. Г. Чернышевского «Повести в повести» | 95 |
| И. М. ТОИБИН. О «Капитанской дочке» Пушкина | 116 |
| М. Н. НЕСТЕРОВ. Художественно-стилистическое использование языка исторических документов в романе Ю. Н. Тынянова «Пушкин» | 139 |
| Г. В. ТАКШИНА. Из истории изучения литературно-критической деятельности А. Дельвига | 163 |
| Ю. И. ЮДИН. Бытовая русская народная сказка о мороке в этнографическом освещении | 172 |
| А. Т. ХРОЛЕНКО. Цвет в различных жанрах русского фольклора | 204 |
| Т. Т. МАКАРОВА. А. Стиль о «новом романе» | 216 |
| А. З. РАСКИН. Баллада о лирике Г. Гейне 40-х—50-х гг. | 238 |
| Э. И. АХУН. Обращение к античному материалу в современной французской драматургии | 265 |
| ОСНОВНЫЕ ПЕЧАТНЫЕ ТРУДЫ П. И. БУЛЬБАНЮКА | 285 |

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ. ТОМ 94 ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ

Отв. редактор И. З. Баскевич
Художник В. В. Дроздова
Техн. редактор Д. И. Таденез

Корректоры Л. Н. Мозговая, Э. М. Лычева, Л. С. Жучкова

Подписано к печати 22.XII-1971 г. Бумага 60x84 1/16. Печ. л. 18
Тираж 1000. Заказ 8650. АЯ 08110. Цена 1 р. 20 к.

Белгородская областная типография им. Ленина,
Белгород, ул. Б. Хмельницкого, 111-а.

Цена 1 р. 20 к. .